

Государственный институт искусствознания
Государственный центральный музей
музыкальной культуры имени М.И. Глинки

Наследие
Н.А. Римского-Корсакова
в русской культуре

К 100-летию со дня смерти композитора

*По материалам конференции
«Келдышевские чтения-2008»*

Редактор-составитель М.П. Рахманова

Москва 2009

УДК
ББК

Редактор-составитель – М.П. Рахманова.

Наследие Н.А. Римского-Корсакова в русской культуре.
К 100-летию со дня смерти композитора (По материалам конференции «Келдышевские чтения-2008»). Сб. статей. М. : ООО «Дека-ВС», 2009. – 388 с.

Настоящий сборник является научным итогом конференции «Наследие Н.А. Римского-Корсакова в русской культуре», проведенной осенью 2008 года в рамках ежегодных «Келдышевских чтений» Государственного института искусствознания (Отдел музыки). Тема конференции была выбрана в связи с отмечаемой летом 2008-го памятной датой – 100-летием со дня кончины композитора; участие в организации конференции принял Музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки.

Композиция настоящего сборника складывается из трех разделов, выделенных с большой долей условности. В первый раздел входят «сопоставительные» работы, рассматривающие темы «Римский-Корсаков и...» – и какое-то явление культуры или творческая личность. Во втором разделе собраны материалы по разным аспектам музыкального и литературного наследия композитора; в третьем – рассматривающие творчество композитора в контексте той или иной эпохи.

ISBN 978-5-901-951-43-9

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И...	
<i>Лариса Кириллина.</i> Римский-Корсаков и античность	11
<i>Светлана Петухова.</i> Римский-Корсаков и классическое	19
<i>Сергей Фролов.</i> Римский-Корсаков и «петербургский текст» русской литературы	32
<i>Татьяна Зайцева.</i> Римский-Корсаков и Балакирев: неразмыкаемый диалог	42
<i>Светлана Савенко.</i> Римский-Корсаков и Стравинский: «отцы и дети»	68
<i>Наталья Брагинская.</i> Римский-Корсаков — Стравинский: «Нам не дано предугадать...»	77
<i>Марина Рахманова.</i> «Вот он, великий человек...» (Римский-Корсаков и Прокофьев)	85
БИОГРАФИЯ И ТВОРЧЕСТВО	
<i>Светлана Лащенко.</i> «Летопись моей музыкальной жизни»: побуждения и смыслы	97
<i>Владимир Горячих.</i> О жанровой природе «Сказания о невидимом граде Китеже»	105
<i>Анна Булычева.</i> «Сеча при Керженце» и увертюра «1812 год»	113
<i>Полина Боровик.</i> «Моцарт и Сальери»: эстетика ремесла	117
<i>Анна Фефелова.</i> Обряды зимнего и летнего солнцеворота	124
<i>Ольга Владимирова.</i> Взаимодействия с эпохой барокко: «Царская невеста»	133
<i>Юлия Петрушевич.</i> Архетип трикстера в операх рубежа веков	140

ВЕК XIX и ВЕК XX

<i>Екатерина Ключникова. Творчество Римского-Корсакова в контексте панславизма Н.Я. Данилевского</i>	153
<i>Ирина Скворцова. Новые стилевые веяния в эпоху Римского-Корсакова. Стиль модерн</i>	167
<i>Екатерина Прокопьева. «Мое декадентство»</i>	176
<i>Марина Раку. Рецепция творчества Римского-Корсакова в советской культуре</i>	186
<i>Валентина Васильева. «Здесь все гармония, все диво...»</i>	205

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. Полемика:

<i>Михаил Пащенко. Система лейтмотивов в либретто «Града Китежа»</i>	213
Реплики: <i>Марина Рахманова, Владимир Горячих</i>	251
2. <i>Антонина Лебедева-Емелина. Н.А. Римский-Корсаков. Библиография (1865–1918)</i>	259

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий сборник является научным итогом конференции «Наследие Н.А. Римского-Корсакова в русской культуре», проведенной осенью 2008 года в рамках ежегодных «Келдышевских чтений» Государственного института искусствознания (Отдел музыки). Тема конференции была выбрана в связи с отмечавшейся летом 2008-го памятной датой – 100-летием со дня кончины композитора; участие в организации конференции принял Музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки.

Но и безотносительно к датам тема конференции представляется актуальной, и в каком-то смысле данный сборник стремится стать обобщением сделанного за примерно полтора десятилетия, которые прошли после публикации большого собрания материалов о Римском-Корсакове к 150-летию со дня его рождения (специальный выпуск журнала «Музыкальная академия»: 1994, № 2). Конечно, в эти годы появлялись интересные и ценные работы о композиторе. В первую очередь здесь должны быть названы два сборника переписки Римского-Корсакова – с В.И. Бельским и В.В. Ястребцевым и с Н.И. Забелой-Врубель. Подчеркнем, что обе эти превосходно подготовленные, подробно прокомментированные эпистолярные книги вышли в свет благодаря петербургской исследовательнице Л.Г. Барсовой (в первом сборнике – с участием В.В. Горячих). Таким образом, Людмила Григорьевна собственными силами продолжила давным-давно «законсервированное», остановившееся на полпути издание литературного наследия Римского-Корсакова (издательство «Музыка»). Среди других работ о композиторе заслуживает внимания небольшой по объему и вышедший очень скромным тиражом в 2000 году сборник Московской консерватории «Николай Андреевич Римский-Корсаков» под редакцией А.И. Кандинского; из предисловия к сборнику становится ясно, что первоначально он, как и спецвыпуск «Музыкальной академии», готовился к 150-летию со дня рождения композитора, и лишь финансовые обстоятельства задержали выход книги на несколько лет. Специальный сборник материалов о Римском-Корсакове вышел и в Петербурге в 2008 году: это 7-й выпуск в серии «Петербургский музыкальный архив» (под редакцией Т.З. Сквирской), отразивший материалы Чтений отдела рукописей Петербургской консерватории в 2004 году (к 160-летию со дня рождения композитора); в соответствии со спецификой Чтений сборник состоит преимущественно из публикаций разных документальных материалов.

Наконец, в пределах обозначенных полутора десятилетий появились две большие и чрезвычайно ценные работы ныне покойной (скончалась в 2006 году) Татьяны Владимировны Римской-Корсаковой, внучки Николая

Андреевича: «Детство и юность Н.А. Римского-Корсакова» (1995) и «Н.А. Римский-Корсаков в семье» (1999). Отличающиеся глубоким знанием темы, превосходным стилем изложения, эти работы дают возможность познакомиться с массой неопубликованных документов композитора, в основном – из семейной переписки (с родителями, старшим братом, женой, детьми и проч.). Заметим, что в силу характера Николая Андреевича его письма к родным – по крайней мере в выборке, сделанной Татьяной Владимировной, – дают, с одной стороны, ясное представление об облике Римского-Корсакова в повседневной жизни, а с другой, не содержат в себе ничего, условно говоря, «интимного»; полная публикация этого раздела огромного эпистолярного наследия композитора была бы очень важным подспорьем для исследователей (в письмах Римского-Корсакова к жене и сыновьям подробно обсуждаются творческие вопросы) и, уверенны, прекрасным чтением для просвещенного любителя русской культуры.

Еще одним, не менее существенным, полем деятельности Татьяны Владимировны Римской-Корсаковой было возрождение и охрана музеев композитора: кроме петербургской квартиры на Загородном проспекте – в Тихвине, в доме, где родился Николай Андреевич, и в Вечаше и Любенске, где создано множество произведений композитора (в Любенске, как все помнят, Николай Андреевич скончался в июне 1908-го). Трудности нашего времени не обошли эти мемориальные места, в особенности музейный комплекс «Вечаша – Любенск», находящийся в «глухом углу» Псковской области, в местах дивной красоты, но и очень большой «запущенности». Только благодаря Татьяне Владимировне, а также местным музейщикам-энтузиастам, в частности представленной в настоящем сборнике Валентине Михайловне Васильевой, и тихвинская, и псковские усадьбы сохранены в возрожденном после разрушений военных лет виде. Там проводятся и скромные собрания-конференции, материалы которых, носящие преимущественно краеведческий характер, публикуются подручными средствами. В частности, опубликован сборник по материалам конференции в Вечаше летом 2008 года, которая была совмещена со съездом потомков композитора по поводу 100-летия кончины Николая Андреевича. В связи с «семейной темой» хочу заметить, что в течение последних десятилетий несколько раз был переиздан роман (точнее, историческая хроника в беллетризованной форме) «Побежденные» еще одной внучки композитора – Ирины Владимировны Головкиной (дочери Софьи Николаевны Римской-Корсаковой, в замужестве Троицкой); речь в нем идет о трагических судьбах представителей дворянства и интеллигенции после 1917 года, в том числе о судьбах родственников композитора, и среди них самой Ирины Владимировны, прошедшей через тюрьмы и лагеря.

Композиция настоящего сборника складывается из трех разделов, выделенных с большой долей условности. В первый раздел входят, так сказать,

«сопоставительные» работы, рассматривающие темы «Римский-Корсаков и...» – и какое-то явление культуры или творческая личность. Во втором разделе собраны материалы по разным аспектам музыкального и литературного наследия композитора; в третьем – рассматривающие творчество композитора в контексте той или иной эпохи.

В сборнике имеются два приложения. Первое – огромная и очень ценная библиография по Римскому-Корсакову за более чем полвека, составленная для настоящего издания А.В. Лебедевой-Емелиной (этот масштабный труд публикуется в, так сказать, «сборниковом», «предварительном» варианте). Второе приложение требует некоторых пояснений. В 2008 году журнал «Вопросы литературы» опубликовал статью филолога по образованию М.В. Пашенко «"Китеж", или "Русский Парсифаль": генезис символа»; эта серьезная и оригинальная работа вызвала немалый интерес, и по просьбе редактора-составителя (и с любезного разрешения редакции «Вопросов литературы») М.В. Пашенко сделал вариант своего текста для публикации в настоящем сборнике. В свою очередь, двое из участников конференции сочли нужным «ответить» автору статьи. Думается, элемент научной полемики, которого всем нам так недостает, вполне уместен в издании, претендующем на некоторое обобщение знаний и мыслей о Римском-Корсакове в наши дни.

В сборнике представлены исследователи из разных городов России, представители разных научных школ и разных поколений, в том числе, что особенно приятно, самого младшего. Екатерина Ключникова (Москва), Екатерина Прокопьева (Воронеж) и Анна Фефелова (Новосибирск) еще учатся в аспирантуре (соответственно Академии музыки имени Гнесиных, Московской консерватории и Государственного института искусствознания). Недавно Полина Боровик защитила в Минской консерватории кандидатскую диссертацию «Новая русская музыкальная школа М.А. Балакирева как историко-культурный феномен», а Юлия Петрушевич в Академии музыки – диссертацию «Архетипические мотивы в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова». В сборнике широко представлены, кроме москвичей, и петербургские исследователи: это Сергей Фролов, Наталья Брагинская, Владимир Горячих, Татьяна Зайцева; в Петербурге завершила свое образование и Ольга Владимирова, ныне работающая в Череповце.

Ряд участников счел необходимым не только уточнить, но и дополнить, расширить свои статьи по сравнению с прочитанными ими докладами; другие выступавшие ограничились теми рамками, которые ставил регламент конференции, – отсюда неравномерность объемов публикуемых текстов. Читатель наверняка заметит, что некоторые темы особенно привлекают внимание исследователей, но заметит также, что нередко по этим темам нет единого мнения, а есть разные подходы и разные оценки.

В качестве редактора-составителя корсаковского выпуска «Музыкальной академии» в 1994 году позволю себе заметить, что общая картина осмысления творчества и личности Римского-Корсакова в отечественном музыкознании, несомненно, сильно изменилась. То, что полтора десятилетия назад представлялось необходимым «возродить» и «доказывать», теперь выглядит аксиомой. Общими усилиями мы заполнили брешь, которая силою исторических обстоятельств образовалась между началом и концом XX столетия. Это открывает путь к более тонкому и глубокому пониманию и великой музыки, и идей ее создателя.

Как принято говорить, жанровый диапазон сборника достаточно широк, от серьезного исследования большой темы до «эссе» и «психологических этюдов» на темы более частные. Мне кажется особенно примечательной постановка того или иного вопроса биографии или творчества композитора по принципу «Римский-Корсаков и...». Докладов, так построенных, оказалось столь много, что для них пришлось выделить специальный раздел сборника, но на самом деле и в других разделах преобладают тексты с сопоставительным наклоном. Сопоставляются персоналии, идеи, стили, сочинения, эпохи... В результате, думается, возникает картина многомерная и подвижная, в которой видны и «первые планы», и недостаточно прописанные «участки».

Марина Рахманова

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И...



Лариса Кириллина

АНТИЧНЫЕ ТЕМЫ И ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Искусство второй половины XIX века было не слишком склонно апеллировать к античности. Ни романтизм, ни, особенно, реализм не предрасполагали к использованию античных сюжетов и моделей. Античность ассоциировалась с сугубо академической традицией, которой большинство художников XIX века противопоставляли новое понимание искусства как деятельности, свободной от «школьных» ограничений и обращенной к «правде жизни». Вдобавок опора на античность предполагала нивелирование национального начала, без которого искусство Нового времени уже не мыслилось. Однако возрождение художественного интереса к античности началось еще в рамках XIX века, и это касалось как Западной Европы, так и России. При этом выяснилось, что античность может представляться очень разной и многоликой, словно бы мимикрируя под строй данной культуры и отвечая на духовные запросы данного общества.

«Русская» античность возникла, конечно, не в XIX веке, а гораздо раньше (благодаря контактам с Византией), однако до XVIII века она находилась на периферии культурного сознания даже очень образованных людей. Лишь в послепетровское время тенистые сады и регулярные парки русских вельмож украсились копиями Диан, Венер, Амуров и Граций, а усадебный дворец или дом благодаря фронтонам и колоннам приобрел черты сходства с греческим храмом. Но и тогда замелькавшие в русской поэзии имена античных богов составили лишь поверхностный ее слой, воспринимаясь как литературная игра, как россыпь знаков для посвященных или как повод для тонкой иронии (вроде громких имен Алкиды и Фемистоклоса, присвоенных шаловливым деткам помещика Манилова в «Мертвых душах» Гоголя). Античная героиня оказалась частью повседневного быта и элементом вечного маскарада светской жизни. Отсюда – поток анакреонтических и антологических стихов в русской поэзии, начиная с Ломоносова и кончая эпохой Пушкина; классицистский декор интерьеров, заимствование из Европы «голой» моды на полупрозрачные платья-туники... В николаевское время с таким милым и мирным обликом «русской» античности было покончено. И недаром самое знаменитое русское полотно на античную тему, «Последний день Помпеи» Карла Брюллова (1833), было посвящено живописанию страшной катастрофы.

На протяжении большей части XIX века общество очень неоднозначно относилось к идее глубокого погружения в античность. С одной стороны, никто не отрицал величия греков и римлян. С другой же стороны, насильственное насаждение в художественных учебных заведениях классицизма и академизма как необсуждаемой нормы вызывало протест и отторжение у творческой и мыслящей молодежи. Но, с третьей стороны, благодаря уже

имевшемуся фундаменту стало возможным приобщение к миру античной культуры широких кругов образованных людей.

Двойственную роль в этом процессе сыграла реформа гимназического образования, предпринятая в 1871 году министром просвещения в правительстве Александра II графом Дмитрием Андреевичем Толстым. Обычно эту реформу характеризуют как крайне консервативную: в гимназиях главными предметами становились латинский и греческий языки; на второй план отступали новые языки, история и литература, а естественные науки, в которых виделся источник материалистических умонастроений, резко сокращались или вообще изгонялись из курса. Многие гимназисты, испытав на себе все тяготы изучения греческой и латинской грамматики, возненавидели оба языка. Но нельзя не признать, что появление в России довольно большого количества людей, хорошо знакомых с древними языками и античной литературой, было чрезвычайно полезным явлением для культуры в целом. И хотя в 1902 году преподавание латыни в гимназиях было заметно урезано, а греческий язык сделан факультативным, свою очень положительную роль классическое образование, конечно, сыграло. Ведь практически все выдающиеся поэты, писатели, мыслители Серебряного века были выходцами из гимназической и университетской среды, и многие из них знали древние языки и соответствующую литературу на очень хорошем, а то и на профессиональном уровне. И вряд ли стоит удивляться тому, что античные образы, сюжеты и мотивы заняли такое большое место в искусстве русского Серебряного века.

Николай Андреевич Римский-Корсаков вроде бы не был причастен к этому процессу напрямую. В программу Морского корпуса, где он учился, латынь и греческий не входили; специально античностью он не интересовался. Да и в кружке Милия Алексеевича Балакирева про подобные материи говорили, судя по всему, немного, если говорили вообще.

И тем не менее Римский-Корсаков оказался непосредственно причастным к созданию того мира «русской» античности, который сложился к началу XX века.

Подспудно почву для этого готовили его оперы на сюжеты, которые кажутся сказочными или фантастическими, но на самом деле обнаруживают под собой мифологическую основу и варьируют ряд архетипов, восходящих к эллинскому духовному наследию.

Один из таких архетипов – образ боговдохновенного певца, который служит посредником между разными мирами, носителем знания о высших истинах, источником и объектом земной и небесной любви. В греческой мифологии этот архетип воплощает прежде всего Орфей, а в европейской культуре Нового времени наиболее органичным прибежищем для сюжетов орфического плана стала опера. Правда, в XIX веке значительных опер, главным героем которых был бы именно Орфей, уже не создавали, но это не значит, что данная проблематика отсутствовала. Во всяком случае, в творчестве Римского-Корсакова она представлена целой линией образов, поскольку в нескольких его операх либо главный герой, либо один из персонажей – певец и

песнотворец (Левко в «Майской ночи», Садко и Нежата в «Садко», Лель в «Снегурочке», Лумир в «Младце», наконец, Моцарт в «Моцарте и Сальери»). Более того, возникает и своеобразный «антиорфей» – Кашей Бессмертный со своими гуслиями-самогудами.

О том, что в «идейной части» оперы «Садко» присутствует Орфей, отдавал себе отчет и сам композитор (в заметке «Мысли о моих собственных операх»)¹. Однако, как заметила М.П. Рахманова, помимо орфического, в «Садко» обнаруживается еще один античный архетип – «одиссеевский», связанный с идеей приключений и странствий², – и, добавила бы я, дерзания и удалства, героического противостояния судьбе и даже богам. Действительно, Садко – в такой же мере «русский Орфей», в какой и «русский Одиссей». Это «раздвоение личности» героя сказалось и на женских персонажах: наряду с гибнущей на границе миров «Эвридикой» (Волховой), в опере есть и «Пенелопа» (Любава)³. Наверное, в концепции «Садко» звучал и автобиографический мотив, ибо Николай Андреевич сам являлся и «Одиссеем» (моряком, совершившим длинное плавание), и «Орфеем», так что обе стороны личности его героя были ему близки и дороги.

Эта орфическо-одиссеевская линия так или иначе прослеживается и в других произведениях Римского-Корсакова, в том числе хрестоматийно известных («Шехеразада», «Сказка о царе Салтане»). Но совершенно явно и отчетливо композитор возвращается к ней в Прелюдии-кантате «Из Гомера», написанной в 1901 году в качестве интродукции к задуманной еще в 1894 году опере «Одиссей у царя Алкиноя, или Навзикая». Этот проект приобрел отчетливые черты в начале 1900-х годов, когда Римский-Корсаков получил от В.И. Бельского наброски либретто и даже начал сочинять музыку, но затем «Навзикая» была отодвинута в сторону, уступив место «Китежу».

Интерес Римского-Корсакова к Гомеру был связан и с личными мотивами (неизбывная любовь к морю), и с литературными впечатлениями, и с отчетливым поворотом культуры того времени к новому осмыслению древнегреческого эпоса. Не случайно после очень длительного перерыва на европейской оперной сцене начали появляться произведения по гомеровским сюжетам («Пенелопа» Габриэля Форе, 1913), а гомеровские реминисценции проникли в смысловую плоть литературы эпохи модерна, причем как в прозе («Улисс» Джеймса Джойса, 1914–1922), так и в поэзии (Вяч. Иванов, О. Мандельштам). Можно упомянуть и картины В.А. Серова «Ифигения в Тавриде» (1893), «Одиссей и Навзикая» и «Похищение Европы» (1910), настроение и колорит которых, как мне кажется, очень созвучны музыке Римского-Корсакова.

¹ Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. IV. М., 1960. С. 447.

² Рахманова М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1995. С. 147.

³ О роли двоичности в драматургии «Садко» неоднократно говорилось в литературе; я в данном случае выделяю только один мотив, проясняющий внутреннюю необходимость введения в оперу второго женского образа

Следовательно, и Прелюдия-кантата «Из Гомера» органично вписывается в культурный контекст уже не XIX века, а начала XX. Это очень экспериментальное сочинение представляет собой «гибрид» симфонической поэмы и кантаты, что для музыки XIX века было нетипично, а для русской музыки и вовсе уникально. Притом, что в Прелюдии-кантате ощущаются реминисценции и «Садко», и «Шехеразады», и – в какой-то мере – «Золота Рейна» Вагнера, по композиционным параметрам она созвучна «Морю» Дебюсси, только, в отличие от последнего, завершается не катастрофой, а наоборот, лучезарной картиной восхода зари. В мелосе второй, собственно кантатной, части («Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос») Римский-Корсаков не пытается воспроизвести «древнегреческий» колорит: музыка выдержана в обычном E dur с несколько «томными» хроматизмами, хотя и без притязаний на импрессионистическую звуковую роскошь.

В других случаях античные темы в музыке Римского-Корсакова сопровождалась и особым ладовым колоритом. Конечно, в свете увлечения композитора и его сотоварищей по балакиревскому кружку народной модальностью это было естественно, однако именно в данном контексте античность почти ни у кого тогда не фигурировала.

Чрезвычайно интересен в этом отношении дуэт «Пан» на стихи Аполлона Григорьевича Майкова (1821–1897) – одного из относительно немногих русских поэтов XIX века, постоянно обращавшихся к античной тематике, которая стала одним из идейных лейтмотивов его творчества⁴. Дуэт был написан в 1897 году и вошел в опус 47 – «Два дуэта» (вторым сочинением в опусе был ансамбль на текст из «Песни Песней»). Этот опус существует в трех авторских редакциях: для меццо-сопрано и баритона в сопровождении фортепиано, для сопрано и тенора в сопровождении фортепиано и для сопрано и тенора в сопровождении оркестра; все версии относятся к одному году. Если рассматривать обе части опуса, то композитор явно стремился сопоставить первозданную диатонику «Пана» со страстной восточной хроматикой «Песни Песней», подчеркнув этот контраст «экстремальным» ладовым решением: «сверхмажор» (лидийский лад) в «Пане» и «сверхминор» (фригийский) в «Песни песней».

Все три версии дуэтов ор. 47 Римский-Корсаков посвятил А.К. Лядову. Однако «Пан» содержит явную переключку с экспериментами А.С. Аренского, который в 1893 году создал фортепианный цикл ор. 28 «Опыты с забытыми ритмами» – под таковыми ритмами подразумевались древнегреческие стопы и строфы⁵.

⁴ Среди стихотворений Майкова имеются, в частности, «Анакреон», «Вакханка», «Нимфа», «Олимпийские игры», «Гезиод», «Из Сафо», «Муза», «Приап», «Рождение Киприды» и др.

⁵ См., например, в современном издании: А. Аренский. Избранные произведения для фортепиано. М.: Музыка, 2005. См. также: Кюрегян Т.С. Музыка античных форм // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (К 70-летию со дня рождения) / Ред.-сост. В.С.Ценова. М., 2003. С. 18–28.

Что же касается идейно-поэтической стороны дуэта «Пан», то он связан прежде всего с чрезвычайно созвучной Римскому-Корсакову мыслью об одухотворенности всей природы, а с другой стороны – с «пришествием» образа Пана в русское искусство рубежа веков. Здесь сплелись в один узел самые разные нити: любовь Римского-Корсакова к стихам Майкова, знакомство композитора с четой Врубелей в 1898 году, художественные и жизненные впечатления М.А. Врубеля, предшествовавшие созданию его картины «Пан» (1899) – о них интересно рассказывал композитор и пианист Борис Карлович Яновский (1875–1933), приглашенный летом 1899 года к Врубелям в качестве репетитора-аккомпаниатора для Надежды Ивановны Забелы-Врубель⁶. Но, возможно, сыграла свою роль и музыка Римского-Корсакова: певица разучивала партию Снегурочки, а в предыдущем году исполняла корсаковского «Пана» вместе с тенором Гавриилом Ивановичем Морским⁷. Более того, чете Врубелей посвящен другой «натурфилософский» диптих Римского-Корсакова на стихи Майкова – Два романса op. 56 (1898). Первый романс, посвященный Надежде Ивановне – «Нимфа», содержит античные аллюзии и написан в «рассветной» тональности E dur. Второй же, «Сон в летнюю ночь», посвящен Врубелю и полон мерцающих красок, вызывающих ныне аналогии с палитрой врубелевского «Пана»...

Образ Пана должен был присутствовать и в корсаковской «Навзикае»; по крайней мере, он фигурировал в присланном композитору Бельским фрагменте либретто (хор девушек «Бог Пан с козлиными ногами») ⁸. Следовательно, даже такой почти лабораторный эксперимент, каким выглядит дуэт «Пан», вписывался в гораздо более богатую смыслами картину.

Среди романсов Римского-Корсакова, помимо «Пана», к теме «русской» античности имеет отношение цикл «К поэту» op. 45, написанный в том же самом 1897 году и включающий в себя пять стихотворений Пушкина (обрамляющие цикл «Эхо» и «Поэт») и Майкова («Искусство», «Октава», «Сомнение»). Никаких экспериментов с античными ладами или ритмами здесь нет. Важно другое: стихи подобраны Римским-Корсаковым так, что посредством музыки в них «высвечиваются» смысловые лейтмотивы, имеющие античное происхождение, но пронизывающие и творчество самого композитора. Это одухотворенная и гармоничная, дружественная человеку природа, порождаемое ею высокое искусство, а также нелегкая, но славная доля творца-избранника...

Цикл «К поэту» примыкает к «орфической» линии творчества Римского-Корсакова и, соответственно, к аналогичной линии внутри русской культу-

⁶ Эти воспоминания были впервые опубликованы в 1909 году и воспроизведены на сайте, посвященном творчеству М.А.Врубеля: <http://wroubel.ru>.

⁷ На данное обстоятельство указано в статье: Успенский В. Врубель рисует «Пана» // Нева. 2004. № 4.

⁸ Письмо В.И.Бельского от 11 мая 1905 года // Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Сост., автор вступ. статей, комментариев, указателей Л.Г. Барсова. СПб., 2004. С. 346–348.

ры XIX века, вплоть до поэтов и музыкантов конца столетия, для которых «великий Пан» не умер, а скорее проснулся от тысячелетнего сна⁹.

Единственным сценическим произведением Римского-Корсакова на античную тему стала опера «Сервилия» по драме Л.А. Мея, написанная в 1899–1901 годах и поставленная в 1902 году в Мариинском театре. Как сообщал композитор в «Летописи», опера была дана «в прекрасном исполнении», что, однако, не обеспечило ей успеха у публики¹⁰.

За этой оперой закрепилась репутация произведения неудачного, хотя и включающего в себя ряд музыкально ярких эпизодов. Вину за несложившуюся судьбу оперы принято возлагать на пьесу Мея, которая действительно не отличается ни своеобразием характеров, ни естественным развитием сюжета, ни даже отчетливым историческим колоритом. Взаимоотношения персонажей кажутся искусственными, а ситуации надуманными. Психологически неестественным выглядит и нравственный итог сюжета: внезапное обращение в христианство не только главной героини, Сервилии, но даже ее гонителей из числа приближенных императора Нерона (финальный хор «Credo»).

Однако интересно попытаться понять, почему Римский-Корсаков взялся за этот сюжет, содержащий очевидный набор просчетов и штампов. Может быть, композитора привлекал нравственный пафос меевской «Сервилии» – противопоставление язычества христианству? Думается, нет, ибо композитор, наоборот, неоднократно пытался соединить оба мироощущения, найдя в них общий знаменатель – природу, красоту, радость (как, например, в увертюре «Светлый праздник»).

Вероятно, «Сервилия» привлекла его новизной своей сугубо музыкальной задачи: попытаться выразить античность, не прибегая к «лабораторной» стилизации. Об этом композитор откровенно и достаточно подробно (хотя, на нынешний взгляд, несколько наивно) рассказывал в «Летописи»: «Древней музыки не осталось и следов, никто ее не слышал, никто не имел права упрекнуть композитора за то, что музыка его не римская, если условие избегать *противоречащего явно* было им соблюдено. Свобода была, следовательно, почти что абсолютно полная. Но музыки вне национальности не существует, и, в сущности, всякая музыка, которую принято считать за общечеловеческую, все-таки национальна. <...> Поэтому для «Сервилии» необходимо было избрать, в общем-то, какой-либо наиболее подходящий национальный оттенок. Отчасти итальянский, отчасти греческий оттенки казались мне подходящими наиболее. Для бытовых моментов же, для плясок с музыкой и т. п., по разумению моему, значительно подходил оттенок византийский и восточный. Ведь у римлян своего искусства не было, а было лишь заимствованное из Греции. С одной стороны, в близости древней греческой музыки к восточной я уверен, а с другой – полагаю, что остатков древнегреческой музыки следует искать в искусстве византийском, отголоски которого слышатся в старом православном пении»¹¹.

⁹ Знаменитое изречение «Умер великий Пан!» приводилось в трактате Плутарха «Об упадке оракулов».

¹⁰ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 8-е. М., 1980. С. 291–292.

¹¹ Там же. С. 281–282.

Представление о том, что музыкальный язык оперы должен соответствовать стилю и колориту изображаемой эпохи, сложилось лишь во второй половине XIX века, однако вовсе не сделалось общепризнанным правилом. Так, в операх Вагнера на сюжеты средневековых легенд нет никаких поползновений на отражение соответствующих музыкальных реалий, поскольку его оперы – не о средневековье, а о людях вообще, и прежде всего о современных ему людях с их полифонически сложным внутренним миром.

Античные сюжеты, как мифологические, так и исторические, присутствовали на оперной сцене с самого начала, как только жанр зародился, однако практически никогда композиторы не ставили перед собой тех проблем, которые перечислил в связи с «Сервилией» Римский-Корсаков.

Композитор понимал, что в «Сервилии» ему предстоит придумать «свою» античность, коль скоро он не мог опереться ни на какие образцы. В том, что «древней музыки не осталось и следов», Римский-Корсаков был не совсем прав – даже в его время некоторые памятники древнегреческой музыки были все-таки известны, – однако, действительно, вплоть до наших дней обнаружен всего один, причем совершенно «невнятный» образец нотной записи римского времени¹². Но «свобода», о которой говорил композитор, была, как он сам понимал, относительной. Слух должен был воспринимать музыку бытовых сцен «Сервилии» как условно античную, руководствуясь уже сложившимися в те годы представлениями о предмете.

Нельзя сказать, что музыкальный стиль «Сервилии» строго выдержан в этих установленных композитором для себя рамках. Иногда его римляне изыскиваются уж слишком по-русски, иногда сбиваются на отчетливый полонез (гимн Афине в I акте) или впадают в романтическую чувствительность.

Интереснее другое. Эксперимент, осуществленный Римским-Корсаковым в рамках небольшого сочинения (дуэт «Пан»), оказался распространен в «Сервилии» на значительное пространство. В этой опере появились довольно пространственные эпизоды и целые сцены, написанные в «греческих» ладах. Таковы, в частности: оркестровое вступление к I действию (миксолидийский G); молитва Старца «Один есть Бог», звучащая в I действии (обиходный звукоряд с миксолийской гармонизацией in F); вступление ко II действию и начало сцены пира (лидийский B, затем лидийский E); песни и танцы на пиру во II действии, ладовая принадлежность которых непосредственно обозначена композитором: modo ionico (E), modo mixolidico (E), modo frigico (e); хор девушек «Расчешите руно» (ионийский A) и его середина – вокализ Антонии (дорийский fis) в начале III действия¹³.

Хотя все эти лады встречались ранее как у самого Римского-Корсакова, так и у его сотоварищей по «Могучей кучке», причем вне всякой связи с античным контекстом, в «Сервилии» они призваны создать воображаемый

¹² Образцы греческой музыки собраны, например, в книге: West M.L. Ancient Greek Music. Oxford, 1992.

¹³ Анализ некоторых отрывков приведен в работе: Андрушкевич А.В. Римский-Корсаков как теоретик музыки. Дипломная работа. М.: МГК им. П.И.Чайковского, 2004. С. 74–79.

«греко-римский» колорит. Нам трудно судить, в какой мере эта художественная иллюзия удалась: для этого следовало бы хотя бы исполнить оперу так, как она была задумана автором. К сожалению, полных записей «Сервилии» не существует. Между тем «Сервилия», при всех своих очевидных драматургических слабостях и даже курьезах, – произведение очень своеобразное и очень интересное, заслуживающее того, чтобы вернуться к нему хотя бы в порядке творческого эксперимента.

Римский-Корсаков вроде бы следует традициям «большой» оперы на исторический сюжет. Здесь поют гимны языческим богам и Христу, пируют и пишут доносы, объясняются в любви, устраивают заговоры, вызывают духов, судят невинных... Не обходится и без сцены пожара Рима, почти обязательной для произведения «из времен Нерона».

Впрочем, по набору колоритных и мелодраматических ситуаций «Сервилия» выглядит куда умереннее оперы А.Г. Рубинштейна «Нерон» (1876, поставлена в Гамбурге в 1879), четыре действия которой вмещают куда больше всевозможных интриг, коллизий, событий и действующих лиц (так, у Рубинштейна не один, а четыре важных женских образа, и все героини гибнут по вине Нерона). Можно вспомнить и писавшуюся несколько десятилетий, но так и оставшуюся незаконченной оперу Арриго Бойто «Нерон» (поставлена посмертно в 1924 году), в которой имеется сходная коллизия (главная героиня оказывается тайной христианкой и умирает со словами веры на устах).

Тематика обоих «Неронов», Рубинштейна и Бойто, равно как «Сервилии» Римского-Корсакова, ассоциируется с римским миром, красочно нарисованным в романе Генрика Сенкевича «*Quo vadis*» – «Камю грядеши». Роман создавался в 1894–1896 годах и в том же 1896 году был переведен на русский язык. Римский-Корсаков, работая над «Сервилией», уже знал роман Сенкевича (в отличие от Бойто, который закончил либретто своего «Нерона» еще в 1870 году и даже предлагал его Верди, и в отличие от Рубинштейна, опера которого, как уже упоминалось, была написана в 1876 году)¹⁴. Поэтому писать «Сервилию», не учитывая того яркого образа римской жизни, который вставал со страниц романа Сенкевича, композитор уже не мог. И хотя музыкальный образ древности, представленный в «Сервилии», получился очень пестрым, он был создан вдумчиво и отнюдь не по инерции. Поэтому «Сервилия» встраивается не только в линию «больших» исторических опер XIX века, но и в линию произведений художественно-полемического характера. Античность в ней – такая же «русская», как в «Орестее» Сергея Ивановича Танеева, где трагедия рода Атридов пропущена через горнило родного мелоса, – и отчасти такая же «модернистская», как в «Царе Эдипе» Игоря Федоровича Стравинского. И это, совершенно очевидно, совсем не та лучезарная «беломраморная» античность, с которой в русской культуре начинался XIX век.

¹⁴ Например, в письме к Римскому-Корсакову от 25/13 февраля 1897 года В.И. Бельский вскользь упоминает знаменитый роман, даже не называя имени автора, поскольку совершенно ясно, о чем идет речь (Н.А. Римский-Корсаков. Переписка... С. 237).

Светлана Петухова

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И КЛАССИЧЕСКОЕ

К последней трети XIX столетия основные направления общественных представлений о творческой личности сформировались в России уже практически в том виде, в каком дошли до нынешних времен. Развитие рекламы, появление множества специализированных периодических изданий, наконец, вовлеченность в специфический процесс художественного творчества все большего числа людей привели к тому, что не только собственно явления и произведения искусства, но и подробности биографий их создателей удостоились широкого и пристального внимания и разноречивых оценок.

Разумеется, общественные взгляды возникли прежде всего в результате осмысления известных фактов жизни и творчества как уже умерших художников, литераторов, музыкантов, так и здравствовавших и работавших в непосредственной «зоне досягаемости» для аудитории, в том числе и обывательской. И к интересующему нас сейчас периоду постепенно сложившиеся критерии оценок позволяли безошибочным образом классифицировать особенности, черты и качества творческих фигур, соответствовавшие «популярным» клише либо не соответствовавшие им.

В этом аспекте вопрос, почему многое, связанное с жизнью и творчеством Николая Андреевича Римского-Корсакова, не привлекло достаточно общественного внимания как современников, так и потомков, является для нас весьма важным. Легче всего сравнивать в данном случае качественные отличия восприятия фигур Корсакова и Чайковского – музыкантов одного поколения, авторов большого числа произведений всегда востребованных театрально-сценических жанров, обладателей не только российской, но и общеевропейской известности.

Как нам кажется, огромное значение для возникновения повсеместной – поистине всенародной – популярности Чайковского имело прежде всего соответствие и особенностей его музыки, и подробностей его биографии сложившимся представлениям о бытии романтического художника. В то время как эстетические взгляды и магистральные направления деятельности Римского-Корсакова в большой степени отражали даже не классические, а классицизирующие (утверждавшие классичность) мировоззренческие установки их обладателя.

В данном случае мы рассматриваем *классическое* не только как совокупность ясно обозначенных стилевых черт, критериев и нормативов, отличающих период развития западноевропейского искусства XVIII – начала XIX столетий. *Классическое* понимается нами в данном случае и в контексте вневременном, можно даже сказать, субъективно-оценочном – как образцовая в понимании потомков система, обладающая некими универсальными и внутренне гармоничными особенностями, явно привлекающими пристрастный

интерес профессионалов художественного творчества на любых этапах развития искусства. С точки зрения первого русского классика – Глинки – ощущение таковой гармонии достигается верным (и точно рассчитанным) соотношением смысловой, технологической и эстетической составляющих творческого результата, что приводит к «равно докладной» привлекательности произведения искусства для автора, немногочисленных знатоков и широкой публики.

Однако для музыкантов балакиревского кружка и особенно для самого Балакирева – открыто декларировавшего свою приверженность принципам глинкинского композиторского мышления – понятие классического сводилось нередко лишь к узко и прямолинейно направленному толкованию классического как условно говоря «академического»: в качестве синонима устаревшего, ограниченного, чисто ремесленного подхода к творчеству и воспитанию творца (в противовес новаторским, открытым различным стилевым влияниям, истинно художественным устремлениям «Могучей кучки»).

На этих страницах не место суждениям, какие из провозглашавшихся кучкистами «лозунгов» действительно нашли претворение в музыке этих композиторов. В связи с разговором об их отношении к классическому подчеркнем лишь необходимый для наших изысканий, весьма симптоматичный штрих: в огромном по объему литературном наследии Римского-Корсакова данный термин употребляется лишь несколько раз, позволяя, тем не менее, читателю уяснить, что именно хотел сказать автор в каждом конкретном случае.

В частности, в уничижительном смысле используется это определение (причем не прямо, а опосредованно, через название романа-пародии Мусоргского) в «Летописи» в качестве характеристики музыкального ретроградства: «После исполнения “Садко” последний [рецензент А.С. Фаминцын] разразился по моему адресу порицательной статьей, обвиняя меня в подражании “Камаринской” (!!!), что дало повод Мусоргскому создать своего “Классика”, осмеивавшего критика печального образа, причем в средней части, на словах: “Я враг новейших ухищрений”, являлся мотив, напоминающий море из “Садко”»¹.

Однако далее, говоря о «классических» программах хора Бесплатной музыкальной школы, Римский-Корсаков называет вошедшие в концерты произведения Палестрины, Баха и Генделя «музыкой старой, но прекрасной»².

Известно, что интерес к музыкальным образцам доклассической эпохи вырос прежде всего из желания композитора практически освоить методы полифонического письма. «Летом я написал 61 фугу <...> 5 канонических вариаций на хорал, 3 вариации на другой и несколько фугированных хоралов», – сообщал он Чайковскому 5 сентября 1875 года³.

Эти увлечения коллеги-кучкиста вызвали резкую критику в его адрес со стороны Балакирева, Стасова и Мусоргского, которые, презируя любые по-

¹ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 62.

² Там же. С. 90.

³ Цит. по: Чайковский П.И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. V. М., 1959. С. 413.

пытки постепенного обретения академического образования, именовали Корсакова «перебежчиком в лагерь классиков». Ирония ситуации подчеркивается самим фактом появления рецензии Г.А. Лароша, искренне желавшего защитить от нападков хорошую музыку. Ни Третья симфония, ни Квартет F dur, писал он, не дают «никакого права утверждать, что Римский-Корсаков перешел в лагерь “музыкальных классиков”»; напротив, лучшее в этих сочинениях принадлежит «прежнему Корсакову»⁴.

Однако с точки зрения исследователя парадоксальностью толкования отнюдь не исчерпывается общий смысл отчетливого противостояния «академичности» и «неакадемичности» мировоззренческих позиций того времени по отношению к методам музыкального обучения и преподавания в принципе.

Не секрет, что различные взгляды на воспитание и формы деятельности музыканта, утратив былую остроту, продолжают жить и по сей день. Ибо ответа на философский вопрос, что есть собственно творчество – интуитивное постижение законов мироздания или постепенное практическое овладение фундаментальными образовательными методиками, – не существовало и не существует. Тем не менее поклонников и пропагандистов первого из указанных принципов подхода к обучению, преподаванию и исполнению – назовем его «трансцендентным» – и сейчас, вероятно, не на много меньше, чем было во времена, когда столичные российские консерватории только начинали свою деятельность.

Корсаков же, бесспорно, являлся представителем кардинально иной точки зрения. Стараясь наиболее точно выразить ее суть и идею, определим ее – в противовес «трансценденции» – как «лествицу». В системе взглядов композитора таковая лествица безусловно являлась «лестницей в небо» – способом неустанного совершенствования на пути к идеальному воплощению прекрасного. Доминирующие особенности эстетики Римского-Корсакова близки в этом аспекте не только мышлению классической эпохи, но и, шире, мышлению эпох доромантических, когда взгляды на искусство в своих именно классицизирующих чертах опирались на единую основу – античное гармоничное видение мира.

Как известно, мировоззренческим идеалом классицизма было позитивное в любых его формах и проявлениях. «За классическим стилем, подчеркнем это, стояло определенное мировоззрение, доминантой которого было стремление к совершенству и универсализму и убежденность в возможности обретения идеала “здесь и сейчас”», – констатирует Л.В. Кириллина⁵, в поддержку этого тезиса приводя афоризм великого Гете: «Классическое – это здоровое, романтическое – больное» (1822).

Раскрывая данное суждение, можно также вспомнить, что писал Гете о романтической трагедии, противопоставляя ее античной: «[Романтическая трагедия] неестественна, не имеет изначальных корней, она искусственна,

⁴ Цит. по: Рахманова М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1995. С. 69.

⁵ Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996. С. 23.

изысканна, ходульна, полна преувеличений, странна вплоть до искажений и карикатурности. Она похожа на костюмированный бал, на маскарад при чрезмерно ярком освещении. У древних магическое и волшебное обладает стилем, у современных его нет. Магическое у древних – это природа, увиденная по-человечески, у современных оно надуманно и фантастично. Античность трезва, скромна, обладает чувством меры, современность необузданна, опьянена. Античность создает идеализированную картину реальности, с подлинным величием (стиль) и вкусом обработанную реальность; романтизм дает произвольное, невероятное, фантастически преображенное видение реальности»⁶.

Буквально каждое из приведенных эмблематичных выражений можно представлять в качестве характеристик различных направлений эстетической мысли Римского-Корсакова, непосредственно отразившихся в его музыкальном творчестве.

Уже во время своего кругосветного плавания молодой человек осознавал, какой именно метод и стиль творческого мышления близок ему. В письме брату в мае 1863 года он уточнял: «Я никогда не воображал, что для сочинения нужны слабые, болезненные нервы; таких не дай бог никому»⁷.

Прошло совсем немного времени, и Корсаков окончательно утвердился в мысли, что для создания музыки необходимо обрести прежде всего не «особенное» состояние, а специфические знания и «твердую выучку» – и тогда идеал воплощения прекрасного будет приближаться пропорционально овладению объективными законами музыкального мастерства.

В литературных набросках к задуманной, но не завершенной «Эстетике музыкального искусства» (1892) композитор, обобщая собственные взгляды, записал: «Представление прекрасного есть представление бесконечной сложности»⁸. И далее: «Воспроизведения понятий красоты, ума, уродливости, глупости, странности, чудачества. Легкость и тяжеловесность, грация и неуклюжесть, стройность и убожество, ширь и мелкость, роскошь, полнота и бедность, пустота, фантастическое и таинственное, реальное и ясное»⁹.

Что стоит за этим перечислением? Прежде всего понимание прекрасно как сложно устроенной гармонии всего сущего, в том числе и результата противопоставления неких разнонаправленных элементов и образных сфер. Изначальная дуалистичность мира делает возможным достижение эстетического идеала как гармоничной уравновешенности «производных» контрастов. Причем для художника единственный путь приближения к совершенству пролегает через верное распоряжение предоставленными его роду ис-

⁶ Цит. по: Аникст А.А. Художественный универсализм И.В. Гете // Гетевские чтения – 1984. М., 1986. С. 20.

⁷ Цит. по: Римский-Корсаков А.Н. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. I. М., 1933. С. 86.

⁸ Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. II. М., 1963. С. 63.

⁹ Там же. С. 66.

куства выразительными средствами. Вот именно абсолютная *правильность* изложения, невозможная без понимания специфических *правил* создания музыки, и есть в представлении композитора олицетворение *правдивого* образа истинной красоты.

В связи с этим обратим внимание и еще на одну симптоматичную деталь приведенного выше высказывания: из безобразных и отвращающих человеческих черт и художественных образных сфер здесь присутствует единственное – уродливость. Однако она явно понимается автором с точки зрения философской: как искривление (чаще всего частичное) некоего ракурса взгляда на мир, нарушающее первозданную стройность цельной системы субъектно-объектных отношений. Изображение конкретными художественными средствами врожденной порочности внешности, психики, природы человека, по-видимому, претило композитору, находясь в противоречии с его эстетическими установками.

Крайности в передаче полюсных, «пограничных» эмоциональных состояний, воплощенные посредством специфических выразительно-музыкальных нюансов, не привлекали Римского-Корсакова – в качестве смысловых линий системы, отразившей ту психологическую «трещину» мировосприятия, которая возникла постепенно в осознании романтическим искусством окружающей действительности. Напротив, стиливая и психологическая дихотомия языка и чувства, свойственная художественному миру композитора, явственно «вписывается» в представления эпохи Просвещения.

Как известно, во времена господства музыкального классицизма окончательно закрепилось определение музыки как «языка чувств». Причем «язык» подразумевал наличие некоей объективной знаковой системы для формирования доступного слушателю высказывания, в то время как «чувства», напротив, трактовались в качестве загадочных свидетельств иррациональной области, неподвластной знанию и контролю. Ощущение явно выраженного противоречия поступков индивида как продукта определенного культурно-общественного воспитания и – одновременно – продукта естественно-природного влияния создает во многих классических сочинениях то эмоционально и энергетически напряженное поле, которое в основном и привлекает широкий слушательский интерес¹⁰.

Безусловно, музыкальные структуры корсаковского индивидуального языка вполне возможно проанализировать с позиций классицистских риторики и даже литературной грамматики. «Я себе не могу представить развитие духа вне развития формы, в которой оно выражается», – говорил композитор¹¹. Его отношение к выбору оттенков красок изобразительной и выра-

¹⁰ Подробнее об этом см.: Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. М., 2007. С. 21–27.

¹¹ Карасев П.А. Римский-Корсаков, Врубель и Забела-Врубель. По личным воспоминаниям. [Из беседы Карасева с Римским-Корсаковым] // Николай Андреевич Римский-Корсаков / Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Кафедра истории русской музыки. М., 2000. С. 156.

зительной палитры музыкального письма также находится в рамках представлений классической эпохи: художественно уравновешенный стиль авторского высказывания Римского-Корсакова зачастую лишь опосредованно (может быть – на очень глубинных уровнях постижения) отражает эмоциональное и психологическое напряжение при передаче сильных чувств. В частности, оценивая выразительные средства сцены веча из «Псковитянки» спустя много времени после написания оперы, он отмечал: «С точки зрения драмы в “Псковитянке” есть такие промахи, каких бы я теперь не допустил. Например, народная сцена веча <...> слишком закруглена, в ней чересчур много стройности; даже речи отдельных лиц в ней вставлены в рамки»¹².

Вполне возможно, что именно стремление разобраться досконально в естественном дуализме предмета, которому он посвятил жизнь, заставило композитора уже в зрелом возрасте составить «Наброски по эстетике». «Музыка ничего изобразить не может, – констатировал Корсаков на страницах этих записок. – Она дает лишь настроение, говорит на прекрасном языке, но только сердцу, а точного смысла не передает»¹³.

С одной стороны, понимание Корсаковым художественной правды было близким к моцартовскому. «Как и страсти – сильные или нет – в своем выражении никогда не должны доходить до отвращения, так и музыка, даже в самой жуткой ситуации, никогда не должна оскорблять ухо, – рассуждал Моцарт в письме к отцу (от 26 сентября 1781 года), – наоборот, она и тогда должна все же доставлять удовольствие, следовательно, всегда должна оставаться музыкой»¹⁴.

С другой стороны – погружение в сферы *некрасивого* (пошлого, утрированного, безобразного, отвратительного) приводило в корсаковском понимании прежде всего к нарушению ясности: главного свойства художественного абсолюта, подчеркивающего и передающего его смысл.

Отсутствие ясности изложения в глазах композитора было синонимом замутнения сути произведения. Ясность, по мнению музыканта, являлась производной от симбиоза творческого самообладания и верного осознания своих целей. В статье «Эпидемия дирижерства» (1892) Римский-Корсаков высказывался весьма резко: «Одушевление, как продукт известной горячности, противоречит самообладанию. Оркестр скорее одобрит крайность в самообладании, граничащую с холодностью, чем крайность одушевления, близко стоящую к состоянию невменяемости»¹⁵. При этом сохранение самообладания отнюдь не воспринималось композитором как свидетельство отсутствия чувств и эмоций.

¹² Там же. С. 153.

¹³ Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. II. С. 65.

¹⁴ Цит. по: Вольфганг Амадей Моцарт. Письма. М., 2000. С. 233.

¹⁵ Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. II. С. 35.

Обретение гармонии творческого одушевления (по-видимому, для Корсакова это синоним слова «вдохновение», которое он не любил и не использовал) ощущалось композитором как результат получения и осмысления неких фундаментальных музыкальных знаний, а черты чисто внешние, рисовка и поза – как свидетельство отсутствия таковых. Более того, в приведенной статье автор откровенно сетовал на разрастание непрофессионализма – неясности, неконкретности, абстрактности восприятия и подачи – как востребованной тенденции именно «нового времени»: «Ловление рыбы в мутной воде есть явление нашего века. <...> В доброе старое время все это было невозможно»¹⁶.

Римский-Корсаков считал, что сочинение музыки, не связанной со сценическим действием или программой, не является его сильной стороной как композитора. «Я не способен ни к чему подобному, – писал он Глазунову 27 июля 1901 года, – а если и был когда-нибудь способен, то заглушил это в себе, а теперь уж поздно. За что я ни берусь в области чистой музыки, все у меня выходит и несовершенно, и несовременно, и это меня удручает»¹⁷.

Обращает на себя внимание авторское подчеркивание определений «чистая» (музыка) и «несовременно». По-видимому, композитор подспудно ощущал опосредованную связь «образцовой» (прежде всего классической) музыки с голосом и словом. Однако ко времени его обращения к инструментальным жанрам эта связь частично оказалась утраченной: в творчестве многих представителей позднеромантической школы на первый план зачастую выступало развитие выразительно-технических приемов и особенностей тематизма; это нередко определяло собственно драматургию сочинений. Создавать подобные произведения Корсаков не хотел, признавая для себя наиболее привлекательными «синтетические» жанры. Интересно, что в его Квартете F dur внимательный и чуткий слушатель и аналитик Чайковский при первом же знакомстве ощутил quasi-классический контекст. «Первую часть его [квартета] я считаю положительно прелестной и *идеально* чистой по фактуре. Она может служить образцом чистоты стиля, – в частности, писал Петр Ильич Корсакову 29 сентября 1876 года. – *Andante* хотя суховато, но в самой своей сухости, – характерно, как реминисценция из времен париков, фижмы и роброна. <...> В нем [стиле] есть что-то *Моцартовски* красивое и непринужденно вылившееся из-под пера»¹⁸.

Обрести представление о целом художественном мире композитора невозможно без осмысления его подхода к пониманию как основополагающих классицистских топосов – патетики, эротики, пафоса, чувствительности, героики, пасторали, так и главных метажанровых наклонений, свойственных искусству прежде всего эпохи Просвещения.

¹⁶ Там же. С. 36.

¹⁷ Цит по: Римский-Корсаков. Музыкальное наследие. Т. I. М., 1953. С. 155.

¹⁸ Чайковский П.И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. VI. М., 1961. С. 77.

Из характернейших для мышления Римского-Корсакова содержательных и типологических основ в качестве примера приведем *одический жанр*.

«Ода как топос связывает вербальное, вокальное и музыкальное начала с воплощением неких священных идеалов и потому не имеет в музыке жанровых границ, – указывает Л.В. Кириллина. – Возможно, ода как выражение восторженной хвалы, связующей наш мир с миром высшим, являлась тем незримым мостом, который связывал классическую симфонию с мессой, позволяя, в частности, использовать части симфоний в рамках литургии или, наоборот, вводить в безусловно светские симфонии аллюзии на церковные напевы»¹⁹.

Говоря в данной связи о Римском-Корсакове, к симфониям вполне можно добавить оперы и кантаты. И задаться закономерным вопросом: насколько «одические» сочинения этого композитора («Млада», «Сервилия» и особенно «Китеж», отчасти «Садко», «Снегурочка», «Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством»; кантаты «Песнь о вещем Олеге» и «Из Гомера») являются результатами его личного осмысления сложных взаимосвязей земного и возвышенного?

Вспомним: в классический период именно смысловые особенности и контексты определяли отличия церковного, театрального и камерного стилей. Корсаков также определил для себя «три рода стили и вкуса: строгий, свободный и изысканный»²⁰. Однако в области сценических жанров мышление композитора на уровне эстетического и музыкального мифотворчества привело к тому, что оперные его произведения, мастерски синтезируя приметы всех этих стилей, с одной стороны, выходят за рамки собственно музыкального искусства, а с другой – выходят за рамки искусства в принципе, представляя собой некие завершенные артефакты духовной культуры человечества.

«Есть нечто неудержимое, влекущее всех композиторов к опере: это то, что только она одна дает Вам средство сообщаться с *массами* публики. Опера, и именно только опера, сближает Вас с людьми, роднит Вашу музыку с настоящей публикой, делает Вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но, при благоприятных условиях, всего народа», – писал Чайковский Н.Ф. фон Мекк 27 сентября 1885 года²¹.

Заметим: восприятие театрального сочинения как средства общения с человеческим социумом, сложившееся в системе взглядов Чайковского, в мировоззрении Римского-Корсакова естественным образом уступает место осмыслению оперы (в частности, а музыки – в целом) как способа единения со сферами куда более тонкими, возвышенными и всеобъемлющими – историей, природой, космосом, вселенной.

¹⁹ Кириллина Л.В. Инструментальное, вокальное и вербальное в музыке классической эпохи // Слово и музыка / Материалы научных конференций памяти А.В. Михайлова. Вып. 2. М., 2008. С. 192.

²⁰ Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. II. С. 67.

²¹ Чайковский П.И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. XIII. М., 1971. С. 159.

Ко времени творческой зрелости композитора полностью сложилась интерпретация им оперного сочинения как универсума, включавшего в себя наиболее фундаментальные смысловые пласты исторического, эстетического, мифологического мышления человечества. С этой точки зрения совокупность театралных сочинений Корсакова можно представить как полифоничный культурный памятник нынешней цивилизации – наряду с иными признанными и загадочными в своем совершенстве шедеврами мирового искусства.

Разумеется, при подобном самовосприятии творческого результата понимание и оценка его публикой и даже коллегами совершенно не являлись для композитора определяющими. Более того: в отличие от многих своих современников-музыкантов он практически не оперировал понятиями «плохой» и «хорошей» музыки.

Показателями объективного *существования* сочинения были, с точки зрения Римского-Корсакова, два магистральных свойства: технологическая правильность выражения, напрямую вытекающая из осознания автором смысловых и содержательных пластов и контекстов произведения, и обязательная завершенность замысла.

Отсюда и интерпретация композитором понятия «гениальности», которое достаточно часто употребляется Корсаковым в литературных трудах. Романтическая парадигма гениальности как некой «божественной» аномальности, разрушающей привычные представления о мире, сменяется в корсаковской эстетической системе на прямо противоположную: гений в его трактовке предстает прежде всего символом упорядочивания, собирания, обобщения, завершения. А незавершенность и беспорядок – явлениями природного и человеческого хаоса.

На протяжении всей жизни обобщая свои – прежде всего профессиональные – познания, композитор пытался охватить практически все области учения о музыке, как специфического (собственно музыкального) свойства, так и соотносимые с особенностями и характером слушательского восприятия сочинений. Его интересовало не только *какими средствами* создается музыкальный продукт, но и *в каком виде* он доходит до публики, как именно исполняется и оценивается и что необходимо сделать, чтобы минимально сократить «расстояние» между задуманным автором и воплощенным на театральной или концертной сцене²².

Научный (как сейчас говорят – системный) подход Римского-Корсакова к музыкальному искусству и к истории культуры в целом, безусловно, является принципиальным усвоением и «продолжением» философских тенденций классической эпохи. В понимании композитора сфера творческого созидания предстает не только отражением сложных процессов и этапов развития культуры, идеологии, мышления, самовыражения человечества, но и

²² Подробнее об этом см.: Римский-Корсаков Н.А. К слушателям и ценителям оперы как художественно-музыкального произведения и посетителям Мариинского театра // Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. II. С. 39–44.

широким «полем» для индивидуального духовного совершенствования. С этой точки зрения непростые пути героев корсаковских сочинений к постижению истины – по существу лестница к обретению человечности. А сама истина – не догма, а результат осознанной (иногда – выстраданной) свободы суждения.

Как известно, Корсаков не считал себя человеком религиозным в общепринятом понимании этого слова. Его безусловно существовавшая вера опиралась отнюдь не на формальные установления и принятые обычаи. Расхожий и претенциозный словесный стереотип нашего времени «его религия – космос» тем не менее в значительной степени отражает природную чистоту, редкую всеохватность и внутреннюю свободу духовных устремлений этой необычной личности. Художественное творчество как нематериальная сфера являлось для композитора естественным доказательством присутствия некой объективной «внеземной» истины. А создание музыки как постоянно обновляющийся процесс олицетворяло бесконечный путь к вершинам познания и воплощения этого абсолюта.

Романтическое мышление привнесло в самоосмысление музыкантов личностный аспект отношения к собственному творчеству, который для классиков вовсе не являлся актуальным. С одной стороны, это связано с чертами мировоззрения «свободного» романтического художника, который воспринимал в качестве стимулов для создания произведений многие субъективные обстоятельства, диктуемые чаще всего индивидуальными потребностями натуры. С другой стороны, постепенно усложнявшиеся взаимоотношения композитора, исполнителя и публики привели к тому, что мнения этой последней непосредственным образом начинали влиять на оценки авторами не только единичных своих сочинений, но также – в широком смысле – своих путей и предназначения.

Термины «любимое» и «нелюбимое» применительно к самооценкам Римского-Корсакова представляются не совсем адекватными. О нелюбимых им собственных сочинениях мы узнаем не из словесных, а из музыкальных свидетельств процесса его творческой работы: ни одно произведение, казавшееся композитору незрелым либо неудавшимся, не избежало длительного (иногда многолетнего) скрупулезного редактирования.

Успехи и неудачи постановок, манеры и стили исполнителей, наконец, реакции коллег, критики и публики лишь косвенно, весьма опосредованно влияли на формирование корсаковских музыкальных самооценок. Можно сказать, что психологически неустойчивый, изменчивый и ненадежный критерий любви уступил здесь место объективизированному качеству уважения и самоуважения.

Возможно, в той же мере, в какой композитор ценил свое творчество, он уважал и свое бытие, во многом также понимая его в фундаментально-философском смысле.

Говоря о больших мастерах, исследователи часто используют противопоставление особенностей их художественного творчества – перипетиям их «обычной», «настоящей» жизни. Пример Римского-Корсакова – один из не-

многих в истории культуры, когда эти две сферы не контрастировали, а взаимодополняли друг друга.

На фоне типично романтической неустроенности личных судеб художников-современников как на Западе, так и в России жизненный путь этого композитора – счастливое исключение. Позитивное мироощущение музыканта сформировалось, по-видимому, не только под влиянием семьи, весьма дружной и уже поэтому благополучной, но и в длительном морском путешествии, ярких впечатлений от которого Корсакову хватило на всю жизнь. Риском предположить, что профессия военного наложила не отрицательный, а положительный отпечаток на самоорганизацию молодого человека.

На протяжении всего самостоятельного существования Николай Андреевич вел, так сказать, «артельный» (выражаясь по-иному – цеховой) образ жизни. Вернувшись из мореплавания, он сразу стал активным членом сообщества «Могучая кучка», в начале 1870-х даже проживая – и практически ежедневно занимаясь музыкальным сочинением – в одной квартире с Мусоргским. Затем постепенно началась деятельность Римского-Корсакова в Петербургской консерватории (где он проработал с 1871 года до самой смерти), духовых оркестрах Морского ведомства (1873–1884), Бесплатной музыкальной школе (1874–1881), Беляевском кружке (1883–1900), Придворной певческой капелле (1883–1894). Образ романтического «свободного художника», соотносимый с существованием и мышлением Чайковского, в представлениях о жизни Корсакова естественно уступает место образу художника, всегда работающего и обязанного своим благополучием систематическому и кропотливому ремесленному труду, а не только результатам творческих прозрений, воплотившихся в создании музыки.

Даже сам постоянный процесс сочинения музыки и ее «доведения до слушателя» у композитора с годами превратился в настоящий «оперный контрапункт», при котором одновременно одна опера проектировалась в эскизах или писалась, вторая – инструментовалась, третья – готовилась к премьере, и одновременно в других театрах возобновлялись прежде поставленные произведения.

Разумеется, что данный «контрапункт», возможно, открывавший перед композитором в том числе и возможности осмысления «творческого пути» оперного жанра в принципе, опирался прежде всего на доведенную до совершенства ремесленную составляющую, на завершающих стадиях работы «перерастающую» себя и «вырастающую» до значения подлинного искусства.

Разумеется также, что такой распорядок творческой жизни был невозможен без гармоничного пребывания в жизни бытовой. Огромную роль в существовании композитора – также вопреки распространенным обывательским представлениям – играла семья.

Его жена Надежда Николаевна Пургольд в столичном музыкальном мире занимала тогда отдельное и особенное место. Ее профессиональные оценки (излагавшиеся как в письмах, так и при личном общении) – всегда логичные, аргументированные, опиравшиеся на строгий вкус и верное ощущение

стиля – были интересными и своевременными для многих музыкантов. Образованная и прекрасно организованная, она умудрялась быть заботливой матерью (а детей было семеро – правда, двое умерли в раннем возрасте), заниматься домашним хозяйством и при этом неизменно находиться в курсе всех творческих дел мужа. Принципиальная и правдивая, она ясно представляла себе, что именно является в каждом конкретном случае «шагом вперед», и неизменно высказывала о новых произведениях мужа собственное мнение, иногда отличное от точки зрения не только самого Корсакова, но и от той, что успевала сформироваться в окружавшем их музыкальном сообществе.

В быту же Надежда Николаевна полностью разделяла образ жизни, привычки и пристрастия композитора.

Римский-Корсаков не был широко общительным человеком; внешние, «околомузыкальные» контакты практически не поддерживал, а сферы божественного времяпровождения сторонился изо всех сил. Дом Корсаковых, всегда открытый для друзей и единомышленников, тем не менее был недоступен для шумных публичных празднований и торжеств. Семья музыкантов по существу являлась примером весьма герметичного социума, во всем, кроме профессии, закрытого для посторонних глаз. «Слушатель должен интересоваться музыкой, а не жизнью композитора», – говорил Николай Андреевич²³.

П.А. Карасев зафиксировал в своих воспоминаниях весьма симптоматичный с этой точки зрения эпизод: «Вскоре после выхода большой монографии [очевидно, все же биографии. – С.П.] Чайковского, написанной его братом М.И. Чайковским, Надежда Ивановна [Забела-Врубель], улыбаясь, рассказывала мне, что Римский-Корсаков собирал обратно у некоторых лиц написанные им письма, просил, умолял ее вернуть ему его письма. Михаил Александрович [Врубель] (тогда еще вполне здоровый) заметил: “Я ей положительно не советую этого, так как эти письма очень ценны для искусства и составляют собственность не ее, а всего общества”»²⁴.

Маститый и уважаемый музыкант, заслуживший признание в качестве композитора и педагога, упрямо отстаивал свое право на личное, не принадлежавшее «обществу», пространство. Он весьма индифферентно относился и к мнениям «общества», и к пребыванию «в гуще» всякого рода событий столичной жизни, стараясь при первой возможности отправиться с семьей «на природу». Он не был при этом страстным путешественником и «искателем» впечатлений. Яркость и несомненное новаторство его мышления – результаты, по-видимому, не непосредственных, а тщательно отобранных, переработанных и тонко осмысленных воздействий окружающего мира.

²³ Цит. по: Гозенпуд А.А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова // Римский-Корсаков. Музыкальное наследие. Т. I. М., 1953. С. 146.

²⁴ Карасев П.А. Римский-Корсаков, Врубель и Забела-Врубель. По личным воспоминаниям // Николай Андреевич Римский-Корсаков / Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Кафедра истории русской музыки. Сб. 30. М., 2000. С. 165.

Он был равнодушен к рекламе, к поверхностному признанию и даже к тем ощутимым доказательствам истинного успеха, которые могли принести европейские «гастроли» его опер. Он вежливо уклонился и от принятия степени доктора *honoris causa* Оксфордского университета.

Отзывов о Римском-Корсакове как о выдающемся музыкальном деятеле, замечательном педагоге, достойном и благородном человеке, обладателе идеально-честного характера и многих столь же завидных черт натуры – очень много в письмах и мемуарах его современников. Причем чаще всего эти оценки выражены с отчетливостью и прямотой, вполне соответствующими личностным качествам композитора. Ибо в данном случае магистральные особенности творческого мировоззрения художника совпали с его представлениями не только об эстетических, но и о практических, даже бытовых сторонах существования.

Такой пример есть в истории музыки среди великих имен – это Бах, признанный классиком через полвека после смерти. Равных ему по образцу простоты и одновременно величия как жизни, так и творчества немного.

Среди них – Римский-Корсаков. Точно так же «широко известный в узких кругах», нехвастливый, непретенциозный, непафосный, умевший ценить быстротечное время и очень деловитый. «Менее всего напоминал он тип артиста, – скромно написал о нем Л.Л. Сабанеев, обычно ради красного словца никого не жалевавший. – Никакого гениальничанья, никакой позы и даже более того – никакого впечатления великого человека и гения. А между тем он был именно таким»²⁵.

Скорее всего, именно по причине столь полного соответствия гармоничному образу и мышлению классического и классичности и сам Корсаков, и его музыка, «совпавшие» со стремительно наступавшими временами искаательства прежде всего романтического – и даже утрированно-романтического, – не стали объектами широкого публичного внимания как современников, так и потомков.

Однако, приготовившись сочувствовать композитору, сначала попытаемся представить себе его собственную реакцию на все вышесказанное.

Нуждался ли Николай Андреевич Римский-Корсаков в том, что сегодня называется всенародной известностью? Хотел ли славы? Наконец, осознавал ли себя в качестве «непонятого гения» (хотя, на наш взгляд, таковым до сих пор и остается)?

Конечно, нет. Потому что смысл творчества видел прежде всего в воплощении той гармонии, которую он находил и в жизни, и в себе самом.

²⁵ Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России. М., 2004. С. 58.

Сергей Фролов

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И «ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

В программе конференции мой доклад первоначально был обозначен формулой «"Петербургский текст" Римского-Корсакова». Я же назвал доклад «Римский-Корсаков и "Петербургский текст русской литературы"», настаивая на обязательности «русской литературы» – и это, как сказал бы Пушкин, «дьявольская разница».

Вместе с тем, подобное расхождение несколько меня не смущает, так как, в известной степени, облегчает мою участь наглядностью ситуации. Дело в том, что многое в нашей терминологии находится в состоянии некоторой недоговоренности. И красивое словосочетание «Петербургский текст» хорошо это иллюстрирует. Оно обольщает своей причастностью к Петербургу с его метафизикой, мифологией. К тому же в нем есть магическое слово – «текст», благодаря которому словосочетание делается похожим на настоящую научную формулу. Одним словом, случилось так, что выражение «Петербургский текст», как нечто весьма значимое и знакомое, самоочевидное и самопонятное, не требующее специального осмысления, вошло у современных гуманитариев в оборот и используется весьма широко.

Вольное выражение «Петербургский текст» очень часто в музыковедении оказывается переплетенным со столь же самоочевидными представлениями: «Петербургский композитор», «Петербургская школа», «Петербургская композиторская школа». Вследствие прямой увязки последних формулировок с «партийно» противопоставляемыми им выражениями – «Московский композитор», «Московская школа», «Московская композиторская школа», так же «партийно» «Петербургскому тексту» противопоставляется и «Московский текст»¹.

При всей внешней простоте этой ситуации за ней кроется целый ряд серьезных застаревших проблем. Насколько стары невнятности в подобных словоупотреблениях можно судить хотя бы по тому, что еще в 1892 году Чайковский в известной «Беседе» с корреспондентом журнала «Петербургская жизнь» сказал: «Это деление на партии представляет какое-то странное смешение понятий, какой-то колоссальный сумбур, которому пора бы отойти в область прошлого»².

И у Чайковского были причины так говорить. Продолжая мысль о несправедливости сумбурного «партийного» разделения, в данном случае – на представителей «новой русской школы» и «ретроградной»³, обратим внима-

¹ Частично см. об этом: Фролов С.В. О «Петербургском тексте» в русской музыке // Художественный текст: явное и скрытое. IX Всероссийский междисциплинарный семинар: Сб. научных материалов. Петрозаводск, 2007. С. 298-309.

² Беседа с П.И. Чайковским в ноябре 1892 года в Петербурге // Петербургская жизнь. 1892. № 2. Цит. по: Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. Изд. 4-е. Л., 1986. С. 322.

³ Там же.

ние и на другие несуразности в мифологии этих «партийных» терминов⁴. Например, относимый к «петербуржцам» Мусоргский никак не отразил традиционную образность Петербурга, но вполне может претендовать на роль самого яркого звукописателя исторической Москвы. В свою очередь, проживавший 11 лет в Москве Чайковский, несомненно, является главным певцом петербургского мира. «Перепутаны» адреса композиторов и их причастность к той или иной «партии» – и творчество жившего в Питере Антона Рубинштейна, например, оказалось представленным «в качестве истока и слагаемого “московского текста” Чайковского»⁵. Не совпадают консерватории, в которых обучались, а потом преподавали Чайковский, Аренский, Ляпунов, Ипполитов-Иванов, Мясковский, Николаев, Шостакович – и т. д., и т. п.

Но нас в данном случае интересует Римский-Корсаков, с которым, на первый взгляд, дело обстоит гораздо спокойнее. Он – постоянный житель Санкт-Петербурга, член петербургского балакиревского кружка, профессор Санкт-Петербургской консерватории, основатель «петербургской» композиторской школы – все «местные» эпитеты у него связаны с Питером. Однако и у него не ощущается абсолютного благополучия во взаимоотношениях с городом. Официальный музыкальный мир столицы Российской империи не сильно его жаловал. Его оперы не шли там на театре не только по причинам чьих-то интриг, предвзятых вкусов придворной камарильи или нелюбви со стороны Направника и основной массы критики. Главное – петербургская публика не ходила на его спектакли, отдавая предпочтение из русских композиторов операм Глинки и Чайковского.

А вот Москва так просто спасала его. Мамонтовские спектакли в 1880-е и 1890-е годы в первопрестольной, а затем и на гастролях в самом Петербурге были важным подспорьем для его композиторского самолюбия. В свою очередь, для мамонтовской антрепризы оперы Римского-Корсакова представляли собой едва ли не самый благодарный репертуар. Именно в них, а не в произведениях Глинки и Чайковского или Гуно и Верди, музыка «не мешала» роскошным постановочным эффектам, оставляя режиссирующему Мамонтову и царящим на сцене живописцам брать на себя основную часть театральных впечатлений.

После смерти Чайковского московская композиторская молодежь 1890-х выбрала Римского-Корсакова едва ли не своим кумиром. Рахманинов мечтал о признании им своего таланта, посвятив Корсакову ряд первых крупных сочинений. Римскому-Корсакову как главному судии на апробацию при-

⁴ Нам уже доводилось об этом писать. См., например: Фролов С.В. Рахманинов в Петербурге // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). Материалы научной конференции / Научные труды Московской консерватории. Сб. 7. М., 1995. С. 73–84.

⁵ Корабельникова Л.З. У истоков московской композиторской школы // П.И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 2 / Сост. П.Е. Вайдман, Г.И. Белонович. М., 2003. С. 64.

слал свою Первую симфонию Василий Калинин. В корсаковский салон в Петербурге рвался молодой Скрябин...

Что же касается самого Римского-Корсакова, то и он, кажется, не очень хорошо относился к Санкт-Петербургу. Во всяком случае – не стал певцом этого города, как будто не замечал его специфики и никак не выражал своего отношения к нему.

И все же у нас есть все основания для того, чтобы считать Корсакова подлинным «петербургским композитором». И главным основанием для этого можно считать причастность композитора к так называемому «Петербургскому тексту» русской литературы.

Введенное около сорока лет назад и разносторонне проработанное В.Н. Топоровым представление о «Петербургском тексте»⁶ является весьма строгой историко-стилевой научной категорией, которая характеризует особую рода явления, связанные с образом Петербурга и порожденными им мифами в их отражении русской литературой. Через нее эти явления делаются достоянием всего русского национального сознания XIX–XX веков. В своей органичности и целостности они не имеют аналогов и настолько выделяются из окружающей их совокупности всех остальных текстов русского художественного, а шире и вообще интеллектуального бытия, что позволительно говорить о «Петербургском тексте» как о своего рода особом персонаже русской культуры.

Согласно теории В.Н. Топорова отличительными признаками этого культурного явления служат не столько описательные элементы – громадный свод бесчисленных высказываний в русской словесности, посвященных внешнему облику города, и не только «субстрат духовно-культурной сферы – мифы и предания, дивинации и пророчества, литературные произведения и памятники искусств, философские, социальные и религиозные идеи, фигуры петербургского периода русской истории и литературные персонажи, все варианты спиритуализации и очеловечивания города...»⁷ Все это, конечно же, очень важно, ибо «именно наличие этих элементов образует из Петербургского текста особый класс текстов, не представленный в русской традиции какими-либо другими примерами... и формирует внутри него ту атмосферу повышенной, даже гипертрофированной знаковости, которая, с одной стороны, связывает все воедино, уединоображивает текст, минимализирует случайность, а с другой стороны, толкает его к осознанию некоторых более глубоких структур и уровней...»⁸

И все же главная идея заложена в наибольшей степени именно в сфере

⁶ В ряде публикаций В.Н. Топорова, посвященных этой теме, указана дата: 1971 год (см., например: Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб., 2003. С. 118).

⁷ Там же. С. 34.

⁸ Там же. С. 34–35.

структурных свойств «Петербургского текста», ибо помимо внешних своих признаков (описаний города или даже глубинных, скрытых, мистических и прочих его характеристик) он обладает особыми структурными образно-содержательными качествами.

Во-первых, ему присущ особый тип сопряжений обозначенных выше элементов между собой⁹, и здесь важнейшим свойством является антиномичность, в которой нет выбора или – или. Вместо выбора действует принцип разноуровневого сцепления. Одним из высших проявлений такой антиномичности является антиномия любви-ненависти.

Во-вторых, «Петербургский текст» характеризуют многозначия, скрытые смыслы, недоговоренности, непредсказуемости, призрачность, прозрачность, повышенная роль контекстных элементов.

В-третьих, в нем обязательно сопряжение творимого с творящим или воспринимающим его субъектом¹⁰. Отсюда повышенная автомифологизация.

⁹ «Петербургский текст есть текст не только и не столько через связь его с городом Петербургом (экстенсивный аспект темы), сколько через то, что образует *особый* текст, текст *par excellence*, через его резко индивидуальный («неповторимый») характер, проявляющийся в его *внутренней* структуре (интенсивный аспект)» (Там же. С. 27).

¹⁰ Не имея здесь возможности полностью раскрыть концепцию В.Н. Топорова, укажем особо еще и на то, что «читаемость» «Петербургского текста» во многом зависит от воспринимающего субъекта, который в определенном смысле сам должен быть сопричастен этому тексту, быть вовлечен в игру с ним, быть готовым к тому, что «усложненность и гетерогенность» здесь «проявляются, в частности, в том, что нет единых правил ориентации в разных узлах этой структуры. Эти правила определяются в контексте соотношений элементов в большей степени, чем субстанционально. Сложность определяется тем, что каждый элемент принципиально обладает всей суммой возникающих в разных ситуациях значений. Отсюда – предельная неопределенность каждого элемента, особенно с точки зрения воспринимающего его “петербургского” сознания, которое также может быть “сдвинутым”» (Там же. С. 35). В «Петербургском тексте» всегда есть некий скрытый или явный сюжет культурных сопряжений, в которых обязательно «интимное» (выражение Д.С. Лихачева) отношение к его смыслам творящего и читающего их субъектов (отсюда наличие автомифологизации и сопряженностей судеб авторов «Петербургских текстов» с судьбами этого таинственного и властного города): «Тот, для кого Петербургский текст реальность, должен усвоить совершенно иную степень детализации, дифференциации, взаимосвязанности, сложнейшей игры, в которую вступают различное и тождественное, реальное и мнимое, временные и пространственные планы...» (Там же. С. 34). Вместе с тем «Петербургский текст – понятие относительное и меняющее свой объект в зависимости от целей, которые преследуются при операционном использовании этого понятия» (Там же. С. 27). Здесь в тексте Топорова дается сноска (сноска 41), в которой читаем: «Тем не менее практическая натренированность в работе с Петербургским текстом обеспечивает достаточный высокий коэффициент точности в заключениях о принадлежности тех или иных элементов в этому тексту и восстанавливает описанную поэтом ситуацию – *Какой-то город, явный с первых строк, / Расстет и отдается в каждом слоге*» (Там же. С. 85).

А главное, в-четвертых, сопряжение с идеей смерти, ибо «Петербург – бездна, “иное” царство, смерть»¹¹.

Поэтому очень важно осознавать обозначенное Топоровым принципиальное «различие между темами “Петербург в русской литературе” и “Петербургский текст русской литературы”»¹². Они соотносятся между собой в иерархическом двуединстве как особая типология содержания и специфический вид содержательности. В отдельных случаях «Петербургский текст» вообще может не быть предметно связан с Петербургом и повествовать, например, о Москве. Так, в частности, происходит в повести Пушкина «Гробовщик» или в романе Т. Толстой «Кысь». Согласно Топорову «Петербургский текст менее всего был голосом петербургских писателей о своем городе. Устами Петербургского текста говорила Россия, и прежде всего Москва. Потрясение от... встречи с Петербургом ярко отражено в Петербургском тексте, в котором трудно найти следы успокоенности и примиренности»¹³.

В этом плане показательно даже то, что теорию «Петербургского текста» разработал москвич Топоров. Независимо от своего «происхождения» и географического местоположения он стал, тем не менее, носителем и творцом «Петербургского текста». В то же время многие петербургские гуманистари не включаются в систему глубинных отношений ни со своим городом, ни с порожденным им культурным текстом, и в Петербурге пишутся и публикуются работы, в которых родной город предстает в крайне упрощенном понимании, явно не дотягивающем до сложной мифологии «Петербургского текста»¹⁴, какой она характеризуется в работах В.Н. Топорова.

Первый высокий пример проявления в русской музыке специфики «Петербургского текста русской литературы» можно найти в творчестве Глинки, и, прежде всего, в его опере «Жизнь за Царя». Здесь помимо прямой «петербургской» интонационно-смысловой привязки и некоторых частных

¹¹ Там же. С. 85. Типологию этих сопряжений можно продолжить более частными вариантами: «Особого внимания заслуживает принципиальная установка “резонантного” Петербургского текста на отсылку к уже описанному прецеденту, к цитате, аллюзии, пародии (в этом отношении пример был задан “Медным всадником”), к сложным композициям центонного типа, к склеиванию литературных персонажей (или повышению из знакового ранга в целом Петербургского текста, ср. Германна, Голядкина и др.), к переодеванию, переименованию и иного рода камуфляжу (Петербург как Венеция, Рим, Афины у Мандельштама [«в 1920 г. Мандельштам увидел Петербург как полу-Венецию, полу-театр», по словам Ахматовой], [«Козлиная песнь», тема Филострата] и ряда других писателей; ср. также самообыгрывание и удвоение Петербурга в декоративно-театральных опытах – от Гонзага до Бакста и позже), в отдельных случаях к анаграммированию ключевых слов (Петербург – Петроград, Нева и т. п.), причем Нева особенно открыта для многочисленных анаграмматических опытов» (С. 35).

¹² Там же. С. 27.

¹³ Там же. С. 25.

¹⁴ См., например: Петербург в мировой культуре. Сб. статей / Под ред. Ю.К. Руденко, А.А. Шелаевой, О.Б. Сокуровой, Е.С. Кашенко. СПб., 2005.

элементов культурно-идеологического «образа» Петербурга¹⁵, показательное наличие той самой «повышенной, даже гипертрофированной знаковости» в музыкальном материале, в драматургии, в сюжете¹⁶ и даже в деталях вербального текста этой оперы¹⁷.

Учитывая же, что субъектом «петербургского текста» является «особый “петербургский” тип человека, о котором и оповестила Россию, а потом и весь мир русская литература»¹⁸, можно сказать, что таким «петербургским» человеком был и сам Глинка¹⁹. Он оказался первым из русских композиторов, испытавшим и пресуществившим в своем творчестве силу «“петербургского” эффекта на сознание и тех, чья жизнь протекала в городе, и тех, кто впервые встречался с ним, – от просвещенного вельможи и тонко чувствующего и умеющего передать свои чувства поэта до крестьянина и ремесленника, оказавшегося в Петербурге по случаю и решившего связать с ним судьбу или проведшего здесь некоторое время, но навсегда усвоившего себе, что такое этот город...»²⁰

Именно в творчестве Глинки впервые проявился порождаемый данным «эффектом» настрой творческого беспокойства, неуспокоенности, непримиренности с обыденным. Отсюда у него бесконечный ряд загадочных структур (например, в «Камаринской»), не поддающихся прямому прочтению музыкально-драматургических опытов («Руслан и Людмила», музыка к «Князю Холмскому»), ерническая эскапада в «Записках» и т. п.

Переходя теперь к осмыслению вопроса о возможном отражении в творчестве Римского-Корсакова модели, соответствующей структурно-содержательным особенностям «Петербургского текста русской литературы» в том полновесном, абсолютном виде, в котором его понимал Топоров, можно сказать, что Римский-Корсаков не был настоящим воплощением «условий» этого текста. Лишь в отдельных произведениях имеются некоторые его признаки. Но происходило это главным образом в ранние годы творчества композитора, а затем в значительной степени было им же самим отредактировано так, что мы теперь может только догадываться о том, как это могло бы быть.

¹⁵ К их числу может быть отнесена, например, «военно-фанфарная звукопись» в Польском акте, или сугубо петербургская – «пушкинская» в свете его ответа Чаадаеву – интерпретация национальной самоидентификации в конфликте с Польшей, явно читающаяся в этой опере, и т. п. См. об этом: Фролов С.В. Культурные мифологемы оперы Глинки «Жизнь за Царя» // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: Материалы международных науч. конф. Т. 2. М., 2006.

¹⁶ См.: Там же.

¹⁷ См. об этом: Угрюмов Н.П. Опера М.И. Глинки «Жизнь за Царя». Лекция. Л., 1992 (здесь же библиография предшествующих публикаций); Ефимовская Е. «Варварские стихи» или «одушевленное слово»: еще раз о либретто «Жизни за Царя» // Музыкальная академия. 2004. № 2.

¹⁸ Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст...» С. 6.

¹⁹ См. об этом: Фролов С.В. М.И. Глинка – «петербургский» композитор... С. 47–62.

²⁰ Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст...» С. 9–10.

Однако лишь теми немногими произведениями, которые сохранили признаки этого текста, отнюдь не исчерпываются корсаковские отношения с ним.

Дело в том, что Римский-Корсаков был человеком Санкт-Петербурга. Как личность высочайшей творческой чуткости он не мог не пережить отражения «"петербургского" эффекта на сознание», не ощутить, «*что* такое этот город...» И хотя Корсаков явно и едва ли не демонстративно исключил Петербург из сферы своих прямых высказываний, он не мог исключить из своей жизни причастность к его ментальности. Вся творческая биография композитора является иллюстрацией такой причастности, которая проявилась во многих формах антиномичности, особой структурно-смысловой сопряженности событий его жизни, особенностей его творческой биографии. Может быть именно по этой причине у него в не меньшей мере, чем у Глинки, Мусоргского или Чайковского, ощутим порождаемый петербургским «эффектом» настрой творческого беспокойства, неуспокоенности, непримиренности с обыденным. И даже в том, как, будучи повязан этим петербургским синдромом, он старательно преодолевал его в своих произведениях, можно увидеть всю ту же питерскую антиномичность.

Один из важнейших признаков этой антиномичности – особое преломление в творческой биографии композитора «эдипова комплекса» – «поиск» духовного «отца» и того, что можно было бы условно назвать «убийством» такого отца.

Схематически это выглядит так.

Воспитанный в Тихвине отцом, Андреем Петровичем в масонских традициях беспрекословного повиновения младших воле старших и регулярно «обличения совести», Римский-Корсаков в первые же годы жизни в Петербурге оказался лишенным полноценного отцовского попечения и пережил ряд ступеней в поисках духовного отечества. Первым таким «духовным отцом» для него стал Балакирев, а в качестве заместителя Кюи. И Корсаков оказался наиболее послушным «сыном», выразителем воли своего «отца-учителя», воплотив в наибольшей полноте его музыкантские требования, отразив его, Балакирева, уровень развития. Так продолжалось до 1867 года, когда сошлись в критической массе многие обстоятельства: действие запущенного еще в 1861 году Стасовым в его знаменитом письме Балакиреву от 13 февраля механизма балакиревского самоуничтожения²¹; бунт Мусоргского против балакиревского деспотизма; явное перерождение творческой программы балакиревского кружка с перенесением акцента с «*Новой* русской школы» на «*Русскую* школу»; общая деградация нигилистически-революционной модели русского шестидесятничества. Все это вело Балакирева к кризису и утрате главенства в кружке, а вместе с тем и к утрате им отеческой функции в духовно-нравственной и творческой жизни Корсакова.

²¹ См. подробнее об этом: Фролов С.В. Роль стасовской идеологемы «дела» из письма от 13 февраля 1861 года в судьбе М.А. Балакирева // Традиции в контексте русской культуры. Вып. VIII. Череповец, 2001. С. 268–277.

Тогда на короткий период носителем «отечества» для Римского-Корсакова делается бунтующий против Балакирева и переходящий к творению «Бориса» Мусоргский. Его влияние ощущается в симфонической картине «Садко», в «Антаре» и «Псковитянке».

Однако, вследствие «обнаружения» Римским-Корсаковым консерватории, Мусоргский оказался развенчан. Корсаков нашел в консерватории то, чего не хватало именно его складу личности – полноценную школу, полную формальных правил, и богатый опыт объяснимой нормативности. И тогда, уже скорее по инерции и лишь отчасти из уважения к личности этого человека, молодой консерваторский профессор временно ощутил в качестве духовного отца Чайковского, которому отсылал свои первые опыты консерваторского творчества.

Впрочем и Чайковский довольно быстро утратил авторитет. Этим, фактически, корсаковские поиски «отечества» исчерпываются. А вот сама коллизия поисков на всю жизнь делается одной из ведущих тем его творчества. «Псковитянка» и «Вера Шелоба», «Майская ночь», «Снегурочка», «Салтан», «Петушок», «Кашей» явным образом, а «Садко», «Ночь перед Рождеством», «Сервилия» опосредованно преломляют идею утраты или поисков родного или духовного отца.

Продолжением этой идеи делается в жизни Римского-Корсакова мотив бунта, преодоления, а в известном смысле и «убийства» своего «духовного отца». Наиболее показательным здесь представляется развитие его взаимоотношений с Балакиревым, «отцовство» которого было, вероятно, наиболее важным в становлении личности Римского-Корсакова. Переход от обожания к возмущению и чуть ли не к ненависти самым болезненным образом отразился в творчестве «духовного сына», преломившись не только в страстных филиппиках его мемуаров, но, что гораздо важнее, в творчестве. Начиная с последней трети 1870-х годов Корсаков принципиально перерабатывает все, что было написано под руководством Балакирева, демонстративно уничтожая наиболее показательные для балакиревской руководящей руки стиливые признаки. Особенно явно это заметно в переработке Первой симфонии и в перестройке эстетической программы Бесплатной музыкальной школы в середине 1870-х годов.

Несколько иначе происходила борьба Римского-Корсакова с «отцовством» Мусоргского и Чайковского. Отчасти ее можно увидеть уже в том, как автор «Псковитянки» работал над ее редакциями, и в том, как в последней из них в значительной степени изжил следы, выводившие на стилистику Мусоргского. Но главным способом этого «отцеубийства» являются все многочисленные попытки редактирования Корсаковым музыки самого Мусоргского.

Что же касается Чайковского, то, поскольку его «отеческое» воздействие было не столь сильно, как в случае с Мусоргским и в особенности с Балакиревым, то и преодоление его Корсаковым носило менее выраженный характер. Однако и тут довольно показательны два примера обращения к общим для обоих композиторов сюжетам в «Снегурочке» и «Ночи перед Рождеством» и заметное в них стремление «сына» превзойти «отца»...

Разочарования в «духовных отцах», бунт против них, предательство и даже «убийство» их эстетических установок, при всей метафоричности этих определений по отношению к личности Римского-Корсакова, должны были получить какое-то отражение в его подсознании, а может быть даже и в сознании, и несомненно вступали в конфликт с его глубоко нравственной натурой. Не будучи порождением его трезвого умысла и не являясь выражением его злой воли, они, тем не менее, находили свое явное или скрытое выражение.

Как представляется, именно они являются важнейшим сокровенным основанием тех свойств натуры Римского-Корсакова, которые могли быть источником скрытых мотивов и смыслов его произведений, а также сопряжением творящего с творимым и преломления образности смерти.

Масштаб скрытых мотивов у Римского-Корсакова необычайно велик и может быть сопоставлен с мотивами творчества Достоевского, в особенности в «Братьях Карамазовых». Одним из частных их творческих отражений следует считать образ Кутерьмы, другим – образ Сальери.

Вместе с тем, согласно «петербургской» антиномичности, мотив «отцеубийства» неизбежно должен был порождать мотивы «убийства детей» и расплаты. Все это есть в творческом отражении у Корсакова. Дети по вине отцов гибнут в «Псковитянке», «Майской ночи», «Золотом петушке», отчасти в «Снегурочке» и «Сказке о царе Салтане». И уж совсем отдаленное эхо этого мотива можно услышать во взаимоотношениях между «отцом» – Корсаковым со своими «детьми» – Лядовым и Глазуновым: в том, как они вынуждены были избегать общих с учителем сфер творчества и едва ли не демонстративно уходили от них, один в фортепианную музыку, другой в балеты...

Одновременно нравственные коллизии, которые переживал композитор, находили еще хотя и неявное, но сильное воплощение в чувстве вины и расплаты, сопровождающем творческие кризисы, или в сомнениях начала 1900-х годов в своем праве на переделку музыки Мусоргского.

Но и здесь гений композитора нашел способ сублимировать нравственную ситуацию, давая ей ярчайшие созидательные выходы. Такова, например, замечательная творческая игра, затеянная им в «Майской ночи». Здесь в переключке с музыкальной образностью всех, кого Римский-Корсаков мог считать своими учителями – «отцами», особым способом изживается интонационная зависимость от них. И, не теряя уважения к ним, Корсаков самым милым образом едва ли не цитирует в этой опере элементы музыки Глинки, Мусоргского, Чайковского и даже Балакирева. При этом «достается» также и всей «затхлой» и «новой» немецкой музыке.

Другой способ сублимации можно увидеть в перенесении коллизии расплаты «за отцеубийство» – на «расплату за дар Божий» в «Снегурочке» и «Садко».

Всем этим отнюдь не исчерпывается присущая Римскому-Корсакову «петербургская» антиномичность.

В чуть меньшей степени, но все же достаточно заметны временами возникающие у него раздвоения между эстетической идеализацией язычества

и высокой христианской нравственной позицией, между чувствованиями православной ментальности и заявляемым атеизмом²².

В известной мере можно говорить о прямой антиномичности и в стилистике некоторых произведений композитора. Она несомненна в «Майской ночи», будто сотканной из аллюзий на самые несовместимые между собой «музыки». Она есть и в «Снегурочке», где роскошь немецкой романтической гармонии и «тристановская» природа лейттематизма главной героини с их задачами преодоления потактового хода мелодико-гармонического комплекса сочетаются с великолепием колоратурного вокала и с системой запретов на современную бытовую жанровость. Однако здесь речь идет лишь о тенденциях в произведениях первого периода творчества Корсакова, когда на гребне прямого изживания «отцов», то есть в разгар действия «эдипова комплекса», он не умел сдерживать скрытых «петербургских» свойств своей натуры. А далее он берет себя в руки и уже не дает больше этому «джину вырваться из бутылки».

Таким образом, почти не находя в творчестве Римского-Корсакова прямых воплощений «Петербургского текста русской литературы», можно сказать, что его косвенная связь с этим текстом несомненна: то, о чем шла речь выше, дает полное основание говорить о нем как о ярком носителе признаков «Петербургского текста».

²² Тема религиозности или атеизма Римского-Корсакова пока не получила достаточно серьезного исследования.

Татьяна Зайцева

**РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И БАЛАКИРЕВ:
НЕРАЗМЫКАЕМЫЙ ДИАЛОГ**

Тема «Римский-Корсаков и Балакирев» – трудная, казалось бы, не юбилейная, если слово «юбилей» употребить в расхожем значении праздника¹. Но разве столетие со дня смерти великого художника – праздник? Здесь в пору вспомнить о первом значении слова «юбилей» – *годовщина* жизни и деятельности². И если речь идет о кончине – итоге земного пути мастера, то самое время задуматься над ключевыми позициями этого пути, его важнейшими пересечениями с судьбами современников. Тогда обращение к творческому диалогу с Балакиревым необходимо.

Закономерно, что историю взаимоотношений учителя и ученика не обошел вниманием ни один биограф как со стороны Римского-Корсакова, так и со стороны Балакирева. В числе относительно недавних попыток ее освещения – специальная статья А.В. Михайлова, где исследователь сделал главный акцент на разности творческих методов композиторов³. Тем не менее, обширная тема эта остается открытой. Она нуждается в отдельном, детальном исследовании, где были бы прослежены перипетии творческих биографий обоих музыкантов. Возможны и новые повороты в ее освещении благодаря обращению к неоткрытым еще материалам архивов.

При этом важно осознать главное: встречи и разрывы больших художников диктуются отнюдь не только сиюминутной пеной жизненных будней и особенностями характеров. За ними зачастую стоит смена – или важная коррекция – направления их творческой жизни. Именно в этом ключе, еще не привлекавшем должного внимания исследователей коснемся, – и то пунктиром, большего нельзя ждать от краткой статьи, – отдельных сторон диалога художников, деятельность которых во многом определяла движение русской музыкальной культуры второй половины XIX – начала XX столетий, «золотого века» отечественного искусства.

Начало подробному освещению этой темы положил сам Римский-Корсаков, как подчеркнул и важность ее: в «Летописи» имя Балакирева автор упоминает чаще, чем кого-либо другого из своих друзей-музыкантов и даже родных. В качестве объекта внимания Балакирев, с воспоминаниями о котором связана чуть ли не треть «Летописи» (110 страниц из 297-и), опережает и Мусоргского (94 страницы), и В.В. Стасова (59 страниц), и даже Надежду Николаевну (67 страниц).

¹ Словарь иностранных слов. Изд. 15-е, испр. М., 1988. С. 596.

² Там же.

³ Михайлов А.В. Н.А. Римский-Корсаков и М.А. Балакирев // Николай Андреевич Римский-Корсаков / Ред.-сост. А. И. Кандинский. М., 2000. С. 79-83.

Встреча и творческое общение с Балакиревым-учителем стали одними из самых сильных впечатлений и переживаний молодого Римского-Корсакова. Об этом он сказал сам: «Если Балакирев любил меня как сына и ученика, то я был просто влюблен в него. Талант его превосходил в моих глазах всякую границу возможного, а каждое его слово и суждение были для меня безусловной истиной»⁴. И Балакирев выделял среди своих воспитанников Римского-Корсакова, что было очевидно для окружающих. «Ваше фаворитное дитя» – так характеризовал отношение учителя к ученику Стасов. Как справедливо отмечали биографы, все творчество Римского-Корсакова в «могучие» 60-е годы протекало «под непосредственным наблюдением и воздействием Балакирева»⁵. К концу 1860-х в композиторском багаже Римского-Корсакова были уже Первая симфония, Увертюра на три русские темы, Сербская фантазия, музыкальная картина «Садко», ряд романсов. Шла работа над первой оперой «Псковитянка». Казалось, отношения с учителем только крепили в совместных и столь успешных трудах, связанных с утверждением Новой русской школы. Отсюда – не раз отмечаемые в литературе следование Римского-Корсакова советам Балакирева в выборе сюжетов и жанров, интонационные переключки с музыкой наставника. Близость учителя и ученика подтверждала переписка: «Душенька», «Милый Алексеевич», «Милый Нико», «Милый Николадзе», «Мой милый Корсик» – таковы их обращения друг к другу из посланий тех лет. Еще более горячи подписи, как будто подчеркивающие нежелание прервать мысленное общение: «Обожающий вас (говоря языком институтки) Н. Римский-Корсаков»⁶, «Останюсь любящий вас Н. Р.-К.»⁷, «Обнимаю и целую Вас мысленно со всею теплотой старой тетки и приговариваю: золотой мой, голубчик, душенька и проч. Ваш М. Балакирев»⁸. Или: «Мысленно прижимаю Вас к сердцу. – М. Балакирев»⁹.

Поступательный ход нового направления в искусстве, олицетворяемого балакиревским кружком, достиг некоей кульминации в 1867–1868 годах. Ее знаменовали триумфальные постановки главой школы в Праге «Руслана» Глинки, которого Балакирев называл отцом русской музыки. В Петербурге под управлением Балакирева с успехом прошел Славянский концерт, где наряду с Чешской увертюрой учителя впервые прозвучала Сербская фантазия ученика. В рецензии на этот концерт впервые Стасовым была обронена крылатая характеристика содружества музыкантов – «Могучая кучка».

С осени 1867 года став во главе концертов Русского музыкального общества, а с января 1868 года еще и единовластным директором Бесплатной

⁴ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1982. С. 25.

⁵ Ляпунова А.С. Переписка Н.А. Римского-Корсакова с М.А. Балакиревым (1862–1898) // Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. V. М., 1963. С. 94.

⁶ Там же. С. 19.

⁷ Там же. С. 38.

⁸ Там же. С. 27.

⁹ Там же. С. 31.

музыкальной школы, Балакирев употребил все влияние и редкостный талант дирижера на пропаганду музыки своих воспитанников.

В этом ключе кажется неожиданной запись в «Летописи»: «В течение весны 1868 года во время сочинения “Антара” между мною и Балакиревым начали ощущаться впервые некоторые признаки охлаждения»¹⁰. Но далее ученик говорит исключительно о причинах *своей* перемены отношения к учителю: «Пробуждавшаяся во мне мало-помалу самостоятельность (мне шел уже 25-й год) к этому времени стала проявлять свои права гражданства, и острый отеческий деспотизм Балакирева начинал становиться тяжел. Трудно определить, в чем заключались эти первые признаки охлаждения, но вскоре полная откровенность моя перед Мирием Алексеевичем стала уменьшаться, затем стала уменьшаться и потребность частых свиданий»¹¹.

Думается, дело не в «Антаре». Его создание было подсказано Балакиревым и Мусоргским, приветствовалось учителем, который в одном из писем даже шуточно выделил это новое произведение ученика, обратившись к нему: «Antare antarissimo!»¹². Еще менее объясняют что-либо впервые в «Летописи» появляющиеся упреки в деспотизме (которые до сих пор кочуют из издания в издание). Известно из практики: при деспотической опеке талант вянет, ученики расцветают творчески только при условии мудрого, талантливого руководства. Именно таковой, причем беспримерной по своим результатам, была педагогика Балакирева. Судя по переписке, Балакирев как раз сам опасался слишком большой зависимости ученика от учителя едва ли не с первых занятий. Его знакомство с Римским-Корсаковым состоялось в ноябре 1861 года. А уже в послании от 24 апреля 1862 года Балакирев напутствовал малоопытного тогда ученика: «У нас, вероятно, будет много таких музыкальных переписок, и потому раз навсегда советую Вам не держаться слепо никаких авторитетов, доверять больше себе, чем кому другому. Вы можете верить в мою критическую способность музыкального понимания, но пусть мои мнения не будут для Вас непреложны, а то как раз и выйдет консерватория»¹³. Иными словами, один из важнейших постулатов новаторской педагогики Балакирева и заключался в отказе от слепого повиновения ученика, от следования некоей схеме и догме.

Зато попутно возникает вопрос: откуда такая точность в указании времени проявления этих «первых признаков охлаждения»? Ведь об этом автор писал в «Летописи», как известно, много лет спустя¹⁴. Значит, произошло нечто глубоко задевшее Римского-Корсакова, нечто продолжавшее жить в его памяти, отсюда – и определенность датировки. За ответом обратимся к той же «Летописи», но к страницам, предшествующим указанной записи.

¹⁰ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 75.

¹¹ Там же.

¹² Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Т. V. С. 94.

¹³ Там же. С. 18.

¹⁴ Напомним: первая запись датирована 30 августа 1876 года (см.: Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 3).

«В сентябре 1867 года разъехавшийся на лето наш музыкальный кружок вновь собрался. Партитура “Садко”, начатая 14 июля, была окончена 30 сентября. Мой “Садко” заслужил всеобщее одобрение» – далее Римский-Корсаков подробно перечислил те «музыкальные веяния», которые «руководили» его фантазией. Это и Лист, и Глинка, и Даргомыжский, и особенно множество – Балакирев¹⁵, слова которого и запечатлел Римский-Корсаков в качестве итоговой оценки не только «Садко», но и собственной творческой личности в целом. «Балакирев, голос которого был в то время преобладающим и решающим в нашем кружке, отдавая моему произведению известную дань покровительственного и поощрительного восхищения, характеризовал мою сочинительскую природу как *женскую*, нуждающуюся в оплодотворении чужими музыкальными мыслями. Таковое мнение он не раз высказывал и позже ...»¹⁶ Подобное суждение о Римском-Корсакове находим лишь здесь. Балакирев не только не опубликовал похожих заявлений, но даже в письмах, которые были его частным делом, не характеризовал ученика в таком духе. Если эти слова и были произнесены учителем, то только в личном, доверительном общении.

Другое дело, что в стремлении оградить учеников от ошибок и заблуждений Балакирев бывал беспощаден. Свою позицию он пояснил в известном письме от 21 февраля 1868 года к П.И. Чайковскому в ответ на робкую просьбу последнего прислать, «если это возможно, словечко поощрения»:

«Что же касается до слова поощрения, то такой образ действий в отношении к Вам я считаю не только неуместным, но и недобросовестным.

Поощрения применимы только к малым детям искусства, а по Вашей партитуре я вижу в Вас и по оркестровке и по фактуре совсем готового художника, к которому приложима только *строгая критика*»¹⁷.

К тому времени заявил о себе как о «готовом художнике» и автор «Садко». А Балакирев, вероятно, решил, что пришла пора не «золотить пилюлю», а, напротив, сказать о беспокоившем его без обиняков, заострив и сгустив краски. Но разве резкое суждение наставника о натуре, нуждающейся «в оплодотворении чужими музыкальными мыслями», не сродни его советам «не держаться слепо никаких авторитетов, доверять больше себе, чем кому другому», высказанным ученику сразу (в цитировавшемся выше письме от 24 апреля 1862 года) и куда мягче?

Надо было обладать подлинным мужеством, чтобы опубликовать такую характеристику, хотя Римский-Корсаков ко времени создания «Летописи» мог надеяться – и был прав, – что итоги его творческой деятельности давно опровергли суждение тех далеких лет.

Заметим, как умел и Римский-Корсаков быть беспощадным к себе, а заодно – как «проговариваются» о главном. Вот сокровенная обида, которую Римский-Корсаков не смог простить так горячо и безоглядно любимому учи-

¹⁵ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 67.

¹⁶ Там же. С. 68.

¹⁷ Цит. по: М.А. Балакирев. Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 118.

телю никогда. Доказать обратное стало неким motto всей его дальнейшей судьбы музыканта.

Учитель мог быть доволен: он сумел задеть те струны в натуре Римского-Корсакова, которые помогли ему, по словам Б.В. Асафьева, «развернуть свои личные способности до масштаба великих мастеров»¹⁸.

В шуточной форме композитор в декабре 1901 года признался В.В. Ястребцеву: «Вы знаете... я положительно прихожу к тому заключению, что многое я сочинял почти исключительно из самолюбия. Чечотт, киевский критик, пишет, что я по преимуществу симфонист, это меня немного обижает (запомним этот комментарий! – Т.З.), – и я стараюсь как можно больше написать опер. С. Булич говорит, что у меня особенно удаются народные сцены – и вот я особое внимание начинаю обращать на певцов и пишу свою “Царскую невесту”, “Царя Салтана” и “Сервилию”, где главное внимание обращено на сольные партии. Ларош бракует Мусоргского – и я окончательно берусь за переработку “Бориса Годунова”. В. Стасов уверяет, что я не умею писать речитативов – и вот я сочиняю специально речитативного “Моцарта и Сальери” и т. д.»¹⁹ Конечно, это суждение не стоит понимать буквально. Но оно крайне примечательно. Бросить вызов – вот верный способ воздействия на тех, кто силен духом. Видно, таковой была немаловажная особенность природы Римского-Корсакова – доблестного рыцаря искусства, не знавшего покоя в созидании собственного «я», находившегося в постоянном поиске свежих художественных идей. Отчасти их подбрасывала критика, которая задевала за живое и заставляла рисковать, расширяя территорию творчества. А необходимость риска в глазах Римского-Корсакова – одна из притягательнейших особенностей искусства. Вот как он сказал об этом в письме к Н.И. Забеле-Врубель от 8 декабря 1898 года: «Вы не можете знать, вполне ли будете на высоте задачи (говорю высоким слогом), подобно тому, как и я не знаю вперед, напишу ли удачную оперу и насколько удачную. <...> Вы подвергаетесь только обыкновенному риску, сопряженному с исполнением всякой новой вещи, риску нормальному для артиста, который составляет заманчивое в искусстве и без которого оно (искусство) было бы просто и скучно, как $2 \times 2 = 4$ »²⁰.

А еще, как и многие художники, Римский-Корсаков был очень раним. Это тревожило его отца, который в одном из последних писем напутствовал юного сына (вписавшего строки отца в свой «Альбом корреспонденций»): «Господь да хранит тебя своею милостью и да внушает тебе силу не делать того, в чем на исповеди каялся, и, главное, обуздывать твой раздражительный нрав, не любящий противоречий, замечаний, и нетерпеливость и горевание в случае неудачи чего-либо предпринятого...»²¹

¹⁸ Цит. по: История русской музыки. Т. 8. М., 1994. С. 10.

¹⁹ Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. М., 1960. С. 228.

²⁰ Римский-Корсаков Н.А. Переписка с Н.И. Забелой-Врубель / Сост. Л.Г. Барсова. М., 2008. С. 104.

²¹ Римский-Корсаков А.Н. Тихвинский затворник, его предки и семья. Детские и юношеские годы Н.А. Римского-Корсакова // Музыкальная летопись. Статьи и материалы / Под редакцией А.Н. Римского-Корсакова. Вып. 1. Пг., 1922. С. 60.

Какую же бурю в душе молодого музыканта, недавно обласканного критикой после премьеры Сербской фантазии, должно было вызвать суждение боготворимого учителя! Но как бы ни был больно ранен его словами Римский-Корсаков, он, судя по приведенному выше высказыванию из «Летописи», поначалу никак не выказал это. То есть согласился с Балакиревым, внутренне страдая и собирая все силы, чтобы со временем доказать обратное. Да и слишком велико было обаяние главы кружка, чтобы отношения с ним могли быть разорваны сразу. Зато была сделана важная коррекция творческого диалога. Глубокая зависимость от Балакирева и постоянно возобновлявшийся спор с ним – таков, думается, главный вектор, определивший дальнейшее развитие непростых, порой драматичных взаимоотношений ученика и учителя. Кончился тот период, когда, по словам Римского-Корсакова, Балакирева «слушались беспрекословно»²². Теперь, напротив, ничего не принималось на веру.

Отсюда понятно, почему едва ли не самый близкий главе Новой русской школы кучкист Римский-Корсаков единственный (!) из кружковцев «первого призыва» приходит преподавать в консерваторию, еще недавно столь поощрявшуюся балакиревцами.

Приведем официальное письмо от 14 июля 1871 года за № 162:

«Милостивый государь Николай Андреевич.

С соизволения Ея Имп. Высочества Государыни Великой княгини Елены Павловны и с Вашего, Милостивый государь, согласия, имею честь просить Вас принять на себя преподавание теории композиции и инструментовки в С.-Петербургской Консерватории, при чем имею честь уведомить что С.-Петербургская Консерватория предлагает Вам гарантированное содержание в 1000 руб. за учебный год.

Примите уверения и пр.

М. Азанчевский,
Директор консерватории.

Его Высокоблагородию Н.А. Римскому-Корсакову»²³.

Ученик дал согласие на предложение Елены Павловны, которая недавно не только изгнала учителя из Русского музыкального общества, но и поставила целью «вырвать с корнем» направление в искусстве, утверждаемое Балакиревым и его Бесплатной школой. Более того: приглашение Римского-Корсакова совпало с порой острого противостояния РМО и БМШ.

Честь и хвала учителю, если, по словам Римского-Корсакова, он «настаивал на... положительном ответе» ученика²⁴. Это еще раз опровергает миф о деспотизме. Потому что сам Балакирев на подобное предложение от близких ему по духу коллег из Московской консерватории стать ее профессором, а позднее и ректором, ответил отказом. Причем в то время, когда эта служба

²² Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 30.

²³ ЦГИА СПб., ф. 361, оп. 9, д. 55: «О приглашении Н.А. Римского-Корсакова преподавателем теории композиции и инструментовки. Началось 14 июля 1871 года», л. 9.

²⁴ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 92.

могла обеспечить его материально, в чем он очень нуждался. Не поддержал Балакирев и С.М. Ляпунова, который много позже, подобно Римскому-Корсакову, собрался принять профессию в Петербургской консерватории. Вот как Балакирев объяснил свою позицию в неопубликованном донныне письме к Ляпунову: «В управлении ею (Бесплатной музыкальной школой. – Т. 3.) Вы *полновластный хозяин*, а потому нельзя сравнивать Ваше в ней положение с положением *профессора консерватории – петь по камертону начальства и товарищей*»²⁵.

В этом свете кажется более вероятным, что Римский-Корсаков пришел к Балакиреву не за советом, а твердо решив уже про себя принять предложение Азанчевского. Чуткий учитель, заметив это, не стал настаивать на обратном, искренно желая, чтобы вместе с любимым учеником, на которого он возлагал большие надежды, в консерваторию проник дух «кучкизма» – задача, которую сегодня выдвигает С.М. Слонимский в качестве первоочередной в деле воспитания композиторов²⁶. Не забудем, что и сам Балакирев не уклонился от службы в порицаемом им же и сотоварищами Русском музыкальном обществе с тем, чтобы коренным образом изменить его репертуарную политику, сделать очагом пропаганды талантливой современной музыки – как русской, так и зарубежной.

Тут подоспела самая трудная, кризисная пора в судьбе Балакирева. Будучи не в силах вести дело, как хотел, оставаться равным себе, он ушел из БМШ, отдалился от друзей-кучкистов. С этой утратой на время затуманился его интерес к музыкальному миру.

Казалось, судьба благоволила желанию Римского-Корсакова все «пере-проверить самому» и заняться в 1870-е годы «техническим перевооружением». О том, каково было вдруг остаться без учителя, замечательно сказал Мусоргский: «Захваченные по пути железной рукавицей Балакирева, они [кучкисты] задышали его мощными легкими (хоть и не во всю его богатырскую грудь), задавались задачами, беспокоящими крупных людей. Разжалась железная рукавица Балакирева – и они почувствовали, что устали, отдых понадобился; где же искать этот отдых? – в традиции, конечно: “как наши предки делали, так и мы будем делать”»²⁷.

Нет, конечно, для Римского-Корсакова обращение к традиционным композиторским экзерсисам было не отдыхом, а трудной школой, в которой совершенствовало мастерство, но не обреталась тайна творчества. Вершиной оставалась создававшаяся по подсказке Балакирева и Мусоргского и под влиянием того и другого «Псковитянка», успешная премьера которой состоялась в январе 1873 года.

²⁵ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 125, л. 36–36 об.

²⁶ См.: Слонимский С.М. Балакирев-педагог // Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. СПб., 2004. С. 36.

²⁷ М.П. Мусоргский. Письма. М., 1981. С. 169.

Заметим: под влиянием Балакирева и, в особенности, Мусоргского Римский-Корсаков перенимает в своей «Псковитянке» текучесть неквадратной музыкальной речи, свойственной одному и другому. Его музыкальный организм, казалось, был готов устремиться в новом для него направлении и обрести свободу мелодического движения, не скованного привычным структурным членением. Но удержать это ему не удалось. Вот необратимая потеря, к которой привела сознательная коррекция отношений с учителем.

Куда ближе Римскому-Корсакову «кратность», что обнаружили уже и «Садко», и «Антар». (Не сказала ли в том натура морского офицера, привычного к регулярной акцентности «строевого шага»?) Другое дело, что кратность эта искусно лакировалась Римским-Корсаковым, становясь почти незаметной. Из фольклора было почерпнуто средство ее преодоления – обращение к нетрадиционным размерам (едва ли не самый яркий пример – заключительный хор из «Снегурочки» на ¹¹/₄). М.Ф. Гнесин винит Балакирева, якобы привившего квадратность Римскому-Корсакову. Не Балакирев привил кратность Римскому-Корсакову, ибо у самого Балакирева структурной периодичности не возникает, он «вяжет» пластичнее, ближе к Бородину. В его четырехтактных построениях в последних полутора тактах или такте включается новый материал или сцепляется тема в другом регистре. Как раз Балакирев вместе с Мусоргским и пытались направить Римского-Корсакова в иное русло, что доказала «Псковитянка».

Возможно, «зараженность» квадратностью впоследствии унаследовал от Римского-Корсакова А.К. Лядов. При этом Лядову подчеркнутая квадратность нередко служила важной краской в создании специфических – неодушевленных – образов («Музыкальная табакерка», «Баба-яга» и др.). Хотя в фортепианной пьесе «Гротеск» – миниатюрных 22-х вариациях на двухтактовую тему, умещающихся на двух страницах, – он явно иронизирует над своей приверженностью и к миниатюре, и к квадратным структурам.

Но вернемся к середине 1870-х годов. Не все ладилось и в профессорском классе Римского-Корсакова. Лядов, едва ли не лучший ученик той поры, знакомство с которым Мусоргский расценил как событие «по музыкальной части»²⁸, был отчислен за то, что «классными упражнениями пренебрегал»²⁹. Хотя, по словам того же Римского-Корсакова, Лядов «музыкой был занят много, в музыке он жил»³⁰. Значит, не лень была причиной манкирования занятий, а неприятие метода обучения.

Помог разрешить эти затруднения возвращавшийся к широкой музыкальной деятельности Балакирев. Он способствовал новому творческому взлету Римского-Корсакова после поры «консерваторского ученичества», который знаменовала «Снегурочка» – по определению автора, его «9-я симфония».

²⁸ Там же. С. 128–129.

²⁹ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 152.

³⁰ Там же.

Между учителем и учеником оживилась переписка. Как отметил Римский-Корсаков, к концу сезона 1875/1876 годов он «стал после долгих лет промежутка посещать время от времени Балакирева»³¹, а с осени 1876 года у них «начались уже довольно частые свидания»³². Возобновились совместные обсуждения с наставником создаваемой Римским-Корсаковым музыки: «Посмотрел немножко Ваше 1-е All[egr]о из квартета»³³, – писал 8 октября 1876 года учитель возмужавшему ученику.

Как случалось не однажды, Балакирев сразу с возобновлением прерванных в период кризиса контактов пытался воспламенить питомца новой, крупной творческой задачей. Для «фаворитного» ученика учитель приберегает особенно дорогое – новаторский замысел своей сказочной оперы «Жар-птица», в осуществлении которого Балакирев продвинулся более, чем в связи с каким-либо другим из множества его оперных проектов. Так что «Жар-птицу» впору считать неоконченной оперой Балакирева, над которой он работал с перерывами, начиная с 1863 года. Тем больше у композитора накопилось идей, творческих находок, да и готовой – но не перенесенной на нотную бумагу музыки. Все это богатство он хотел отдать ученику. Да Римский-Корсаков многое помнил и сам, когда Балакирев играл фрагменты «Жар-птицы», рассказывал о своих планах в их кружке.

Римский-Корсаков дара не принял. Об этом узнаем крайне мало и косвенно, из письма Стасова к Римскому-Корсакову от 17 июля 1876 года: «Балакирев... на Вас сердит, зачем Вы ни слова не ответили ему на предложение его передать Вам его материалы к “Жар-птице”»³⁴.

Скорее всего, Римский-Корсаков объяснил причины отказа при личной встрече с учителем. Они понятны: кучкисты слишком хорошо знали поражавшие воображение фрагменты «Жар-птицы» в исполнении Балакирева. Все это мешало бы Римскому-Корсакову, сковывало бы полет его фантазии, согласись он взяться за эту оперу. Не хотел он демонстрировать и прямую зависимость от учителя, сочиняя по его «прописям».

А заодно, очевидно, Римский-Корсаков поделился сокровенными признаниями по поводу неудовлетворенности собственным творчеством. В ответ Балакирев подбадривает молодого композитора (в письме от 8 октября 1876 года): «Я сильно надеюсь, что музыкальное творчество проснется в Вас по-прежнему, и желал бы, чтобы и в Вас была такая же надежда, осуществлению которой Вы можете помочь много, если захотите и не будете говорить “не хочу”»³⁵.

Но общих слов поддержки Балакиреву мало. Уже через день, 10 октября он, словно продолжая нить давних разговоров о слишком большой зависи-

³¹ Там же. С. 126.

³² Там же. С. 129.

³³ Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Т. V. С. 105.

³⁴ Переписка Н. А. Римского-Корсакова с В.В. Стасовым // Полн. собр. соч. Т. V. С. 358.

³⁵ Переписка Н. А. Римского-Корсакова с М.А. Балакиревым // Там же. С. 105.

мости ученика от учителя, а, может, и в связи с отказом Римского-Корсакова от замысла «Жар-птицы», заходит в своих аргументах в пользу сказочной оперы с другой стороны, указывая на самую плодотворную в данный момент для Римского-Корсакова сферу сказочно-фантастического: «После ухода Вашего... я чуть-чуть пробежал глазами Вашу Сказку (речь идет о 1-м действии “Псковитянки”. – Т.З.) – какая прелесть и как своеобразно; я бы не был в состоянии написать что-нибудь подобное, потому [что] у меня нет этого склада. – Жаль, что Сказка ваша не пришла мне на мысль в то время, когда Вы жаловались на свою будто бы неспособность к воспроизведению чего-либо самостоятельного. Она была бы полным опровержением Вашей мало-душной мысли. Скажите в самом деле, разве есть у кого что-нибудь подобное Вашей Сказке? Кроме самостоятельности, как она поэтична, тепла, искренна. – Как видите, мое влияние не помешало Вам воспроизвести свое собственное, самостоятельное, что не могло быть наваяно мною»³⁶.

Заодно Балакирев зовет Римского-Корсакова: «...хорошо, если бы Вы... пожаловали... ко мне во вторник, причем принесите еще раз Scherzo Надежды Николаевны. Мне еще раз хочется его проиграть»³⁷. Тема этого Scherzo, наваянная «Сказкой про царевну Ладу» из «Псковитянки» и трепаком из «Садко», как отметил Балакирев в том же письме, и натолкнула его на мысль о своеобразии именно сказочной сферы у Римского-Корсакова. Вот учитель и хотел вместе с учеником проверить за роялем, с нотами, справедливость своего наблюдения.

Вероятно, размышления о том, что композиторская природа ученика куда более балакиревской отвечала «складу» сказки, а значит и лучшую оперу на сказочный сюжет способен создать именно ученик, и подвели учителя к отказу продолжать работу над своей оперой «Жар-птица». Он счел, что достаточно аргументированно объяснил это Римскому-Корсакову. Поэтому, не довольствуясь словесным предложением, переслал материалы своей оперы ему. «Роясь в нотах, нашел 1-й акт либретто “Жар-птицы” – не пригодится ли Вам?»³⁸ – писал Балакирев 4 марта 1877 года, снова подталкивая ученика к мысли о новой большой работе – в жанре оперы на сказочный сюжет. Доныне эти материалы хранятся в архиве Римского-Корсакова. Но писать оперу на либретто балакиревской оперы он не стал – пора его непосредственного ученичества миновала, и музыкант не менее настойчив в отстаивании своей позиции.

Главное заключалось в другом: советы учителя помогли вернуть веру в себя. И кажется, говоря о «Сказке» из «Псковитянки», Балакирев характеризовал будущую «Снегурочку», то, «как она поэтична, тепла, искренна». Благодаря наставнику был определен главный вектор ближайших творческих поисков – «ряд фантастических опер» (Римский-Корсаков).

³⁶ Там же. С. 106.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же. С. 108.

Балакирев вдохнул свежую струю и в занятия ремеслом, переведя внимание Римского-Корсакова с композиторских эзерсисов на партитуры опер Глинки. Редактируя их, музыканты вместе постигали движение вдохновенной мысли русского гения. «Занятия партитурами Глинки были для меня неожиданной школой, – признавался Римский-Корсаков в “Летописи”. – И до этих пор я знал и боготворил его оперы; но редактируя печатавшиеся партитуры, мне пришлось пройти фактуру и инструментровку Глинки до последней ничтожной нотки. Пределов не было моему восхищению и поклонению гениальному человеку. Как у него все тонко и в то же время просто и естественно, и какое знание голосов и инструментов! Я с жадностью вбирал в себя все его приемы. Я изучал его обращение с натуральными медными инструментами, которые придают его оркестровке несказанную прозрачность и легкость, я изучал его изящное и естественное голосоведение. И это было для меня благотворной школой, выведившей на путь современной музыки после перипетий контрапунктики и строгого стиля»³⁹.

В своих воспоминаниях автор не может обойтись без восклицательного знака, и его восторженная взволнованность невольно передается читателю. Не потому ли Римский-Корсаков назвал эту школу «неожиданной», что она, в отличие от традиционных композиторских студий, не только учила виртуозному мастерству, но будила творчество? И не забудем: инициатором подобной школы, привлечшим Римского-Корсакова к редактированию опер Глинки, и «художественным руководителем» этой работы был Балакирев. Причем первым оказался «Руслан» со сказочным сюжетом.

Параллельно с трудами «по Глинке» Римский-Корсаков, словно желая проверить наблюдение учителя в связи с «Псковитянкой», берется за ее новую редакцию. Она удовлетворила автора не вполне. «Зато я чувствовал тоже, что курс учения моего окончен, и мне следует предпринять что-нибудь новое и свежее», – отметил Римский-Корсаков в «Летописи»⁴⁰. Добавим: композитор, как можно судить по его ближайшим крупным творческим работам, вполне уверовал в наставления Балакирева и последовал в указанном им направлении, обратившись к операм со сказочно-фантастической фабулой.

Первым значительным воплощением «нового и свежего» стала опера «Майская ночь» по Гоголю (1878–1879), мысль о которой возникла летом 1877 года. История создания оперы, как и причины выбора именно этого сюжета, подробно описаны и автором в «Летописи», и учеными в исследовательской литературе. Сосредоточимся на переключках Римского-Корсакова с Балакиревым, которые остались в тени. Вероятно, случилось это потому, что в «Майской ночи», как и в другой ближайшей крупной работе – опере «Снегурочка (Весенняя сказка)» (1880–1881), оглядка на учителя скорее выражена в форме противостояния. Тем самым Римский-Корсаков доказывал свою зрелость. Так нередко поступают мастера: отгалкиваются от чужого с целью написать свое.

³⁹ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 133.

⁴⁰ Там же. С. 136.

Восхищаясь оперой Балакирева, Римский-Корсаков вспоминал о «превосходных» отрывках, «преимущественно сочиненных на восточные темы», и даже привел в «Летописи» персидскую тему службы огнепоклонников⁴¹. Образы Востока в «Жар-птице» должны были сочетаться с образами Руси. Балакирев, в отсутствие удовлетворительного либретто, как видно, сосредоточился на сочинении инструментальных фрагментов восточного характера. Тогда как «Майская ночь», по определению автора, положила начало «ряду фантастических опер, в которых поклонение солнцу и солнечным богам проведено или непосредственно благодаря содержанию, почерпнутому из древнего русского языческого мира, как в “Снегурочке”, “Младе”, или косвенно и отраженно в операх, содержание которых взято из более нового христианского времени, как в “Майской ночи” или “Ночи перед Рождеством”»⁴². Хотя названные оперы, как известно, связаны отнюдь не только с фантастическим началом, заметим, что именно его выделил композитор – как будто подчеркивая свою солидарность с пожеланиями Балакирева.

Конечно, важную роль в предпочтении «русского языческого мира» «восточному», характерном для Римского-Корсакова в ту пору, сыграло составление сборников народных песен. И здесь не обошлось без Балакирева: его «чудесный», по определению Римского-Корсакова, сборник он изучал в 1875–1876 годах заново. Балакирев инициировал и работу Римского-Корсакова по составлению сборника песен, записанных с голоса Т.И. Филиппова.

Автору «Антара» не удалось совсем уклониться от «восточного элемента». Тем более, что обращение к нему провоцировали сюжетные повороты «Снегурочки» – когда Мизгирь пел о «теплом синем море» в своем ариозо или Весна в первой арии рисовала «картину юга с миртовыми лесами, цветущими акациями и розами»: «Упоминание о минаретах переносит мысль к мусульманскому югу, к странам персидским, аравийским или индейским, что до некоторой степени сказывается на характере мелодии, в некоторых оборотах и узорах которой... чувствуется строение напевов *восточного* происхождения»⁴³. А.И. Кандинский, анализируя эскизы к опере, указывает на зависимость набросков арии Весны (пятая тема) от глинкинского Ратмира (тема английского рожка перед речитативом «И рой живых видений») и от балакиревских «Исламея» (вторая тема фантазии) и романса «Приди ко мне»⁴⁴, а также отмечает близость второй темы арии Весны к арабской мелодии «Антара».

Заметим: глинкинские и балакиревские образцы сходны между собой. Что же касается интонаций романса Балакирева, то они стали неким подобием монограммы автора и встречаются во многих его произведениях – в Грузинс-

⁴¹ Там же. С. 57.

⁴² Там же. С. 156.

⁴³ Римский-Корсаков Н.А. Разбор «Снегурочки» // Римский-Корсаков Н.А. Полное собр. соч. Т. IV. М., 1960. С. 416-417.

⁴⁴ Кандинский А.И. Рождение весенней сказки // А.И. Кандинский. Воспоминания. Статьи. Материалы / Отв. ред. Е.Г. Сорокина. М., 2005. С. 73.

кой песне, Песне Селима, «Исламее», романсах «Догорает румяный закат», «Не пенится море» и др. Балакирев даже вписывал эти нотные строки в послания к друзьям-музыкантам – В.В. Стасову, А.К. Лядову в пору наибольшей короткости отношений. Обратившись к этой лексеме, Римский-Корсаков вольно или невольно выдал свое родство с учителем в чем-то сокровенном.

Важно: эскизы раскрывают источники, которые послужили Римскому-Корсакову трамплином для собственного творческого взлета. Ибо мелодика первой арии Весны напоена ароматом новизны.

Кандинский считает эти эскизы предвестником «Шехеразды»⁴⁵. То есть «Снегурочка» еще и открыла путь к будущим свершениям композитора, связанным с другими сферами и жанрами. Вот здесь Римский-Корсаков и обнаружил свое восхищение балакиревскими фрагментами «Жар-птицы», включив в «Шехеразду» (первая тема II части) мелодию, родственную грузинской песне «Мухамбази», которую записал Балакирев – «для оперы “Жар-птица”», как пояснил на рукописи В.В. Стасов⁴⁶. Это позволяет прочертить и обратную перспективу, предположив, что впечатления от музыки к «Жар-птице» сказались на «восточных» мотивах образа Весны, тем более что опера Балакирева вновь обсуждалась музыкантами в преддверии «Снегурочки».

Попутно заметим: сколько лет напев грузинской песни владел воображением Римского-Корсакова, прежде чем он впустил его в свою музыку – подчеркнем, не в оперу, как планировал Балакирев, а в симфоническую сюиту. Быть может, поэтому в «Шехеразде» Римский-Корсаков позволил своей теме узнаваемо приблизиться к напеву, зафиксированному Балакиревым. Кроме того, речь идет о народной песне. Римский-Корсаков включал фольклорные цитаты в свою музыку не однажды. Отнюдь не так явно он «перекликался» со своими предшественниками и современниками. Обращаясь к их опыту, композитор отзывался на их «подсказы» по-своему, не впрямую, и предпочитал вуалировать то обстоятельство, что особенно часто возбудителем его творческой мысли становился Балакирев.

Кажется, никем не отмечалась определенная зависимость вдохновенной Ариетты Снегурочки «Слыхала я, слыхала» от мелодики *fis moll'*ного Фортепианного концерта Балакирева. И там, и здесь – зыбкая ритмика с включением пунктирных рисунков, богатство выразительных секундных опеваний, отсылающие и к Вальсу-фантазии Глинки. Но теплому, «земному» лирическому высказыванию Балакирева скорее противостоит утонченная, хрупко-изысканная – как морозные узоры на стекле – лирическая интонация Римского-Корсакова. Эта трансформация производит впечатление восхитительной новизны, иного поэтического подхода, необходимого для создания небывалого в русской опере сказочно-лирического образа.

«Снегурочку (Весеннюю сказку)» по А.Н. Островскому справедливо считают одной из вершин творчества Римского-Корсакова. Как важно это было

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Автограф Балакирева (Песня для оперы «Жар-птица») // М.А. Балакирев. Исследования и статьи. Л., 1962. С. 383–384.

для русского композитора XIX века – века, прошедшего под знаком оперы, можно судить по комментарию Римского-Корсакова: «Кончая “Снегурочку”, я почувствовал себя *созревшим музыкантом и оперным композитором* (выделено мной. – Т.З.), ставшим окончательно на ноги»⁴⁷.

Характерно и другое признание мастера: «Кто не любит “Снегурочки”, тот не понимает моих сочинений вообще и не понимает меня»⁴⁸. То есть самое сокровенное, сердцевинное в своей композиторской натуре Римский-Корсаков связывал с этой оперой. Как же чуток и прозорлив был Балакирев-педагог, указавший, а отчасти и проложивший своими наставлениями, а также и своим творчеством, в том числе неоконченной оперой «Жар-птица», ученику путь «в сторону сказки». Неслучайно «сказок» так много в оперном, да и в симфоническом наследии Римского-Корсакова.

Балакирев поддержал и Лядова. Судьба юноши как будто доказывала правоту «кучкистов», с недоверием относившихся к консерваторскому курсу композиции. Изгнанный студент расцвел творчески, публикуя одно за другим новые сочинения (4 романса, 1876; «Бирюльки», 1876; Шесть пьес для фортепиано, 1877). Позднее он вернулся и в консерваторию, но не за наукой, а лишь за получением диплома. Великолепно сданный экзамен свидетельствовал: родился самобытный мастер.

Успехи юноши оказались так велики, что Балакирев счел возможным пригласить Лядова в 1876 году соредактором глинкайских партитур вместе с отказавшимся от нерадивого студента профессором⁴⁹. Изучение опер Глинки под руководством Балакирева стало и для Лядова высшей школой мастерства. Кроме того, работа эта не только у Римского-Корсакова, но у всех троих музыкантов разожгла интерес к оперному жанру. Балакирев попросил А.Н. Пыпина приискать ему сюжет из польской истории для оперного либретто. Лядов начал сочинять «Зорюшку» по пьесе В.И. Даля «Ночь на распутии». И хотя лядовская опера окончена не была, из ее материалов родились лучшие симфонические произведения композитора.

Существенным оказалось и другое. Возвращаясь к широкой музыкальной деятельности после кризисной поры, глава школы считал нужным пополнять ее ряды молодыми музыкантами. «У меня будет Лядов, принесет новый свой этюд – прелестный, и еще кое-что свое, – сообщал Балакирев в письме к Бородину от 14 января 1878 года, – мне оч[ень] хотелось бы его соединить с Вами, и этот талантливый юноша стоит быть в Вашей компании»⁵⁰. Бородин явно согласился с Балакиревым, ибо позднее не раз выступал в роли соавтора Лядова – в квартете «В-la-f», где им достались средние

⁴⁷ Там же. С. 180–181.

⁴⁸ Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма. Т. II. М., 1954. С. 64.

⁴⁹ Этот год указывает Римский-Корсаков (Летопись... С. 126–127.)

⁵⁰ М.А. Балакирев. Летопись жизни и творчества / Ред.-сост. А.С. Ляпунова, Э.Э. Язовицкая. Л., 1967. С. 217.

части, в коллективных фортепианных сочинениях. Эти контакты благотворно сказались в творчестве обоих. Появившиеся в 1882–1883 годах лядовские Интермеццо своим богатырским духом, «мускулистостью» октавно-аккордовой фактуры, знаменитыми «клеваниями» выдают увлеченность молодого композитора музыкой Бородина. Но и тот, вероятно, подпал под обаяние лядовского фортепианного стиля с его камерностью, тяготением к сюитным формам. Неслучайно вскоре появляется Маленькая сюита для фортепиано Бородина (1885).

Балакирев старался укрепить и творческие контакты Лядова с его консерваторским педагогом, предлагая, параллельно с редактированием опер Глинки, втроем писать фортепианные вариации. К сожалению, проект остался неосуществленным. Быть может, одна из причин тому заключалась в нежелании Римского-Корсакова оказаться распекаемым Балакиревым на глазах у бывшего своего воспитанника? Тем более что Лядову уже случалось слышать нелестные суждения по адресу отдельных произведений профессора: «Кстати, про Балакирева, – сообщал он И.А. Помазанскому, – про скерцо, из Квартета Корсакова, он сказал: “Это фельдфебель сочинил”. Остроумно?»⁵¹ Правда, Квартет этот, кажется, не понравился никому – ни сыгравшим его на репетиции К.Ю. Давыдову, Л.С. Ауэру, И.Х. Пиккелю и И.А. Вейкману, ни автору, который позднее переделал его в Симфониетту для оркестра⁵².

Сама же идея коллективного фортепианного сочинения явно привлекла внимание учеников, потому что Римский-Корсаков вместе с Лядовым, Бородиным и Кюи занялись – без Балакирева – коллективными «Парафразами на неизменную тему». Но кто сказал, что отношения больших музыкантов строились исключительно идиллично?

Удалось главное: художник Римский-Корсаков, член «Кучки» оказался Лядову близок. И Римский-Корсаков обрел в Лядове соратника и единомышленника. Довольно скоро их отношения стали скорее отношениями равных, а не учителя и ученика. И куда чаще Лядов дарил Римскому-Корсакову важные художественные идеи – будь то учебник гармонии (хотя к 1880-м годам педагогический опыт Лядова был куда меньше и ограничивался «обязательными» теоретическими дисциплинами, а Римский-Корсаков занимался с будущими композиторами) или мысль об опере «Млада» после просмотра финала коллективной оперы-балета в бумагах Бородина, неоднократно передавал мелодии-темы (при том, что в балакиревской школе «шла работа прежде всего над темами»⁵³). И не уступил ли сюжеты «Снегурочки» и «Золотого петушка», которые облюбовал в поисках либретто будущих опер еще до Римского-Корсакова? Тем более что в «Снегурочке», создававшейся вслед

⁵¹ Автограф письма А.К. Лядова к И.А. Помазанскому хранится в Музее Новгородского колледжа искусств имени С.В. Рахманинова.

⁵² См. об этом: Римский-Корсаков Н.А. Летопись... С. 162.

⁵³ Слонимский С.М. М.А. Балакирев: портрет композитора на пороге XXI века // Балакиреву посвящается / Ред.-сост. Т.А. Зайцева. СПб., 1997. С. 16.

за совместной работой по редактированию глинкаевских опер, оказались переклички с консерваторской кантатой Лядова⁵⁴, им «был сообщен» и мотив, который лег в основу вступления-наигрыша к Первой песни Леля⁵⁵, а сочиненная Лядовым мелодия стала одной из тем Шемаханской царицы⁵⁶.

Казалось, должны были окрепнуть и отношения Балакирева с Римским-Корсаковым. Однако великая дружба дала новую трещину. Свидетельство тому – в письме от 1 января 1878 года по поводу гравировки партитуры «Руслана и Людмилы»: «Милий Алексеевич, я сейчас был у Людмилы Ивановны; она говорила, что отослала переправленный вами корректурный лист к Редеру, и показывала вашу записку. Я думаю, что Редер сочтет нас всех за умалишенных... Если вы все будете переделывать, что я назначил Редеру, то я останусь в больших дураках. Если же все мои пометки не основательны, то поезжайте к Людмиле Ивановне и уговорите ее оставить меня в покое по части “Руслана”, так как я только путаю, и я очень рад буду с ним не возиться; желал бы я этого. Только кого вы найдете вместо меня? А Людмиле Ивановне я сказал, что советую ей написать Редеру, чтоб он бросил в печку 1-й лист с помарками и продолжал бы гравировать по партитуре, как там назначено. То-то Редер поохочет, а в противном случае даже, пожалуй, и партитуру назад возвратит.

Жалею, что взялся за это дело, лучше бы с ним развязаться»⁵⁷.

Такой взрыв досады и обиды Римский-Корсаков обнаружил впервые. Рубикон был перейден. С тех пор личные отношения обостряются все больше и больше. Но до поры до времени это не касалось творческих дел. Как-то Рахманинов заметил, что он лишь на 15 процентов человек, а на 85 – музыкант. Нечто подобное могли сказать о себе и Балакирев, и Римский-Корсаков. Это определяло их неразмыкаемый творческий диалог.

С подчеркнутым уважением Балакирев отзывался о педагогике Римско-Корсакова: «Модест [Мусоргский] стал брать у меня уроки композиции, – писал Балакирев Стасову 27 марта 1881 года, – и так как я не теоретик и не мог научить его гармонии (как, например, учит теперь Н.А. Римский-Корсаков), в чем именно было его и Гуссаковского несчастье, то я объяснял ему форму сочинений...»⁵⁸ Иными словами, не посчитал ли Балакирев, что Римский-Корсаков стал лучшим педагогом, чем он сам? А это, кстати, служит еще одним аргументом, опровергающим пресловутый «деспотизм» главы Новой русской школы.

⁵⁴ Об этом см.: Михайлов М.К. А.К. Лядов. Л., 1985. С. 19.

⁵⁵ Римский-Корсаков Н.А. Летопись... С. 176.

⁵⁶ Как отметила Н.В. Запорожец, на рукописи одного из фрагментов к опере «Зорюшка» Лядова рукой А.Н. Римского-Корсакова отмечено, что данная тема использована в качестве темы шестивия Шемаханской царицы из второго акта «Золотого петушка» (Запорожец Н.В. А.К. Лядов. М., 1954. С. 172).

⁵⁷ Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Т. V. С. 115–116.

⁵⁸ М.П. Мусоргский. Письма и документы. М.-Л., 1932. С. 28.

Еще суровее автокомментарий Балакирева в его письме к В.М. Иванову-Корсунскому от 18 апреля 1904 года: «Я совсем не гождусь в руководители начинающим музыкантам и могу быть полезным только тем, которые являются ко мне уже вооруженными композиторской техникой»⁵⁹. Потому Балакирев открытые им таланты передавал Римскому-Корсакову – как это было с Глазуновым. Однако Балакирев продолжал «курировать» Глазунова, так что тот фактически занимался у двух педагогов сразу.

Учитель выделял Римского-Корсакова и как лидера нового направления, способного продолжить начатое Балакиревым дело. Поэтому именно Римского-Корсакова Балакирев называет своим преемником в качестве директора Бесплатной музыкальной школы, приглашает к участию едва ли не во всех иницилируемых им проектах – будь то преподавательская деятельность в Капелле, редактирование опер Глинки, работы по гармонизации Всенощного бдения, по созданию новых сборников обработок русских народных песен.

В свою очередь творческие инициативы Римского-Корсакова как будто глядели в зеркало сделанного Балакиревым. С попыткой продолжить традиции «Могучей кучки» связан Беляевский кружок. Правда, там Балакиреву места не нашлось, да и атмосфера этих многолюдных собраний все-таки была иной, не близкой Балакиреву. Антреприза беляевских «Русских симфонических концертов» стала некоей параллелью концертам БМШ. Следуя примеру Балакирева, Римский-Корсаков берется за доработку и редактирование произведений Мусоргского, Бородина, возвращается к редактированию опер Глинки.

Быть может, возродить былое пытался и стареющий Балакирев, созвав 27 марта 1898 года учеников послушать наконец-то завершенную Симфонию, которая была начата в счастливую пору кучкистского братства. Но собрание это только подчеркнуло, что теперь все не так, как прежде. Вот горчайшая обида учителя! Как свидетельствовал А.А. Оленин, «вечер прошел вяло и натянуто, и симфония не вызвала никаких похвал, она была встречена чуть ли не молчанием. По крайней мере, сам М.А. вспоминал об этом вечере с какой-то затаенной болью (как мы вспоминаем о какой-либо пережитой болезни). Римский-Корсаков не нашелся ничего сказать своему бывшему наставнику и другу по поводу его Симфонии. Если бы еще в этой Симфонии обнаружился ясно полный упадок творчества М.А., то это было бы понятно. Но ведь эта Симфония является жемчужиной русской музыки, и как бы к ней ни относиться, но не счесть ее за явление крупное для музыканта совершенно невозможно. Но Корсаков молчал»⁶⁰. Хотя в разговоре с В.В. Ястребцевым, восторгавшимся *прелестным*, по его мнению, Скерцо из этой Симфонии, Римский-Корсаков подтвердил, что «оно прелестно»⁶¹...

⁵⁹ Цит. по: Зайцева Т.А. Балакирев как педагог (по письмам к В.М. Иванову-Корсунскому) // Альманах. Труды государственного центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки. Вып. III / Ред.-сост. М.П. Рахманова. М., 2007. С. 568.

⁶⁰ М.А. Балакирев. Воспоминания и письма. С. 347.

⁶¹ Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 150.

Вскоре отношения были разорваны совсем. Но не прервалось внутреннее, мысленное общение, невзирая на все нелестные суждения Римского-Корсакова об учителе. Быть может, подсознательно ученик просто не мог оторваться от наставника. Ибо в том же году, летом он «приступил к осуществлению давнишнего своего намерения – написать оперу на “Царскую невесту” Мея»⁶². То был один из оперных замыслов кучкистов, возникший по инициативе Балакирева. В пору 1860-х глава кружка адресовал, по его словам, «прекрасную драму Мея» Бородину. Тот ограничился несколькими эскизами хоров опричников, перекочевавшими затем в «Князя Игоря». Но работа эта обсуждалась в кружке и была памятна Римскому-Корсакову. Во всяком случае, либреттисту «Царской невесты» И.Ф. Тюменеву Николай Андреевич «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»⁶³. Этот сюжетный поворот нашел место в опере Римского-Корсакова. Но – кто знает – сколько еще подсказок Балакирева и Бородина помогли быстрому, в течение десяти месяцев, рождению «Царской невесты»? Да и сам Римский-Корсаков в конце 1890-х годов – виртуозный мастер, которому довольно намека, сюжетного поворота, интонационной находки, чтобы воспламенилась фантазия и новый замысел захватил его целиком.

На рубеже тех же 1898 и 1899 годов у Римского-Корсакова возникает идея другой его вершинной оперы – удивительного, полного тайн «Китежа», где композитор обращается к легенде, бытовавшей в родных местах Балакирева. А одной из важных тем оперы стал церковный напев «Се Жених грядет» – тот самый, который, по воспоминаниям Римского-Корсакова, должен был явиться в середине финала балакиревского *Es dur*'ного Концерта с его сокровенной второй частью «Со святыми упокой». Причем «намерения» к этой средней части Римский-Корсаков называл «чудесными»⁶⁴.

Но в 1899 году работу над «Китежем» отодвинула другая опера – «Сказка о царе Салтане». Казалось, мир сказочной фантастики, открытый Римским-Корсаковым с помощью Балакирева, отпускал творца «Снегурочки» лишь на время, при каждом новом обращении суля открытие неизведанного – как это доказали и «Салтан», и вскоре вслед за ним созданный «Кашей Бессмертный».

Параллельно шла, с перерывами, напряженная работа над «Китежем», оконченным в 1904 году. За ним последовала пауза в оперном творчестве музыканта. Иначе и быть не могло: творческая отдача такой волшебной силы не могла не вызывать к передышке. Для Римского-Корсакова передышка была тем тягостней, чем выше оказывался предшествовавший ей взлет художника. Он уже не знал, как справляться с жизнью вне творчества.

Композитор снова оказался на пороге кризиса: «Моя собственная музыкальная жизнь проходила как-то бесплодно в силу неподходящего настрое-

⁶² Римский-Корсаков Н.А. Летопись... С. 266.

⁶³ Тюменев И.Ф. Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове // Музыкальное наследство. Т. II. М., 1954. С. 214.

⁶⁴ Римский-Корсаков Н.А. Летопись... С. 57.

ния и чувства утомления. <...> Мысль о том, не пора ли кончать свое композиторское поприще, преследовала меня со времен окончания “Сказания о Китеже”»⁶⁵. Во власти подобных размышлений Римский-Корсаков 22 августа старого стиля 1906 года подводит черту в своих воспоминаниях, которые с перерывами записывал в течение 30 лет: «*Летопись моей музыкальной жизни* доведена до конца»⁶⁶. То, что он собирался вести дневник и отчасти выполнил это намерение, не меняет сути: тогда композитор считал, что главные события его музыкальной жизни позади.

Еще предстоит оценить многоликую роль «Летописи» в творческой судьбе мастера. Сейчас зададимся одним вопросом: не служила ли «Летопись» еще и способом вернуться мыслью в прошлое, продолжить диалог с учителем? Разговор перерастает в *спор*, который и заостряет целый ряд суждений Римского-Корсакова в «Летописи». Это – ценнейший документ об эпохе, прожитой большим художником. Но, как любые воспоминания, «Летопись» нуждается в уточнении, в сравнении с другими документами тех лет. И это во многом касается страниц, посвященных Балакиреву-педагогу. Приведем лишь один из многих примеров.

Как уверял Римский-Корсаков в «Летописи», Балакирев, «сам не прошедший какой-либо подготовительной школы, не признавал надобности в такой и для других»⁶⁷. Однако из неопубликованной переписки Балакирева с Ляпуновым становится известным, что наставник инициировал создание учебников, учебных пособий, исторических исследований. С подобными проектами Балакирев обращался и к Римскому-Корсакову, о чем тот в своей «Летописи» не упомянул.

Заметим: Балакирев словно развивает идею А.Г. Рубинштейна, по поручению которого его ученик Чайковский сделал перевод на русский язык учебника А.Ф. Геварта, вышедший в свет в 1866 году. По просьбе Балакирева Чайковский переслал ему этот труд в феврале 1868 года, надписав титульный лист: «*Милю Алексеевичу Балакиреву от переводчика*»⁶⁸. Но учебник устроил Балакирева не вполне. «Я давно говорил Римскому-Корсакову, – писал Балакирев Ляпунову 21 июля 1890 года, – чтобы он составил учебник инструментовки, но он все откладывает и, наконец, находит это трудно исполнимым по каким-то причинам, а потому мне пришло на ум: не возьмется ли Вы составить такой учебник по Гевэрту, Берлиозу и другим с присовокуплением собственных замечаний и тех, которые я вам сообщу? – Мне кажется, при такой постановке вопроса разрешение его не представляет особых трудностей. Руководство Гевэрта весьма недурно и стоит лишь его дополнить кое-какими художественными примечаниями и заменить гнусные примеры другими, взятыми из хорошей музыки и преимущественно русской, то и руководство было бы хоть куда, а Вам за такой труд Капелла дала

⁶⁵ Там же. С. 295, 297.

⁶⁶ Там же. С. 297.

⁶⁷ Там же. С. 33.

⁶⁸ М.А. Балакирев. Воспоминания и письма. С. 186.

бы 300 р., если вы передадите ей право собственности на его издание. Вы знаете языки, и Вам это было бы легко. Что Вы на это скажете?»⁶⁹

Отсюда следует, что идею учебника подал Римскому-Корсакову Балакирев, и они возвращались к обсуждению этого проекта не однажды. Не исключено, что разговор этот впервые возник вскоре после получения Балакиревым учебника Геварта в переводе Чайковского. Вряд ли глава кружка, познакомившись с заинтересовавшим его трудом по важнейшему разделу композиции, не поделился впечатлениями с учениками-кучкистами. Поводом к разговору о написании нового учебника могло послужить поступление Римского-Корсакова на службу в консерваторию, где он должен был вести класс композиции и инструментовки, а также возглавить оркестровый класс. Как следует из «Летописи», молодой профессор за учебник взялся лишь в 1873 году. Вероятно, требовалось время, чтобы созрела своя концепция этого труда, отличная от балакиревского проекта. Ибо «впрямую» советам учителя Римский-Корсаков больше не следовал. К рождению своего варианта, очевидно, подтолкнуло назначение Римского-Корсакова инспектором музыкантских хоров морского ведомства. Поэтому музыкант взялся за составление по возможности полного учебника инструментовки «тотчас»⁷⁰. По оценке Бородина, высказанной в 1875 году, этот труд Римского-Корсакова – «феноменальный, которому подобия нет и никогда не было»⁷¹. Тем не менее, Л.М. Бутир, анализируя одну из ранних версий учебника, отметил его зависимость от «фундаментальных трудов Берлиоза и Геварта, по многим признакам служивших Римскому-Корсакову отправной точкой в его работе»⁷². Исследователь считал нужным и откомментировать, по его мнению, излишне резкие и несправедливые упреки автора «Летописи» в адрес Балакирева по поводу советов последнего в области инструментовки.

Свой учебник Римский-Корсаков так и не завершил, хотя настойчиво возвращался к нему в 1890-х и 1900-х годах, меняя при этом название, корректируя содержание и концепцию⁷³. Думается, главная причина проистекала из крепнувшего с годами убеждения в том, что «инструментовка есть творчество, а творчеству научить нельзя»⁷⁴. Примерно также считал Геварт, указавший в своем учебнике: «Этот процесс (инструментовка. – Т.З.) есть творчество, и как таковой, проистекает прямо из творческой фантазии композитора»⁷⁵.

⁶⁹ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 97, л. 51 об.–52. Письмо публикуется впервые.

⁷⁰ Римский-Корсаков Н.А. Летопись... С. 104–105.

⁷¹ Письма А.П. Бородина. Вып. 2. М., 1936. С. 89.

⁷² Бутир Л.М. Глава о валторне из раннего учебника инструментовки // Римский-Корсаков. Сб. статей. Петербургский музыкальный архив. Вып. 7. СПб., 2008. С. 79.

⁷³ В результате учебник был опубликован под редакцией М.О. Штейнберга; см.: Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений. Берлин; М.; СПб., 1913.

⁷⁴ Римский-Корсаков Н.А. Извлечение из предисловия к учебнику инструментовки / Римский-Корсаков Н.А. Музыкальные статьи и заметки. СПб., 1911. С. 204.

⁷⁵ Руководство к инструментовке, сочинение профессора А.Ф. Геваерта. Перевод с французского, с прибавлением партитурных примеров из русских сочинений, профессора П.И. Чайковского. М., 1866. С. 2.

«Летопись» Балакирев читать не стал – быть может потому, что не жаловал биографические штудии как таковые, предпочитая изучать творчество любимых мастеров, до конца высоко ценил и музыку своего воспитанника.

О нелицеприятных суждениях Римского-Корсакова в свой адрес Балакирев однако знал – в пересказе учеников. За их публикацию винил не автора, а его жену Надежду Николаевну, которая, по мнению Балакирева, высказанному в неопубликованном письме к Ляпунову, «сделала плохую услугу своему покойному мужу изданием этой книги *в таком виде*»⁷⁶. Причем речь шла о первом издании, вышедшем в свет с купюрами. Но не доказывает ли «Летопись» то, что Римского-Корсакова мучил разрыв с Балакиревым? Не томило ли ученика желание объясниться – хотя бы после смерти, когда, согласно завещанию автора, могли быть опубликованы его воспоминания – и предоставить другим решать вопрос: кто в ответе за случившийся разрыв? Не судьба ли зло подшутила над обоими, сталкивая их на музыкальном поприще столицы с тех пор, как Балакирев вернулся к широкой музыкальной деятельности после трудной полосы 1870-х годов? Быть может, согласись Балакирев возглавить Московскую консерваторию после смерти Н.Г. Рубинштейна, отношения ученика и наставника сложились бы по-другому?..

Заметим и типологическое в подобной развязке некогда столь пылких отношений. История не раз доказывала, что истинная дружба композиторов – вещь редкая. Поэтому надежда на союз «свободный, радостный и гордый» зачастую остается лишь несбыточной мечтой больших творцов. Если поэтической дружбе трудно возникнуть, то куда трудней удержаться, не давать трещин. Здесь – одна из причин метаморфоз в отношениях кучкистов. «В гармонии соперник мой» – не это ли стало лейтмотивом дистанцированности обретшего зрелость Римского-Корсакова от Балакирева? Заметим, что самые жесткие замечания об учителе Римский-Корсаков вносил в свою «Летопись» в те дни, когда не мог сочинять музыку.

Тем не менее после окончания «Китежа» композитор, вольно или, скорее, невольно следуя урокам Балакирева, обратился к источникам вдохновения, похожим на те, что подвели его к выходу из кризиса второй половины 1870-х годов. К юбилею Глинки Римский-Корсаков, на этот раз вместе с Глазуновым, делает новую редакцию «Жизни за царя» (окончена в 1904, издана в 1907). А значит, еще раз проходит глинкинскую школу, которая одаривает тем более глубокими уроками, чем пытливей вопрошающий. Вслед за тем Римский-Корсаков пытается поучиться у самого себя, приблизиться к тайне творчества. Вот, думается, главная причина, почему композитор берется за музыковедческий труд – разбор рожденной словно на одном дыхании «Снегурочки» (1905), где он «вольно предавался вдохновенью». За этим занятием автор как будто хочет «родимым ветром продышать», как и «вторично жизнь свою занять» – жизнь творца.

Эта работа осталась неоконченной – да и могло ли быть иначе? Римский-Корсаков возвращается к редактированию шедевров коллег-музыкантов,

⁷⁶ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 123, л. 37. *Письмо публикуется впервые.*

создававшихся на его глазах – «Борису Годунову» Мусоргского, «Каменно-му гостю» Даргомыжского, а значит, еще раз внимательно следит за полетом их творческой мысли. Периодически возобновляет он и работу над учебником инструментовки, который неоднократно советовал ему сделать Балакиреву. Но все это – словно ходя по кругу в поисках главного, создавая ту творческую атмосферу, когда достаточно малейшего первотолчка, чтобы разыгралась фантазия, и композитор оказался бы во власти замысла нового произведения. Уже 1 февраля 1906 года он «секретничал» с В.И. Бельским: «... очевидно, о каком-нибудь новом оперном сюжете», – считал В.В. Ястребцев⁷⁷. А 27 октября, судя по письму Бельского, уже шла полным ходом работа над «Золотым петушком» – к этому времени либреттистом «было написано все I действие», и он предлагал обсудить его⁷⁸. Наконец, 15 ноября на вечеру у композитора в открытую «говорили о новом сюжете, о его “Золотом петушке” – этой небыллице в “3-х днях”. Николай Андреевич, по-видимому, ужасно доволен, что снова сочиняет», – констатировал Ястребцев⁷⁹. Отставлена в сторону «Инструментовка» как дело, мешающее «надлежащим образом сосредоточиться», впрочем как и анализ «Снегурочки»⁸⁰. Не потому ли, что главная цель этих работ была достигнута: они помогли разбудить вдохновение.

По единодушному мнению исследователей, «Золотой петушок» – «красивейшая из красивых» (Б.В. Асафьев) партитур композитора, но и одно из самых загадочных его творений. Ставит в тупик не только множественность переключек с любимой Римским-Корсаковым музыкой Глинки, друзей-кучкистов и даже своей, но и ироничное обращение с этой музыкой – в том числе с реминисценциями из особо ценимых автором «Снегурочки», «Садко».

Попробуем дополнить существующие объяснения, исходя из изучения диалога Римского-Корсакова с Балакиревым. Отметим сразу: композитор взялся опять, как в былые времена, выходя из кризиса с помощью наставника, за сказочную оперу. Более того, «весь “Золотой петушок” является вариацией на излюбленные образы кучкизма», как справедливо заметила М.П. Рахманова⁸¹. Добавим: большинство этих образов было уже обозначено в балакиревской «Жар-птице». Сюжет «Золотого петушка» позволил максимально приблизиться к ней. Тем более, что композитор и либреттист многое добавили и переменили в сказке Пушкина. Сходны главные действующие лица: Шемаханская царица, царь Додон, Золотой петушок, царевичи-богатыри у Римского-Корсакова, а у Балакирева – грузинская царевна Тамара, злой царь Салтан, у которого томится Тамара, Жар-птица, похищающая золотые яблоки, царь Всеслав и три его сына-царевича. И там, и здесь сопоставляются мир Востока и мир Руси.

⁷⁷ Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 376.

⁷⁸ Римский-Корсаков Н.А. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Сост. Л.Г. Барсова. СПб., 2004. С. 396.

⁷⁹ Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 398.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Рахманова М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1995. С. 216.

Но, конечно, Римский-Корсаков далек от повторов. Напротив: явное обращение к кучкистской традиции приводит к ее развитию в неожиданном направлении. Тому было, думается, несколько причин.

«Всю жизнь слежу за веком»⁸², – вот credo Римского-Корсакова, высказанное однажды в беседе с Ястребцевым. В этом отношении годы над ним не властны. Они лишь увеличивали чувство ответственности за судьбы родного искусства. Тому же Ястребцеву композитор, создав «Петушка», запальчиво объявил, что ему «надоела вычурная гармония и вовобще так называемый новейший стиль, что сочинял он своего “Петушка”, как в свое время и “Кашея Бессмертного”, почти исключительно, чтобы доказать, что и его “краюха не шербата”»⁸³. Думается, «новейший стиль» не столько «надоел», сколько раздражал, точнее – дразнил композитора, бросал вызов признанному мэтру. Опробовать его и положить предел музыкальному своеволию – такова подспудная цель «Петушка». Маска иронии позволяла смелее приблизиться к стилевому руслу, которое вызывало у композитора двойственное отношение.

Одновременно опера наводит на мысль, что ее автор на рубеже столетий, в условиях многоцветья разных стилевых направлений углубился в поиски новых средств выражения. Стремление доказать, как выразился композитор, что и «его краюха не шербата», выдает одолевавшую Римского-Корсакова мечту о свежем языке. «Чтобы новый мир начать», нужна была точка опоры. Поэтому свои поиски остросовременной лексики Римский-Корсаков приложил к сюжету, наиболее близкому из всех либретто его опер – к балакиревской «Жар-птице». Отсюда и подчеркнутая связь с кучкистской традицией. А это, в свою очередь, развернуло Римского-Корсакова в сторону ее иронического заострения (к примеру, знаменитая любовная ария Додона на мотив «Чижика»).

Кроме того, сама сказка о «Жар-птице» обретает удивительно современное звучание в начале XX столетия. Неслучайно в 1904 году в печать проникают слухи о завершении Балакиревым оперы «Жар-птица» (которыми тот искренно возмущался). Затем идею «Жар-птицы» подхватывает Дягилев, заказывая балет с таким названием сначала Н.Н. Черепнину, а в 1909 году – Лядову. В случае отказа последнего Дягилев думал привлечь и Глазунова, но в результате балет, который был показан в Париже в 1910 году, создал Стравинский. Ясно, почему импресарио «Русских сезонов» в Париже не обратился к Балакиреву – тот был стар и болен, доживая последние месяцы, а Римского-Корсакова уже не было на свете. Но все названные композиторы – члены одной музыкальной семьи, воспитанники Балакирева и Римского-Корсакова. И как знать, сколько важных подробностей перешло из «Жар-птицы» Балакирева в «Золотой петушок» Римского-Корсакова – прежде всего, во второй акт, «какое-то волшебное, сказочное причудливое царство Пери»⁸⁴ – Шемаханской царицы. А оттуда – в «Жар-птицу» Стравинского,

⁸² Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 410.

⁸³ Там же. С. 427.

⁸⁴ Ястребцев В.В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. С. 430.

где сцена «Поганого пляса» сюжетно перекликается с пляской идолопоклонников из «Жар-птицы» Балакирева.

Это новое русло новаторства с его акцентированным сочетанием «своего» и «чужого» было дорого Римскому-Корсакову. Поэтому он разразился целой отповедью в ответ Бельскому, которого «смутил» «пассаж в пляске вроде лезгинки из “Руслана” своим сходством с Глинкой»⁸⁵. Думается, главное не в том, что «мотив этот вытек из мотива Царицы. Переделывать пришлось бы всю партию»⁸⁶. Римского-Корсакого переделки не страшили, если он видел в них необходимость. Три редакции «Псковитянки» – лучшее тому подтверждение. Композитора задело непонимание. Ему обидно и досадно, что Бельский услышал здесь исключительно отзвуки Глинки. Римский-Корсаков пустился в подробные разъяснения, ибо не хотел расстаться со *своим*: «Отысканному Вами сходству с Глинкой значения не придаю. Пусть фигурация на восточной гамме в “Руслане” выдумана Глинкой, тем не менее, я на нее имею права, так как сумел сделать из нее кое-что новое, чего у Глинки нет, как то смена двух гамм... Сверх того триольное деление весьма меняет характер... и вершина мотива не та, что у Глинки, да и гармония другая, как видите»⁸⁷.

Уже из этого признания очевидно, как сердцем «прикипел» автор к новому произведению. В шутку Римский-Корсаков даже говаривал, что «Звездочета следовало бы нарядить мной». То есть в уста своего героя автор отчасти вкладывал свои мысли. Поэтому вдумается в заключительные слова Звездочета, которые были введены по просьбе композитора:

Разве я лишь да царица
Были здесь живые лица.
Остальные – бред, мечта,
Призрак бледный, пустота...

Среди возможных толкований этого резюме нельзя исключить и такое: истинная жизнь художника – в вымысле, полете фантазии, творчестве, тогда как реальные будни – «призрак бледный, пустота». Не потому ли композитор наделил сказочные персонажи собственными темами, тогда как «представители царского двора не получили в “Золотом петушке” никаких новых тем. Они вполне выражают себя в пародийно примененных отрывках из мелодий героического склада в “Руслане”, “Садко”, отчасти и некоторых народных песен»⁸⁸. Но не пробивалась ли ненароком с ироничным, гротесковым подходом интонация отрицания ценностей жизни? Хотя позиция Римского-Корсакова вовсе не сводилась к этому утверждению, но все-таки, в какой-то малой мере, и это занимало его воображение. Вспомним, как увядал композитор во время творческих пауз, как сразу множились сетования на старость, скуку, неподобающее настроение...

⁸⁵ Римский-Корсаков Н.А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. С. 390.

⁸⁶ Там же. С. 392.

⁸⁷ Там же. С. 391–392.

⁸⁸ Гнесин М.Ф. Мысли и воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове. М., 1956. С. 181.

Необычная стилистика оперы связана и с охранительной тенденцией, о которой наверняка задумывался стареющий мастер. Римский-Корсаков хочет, чтобы «славный товар не пошел по рукам дармоедов». Размышляя о том, какой должна быть современная опера – особенно в связи с увлечением европейских музыкантов вагнеровской реформой, – композитор в своем «Петушке» составил своеобразный компендиум «кучкистской» оперы. При этом он подает «общие места» в заостренной, сатирической манере, сам высмеивая их. Чего стоит, например, модуляция образа царя – от мудрого Берендея к туповатому, смешному Додону! «Снижением» характеристик героев композитор ставит заслон тем, кто готов перенимать все подряд, и зачастую – не лучшее, тиражировать находки больших музыкантов в упрощенном виде. Тем самым Римский-Корсаков преграждал путь выхолащиванию большой традиции, защищал идеалы Новой русской школы, которые не расчитаны на бесконечное повторение, а вызывают к развитию.

Одновременно «Золотой петушок» широко распахнул окно в будущее, показал, какой плодотворной может быть подобная линия новаторства. Эта опера стала соединительным звеном между наследием Новой русской школы и музыкой XX века с характерными для нее стилевыми микстами и оксюморонами.

Собственно, на эту тропу задолго до Римского-Корсакова вступил Лядов. Откровенно опираясь на Шумана, Шопена, позднее – Скрябина, почти цитируя Мусоргского (№ 5 из «Бирюлек»), Лядов выработывал свой стиль. Неслучайно современники его прозвали *русским Шопеном*. При этом опробование новой стилистики зачастую окрашивалось у композитора в юмористические тона – как в тех же «Бирюльках». «Под шалости прозрачным покрывалом» Лядов обретал тайную свободу своих переключек. «Тонина» художника-миниатюриста определяла грани его юмора, мягкого и незлобного. «Забавное» – вот излюбленная сфера композитора. Недаром этот эпитет он так часто выносил в заглавие своих миниатюр. Лишь изредка поэтическая волна заставляла Лядова дерзостно заострить перо – как в «Гри-масах» из опуса 64 (1910), по поводу которых до сих пор не утихают споры: «всерьез» ли написал композитор так нарочито в духе позднего Скрябина? Быть может, вдохновляющим примером Лядову отчасти послужил «Петушок» с его «скрябинизмами»?

Стравинскому, другому ученику Римского-Корсакова, эта опера, думается, указала магистральное русло творческого пути. Его «Жар-птица» (1910) – ближайшая родственница «Петушка». И дело не только в подобии образов и арсенала выразительных средств. Главное – в творческом методе, определившем дерзание «законодателя мод» первой половины XX столетия.

Символично, что опера «Золотой петушок» стала последней в наследии мастера, как будто выделив курсивом верность направлению, подсказанному Балакиревым. Ко времени завершения оперы относятся слова композитора о том, что он «убежденнейший кучкист» (1907). Это ли не доказательство, что «давно из божества разжалованный лик» учителя продолжал сохранять свою власть над Римским-Корсаковым?

И Балакирев не переставал ценить своего ученика и гордиться им. Поэтому и о смерти его узнал до каких-либо известий, почувствовав неладное во сне. Попутно заметим: даже сны у композитора нередко находились в области искусства. Вероятно, иначе и быть не могло у того, кто на 85 процентов музыкант и лишь на 15 – человек⁸⁹. Во сне Балакирев встретился и с Римским-Корсаковым. Значит, несмотря на разрыв, учитель продолжал мысленно общаться с учеником.

«Дорогой Сергей Михайлович! – сообщал Балакирев Ляпунову в неопубликованном послании от 9 июля 1908 года. – Сейчас получил письмо Ваше одновременно с письмом Казанли и номером “Нового времени”, в котором я прочел известие о скоропостижной кончине Ник. Андр. Римского-Корсакова, что на меня сделало впечатление, особенно потому, что сегодня ночью я видел его во сне, прошедшего вдаль в енотовой шубе. – Все там будем!»⁹⁰

И всегда, говоря о заслугах Новой русской и Бесплатной музыкальной школ, Балакирев называл имя Римского-Корсакова первым. Быть может, еще и потому, что их творческий диалог оказался особенно долгим и тесным. Учитель как никто повлиял на становление и развитие обширной музыкальной деятельности своего воспитанника.

Композиторы в разной степени нуждаются в «переключках». Это не умаляет индивидуальности композитора, как и его творческих достижений, если речь идет не о перепевах, а о «чужом» в качестве трамплина для собственного поэтического взлета – как у Римского-Корсакова. Таков тип художника, сильная сторона которого заключается в мощном творческом преобразовании «чужих» подсказов в собственные новации. Но Римский-Корсаков был бы совсем другим музыкантом, не окажись в его судьбе Балакирева. И как плодотворно для русской музыки в целом, что открытия Балакирева не остались исключительно при нем, а по-новому, и порой роскошнее, расцвели в руках других художников. Римский-Корсаков – один из них.

⁸⁹ Так случилось и с А.Г. Рубинштейном. Причем увиденный им сон о споре рояля с инструментами оркестра побудил композитора написать Третий концерт для фортепиано с оркестром (А.Г. Рубинштейн Литературное наследие. Т. 1. М., 1983. С. 192).

⁹⁰ ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 121. *Письмо публикуется впервые.*

Светлана Савенко

**РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И СТРАВИНСКИЙ:
«ОТЦЫ И ДЕТИ»**

Проблема, заявленная в заголовке, совершенно естественно возникает в отношении двух великих русских композиторов, непосредственно связанных многообразными творческими и человеческими контактами. Но она имеет и более конкретное, «цитатное» обоснование. Речь идет об одном пассаже из «Диалогов» Стравинского и Роберта Крафта, где Стравинский говорит буквально следующее: «Немногие были так близки мне, как Римский-Корсаков, в особенности после смерти моего отца, когда он стал мне вроде названного отца...»¹ Такое признание, сделанное на склоне лет, говорит о многом. За ним встают самые разные обстоятельства: и поддержка учителем первых шагов ученика на композиторском поприще, и воспоминания об иконе, которой Николай Андреевич благословил бракосочетание Игоря Федоровича Стравинского и Екатерины Гавриловны Носенко.

Однако проблема «отцов и детей» не исчерпывается подобными фактами. Она гораздо сложнее. Ведь, кроме всего прочего, отношения с родителями редко бывают безмятежно идиллическими – затрагивая самую сущность человека, его генетическую природу, они многосторонни и разнообразны, как сама жизнь.

Итак, что же связывало Стравинского и Римского-Корсакова? Какие точки пересечения существовали между ними? Попробуем остановиться на фактах, известных и не очень, всплывающих при сопоставлении этих имен.

В первую очередь это были отношения учителя и ученика. Известно, как стремился молодой Стравинский попасть в класс Римского-Корсакова, отсоветовавшего ему, однако, поступать в консерваторию. Как и учитель в свое время, ученик не получил официального композиторского образования – факт исключительный для рубежа XIX–XX столетий, с его развитой системой профессиональной музыкальной подготовки. Приватные уроки Римского-Корсакова, тем не менее, полностью соответствовали консерваторской программе и отчасти превосходили ее, благодаря сугубо индивидуальному характеру занятий². Как и консерваторские выпускники, получавшие звание свободного художника, Стравинский в конце курса написал «дипломную работу» – Симфонию *Es dur*, которую профессор отметил оценкой «отлично» – не буквально, разумеется, а косвенным образом, рекомендовав симфонию к исполнению, сначала в закрытом концерте, а затем публично.

¹ Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Л., 1971. С. 38. Отец Игоря Стравинского, выдающийся русский бас, солист Императорского Мариинского театра Федор Игнатьевич Стравинский, скончался в ноябре 1902 года.

² Нелишне напомнить, что уроки Римского-Корсакова были бесплатными.

Дом Римского-Корсакова стал для Стравинского родным, он вошел в круг корсаковской молодежи, сдружился с сыновьями Николая Андреевича Андреем и Владимиром и его будущим зятем Максимилианом Штейнбергом³.

Многие появления Стравинского в доме Римских-Корсаковых зафиксированы в известных записях В.В. Ястребцева. Так, на 59-летие будущего учителя Игорь Федорович преподнес ему большой портрет отца в роли Головы из «Майской ночи»: таково было желание покойного Федора Игнатьевича. В тот же вечер Стравинский развлекал общество «очень милыми и остроумными», по замечанию Ястребцева, музыкальными шутками. «По-видимому, Игорь Федорович человек несомненно талантливый», – заключает он⁴. Другой мемуарист, А.В. Оссовский, тоже запомнил эти безделушки: «Большим искусником на музыкальные пародии и шутки был Игорь Стравинский. То сыграет чувствительнейший романс в стиле Цезаря Кюи на слова “У попа была собака, поп ее любил” и т. д., то симпровизирует песенку на бесконечно повторяющиеся слова – “вертушку” вроде: “Как-то еду я на мост, на мосту ворона сохнет. Хвать ворону я за хвост, выбросил под мост, – пусть ворона мокнет. Снова еду я на мост, под мостом ворона мокнет. Хвать ворону я за хвост, выбросил на мост, – пусть ворона сохнет”»⁵. Песенку про ворону Стравинский через полтора десятилетия вставил в свой маленький цикл «Из воспоминаний юношеских годов», другие шутки сгинули бесследно. Но сам дар пародии у него сохранился и, как известно, принес богатые плоды.

На 60-летие Николая Андреевича Стравинский представил опус в аналогичном роде, но более развернутый. «Во время ужина “корсаковская молодежь”, со Стравинским во главе, исполнила премилую “кантату”, сочиненную Стравинским специально для сегодняшнего дня и посвященную Николаю Андреевичу (кантата, по желанию публики, была повторена)»⁶.

После Симфонии *Es dur* общение Стравинского с учителем приняло новую форму. Теперь Стравинский уже не делал учебных заданий, зато он приносил на суд Римскому-Корсакову свои новые сочинения.

Молодой Стравинский был не просто учеником, но и горячим почитателем своего учителя. Он жил в атмосфере его музыки. Так, в одном из писем, для лучшего выражения мысли, он выписывает цитату из симфонической сюиты «Антар»⁷. В своих ранних сочинениях он подражает Римскому-Корсакову, чаще бессознательно, но иногда вполне намеренно, даже не без от-

³ К свадьбе Штейнберга и Надежды Николаевны Римской-Корсаковой-младшей Стравинский написал оркестровую фантазию «Фейерверк» (1908).

⁴ Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Л., 1960. С. 278. По подсчетам В.П. Варунца, Стравинский упомянут Ястребцевым 69 раз (см.: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами / Сост., ред. и комм. В.П. Варунца. Т. 1. М., 1998. С.125).

⁵ Оссовский А.В. Воспоминания. Исследования. Л., 1968. С. 42.

⁶ Ястребцев В.В. Воспоминания. Т. 2. С. 303. Кантата не сохранилась.

⁷ Письмо к В.Н. Римскому-Корсакову от 16 июня 1906 года. Цит. по: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 161.

тенка соревнования. «Я пытался превзойти [Римского-Корсакова] в эффектах *ponticello*, *col legno*, *flautando*, *glissando* и *Flatterzunge*»⁸. Это сказано Стравинским через полвека о «Фантастическом скерцо», по поводу которого Ричард Тарускин замечает, что оно больше обязано Римскому-Корсакову, чем Мендельсону, Дюка и прочим «иностранцам»⁹.

Коренные связи Стравинского с традицией Римского-Корсакова были совершенно очевидны и для первых критиков его сочинений, которые видели в его ранних произведениях, включая «Жар-птицу», прямое и даже эпигонское следование стилю учителя.

«Звуковая живопись “Антара” и “Снегурочки” послужила г-ну Стравинскому идеалом, но дальше рабского подражания он не пошел»¹⁰. «В ней [сюите «Фавн и пастушка» – С.С.] много любопытных прелестных подробностей в стиле Римского-Корсакова, удачно иллюстрирующих текст ее трех частей»¹¹.

Однако «рабское подражание» ранних композиций в крупных жанрах сочеталось с несколько иной стилистикой камерных опусов. Римский-Корсаков видел в этом признак некоторой неопределенности дарования Стравинского: «По мнению Римского-Корсакова, талант Игоря Стравинского еще не достаточно выяснился, так как в 4-й части его Первой симфонии он еще слишком подражает Глазунову и ему [Римскому-Корсакову – С.С.], а в новых романсах (на слова С. Городецкого) Игорь Федорович излишне рьяно ударился в модернизм»¹². Речь здесь идет о романсе «Весна (монастырская)», в котором Римскому-Корсакову не понравилось не только «дико неистовое и гармонически ерундовое начало»¹³, но и стихи, избранные автором. Возможно даже, что стихи раздражали сильнее: «...я лично не совсем понимаю, что может быть за удовольствие сочинять музыку на стихи вроде “Звоны, стоны, перезвоны” Сергея Городецкого. Для меня вся эта современная декадентско-импрессионистская лирика с ее убогим, тощим идейным содержанием и ее фальшиво-народным русским языком полна “мглы и тумана”»¹⁴.

Беседуя с Робертом Крафтом, Стравинский не знал еще книги В.В. Ястребцева – о ней ему сообщил П.П. Сувчинский в 1963 году. Но, словно отвечая на замечание учителя о «рьяном модернизме», он парирует: «К тому времени собственный “модернизм” Римского базировался на немногих шатких энгармонизмах»¹⁵.

⁸ Stravinsky Igor. Expositions and Developments. N.Y., 1962. P. 146.

⁹ Taruskin Richard. Stravinsky and the Russian Traditions. Berkeley – Los Angeles, 1996. P. 315.

¹⁰ С.-Петербургские ведомости. 1908. 24 января. Цит по: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 443.

¹¹ Речь. 1908. 29 января. Цит. по: Там же. С. 444.

¹² Ястребцев В.В. Воспоминания. Т. 2. С. 442.

¹³ Там же. С. 456.

¹⁴ Там же. С. 454.

¹⁵ Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания. Размышления. С. 42.

Однако ни в «Весне монастырской», ни даже в более поздних сочинениях, включая три знаменитых балета, Стравинский еще не покинул «отчий дом» – корсаковскую традицию. Он просто двинулся примерно в ту сторону, куда раньше направились старшие продолжатели этой же традиции – в первую очередь, Дебюсси, очень повлиявший на молодого Стравинского. Но Дебюсси, как известно, не был признан Римским-Корсаковым в качестве легитимного наследника. Та же участь, возможно, ожидала и Стравинского, о чем можно судить по отношению семьи Римских-Корсаковых к «Жар-птице», не говоря о «Петрушке», «Весне священной» и более поздних опусах. Правда, семья – это все же не сам Николай Андреевич, о котором Стравинский вспоминал как о человеке «глубоко благожелательном, глубоко, и не показным образом, великодушном»¹⁶. Остается лишь гадать, как бы воспринял Римский-Корсаков «Петрушку»¹⁷, которого сын композитора Андрей Николаевич назвал «смесью русской сивухи с французскими духами»¹⁸.

Так или иначе, в результате сложилась ситуация хотя и парадоксальная, но нередкая в истории искусства: суровый к новым веяниям Римский-Корсаков, в сущности, воспитал одного из главных «модернистов» в музыке XX века.

Рубеж 1900-х – 1910-х годов был для Стравинского временем стремительной и глубокой творческой эволюции. Он сам осознавал это, когда писал о будущей «Весне священной» А.Н. Римскому-Корсакову, дружеские отношения с которым еще ничем не были омрачены: «...Как будто двадцать лет, а не два года прошло со времени сочинения “Жар-птицы”»¹⁹. И следы учителя в его партитурах, от «Жар-птицы» к «Петрушке» и «Весне священной», все меньше напоминали подражание. Но они не исчезали, постепенно превращаясь в глубинное типологическое родство.

Так, «экстерьерные» картины «Петрушки» (первая и четвертая) несомненно восходят к тому роду массовых народных сцен, которые создал Римский-Корсаков в «Младе» (сцена торга) и в «Сказании о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (II акт, сцена в Малом Китеже), – если обратить внимание на способ их построения по типу «мозаики» контрастных эпизодов и перекличку отдельных музыкально-сценических мотивов вроде ученого медведя.

К Римскому-Корсакову восходит и «уличный» материал «Петрушки» – если вспомнить о «Чижике-пыжике» в роли любовного признания царя До-

¹⁶ Там же. С. 38.

¹⁷ Для Н.Я. Мясковского положительный ответ на этот вопрос не подлежал сомнению. См. его известную статью о «Петрушке»: «Мне кажется, будь жив Римский-Корсаков, этот исключительный аристократ звукового царства, он не обинуясь встал бы на сторону этого сочинения; он не мог бы не осознавать или хотя бы чувствовать, что исключительный, радужный талант Стравинского – плоть от плоти его, кровь от его крови» (Музыка. 1912. № 59. С. 75).

¹⁸ Римский-Корсаков А. Балеты Игоря Стравинского // Аполлон. 1915. № 1. Цит. по: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. М., 2000. С. 614.

¹⁹ Письмо от 22 февраля 1912 года. Цит. по: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 315.

дона в «Золотом петушке». Однако мимолетная деталь вырастает у Стравинского до значения важнейшего эстетического принципа, негативно воспринятого многими его современниками. Так, А.Н. Римский-Корсаков констатировал: «В особенности заслонена заимствованиями тематическая изобретательность в "Петрушке"»²⁰. Но и у С.С. Прокофьева впечатление двойственное: «Как ослепительны их [*«Жар-птицы» и «Петрушки» – С.С.*] краски в оркестре, какая изобретательность во всех заковырках и гримасах, как искренна эта изобретательность и как живо все выходит! Я ни на минуту не поддался обаянию самой музыки. Какая там музыка! – одна труха. Но это так интересно, что я непременно пойду опять»²¹.

Аналогии сценических ситуаций, ведущие к сходным музыкальным решениям, со временем ослабевают и уходят на дальний план. Главным становится генетическое родство композиторской техники. Здесь имел место интересный процесс, который можно назвать абсолютизацией в музыке Стравинского особенностей, у Римского-Корсакова имевших сугубо частное значение, прежде всего сюжетное. Так, тип мелкоячеистой мелодики (в русском варианте – попевочный тематизм), служивший у Римского-Корсакова главным образом для обрисовки архаических славянских образов («Снегурочка», «Млада» и др.) и в этом качестве унаследованный Стравинским («Весна священная»), превращается у него в универсальный род тематизма. Его черты можно наблюдать не только в «Свадебке» или «Сказке о солдате», но и в неоклассических и поздних сочинениях, вплоть до серийного «Агона» и обработок («Монумент Джек-уальдо»).

Аналогичный универсальный смысл приобретает у Стравинского гамма Римского-Корсакова (тон-полутон). Как известно, в музыке учителя она имела программное значение и служила ярким средством характеристики фантастического мира, в противовес миру земному, человеческому. В музыкальном языке Стравинского употребление гаммы тон-полутон (октатоники, согласно принятой на Западе терминологии) полностью освобождается от каких-либо сюжетных коннотаций, и данный звукоряд становится универсальным средством ладовой (модальной) организации.

От музыкального языка естественно перейти к эстетическим позициям учителя и ученика. Здесь тоже возникает немалое число многозначительных переключек. Вначале стоит упомянуть один из заметных спектаклей дягилевской антрепризы: постановку М.М. Фокиным «Золотого петушка» в оперно-балетном варианте, премьеры которого состоялась в мае 1914 года. Идея разделить поющих и танцующих исполнителей принадлежала А.Н. Бенуа: певцы-солисты и хор в костюмах располагались амфитеатром по обе стороны сцены, танцоры действовали в ее центре. «Это – не балет, иллюстрированный музыкой, и не опера, приправленная балетом, а слияние воедино

²⁰ Римский-Корсаков А. Балеты Игоря Стравинского. Цит. изд. С. 613.

²¹ Письмо к Н.Я. Мясковскому от 12 июня 1914 года // С.С. Прокофьев – Н.Я. Мясковский. Переписка. М., 1977. С. 117.

двух доньне разделенных родов искусства, и притом слияние, происходящее не на сцене, а в душе зрителя. Прелесть спектакля заключается еще и в том, что, давая зрелище поющих мумий и движущихся кукол, он создает атмосферу эстетической условности на месте фальшивого иллюзионизма старого балета и старой оперы»²².

Парижская постановка вызвала резкий протест Н.Н. Римской-Корсаковой, подавшей жалобу французским властям. В результате Дягилев заплатил штраф, однако спектакль продолжали давать. Сообщая матери о ходе дел, А.Н. Римский-Корсаков замечает: «Они [дягилевский круг. – С.С.] считают всю эту идею как открытие, и Стравинский что-то уже пишет в этих формах»²³. Речь, несомненно, идет о будущей «Свадебке», сценический облик которой сложился, очевидно, в это время. Разделение поющих и танцующих артистов, в принципе совершенно аналогичное дягилевскому «Золотому петушку», у Стравинского, однако, приняло гораздо более радикальный вид. Тот же тип спектакля-микста, предвосхищающего будущий «тотальный театр», Стравинский с вариантами повторит вскоре в «Байке про лису, петуха, кота да барана» и «Сказке о беглом солдате и черте», затем в «Персефоне» и, наконец, в «Потопе». У истоков этой новаторской жанровой линии так или иначе стоит великое создание Римского-Корсакова²⁴.

В творчестве учителя коренится и важнейшая тема сценических произведений Стравинского: мотив ритуального жертвоприношения, на котором зиждется порядок мироустройства. У Римского-Корсакова это Волхова, Ольга из «Псковитянки» и особенно Снегурочка – далекая предшественница Избранницы из «Весны священной». У Стравинского ряд продолжен: «Персефона», Юноша из «Поцелуя феи», Орфей и бог Аполлон («если истинно трагическая нота звучит где-либо в моей музыке, то в "Аполлоне"»²⁵).

Однако наследование мотива подчеркивает коренное различие в его интерпретации. У Стравинского в теме жертвы начисто отсутствует романтический подтекст и всякий оттенок психологизации. Вместо сладостной меланхолии сцены таяния – исступление Великой священной пляски, чеканная поступь восхождения на Парнас.

Вспоминая о своем общении с Римским-Корсаковым, Стравинский вспоминал: «Его преподавание целиком касалось "техники"»²⁶. Это был неру-

²² Минский Н. Соединение искусств. Письмо из Парижа // Утро России. 1914. 24 мая. Цит по: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 255-256.

²³ Письмо от 4/17 июня 1914 года // Там же. С. 264.

²⁴ На фоне более поздних режиссерских экспериментов спектакль дягилевской антрепризы выглядит совершенно невинно. И как бы ни относиться к нему, нельзя отрицать, что сама идея подобной трактовки не вступала в противоречие с духом и смыслом «небылицы в лицах».

²⁵ Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Указ. изд. С. 188.

²⁶ Там же. С. 40.

шимый принцип учителя, о том же вспоминают и другие музыканты, прошедшие класс Римского-Корсакова. Например, М.Ф. Гнесин: «...художник должен знать, как ограничить себя. Он отрицал “сырую” эмоциональность или какую-то импровизационность в творческом процессе, видя в них лишь проявление дилетантизма. “Так только дилетанты сочиняют: настроение это всё, а форма – ничто”, заметил он однажды»²⁷. Многое здесь звучит почти цитатой из будущего Стравинского, из его интервью или «Музыкальной поэтики». А вот и обратный случай: почти цитата из Римского-Корсакова, которую записал Роберт Крафт. Речь идет о Гуго Вольфе: «У него было изумительное ухо и изумительный дар музыкальной изобретательности, но очень слабая техника»²⁸. Так мог сказать (и говорил) Римский-Корсаков, но не о Вольфе, а о Мусоргском.

Вообще можно заподозрить, что именно Римский-Корсаков одним из первых заронил в сознание Стравинского идею чистого искусства и автономного значения музыки. Правда, в отличие от Стравинского Римский-Корсаков не был склонен к рассуждениям на эстетические темы. Однако не зря манера изложения «Хроники моей жизни», поразившая многих читателей своим объективно-отстраненным тоном, так родственна «Летописи моей музыкальной жизни». Борис Шлёцер отчасти подчеркнул это сходство, предложив в своей рецензии на книгу Стравинского именно такой вариант перевода слова *Хроника* – *Летопись*. Много лет спустя об этой аналогии написал В.В. Богданов-Березовский в предисловии к первому русскому изданию «Хроники моей жизни»: «В ней [“Хронике” – С.С.] почти начисто отсутствуют лирические отступления, психологический самоанализ, подробности личной жизни, за исключением тех немногих случаев, когда речь идет о фактах, объективно влияющих на творческое развитие, на творческую судьбу композитора. Во всех этих отношениях “Хроника” обнаруживает сходство с мемуарами великого учителя композитора – “Летописью моей музыкальной жизни” Н.А. Римского-Корсакова»²⁹.

Продолжим, однако, ту цитату из «Диалогов», где Стравинский говорит о Римском-Корсакове – названом отце: «Мы стараемся не судить наших родителей, но, тем не менее, судим их, и часто несправедливо. Надеюсь, меня не сочтут несправедливым к Римскому-Корсакову»³⁰. Игорь Федорович Стравинский, сын любящий и преданный, тоже судил своего названного отца. Он был сыном бунтующим.

²⁷ Гнесин М.Ф. Римский-Корсаков – педагог и человек // Советская музыка. 1945. № 3. С. 204.

²⁸ Цит. по: Вершинина И. Комментарий // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 2. М., 1988. С. 304.

²⁹ Богданов-Березовский В. Игорь Стравинский и его «Хроника» // Стравинский Игорь. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 25.

³⁰ Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания. Размышления. С. 38.

Таким бунтом, а точнее актом практической композиторской критики, стало участие Стравинского в новой постановке «Хованщины» Мусоргского, осуществленной в дягилевской антрепризе в июне 1913 года, сразу после скандальной премьеры «Весны священной». Дягилев, изучавший рукописи Мусоргского в Публичной библиотеке, попытался представить «Хованщину» в версии, максимально приближенной к авторскому оригиналу. Были восстановлены купюры, сделанные Римским-Корсаковым (хотя появились и новые, в том числе столь значительные как исключение второго акта со сценой гадания Марфы), и заново сочинен финальный хор. Работу поделили между собой Стравинский и Равель³¹. Новая редакция вызвала оживленную полемику в русской прессе, среди главных ее участников были А.Н. Римский-Корсаков и Равель, выступившие на страницах «Музыки». Хотя дягилевская версия не отличалась последовательностью, ее роль в судьбе «Хованщины» трудно переоценить. Дягилев первым привлек внимание к проблеме подлинного Мусоргского; что касается хора Стравинского, то в нем было предложено принципиально новое завершение оперы по сравнению с редакцией Римского-Корсакова³². Для Стравинского это было движением в русле традиции – но движением полемическим. Критицизм в отношении редактирования Римским-Корсаковым сочинений Мусоргского он сохранил и позднее. Так, в интервью 1937 года он сказал: «Римский оцивилизовал "Бориса", лишив оперу ее подлинной ценности»³³. Во время визита в Россию в 1962 году, увидев спектакль Большого театра и похвалив постановку за достоверность, он подтвердил свое мнение о редакции Римского-Корсакова: «"Правда, в свое время она сыграла положительную роль в деле популяризации музыки Мусоргского, продвижения ее на сцену. Но оригинал сильно пострадал. Изменения размеров и тональностей, выправление голосоведения, купюры, – все это, конечно, облегчало исполнение сложных партий, но гениальная музыка была безнадежно искажена. Она была «омейерберена». Оркестровка Мусоргского была скромна и тонка в выборе тембров, а Римский придал музыке помпезность". Эту редакцию Стравинский называл "Борис Глазунов" и очень жалел, что в России опера не идет в подлиннике»³⁴.

К началу 1920-х годов «бунт» усугубился – Стравинский в «Хронике» открыто противопоставил свое творчество «национально-этнографическим»

³¹ «Мы работаем вместе с Равелем – он оркеструет не вошедшие в "Хованщину" номера, а я сочиняю и оркеструю хор». Письмо Стравинского к А.Н. Бенуа от 18/31 марта 1913 года цит. по: Стравинский И.Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 50.

³² См. об этом: Вершинина И. Мусоргский и Стравинский // Мусоргский и музыка XX века. М., 1990. С. 190–217; Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001. С. 234–240.

³³ Stravinsky in Pictures and Documents. Ed. by Vera Stravinsky and Robert Craft. N.Y., 1978. P. 606.

³⁴ «Я был рожден для музыки» [Воспоминания о Стравинском]. Беседа с К.С. Хачатуряном // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 220–221.

взглядам кучкистов и их продолжателей, «быстро выродившимся в академизм». Этой линии русской традиции он предпочел Пушкина – «ярчайшего представителя того замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада»³⁵. Практическим осуществлением «русского европеизма» стала опера «Мавра», посвященная «памяти Пушкина, Глинки и Чайковского» – в знак приверженности великой музыкально-поэтической традиции, олицетворенной в этих именах.

Постепенно Римский-Корсаков уходил из актуального творческого и жизненного опыта Стравинского, продолжая жить в глубинах его сознания и стиля. И в таких деталях, как ношение двух пар очков, одна на носу, другая на лбу – «эту привычку я перенял от него»³⁶.

В 1965 году, за несколько лет до смерти Стравинский написал небольшую пьесу в память о дирижере Пьере Монте – «Канон для оркестра на тему русской народной песни». В ней он вновь процитировал одну из мелодий «Жарптицы», которую когда-то старательно переписал из сборника русских народных песен, составленного Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым.

³⁵ Стравинский Игорь. Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 75.

³⁶ Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания. Размышления. С. 40.

Наталья Брагинская

**РИМСКИЙ-КОРСАКОВ – СТРАВИНСКИЙ:
«НАМ НЕ ДАНО ПРЕДУГАДАТЬ...»**

«Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется», – эта мудрая тютчевская фраза могла бы проиллюстрировать гипотетическую реакцию Римского-Корсакова на зрелые сочинения Игоря Стравинского... Действительно, в случае с одним из младших учеников Николая Андреевича его педагогический метод принес, пожалуй, самые непредсказуемые результаты!

Странное несоответствие наблюдается в соотношении композиторской практики Римского-Корсакова с официальным статусом главы русской школы, который закрепился за ним с 1890-х годов. С одной стороны, Николай Андреевич обладал счастливой способностью подниматься «на гребень времени»¹. «Последний из могижан русской художественной культуры 2-й половины XIX века мыслью принадлежал новой, грядущей эпохе, существенные черты которой он предчувствовал и предвосхищал в своих исканиях с редкой ясностью и целеустремленностью», – отмечал Г.А. Орлов². Так, в 1900-е, по наблюдению Ю.Н. Холопова, композитор экспериментировал с ладовой переменностью, модальностью, различными формами мимикрирующей тональности, вплоть до 12-тоновых рядов, аналоги которых будут встречаться у Веберна, Лютославского³ и, добавим, позднего Стравинского.

С другой стороны, в своих суждениях о музыке Римский-Корсаков считал необходимым всеми силами поддерживать закрепившийся за ним академический имидж. Не потому ли уже нюансы гармонического письма вполне невинного «Фавна и пастушки» вызвали сдержанное неодобрение Николая Андреевича?⁴ Он не дождался стиливого прорыва «Жар-птицы», не успев просмотреть даже партитуру «Фейерверка», присланную прилежным учеником в июне 1908-го.

Общеизвестно, что после смерти Римского-Корсакова миссию судей возложили на себя его наследники, через несколько лет ошельмовавшие Игоря Федоровича как «блудного сына» великой школы: он-де не смог должным образом распорядиться богатствами техники, воспринятой от «папá»!⁵

¹ См.: Смирнов В. Творческое формирование И.Ф. Стравинского. Л., 1970. С. 50.

² Орлов Г. Римский-Корсаков на пороге XX века (неосуществленные замыслы) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л., 1975. С. 30.

³ См.: Холопов. Ю. Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию рождения и 90-летию смерти. Научные труды МГК. Сб. 30. М., 2000. С. 69.

⁴ См.: Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 42.

⁵ Слово «папá» – из лексикона переписки сестер Н.Н. и С.Н. Римских-Корсаковых (см.: Стравинский И.Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. I / Сост., ред. и коммент. В.П. Варунц. М., 1998. С. 221).

В свою очередь, на протяжении всей жизни Игорь Стравинский с подлинно «сыновним» негативизмом открещивался от каких-либо прямых музыкальных влияний почитаемого учителя. Одно из немногих заимствований, в котором Стравинский с неохотой сознался, касалось «Фантастического скерцо» (в первой версии имевшего подзаголовок «Пчелы»), где автору, по молодости лет, не удалось избежать гипноза «Полета шмеля»⁶.

Казалось бы, сама история возводила непреодолимую стену между учеником и учителем, представлятельствовавшими от разных художественных поколений, разных эстетических конгрегаций, разных социальных эпох. Эта стена росла и не без помощи исследователей творчества Стравинского: уже Борис Асафьев в 1929 году трактовал стремительный творческий рост композитора с позиций «преодоления Римского-Корсакова»⁷. Тенденция акцентировать расхождения в музыкальном опыте двух мастеров прослеживалась и в ряде более поздних работ.

Думается, что сегодня эта «стена» не представляется непроницаемой, да и не иллюзорно ли ее существование? Сколь бы ни был непохож ученик на учителя, «сын» на «отца» (а именно такими категориями оперирует Стравинский, определяя глубинную суть своих взаимоотношений с Римским-Корсаковым), гены остаются неопровержимым доказательством их прочной родственной связи. Недаром в «Музыкальной поэтике» Стравинский развивает мысль о диалектике контраста и подобия: «Контраст есть везде. Достаточно его только увидеть. Подобие же скрыто, его нужно обнаружить, а это удастся сделать лишь крайним усилием»⁸.

Первоочередный анализ точек притяжения (а не отталкивания), образующих энергетическое поле «Римский-Корсаков – Стравинский», может создать новые перспективы для изучения этой поистине бездонной темы.

Факторы подобия, объединяющие творческие фигуры Римского-Корсакова и Стравинского, складываются в целостную систему, охватывающую разнообразные аспекты: типология художественной личности; организация, психология и философия композиторского процесса; общеэстетические параллелизмы; совокупный арсенал технических средств; интертекстуальные соответствия. Не предполагая останавливаться на комплексном освещении указанных аспектов⁹, я затрону лишь один, последний, возможно, самый уязвимый. (Недаром М.С. Друскин отмечал, что музыка Римского-Корсакова как таковая «не оставила заметного следа в сочинениях Стравинского»¹⁰.)

⁶ См.: Стравинский И. Диалоги. С. 137.

⁷ См.: Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977. С. 23.

⁸ Стравинский И. Музыкальная поэтика // Стравинский И.. Хроника. Поэтика / Сост., ред. перев., коммент., указ. и закл. ст. С.И. Савенко. М., 2004. С. 185–186.

⁹ Эта проблематика затрагивалась в исследовательской литературе, в частности, в монографиях М.С. Друскина (1974) и С.И. Савенко (2001). Отдельные замечания по этому поводу высказывали и современники Стравинского — Ж. Кокто, М. Кальвоко-реси.

¹⁰ Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Л., 1982. С. 39.

Фрагментарные тематические воздействия Римского-Корсакова исследователи, как правило, обнаруживают в ранних работах Стравинского. В крайнем случае, речь идет о разрозненных интонационных, гармонических, фактурных «следах» музыки петербургского мастера в «русских» сочинениях его воспитанника; с погружением Стравинского в неоклассицизм этот источник как будто бы окончательно иссякает. Тем более поразительна тематическая аллюзия, отчетливо проявляющаяся в сочинении, почти на тридцать лет удаленном от русского периода творчества композитора. Речь идет об опере «The Rake's Progress» («Похождения повесы») – беспрецедентном по масштабам, рубежном опусе Стравинского, завершенном в 1951 году.

Единственная «большая» опера Стравинского, созданная по мотивам хогартовских гравюр на либретто У.Х. Одена, традиционно рассматривается в научной литературе как сочинение, практически полностью ориентированное на западные музыкально-театральные модели с присущими им драматургическими принципами и интонационным словарем. Все же смею утверждать, что в «Похождения повесы» – собирательную антологию жанров и форм елизаветинской эпохи, английского *settecento*, классико-романтической общеевропейской эры – проникла одна мелодия, имеющая различимый русский прообраз. И звучит он корсаковской нотой. Это колыбельная Энн, в которой угадываются очертания колыбельной Волховы.

Разумеется, указанная аналогия носила для Стравинского бессознательный характер, тем более любопытными представляются поиски психологических и смысловых мотиваций для ее возникновения в чужеродном, на первый взгляд, художественном контексте «английской» оперы.

Оперное творчество Римского-Корсакова Стравинский начал детально изучать уже в отрочестве, проигрывая дома четырехручные клавиры с г-жой Кашперовой, а также регулярно бывая на репетициях и спектаклях Марининского театра. «Должно быть, я видел все оперы Римского», – утверждает он в «Диалогах»¹¹; список упомянутых сочинений, вопреки хронологии, открывает «Садко». Не потому ли, что именно во время сценической репетиции этой оперы, как вспоминает Стравинский, «формально состоялось» его знакомство с будущим учителем¹²? Указание на возраст (15–16 лет) заставляет предположить, что композитор имел в виду встречу не на постановке Петербургской Императорской оперы, осуществленной лишь в 1901 году¹³, а на премьерных спектаклях Частной оперы Мамонтова, привезенных в столицу москвичами в начале 1898-го. Запись в расходной книге Ф.И. Стравинского от 23 февраля того года гласит: «Билеты всем троим мальчикам на спектакль “Садко” в исполнении Московской частной оперы 22 февраля в консерватории 3 р. 30 коп.»¹⁴.

¹¹ Стравинский И. Диалоги. С. 57–58.

¹² Там же. С. 37.

¹³ Роль Дуды в спектакле «Садко» стала одной из последних на Марининской сцене для отца композитора, Ф.И. Стравинского.

¹⁴ Расходные книги Ф.И. Стравинского. Публ. и коммент. Е.А. Стравинской // И.Ф. Стравинский Переписка с русскими корреспондентами. С. 54.

В своих позднейших высказываниях Стравинский почти не комментирует музыкальный материал оперы-былины, снисходительного замечания удостоена только «Песня Индийского гостя». В один из августовских дней 1960-го ею открывалась музыкальная обеденная программа в доме Стравинских. «Как он [Римский-Корсаков] удивился бы, узнав, что эту его оперу помнят лишь благодаря этой арии», – сказал Игорь Федорович¹⁵.

Но вот что любопытно. В дирижерском репертуаре Стравинского имела одна-единственная вещь Римского-Корсакова – симфоническая картина «Садко»¹⁶. Только ее Стравинский считал достойной возрождения, всю остальную музыку учителя он полагал безнадежно устаревшей. Чем привлек композитора юношеский опыт Римского-Корсакова в иллюстративно-программной сфере, казалось бы, чуждой интересам Стравинского?

Появление симфонической пьесы «Садко» (1867) в эволюции Римского-Корсакова исследователи трактуют как «акт самоопределения художника» (М.П. Рахманова), начало его «творческой эмансипации» (А.И. Кандинский). (Римский-Корсаков написал «Садко» в 23 года, Стравинский в этом возрасте только принял за Симфонию Es dur, посвященную «Дорогому учителю».)

Б.В. Асафьев видел в симфоническом «Садко» «почти все основные элементы (составы), с помощью коих камень за камнем возводилось громадное здание корсаковского звукоозерцания»¹⁷. Среди этих «первоэлементов» Стравинскому безусловно могли импонировать:

1) дистанцирование от сонатной формы: «принцип свободного сопоставления разнохарактерных музыкальных образов, картин и эпизодов»¹⁸, положенный в основу «Садко», может интерпретироваться как отдаленное предвосхищение «блочной» формы Стравинского; стойкий иммунитет к драматургии конфликтного типа Стравинский получил в школе Римского-Корсакова;

2) иммунитет к чувственно-экспрессивному модусу высказывания: «Садко» отличает противоположный тип прохладной, «декоративной» лирики;

3) октатоника, плакатно-зримо заявленная в аккордах «погружения»;

4) живописно-колористическая оркестровка, которая могла вызывать у Стравинского ностальгию по времени «Жар-птицы», как, впрочем и другие «рифмы» – колдовской пляс морского царства или трехзвучный мотив «Океан-моря синего», с которого, в сущности, начинается дебютный балет Стравинского...

5) наконец, образ моря.

В «Диалогах» Стравинский говорит об одном из парадоксов своего петербургского детства: мальчик, родившийся и выросший на Балтийском по-

¹⁵ И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост., текст. ред., коммент., закл. ст. В. Варунца. М., 1988. С. 424.

¹⁶ Стравинский И. Диалоги. С. 86.

¹⁷ Асафьев Б. Н.А. Римский-Корсаков // Асафьев Б. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 42.

¹⁸ Кандинский А. Симфонические сказки Римского-Корсакова 60-х годов (русская музыкальная сказка между «Русланом» и «Снегурочкой») // От Люлли до наших дней / Сост. В.Д. Конен. М., 1967. С. 105.

бережье, долгое время не видел моря¹⁹. До того, как Стравинский на 17-м году жизни «увидел» море с холма в Гунгербурге у Финского залива, он «услышал» его в музыке Римского-Корсакова – в том числе, благодаря симфоническому и оперному вариантам «Садко». (К слову, в Песне Веденецкого гостя впервые для Стравинского забрезжил образ его «земли обетованной», морской державы Венеции!)

Море как символ странствий, реальных и метафорических; герой Садко, «Одиссей и Орфей в одном лице»²⁰ – эти устойчивые мифологемы эстетики Римского-Корсакова были чутко восприняты молодым Стравинским. В отличие от учителя, он не только не имел за плечами юношеского опыта длительной морской вахты, но и сетовал даже, что так и не научился плавать – по вине родителей, которые в детстве слишком оберегали его хрупкое здоровье²¹. Гораздо важнее для Стравинского оказались символические рейды в культурном пространстве и историческом времени.

Не удивительно ли, что «Протеем, принимающим тысячу обличий» А.В. Оссовский назвал в свое время Римского-Корсакова²²! Но по сравнению с творческими экспедициями Римского-Корсакова ареал виртуальных «путешествий» Стравинского оказался воистину необъятным.

В конце 1940-х композитор устремился к «британским берегам». Первым значительным достижением на этом пути стала опера «Похождения повесы», открывшая большую «английскую фазу» в творчестве мастера. Его поворот к ценностям британской культуры был отчасти подготовлен в петербургские годы.

Помните, в «Диалогах»? «Римский был англоманом. Он выучил английский язык во время отбывания воинской повинности в качестве офицера флота... английскую речь я впервые услышал из его уст. Он часто делал замечания в сторону по-английски», – вспоминает Стравинский²³.

До начала работы над «Похождениями повесы» водные пейзажи не так часто возникали в творчестве композитора: река, скрывающая Лилу в сюите «Фавн и Пастушка»; плеск волн под веслом Рыбака в опере «Соловей»; ручей, над водами которого разносится пиликанье скрипки в «Сказке о солдате»; сумеречная Лета, воспеваемая хором теней в «Персефоне»...

¹⁹ См.: Стравинский И. Диалоги. С. 7.

²⁰ Рахманова М.П. Н.А. Римский-Корсаков (1890-е–1900-е годы) // История русской музыки в 10 тт. Т. 9. М., 1994. С. 65.

²¹ См.: Стравинский И. Диалоги. С. 22.

²² Оссовский А. Н.А. Римский-Корсаков и русская культура // Оссовский А. Избранные статьи, воспоминания. Л., 1961. С. 312. Подобие смены «манер» в позднем творчестве Николая Андреевича констатировал М.С. Друскин (см.: Друскин М. Цит. соч. С. 38). О предчувствии неоклассического метода работы по моделям применительно к «Моцарту и Сальери» и «Пану воеводе» писал Г.А. Орлов (см.: Орлов Г. Цит. соч. С. 23).

²³ Стравинский И. Диалоги. С. 41.

Образ «большой воды» последовательно развивается Стравинским в сочинениях английской фазы, отчасти как дань культурной ментальности «нервнодушных к морю» англичан. Так возникают траурные морские колокола в одной из шекспировских песен «На дне, где твой отец лежит», или навеянная текстами Честерской мистерии картина всемирного «Потопа», наконец, идиллическое турне «Совенка и Кошечки» по безбрежному океанскому простору, выдуманному Эдвардом Лиром. Но открывает список поздних марин Стравинского колыбельная Энн.

Легко плыви через океан, маленькая лодка,
Кристалльные волны рассекая:
Солнце клонится к западу, готовясь отдохнуть.
Скользи, скользи, скользи
В сторону Островов Блаженства.

Фруктовые сады украшают зеленью
Ту безмятежную обитель,
Утомленную душу зовущую к покою и сну,
В то время как бесчисленные ручьи
Журчат, журчат, журчат, напевая детский мотив.

Там лев, ягненок и олень,
Не знакомые с алчностью и страхом,
Меж деревьев бродят, и цветущая ветвь тихо
Качается, качается, качается
Над прекрасным безоблачным челом.

Предзакатный морской ландшафт с одинокой лодкой еще более иллюзорен, чем в «Совенке и Кошечке». Оден и Стравинский создают образ иррационального океана: пересекая его, души умерших обретают покой в райских куцах Островов Блаженства, описанных в древности Гесиодом. Колыбельная в устах героини звучит как тихое благословение, обращенное к возлюбленному перед его последним плаванием за пределы земной жизни.

Самоотверженная английская девушка Энн Трулав, баюкающая бедного Тома Рейкуэла в мрачных подвалах лондонского Бедлама XVIII столетия... Что может быть у нее общего с русской Морской царевной, поющей для спящего Садко на берегу былинного Ильмень-озера? Между тем, две оперные сцены объединены целым рядом соответствий на сюжетном, композиционном, драматургическом, эстетико-философском и конкретно-музыкальном уровнях.

И Римский-Корсаков, и Стравинский моделируют ситуацию последней встречи лирических героев, где колыбельная становится песнью прощания. Эта ситуация в обеих операх помещена в предкодовую фазу формы (7-я картина у Римского-Корсакова: после колыбельной – превращение Волховы и

финальное прославление героя; 9-я картина у Стравинского: после колыбельной – смерть Тома, траурный финал и эпилог-моралитэ). В том и в другом случае колыбельная образует зону «тихой кульминации» и точку катарсиса в драматургии сочинений.

И Волхова, и Энн символизируют некую идеальную субстанцию. По словам М.Ф. Гнесина, Волхова «не есть реальный живой человек. Она – идеальное видение фантазии Садко, творческая иллюзия, стимулирующая его активность»²⁴. Для галлюцинирующего Тома Энн становится воплощенной богиней Венерой. По тонкому наблюдению Л.О. Акопяна, на экзистенцию образа Энн проецируется юнговская «психология глубин»: Энн как «anima» Тома, некогда вытесненная «тенью» (Шэдоу), стремится к воссоединению с «самостью» героя²⁵. Обе героини – Энн и Волхова – олицетворяют «вечно женственное» с ярко выраженным аполлонийским, упорядочивающим компонентом²⁶.

Множеством параллелей отмечено и собственно музыкальное решение двух колыбельных. В мерной повторности вариантных пар мотивов Стравинский сохраняет характерные атрибуты жанра, присоединяя к ним дополнительный элемент: начальная пунктирная формула приходит из траурного марша II части «Персефоны», символизирующего переход в царство мертвых.

Легчайший намек на инициальный мотив Волховы с характерным вращением вокруг квинты в версии Стравинского перемещается в третий такт мелодии, характерная ритмическая фигура сдвинута в седьмой. В обоих образах то же мерцание опор в пределах параллельного мажоро-минора: *fis moll*–*A dur* в одном случае, *As dur*–*f moll* в другом. Та же прозрачная инструментовка: голосу Энн вторят лишь две флейты, у Римского-Корсакова облигатная флейта появляется в третьей строфе и сопровождает сцену превращения Морской царевны в алый туман.

Пожалуй, самая впечатляющая рифма связана со звучанием ритуального припева колыбельной. Малотерцовый абрис «баю-бай» Волховы прочитывается у Стравинского уже в завораживающем остинато первой строфы на слова «*glide, glide, glide* / скользи, скользи, скользи» (т. 6)²⁷. Но я более чем уверена, что для Игоря Федоровича эта терция звучала с русской подтекстовкой – «баю-баю-баю». Показательно, что обе попевки – и у Римского-Корсакова, и у Стравинского – расположены вокруг одной и той же тритоновой оси *g – cis (des)* и гармонизируются при помощи терпкого сдвига в область VII низкой ступени.

²⁴ Гнесин М.Ф. Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове. М., 1956. С. 114.

²⁵ См.: Акопян Л.О. Музыкальная автобиография Стравинского // Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995. С. 178–180. (Хотя замечу, что я не склонна разделять взгляд исследователя на «Похождения повесы» как на «артистическую автобиографию» композитора.)

²⁶ Поэтому в означенную систему координат не вписывается, к примеру, безумная Мария со своей колыбельной из финала «Мазепы» Чайковского.

²⁷ В последующих строфах эта интонация приходится на слова «*falls, falls, falls*» и «*sways, sways, sways*».

Три строфы колыбельной Волховы прославляются оркестровыми четырёхтактами, построенными на «фантастическом» звукоряде Морского царя. В колыбельной Энн структурным аналогом этих интерлюдий становятся пятитактовые реплики хора безумцев, чьи смятенные души усмиряет кроткое пение. В отличие от фактурного варьирования, которое предпринимает Римский-Корсаков, у Стравинского второе и третье проведения являются точной копией первого (редкий случай в его практике!): неизменность, закланательность, неотвратимость. Обе сцены разомкнуты – в вечность.

Римский-Корсаков говорил о Волхове: «Вариации ее колыбельной песни, прощание с Садко и исчезновение – считаю за одни из лучших страниц среди моей музыки фантастического содержания»²⁸. В 1898 году 15-летний Игорь Стравинский на спектакле Мамонтовской труппы наблюдал в этой роли непревзойденную Надежду Забелу-Врубель, как известно, ее лирико-колоратурное сопрано отличалось особым, кристально-чистым тембром. Восторженное описание оставил М.Ф. Гнесин: «...голос у нее был ни с чем не сравнимый, ровный-ровный, легкий, нежно-свирельный...»²⁹

«Одной из самых восхитительных колыбельных нашего столетия» назвал колыбельную Энн Д. Олбрайт³⁰. Подлинное лирическое откровение не только в «Похождениях повесы», но и в масштабах всего творчества Стравинского, возможно, родилось как интуитивная сублимация яркого художественного воспоминания петербургской поры, как свободная вариация мастера на тему, когда-то «заданную» его учителем...

В преклонные годы Стравинский признавался: «Санкт-Петербург занимает такую большую часть моей жизни, что я почти боюсь заглядывать в себя поглубже, иначе я обнаружу, сколь еще многое во мне связано с ним»³¹. Огромной частью Петербурга Стравинского был Николай Андреевич Римский-Корсаков.

²⁸ Римский-Корсаков Н.А. *Летопись моей музыкальной жизни*. М., 1955. С. 206.

²⁹ Цит. по: Баева А. «Садко» // *Сказка в творчестве Н.А. Римского-Корсакова*. М., 1987. С. 62.

³⁰ Albright D. *Stravinsky: the Music Box and the Nightingale*. N.Y., 1989. P. 76.

³¹ Стравинский И. *Диалоги*. С. 15.

Марина Рахманова

«ВОТ ОН, ВЕЛИКИЙ ЧЕЛОВЕК...»

(Римский-Корсаков и Прокофьев)

В «Автобиографии» С.С. Прокофьева есть пассаж, в котором Сергей Сергеевич сопоставляет дату своего рождения с датами жизни и смерти разных великих людей:

«Я родился в 1891 году. Четыре года назад умер Бородин, пять лет назад – Лист, восемь – Вагнер, десять – Мусоргский».

И так далее, вплоть до:

«В России царствовал Александр III, Ленину был двадцать один год, Сталину – одиннадцать»¹.

Открывается же первая часть Автобиографии, «Детство», таким сравнением:

«Отец родился на два года позднее Римского-Корсакова, прожил столько же лет, сколько он, и умер на два года позднее его. Таким образом, можно сказать, что я по возрасту Римскому-Корсакову “в сыновья годился”»².

Положим, все трое сыновей Римского-Корсакова (и даже последний, четвертый сын – в младенчестве умерший Славчик) родились значительно раньше Прокофьева, однако ничего невозможного в подобном допущении, конечно, нет.

Не тот человек был Прокофьев и не тот писатель, чтобы случайно употреблять параллели, просто ради красного словца. Какая-то, может быть и не до конца осознанная, мысль руководила им, когда в 1937 году он начал писать свою книгу. Вспомнив о начале «Автобиографии», я предприняла небольшое разыскание, посмотрев, в каких контекстах встречается имя Римского-Корсакова в литературном наследии Прокофьева – не везде, конечно, только в «Автобиографии» и в Дневнике, причем в последнем, при его огромном объеме и отсутствии указателя, наверняка оказались пропуски.

Поводом к подобному разысканию стало для меня составление программы корсаковской конференции, где оказалось сразу несколько докладов на тему «Римский-Корсаков и Стравинский». Разумеется, это закономерно: Стравинский был ближайшим, непосредственным наследником Римского-Корсакова в своих ранних сочинениях, он был его непосредственным учеником по композиции. Прокофьев занимался у Николая Андреевича лишь в классе инструментовки, откуда по собственному признанию вынес меньше, чем хотел и мог: класс был переполнен, а Прокофьев слишком молод и слиш-

¹ Прокофьев Сергей. Автобиография. М., 2007. С. 18.

² Там же. С. 7.

ком занят другими делами. Как композитора Прокофьева раннего периода вряд ли можно считать преемником Римского-Корсакова.

Тем не менее мне всегда представлялось, что если кто и наследует Римскому-Корсакову в русской музыке XX столетия – не в стиле, скорее в какой-то трудно вычлениваемой «сути», – то это именно Прокофьев, а не многочисленные ученики Николая Андреевича и ученики его учеников (конечно, я не имею в виду «ранних» корсаковских учеников, Глазунова и Лядова, которые были для Николая Андреевича не столько учениками, сколько друзьями и коллегами). И еще всегда казалось, что чем старше Прокофьев – тем ближе он к Римскому-Корсакову, хотя на самом деле не уходил слишком далеко никогда.

Много лет назад мне довелось познакомиться с библиотекой Прокофьева, хранящейся ныне в Музее имени Глинки. Правда, это не «библиотека» в полном смысле слова, а лишь остатки книжного и нотного собрания композитора, то, что сохранилось после многочисленных переездов из страны в страну и с квартиры на квартиру или на дачу, а также после чисток, произведенных Прокофьевым самим, но поневоле в 1948 году, когда, по свидетельству сыновей, было многое сожжено из литературы, привезенной из Франции и Америки. Нотам, по-видимому, повезло больше, чем книгам, так как в библиотеке остались сочинения эмигрантов: Стравинского, Дукельского, Набокова. Что же касается классики, то налицо имелись старые, дореволюционные клавиры «Кольца нибелунгов» и старый же клавиры корсаковской «Снегурочки». Уже потом в разных источниках, и прежде всего в Дневнике Прокофьева и в воспоминаниях М.А. Мендельсон-Прокофьевой, я прочла, что Прокофьев всегда нежно любил «Снегурочку», от самой юности и до конца дней. Так же, как всю жизнь любил Вагнера. Известно, что в последнее десятилетие своей жизни Прокофьев, вместе с еще одним вагнерианцем, С.М. Эйзенштейном, усердно вспоминал о «Кольце нибелунгов», работая над музыкой к «Ивану Грозному». Но и о Римском-Корсакове он в это время тоже вспоминал (о чем – несколько дальше).

Удивительное доказательство связи между Прокофьевым и Римским-Корсаковым дает прокофьевский Дневник. Я имею в виду запись сна, который увидел Сергей Сергеевич, находясь на берегу Атлантического океана, в ночь на 21 сентября 1924 года.

Начинался сон реально – с переговоров с конкретными антрепренерами, происходящими в каком-то театральном вестибюле.

«Однако в этот момент я увидел, что из внутреннего двора появился Римский-Корсаков и остановился шагах в десяти от меня. Он был очень похож, но несколько моложе, чем я привык его видеть в Консерватории. Одет он был в синий костюм. В полном сознании, что Римский-Корсаков давно умер, я воскликнул: “Но ведь это же нереальность!” и с этими словами быстро подбежал к Римскому-Корсакову. Но едва я к нему приблизился и хотел дотронуться, как он моментально перенесся в соседнюю комнату, откуда по-

явился. Я побежал за ним. Это была большая зала, вроде столовой в большом отеле. Римский-Корсаков стоял шагах в двадцати от меня. Я побежал к нему и схватил за руку. На этот раз Римский-Корсаков не подвинулся и я, к чрезвычайному моему удивлению, почувствовал, что рука его вполне осязаемая и притом теплая. Я поцеловал ее. Римский-Корсаков не двинулся и с полуулыбкой смотрел куда-то в сторону. Я поцеловал его в бороду, а затем довольно бесцеремонно взяв его за лицо, повернул его голову к себе и поцеловал несколько раз в губы. Мелькнула мысль о Christian Science. Затем Римский-Корсаков исчез – как, не помню, я же направился к выходу, но никак не мог найти своей шляпы. Я искал ее под столом, потом вернулся в большую столовую, но нигде не мог найти, и это исчезновение ставилось в какую-то странную связь с появлением Римского-Корсакова...»³

Не знаю, что бы сказал по этому поводу психоаналитик. Неясно также, причем здесь «Христианская наука», хотя можно предположить, что «потусторонний» характер сна соприкасается с мистическим аспектом данного учения (Прокофьев в это время весьма усердно занимался медитацией по правилам «Христианской науки»).

Но этим дело не ограничилось, и Римский-Корсаков еще раз явился Прокофьеву во сне – много лет спустя, в июле 1942-го, когда Прокофьев находился очень далеко от Франции и Атлантического океана, в эвакуации в глубине России. Вообще в это время Прокофьеву снились сны про композиторов, по смыслу – скорее приятные. Так, почти накануне смерти Рахманинова, точнее – за два месяца, 25 января 1943-го (Рахманинов умер 28 марта), Прокофьев, по записям М.А. Мендельсон, во сне увидел Сергея Васильевича:

«Ему снилось, что мы идем по какой-то дачной местности и встречаем Рахманинова с букетом лиловых и желтых цветов. Сережа, желая быть любезным, говорит Рахманинову, что солнце бросает красивые блики на его букет. Рахманинов в свою очередь говорит о том, что его интересует новый концерт Сережи. Сережа недоумевает, почему он спрашивает о ненаписанном концерте, а не о Седьмой сонате»⁴.

Заодно Мира Александровна припомнила сон Прокофьева о Глазунове:

«Сережа еще в пору наших первых встреч рассказывал мне о том, как ему приснился Глазунов, склонившийся над его постелью, поздравивший Сережу с успехом “Александра Невского” и сообщивший, что очень хорошая статья о кантате появилась в Бурято-Монгольской газете»⁵.

³ Сергей Прокофьев. Дневник. Т. 2. Париж, 2002. С. 281–282.

⁴ Мендельсон-Прокофьева М.А. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. ГЦММК, ф. 33, № 1413, л. 58–59.

⁵ Там же, л. 59.

Явился ему и Римский-Корсаков (28 июля 1942 года):

«Сережа видел во сне Римского-Корсакова, обратившегося к слушателям, в числе которых был и Сережа, со словами: “Я на моем веку выдумал немало острых гармоний и ободрал этим все свои нервы и теперь я с удовольствием передаю это, то есть изобретение гармоний, другим композиторам”»⁶.

Допустим, с Глазуновым и Рахманиновым Прокофьев часто встречался в предыдущие годы во Франции и в Америке и, конечно, вспоминал о них в России. К Рахманинову как к человеку и как к пианисту Прокофьев относился с полным почтением, а часто и с восхищением. Да и Рахманинову повзрослевший Прокофьев по-видимому нравился, и он иногда приглашал младшего коллегу на обед или на ужин, был не против побеседовать при встрече в издательстве или на концерте. Так что любезный разговор с Сергеем Васильевичем во сне объясним, как, разумеется, и лиловые цветы в руках автора «Сирени».

С Глазуновым Прокофьев при встречах скорее «держал дистанцию». И с чего было бы Александру Константиновичу поздравлять Прокофьева во сне, да еще с успехом «Александра Невского», до которого Глазунов не дожил? Но сам по себе сон с рецензией в «Бурято-монгольской газете» хорошо вяжется с доброжелательным и добродушным обликом Глазунова.

Второй сон Прокофьева о Римском-Корсакове может быть следствием каких-то разговоров с коллегами-музыкантами насчет «новой простоты» или чего-либо подобного⁷.

Но первый сон Прокофьева о Римском-Корсакове – совсем другой, нежели прочие «композиторские сны»; этот сон – не про музыку, не про сочинения. Страшный и трогательный одновременно, он, быть может, подтверждает мысль о «сыновстве», которая звучит в начале «Автобиографии».

В записях Прокофьева о Римском-Корсакове в первом томе Дневника, то есть до 1919 года, и в текстах хронологически соответствующих глав «Автобиографии» кроме чистой фактологии (присутствие Римского-Корсакова на экзамене или на концерте) можно найти весьма интересные вещи.

⁶ Там же, л. 43.

⁷ Возникает и некая параллель с текстом из «Автобиографии»: «...Первое исполнение третьей симфонии (“Божественной поэмы”) Скрябина... хорошо сохранилось в моей памяти. Я бегал на все репетиции... Однако самым интересным была фигура Римского-Корсакова на этих репетициях в Колонном зале [в Петербурге]. Он сидел впереди меня... и на пюпитр Римский-Корсаков поместил партитуру “Божественной поэмы”, которую с собою принес. В своих сочинениях Римский-Корсаков всегда интересовался новыми гармониями и, например, в “Золотом петушке” выдумал их немало (разрядка моя. – М.Р.), но скрябинские новшества... производили на него такое впечатление, что через его стул пропускали электрический ток...» (Автобиография. С. 210).

Прежде всего, это фрагмент «Автобиографии», где речь идет о кончине Римского-Корсакова:

«Мое первое самостоятельное путешествие [из Сонцовки в Петербург] было омрачено известием о кончине Римского-Корсакова. Купив на станции столичные газеты, я прочел о его похоронах и был глубоко опечален: что-то защемило в сердце. Музыка Римского-Корсакова я очень любил, особенно «Китеж», «Садко», «Снегурочку», концерт для фортепиано, «Испанское каприччио», «Шехеразаду», «Сказку». Лично мне сблизиться не пришлось: в классе было множество учеников, из которых он меня не выделял. В последний раз я видел его, кажется в мае, в консерватории: он только что вернулся из Франции, куда ездил, кажется, на постановку «Снегурочки», стоял с кем-то в коридоре и оживленно рассказывал, по-видимому, про блестящий прием, сделанный ему в Париже. Лицо его было сияющее и красивое... да, красивое или, вернее, живописное. В дневнике у меня написано: “я любовался им и думал – вот он, человек, достигший настоящего успеха и славы!”»⁸

Между тем, в Дневнике этот эпизод изложен несколько иначе, и примечательно, что в дневниковой записи Прокофьев называет Римского-Корсакова не по имени-отчеству, а ласково, так, как звали молодого Николая Андреевича в Могучей кучке – Корсинька, Корсанька. Это привлекает внимание: ведь Прокофьев в 1908 году – юноша, почти мальчик, и вдруг – такое сердечное слово об учителе. Перед отъездом Прокофьев учил новую программу для фортепианного класса, в том числе очень нравившийся ему (и тогда, и много позже) Концерт Римского-Корсакова. Потом, как и сказано в «Автобиографии», купил на станции газеты:

«Тут я понял истину, сильно опечалился и озадачился. Вот тебе и умер Корсанька, и не удалось мне поучиться у него. Прошел инструментовку, да и ту кое-как. Помню последний раз, как я его видел. Во втором этаже, в Консерватории, у лестницы. Был напротив, в конференц-зале, кажется, экзамен по русскому. Мы стояли с Абрамычевой и болтали, а несколько в стороне с кем-то низенького роста говорил Римский-Корсаков. Веселый, довольный, необыкновенно интересный собой, он о чем-то горячо рассказывал маленькому человечку. Кажется, он недавно получил известие из Парижа об удачном ходе дела с постановкой там “Снегурочки”. Я смотрел и любовался, думал: вот он, великий человек, достигший известности и славы. А теперь умер»⁹.

Далее в Дневнике Прокофьев вспоминает, как он выражается, «последний успех» Римского-Корсакова: исполнение в Русском симфоническом концерте Вступления и Шествия из «Золотого петушка»:

⁸ Автобиография. С. 321.

⁹ Дневник. Т. 1. С. 52.

«Кончилось оно, и раздались аплодисменты. Это были не бурные аплодисменты, это был сплошной треск – ровный, не усиливающийся и не ослабевающий: аплодировал поголовно весь зал. Корсаков сидел налево в третьей ложе. Был в длинном сером сюртуке. Некоторое время он был неподвижен, но наконец вышел к публике. Шествие заставили повторить»¹⁰.

Примечателен сбой памяти, запечатленный в «Автобиографии» и Прокофьеву в принципе совершенно не свойственный: совмещение событий 1907 и 1908 годов. В 1907 году Римский-Корсаков ездил на устроенные Дягилевым концерты в Париж, где имел большой успех и мог быть доволен результатами поездки, которую долго отклонял и в которую все же отправился, написав Дягилеву: «Ехать, так ехать, сказал попугай, когда кошка тащила его из клетки». В 1908 году «Снегурочка» действительно ставилась в Париже, но Римский-Корсаков туда не ездил, узнавая о происходившем из подробных писем-отчетов своего ученика (и любимого учителя Прокофьева) Николая Черепнина.

Полагаю, что совмещение двух дат здесь не случайно: Прокофьеву запомнился Римский-Корсаков как триумфатор – красивый и сияющий, и именно такой образ вставал в его сознании при воспоминании о кончине Николая Андреевича. Не усталый пожилой человек в переполненном классе, которого юный Прокофьев регулярно видел в консерватории, а великий композитор, достигший «настоящего успеха и славы». Первый великий человек, да еще и музыкант, которого встретил в своей жизни Прокофьев.

И в той, и в другой записи подчеркнута красота облика: необыкновенно интересный собой, сияющий, живописный... И то же самое в другом фрагменте «Автобиографии», где Прокофьев рассказывает, как Римский-Корсаков поставил ему четверку на финальном экзамене по инструментовке: «Искренне любя Римского-Корсакова, я все же не сумел тогда воспользоваться блестящими познаниями, которые он излучал»¹¹. Опять – блеск и излучение. Задумав почтить память Римского-Корсакова каким-либо сочинением, Прокофьев выбирает тему «Сказки» как воплощающую облик композитора и называет ее «очаровательной» (к сожалению, эта идея не получила воплощения)¹².

¹⁰ Там же. С. 53.

¹¹ Автобиография. С. 314.

¹² Еще один – довольно противоречивый – мотив размышлений молодого Прокофьева о Римском-Корсакове связан с чтением им только что вышедшей в свет «Летописи моей музыкальной жизни», которую Сергей Сергеевич очень остроумно называет «Автописью» и в свойственной ему манере читает аналитически: в сопоставлении по годам с письмами Чайковского, опубликованным в книге М.И. Чайковского. Вывод Прокофьева в 1913 году таков: «Летопись» – книга неприятная, письма Чайковского гораздо ярче: «Не потому ли, что артистическая жизнь Чайковского была рядом успехов, а Римский-Корсаков был в полной тени по соседству с блестящим фейерверком Петра Ильича» (Дневник. Т. I. С. 249).

К сожалению, нет более поздних высказываний Прокофьева на ту же тему. Но можно утверждать, что стиль его собственной «Автобиографии» куда ближе к корсаковской «Летописи», нежели к письмам Чайковского.

Вроде бы слова Прокофьева противоречат тем поздним фотографиям Римского-Корсакова, которые нам известны: облик Николая Андреевича на этих снимках очень значителен, благороден, но... но да, и красив. Лучше всего это передано в графическом портрете В.А. Серова, сделанном для оформления программы парижских концертов 1907 года. И когда художнику заметили, что его работа дает не «лицо», а «лик», он ответил: «Так и надо. Пусть французы на него молятся». То есть Серов почувствовал в образе музыканта возвышенную красоту.

*

Можно утверждать, что молодость Прокофьева была пронизана музыкой Римского-Корсакова, и более всего – даже не «Снегурочкой», а «Китежем».

В «Автобиографии» рассказывается о волнении «учеников всех классов теории композиции» при известии о генеральной репетиции «Китежа». Прокофьев был в первых рядах молодежи, прибежавшей в Мариинский театр на эту репетицию.

«"Китеж" сразу же захватил меня. "Покажи, Михайлушка", певшееся на фоне свободно вертевшегося оркестра; хор "Ой, беда идет, люди", написанный на невероятный размер; страшные трубы татар за кулисами (туба с сурдиной); вся партия Гришки Кутерьмы... чудесные цветы, вырастающие в глухом лесу, – все это было ново и поражало воображение. Но больше всего понравилась "Сеча при Керженце"...»¹³

Прокофьев посетил несколько представлений «Китежа» подряд, водил туда родственников и друзей.

Сведения Дневника распространяют и уточняют свидетельство «Автобиографии». Из них следует, что Прокофьев и его приятели были так увлечены, что даже писали друг другу поздравительные открытки с темами из «Китежа». Это напоминает одну из историй, записанных в анналах русского вагнерианства: двое братьев до того пропитались тетралогией, что разговаривать перестали и сообщали друг другу о событиях личной жизни исключительно нотами – музыкальными цитатами из Вагнера, даже слов не подписывали, потому что все наизусть знали. Можно заглянуть, например, и в письма В.В. Ястребцева к Римскому-Корсакову, обильно украшенные вагнеровскими цитатами на нотах (случалось даже, что Корсаков таковыми же цитатами Ястребцеву отвечал). Кажется, с появлением «Китежа» русский композитор догнал немецкого на поприще популярности – конечно, в узких кругах, скорее у консерваторской молодежи, у столичной интеллигенции, но ведь и на оперы Вагнера ходили не рабочие питерских заводов. Позже, в 1920-е годы «Китеж» стал в определенных кругах просто «культовой оперой» (если позволительно обыграть некрасивое слово «культ»), чуть ли не заменой, во всяком случае поддержкой, религиозного исповедания. Но этого Прокофьев, конечно, не застал.

¹³ Автобиография. С. 245.

Интересны запечатленные в Дневнике многочисленные сообщения о том, что Прокофьев в таком-то и таком-то доме играл «Китеж», целыми актами или фрагментами. Особенно часто – разумеется, «Сечу при Керженце». Связи с этой музыкой очевидны во всех батальных сценах Прокофьева, особенно в битве на Чудском озере в «Александре Невском» и «Взятии Казани» в «Иване Грозном»: и, по выражению в Автобиографии, «страшные трубы татар» (либо ливонцев), и сопоставления тем «наших» и «не-наших», а главное – накал, темп, блеск. Правда, в «Невском» и в «Грозном», в отличие от «Сечи при Керженце», русские побеждают...

Но дело не только в батальных сценах и очевидных связях. Ведь между корсаковским «Китежем» и прокофьевской «Войной и миром» простирается не столь уж огромное историческое пространство, всего около сорока лет (правда, ознаменованных грандиозными событиями – двумя мировыми войнами, революцией в России, отчего и кажутся десятилетия равными векам). На данном отрезке в русском искусстве ничего подобного этим двум операм ни по масштабу, ни по значению, ни – рискнем заявить – по качеству музыки не было создано, если иметь в виду именно оперный жанр и «большую тему». Здесь налицо прямая преемственность. Разумеется, не только с «Китежем», со всей русской оперной традицией XIX столетия. И вспоминается реплика молодого Прокофьева, посетившего дягилевский спектакль «Бориса Годунова» Мусоргского (в Лондоне, в 1913-м): «"Борис" – прекрасная опера... Я ужасно хочу писать оперу. У меня будет хорошая, настоящая опера!»¹⁴

О музыкальных пересечениях «Китежа» и «Войны и мира» надо говорить отдельно: тема эта совершенно неисследованная.

Что касается «Снегурочки», то и здесь есть нити, тянущиеся к последним годам жизни Прокофьева. В воспоминаниях М.А. Мендельсон-Прокофьевой можно прочесть запись от 6 августа 1943 года, по поводу балета «Золушка»:

«Кировский театр сначала предложил ему написать балет "Снегурочка", и он отказался именно потому, что очень любит "Снегурочку" Римского-Корсакова: "Я с ним согласен, а поэтому писать свою, новую "Снегурочку" очень трудно"»¹⁵.

Примечательно, что Прокофьев остановился перед тем, перед чем в свое время не остановился Римский-Корсаков, написавший, как известно, свою

¹⁴ Дневник. Т. 1. С. 306.

¹⁵ ГЦММК, ф. 33, № 1413, л. 70.

Любопытно, что почти через 10 лет Прокофьев вновь подтвердил свое мнение. 4 декабря 1952 года появляется запись в его Дневнике:

«Самосуд передавал по радио отрывки "Мейстерзингеров", довольно большие, больше часу. В молодости моей я из опер больше всего любил "Мейстерзингеров" (и "Снегурочку" Римского)» (РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 98, л. 12). Благодарю за указание источника И.Г. Вишневецкого.

«Снегурочку» после прекрасной музыки к «Снегурочке» Чайковского. Что Римский-Корсаков был с Чайковским «не согласен», понять можно; интересно, в чем именно был «согласен» Прокофьев с Римским-Корсаковым. Надо полагать, имеется в виду прежде всего солнечный культ, вообще область первичных природных стихий, так близких им обоим. Автор гимна Яриле и автор восхода солнца в «Скифской сюите», при всей разности средств, могут быть согласны между собой.

Между прочим, работая над материалом балета «Ала и Лоллий» (впоследствии «Скифской сюитой»), Прокофьев, по записи в его Дневнике, заглядывал в партитуру «Млады» Римского-Корсакова, и именно в «Триглав», то есть в третий акт оперы с его невероятно экзотичным и мощным оркестром¹⁶. Наверняка – в Марш-шествие князей и жрецов, с темой которого перекликается тема похода Лоллия в прокофьевском балете. Вообще сцена в подземном царстве третьего акта «Млады» – совершенно прямой прообраз как «Весны священной» Стравинского, так и «Скифской сюиты» Прокофьева (сама же сцена в подземном царстве в «Младе» имеет прямой прообраз в «Ночи на Лысой горе» Мусоргского, являясь своего рода ответом на нее). Но нужно иметь в виду, что балет свой Прокофьев сочинил раньше, чем познакомился с «Весной» Стравинского.

Обращаясь же вновь к последним годам жизни Прокофьева и к его «согласию» с Римским-Корсаковым, стоит обратить внимание на Седьмую симфонию: ряд тем этой симфонии обнаруживает родственность именно с прозрачной весенней образностью «Снегурочки». Для Прокофьева Седьмая симфония – и кода жизни, и ее реприза: от конца к началу, к истокам.

...Кульминацией первого сна Прокофьева о Римском-Корсакове, как трудно заметить, является поцелуй, даже во множественном числе – поцелуи. В жизни, понятно, ничего подобного не было, да и целоваться молодой Прокофьев любил преимущественно с красивыми дамами. Что это? Подсознательная потребность выразить невысказанные при жизни любовь, преклонение?

Трудно судить о подобных вещах. Но вот на что можно обратить внимание. В «Автобиографии» после приведенного выше фрагмента о смерти Римского-Корсакова следует абзац, в котором Прокофьев приводит рассказ Николая Черепнина о парижском успехе «Снегурочки» в 1908 году – свидетельство, услышанное из первых уст:

«Когда французский оркестр репетировал “Снегурочку” в Париже... то оркестровым музыкантам до того нравился праздник в заповедном лесу, когда Лель ведет Купаву к Берендею и целует ее под звуки чудесной мелодии, что они при втором проведении мелодии вдруг сложили свои инструменты и запели ее. Это был поистине волнующий момент»¹⁷.

¹⁶ См.: Дневник. Т. I. С. 526.

¹⁷ Автобиография. С. 321.

Andante maestoso e appassionato $\text{♩} = 63$ (Л е л ь ы м б и р а е т 150)

f cantabile

К у п а в у, в е д ё т е ё ч е р е з в о ю

p

Cl.

Vc.

Может быть, мотив поцелуя, столь важный в любимой опере Прокофьева и воплощенный там в разных облициях (горячий поцелуй Леля и Купавы, роковой поцелуй Снегурочки и Мизгирия...) как-то отразился в мотивах сна, увиденного самым младшим из великих учеников Римского-Корсакова?

БИОГРАФИЯ И ТВОРЧЕСТВО



Светлана Лашенко

«ЛЕТОПИСЬ МОЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ»: ПОБУЖДЕНИЯ И СМЫСЛЫ

В академическом музыковедении, посвященном истории русской музыки XIX – начала XX столетия, не было и нет более охотно цитируемого источника, чем корсаковская «Летопись». Сформулированные в ней мнения композитора о своих произведениях, сочинениях друзей и коллег, о точках схождения и линиях противостояний в русской музыкальной среде давно стали неким источниковедческим каноном, знакомым каждому музыканту едва ли не со школьной скамьи и лишь наращивающим силу своего влияния на круг исторических представлений специалиста по мере его профессионального взросления.

Между тем, корсаковская «Летопись», понятная и убедительная в каждом своем отрывке, дающая, казалось бы, исчерпывающие характеристики, скрывает массу загадок и, в целостном своем виде, по сути дела не только до сих пор не понята в полной мере, но даже внимательно не прочитана.

Речь в данном случае идет не о корректности реконструкции и комментирования первоисточника (это – тема особая, раскрывать которую следует, безусловно, с помощью специалистов-текстологов). Имеется в виду уровень нашего понимания и интерпретации того, что можно было бы, говоря языком современной антропологии, назвать некоей «психобиографией» Римского-Корсакова, отраженной в его собственном слове и в его собственных умолчаниях о себе самом и своей музыкальной жизни – слове и умолчаниях тем более знаменательных, что отбирались они композитором осознанно, для «посыла в вечность».

Остановлюсь только на одном из доказательств подобного суждения и попытаюсь раскрыть возможную интерпретацию подхода Римского-Корсакова лишь к одному мотиву «Летописи» – *мотиву детства и отрочества*.

*

Из 28-ми глав «Летописи» 4 посвящены детским и отроческим годам композитора. Писались воспоминания, как известно, с перерывами на протяжении почти 17-ти лет. Естественно, меняющаяся временная дистанция вносила коррективы в видевшееся Римскому-Корсакову. Но некоторые наблюдения оставались, все же, неизменными, что позволяет говорить о существовании неких констант в восприятии композитором своего детства и себя в нем¹.

¹ Здесь мы оставляем в стороне вопрос о возможной роли Н.Н. Пургольд в создании «Летописи...» и характере ее вмешательства в текст в процессе подготовки труда Римского-Корсакова к посмертной публикации. Практически не осмысленная, роль эта требует серьезного анализа всех обстоятельств жизни композитора, равно как и тщательного изучения сохранившихся автографов, что является принципиально другой научной задачей, не входившей в данном случае в круг наших интересов.

Попытаемся разобраться в тех побуждениях, которые влияли на кристаллизацию подобных констант, и в тех смыслах, которые в них, этих побуждениях, могли крыться.

Итак, масса любопытных деталей, подробностей, ненавязчивых оговорок «Летописи» позволяет представить себе Николая Римского-Корсакова, с одной стороны, мальчиком способным, с хорошей памятью, схватывающим все на лету. Чтение, счет, простейшие арифметические действия, музыка давались ему легко. Ребенок, судя по всему, был весьма эмоционален, норовист и психологически неустойчив (наказанный, в доме родителей устраивал матери сцены, валяясь по полу с плачем); отличался немалым самолюбием и скрытностью (о детских музыкальных опытах никому, даже своим музыкальным наставницам, не говорил – «*конфузился*»²); пытался сформировать собственный, «протестный» взгляд на мир («*приставал к матери с вопросами о свободе воле*» и, будучи отроком, стоя на молитве, «*рисковал иногда произносить мысленно богохульства, как бы из желания испытать: накажет ли <...> за это господь бог*»). Неоднократно бывал наказан в Морском корпусе, и, судя по тому, что сживал и под арестом, провинности были, по тамошним меркам, серьезные. Накал «протестных» настроений распространялся на разные виды деятельности. Так, желание организовать хор из учащихся в немалой степени, видимо, подогревалось в том числе и преследованием хорового пения в училище начальством, а проведению тайных спевков в пустых классах особый эмоциональный накал сообщало постоянное ощущение опасности грозящего наказания (которое однажды все же настигло упорных хористов).

Не обделен мальчик был и фантазией. Судя по упоминаниям в «Летописи», игры, затевавшиеся ребенком, свидетельствовали не только о развитом воображении, но и о несомненной театральности мышления, тяге к представлению, перевоплощению и подражательству («*Запрягая стулья вместо лошадей и представляя кучера, я разговаривал сам с собой очень долго, как будто изображая диалог кучера с баринком. Я любил <...> надев очки из бумаги, <разбирать> и <собирать> часы, потому что видел занимавшегося этим часового мастера Бармина. Обезьянничая своего старшего брата <...> полюбил море <...> не выдав его; читал, играл, изображая из себя морехода <...>. Играя в саду, представлял <...> целые сцены из “Лесного бродяги” <Габра>*»). Даже в юношеских ощущениях от разговоров М.А. Балакирева, Ц.А. Кюи и М.П. Мусоргского как от «*настоящих деловых разговоров об инструментовке, голосоведении*» проскальзывало что-то игровое, театральное, связанное со стремлением вписаться во взрослое делание взрослого дела, открывавшего ему «*новый, неведомый... мир*».

Особенно притягивала ребенка сила тайны. Любовь к таинственному, необъяснимому, непонятному, запретному сказалась не только в тайных пев-

² Здесь и далее все цитаты, выделенные курсивом, заимствованы из «Летописи моей музыкальной жизни» (М., 1982).

ческих сходках в Морском корпусе. Познакомившись с симфоническими произведениями, испытал особую тягу к оркестровке именно потому, что казалась она ему «*чем-то таинственным и заманчивым*»; «*таинственностью*» манил к себе мальчика и список отдельных номеров «Руслана и Людмилы» М.И. Глинки на обложке издания Ф. Стелловского; просматривая в магазине Стелловского партитуру «Жизни за царя» и всматриваясь в тайнопись нот, он испытывал поразительную тягу к итальянским названиям инструментов, надписям, ключам, представлявшим особую «*таинственную прелесть*».

Музыка же вызывала у мальчика неподдельный интерес. Об этом говорят: и память о церковном пении при красивой обстановке архимандритского богослужения; и состояние «*полного восторга*» при знакомстве с «Жизнью за царя»; и ощущение «*непосредственной красоты гармонии*» в «Руслане»; и трата карманных денег на отдельные номера из «Руслана»; и попытки оркестровать антракты «Жизни за царя» по имевшимся в фортепианном переложении надписям инструментов, и даже – отчаянный для подростка шаг! – готовность выложить целых 10 рублей на приобретение «*полной оперы “Жизнь за царя”*».

Существенными были и первые опыты сочинительства. К 18-ти годам Римский-Корсаков, по его собственным воспоминаниям, – автор целого списка сочинений: дуэта для голосов с аккомпанементом фортепиано; наброска увертюры для фортепиано; переложений из «Руслана и Людмилы»; переложения мелодии Персидского хора для виолончели; переложения «Камаринской» для скрипки и фортепиано; набросков оркестровок антрактов «Жизни за царя», фортепианной сонаты, вариаций, гармонизаций хоральных мелодий, четырехручного переложения «Арагонской хоты», а также ноктюрна *b moll*, похоронного марша *d moll*, четырехручного скерцо *c moll*, романса «Выходи ко мне, синьора» и, наконец, набросков симфонии *es moll*. Не исключено, что это далеко не полный список созданных музыкальных работ и отдельных набросков: многое могло выветриться из памяти и просто быть оставленным в стороне, как не представляющее серьезной ценности.

Таким образом, можно сказать, что отдельные упоминания, оговорки и подробности «Летописи» рисуют образ живого, впечатлительного ребенка, обладающего несомненными музыкальными и театральными способностями, юноши, увлеченного музыкой и активно пытавшегося свои увлечения реализовать в первых опытах самостоятельной творческой деятельности. Из подобных реалий зрелый композитор и просто умный человек вполне мог бы вылепить в своих воспоминаниях образ ребенка, которому сама судьба готовила блестящее музыкальное поприще, юноши, предназначением которого было служение искусству.

Но этого не произошло. Напротив. Римский-Корсаков в «Летописи» сосредоточивает внимание на совсем других чертах детского характера. В развернутом повествовательном тексте он не только минимизирует показ впечатлительности, тонких душевных движений мальчика, врожденной склонности к музыке и музыкальному творчеству. Сознательный упор делается на

такие качества детской натуры, как резвость, активность, увлечение шалостями, бегом, *«лазаньем по крышам и деревьям»*. Поступив в Морской корпус, он, подчеркивает Римский-Корсаков, *«читал мало»* и, переходя в старшие классы, продолжал писать *«с грамматическими ошибками»*, *«плохо знал историю»*, имел *«весьма слабые познания по физике и химии»*, вяло осваивал законы морского дела... Чуть лучше шли занятия по *«математике в ее приложении к мореплаванию»*. Еще быстрее развивались физические навыки: *«смело лазил по мачтам и реям, хорошо плавал»*. Но, в целом, *«морскую службу не любил и особых способностей к ней не выказывал»*.

Не был *«ни верующим, ни скептиком»*, религиозные вопросы его *«не занимали»*. За свои глупые поступки если и осуждал себя, то не глубоко. Как-их-то исключительно сильных родственных чувств не испытывал. К среде, в которой проходило его взросление, относился враждебно, хотя пытался приспособливаться к ее нравам. *«Мыслями о боге беспокоился мало»*. Был *«диковат и дам чуждался»*.

И главное: музыкантом стать не мечтал, о музыке мог забывать на месяцы. К продолжавшимся занятиям относился в целом равнодушно. Особых успехов не делал, пианистические навыки развивались крайне слабо, специальных музыкальных знаний в области теории и контрапункта не имел никаких. Первых музыкальных учительниц и учителей своих ценил мало и позднее особого чувства благодарности к ним не испытывал. Любовь к музыке пришла достаточно поздно, но она поспособствовала лишь формированию общего музыкального дилетантизма.

В итоге перед нами – портрет ребенка, выписанный в таком ракурсе: мальчик, слабо интересующийся искусством, мало начитанный, инертный, не имеющий никаких определенных дарований, не любопытный, не обладающий ясно выраженными интересами и, главное для нас, долгое время достаточно равнодушный к музыке. О том, насколько важны были для Римского-Корсакова подобные суждения, свидетельствует нехитрый анализ текста: на неполных 30-ти страницах он трижды возвращается к мысли об отсутствии у него в детстве впечатлительности, пять раз – к существовавшим периодам совершенного безразличия к музыке и 21 раз (!) – к своей абсолютной музыкальной безграмотности. По сравнению с единичными упоминаниями о музыкальных способностях и предпочтениях, мимолетными замечаниями о скромных попытках сочинительства, робких душевных движениях – данные подсчеты чрезвычайно показательны. За ними – некая необычайно важная для Римского-Корсакова психологическая установка, во многом определившая характер его *«oeuvre posthume»*³.

³ «...Давно я начал “Летопись моей музыкальной жизни” (воспоминания), которой занимаюсь и в настоящее время. Это будет мой “oeuvre posthume” [посмертный труд – франц.], – писал Н.А. Римский-Корсаков С.Н. Кругликову 20 июня/3 июля 1906 г. (Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. VIIIА. М., 1981. С. 178).

Попробуем разобраться в ее существе и представить возможные интерпретации той цели, к которой, быть может и не всегда осознанно, стремился композитор, выдвигая на первый план подобные черты своего «автопортрета в детстве».

*

В настойчивом создании образа «музыкально-нечувствительного детства» безусловно проступал определенный психологический посыл, обусловленный характером Римского-Корсакова как взрослой и вполне сложившейся личности.

Рискнем предположить, что таким путем композитор по некоей причине (не будем пока конкретизировать ее, вернувшись к этому несколько позднее) стремился прежде всего дистанцироваться от сложившейся традиции восприятия детских лет музыкального гения, идя в этом наперекор распространенному представлению о «моцартовском мальчике», ребенке, рано осознавшем: «Музыка – душа моя!»

Знаменитая цитата из глинкинских «Записок» здесь не случайна. Не исключено, что первая глава будущей «Летописи» писалась в том числе и как некий pendant к «Запискам» М.И. Глинки (впервые опубликованным шестью годами ранее начала работы над «Летописью», в 1870 году, в журнале «Русская старина» и, безусловно, известным Римскому-Корсакову).

Переключки между глинкинскими и корсаковскими детскими воспоминаниями несомненны. Здесь и детская склонность к ритмичному сопровождению слышимой музыки, и детские увлечения путешествиями, и память о провинциальных балльных оркестрах, и упоминание о сложности постижения музыкальной теории, в первую очередь интервалов... С этой точки зрения, казалось бы, за 40 лет ничто не изменилось в русском провинциальном помещицьем музыкальном быте, ничто не поколебало устои детского домашнего музыкального воспитания. И в этом смысле, повторим: у Римского-Корсакова, как и у Глинки, была безусловная возможность *так* выделить и скомпоновать детские воспоминания, чтобы создать вполне убедительный образ талантливого мальчика, живущего музыкой. Но, в отличие от Глинки, столь любимого и почитаемого им, долгое время служившего – в личностном и творческом плане – образцом, Римский-Корсаков этого не сделал.

Отказываясь от «педалирования» склонности юного дарования к переживаниям «непостижимым», погруженности в «неизъяснимое, томительно-сладкое состояние» от слышимой музыки⁴, Римский-Корсаков в «Летописи»

⁴ «Музыка произвела на меня непостижимое, новое и восхитительное впечатление, – вспоминал М.И. Глинка, – я оставался целый день потом в каком-то лихорадочном состоянии, был погружен в неизъяснимое, томительно-сладкое состояние и на другой день во время урока... был расеян; <...> учитель... сказал мне однажды, что он замечает, что я все только думаю о музыке. “Что ж делать? – отвечал я, – музыка душа моя”» (Глинка М.И. Записки. М., 2004. С. 28).

си» упорно подчеркивал: *«Нельзя сказать, чтобы я в это время любил музыку»; «Музыку я не особенно любил»; «Не помню, чтобы музыка делала на меня в то время сильное впечатление; она почти никогда не делала на меня сильного впечатления или, по крайней мере, слабейшее в сравнении с любимыми книгами»; «...может быть, по малой впечатлительности, я вообще не был впечатлительным мальчиком».*

Очевидно, что в этом проступало влияние интуитивно ощущаемой Римским-Корсаковым потребности выразить разность самого отношения к музыкальному искусству.

Не просто два близстоящих поколения, два различных человеческих темперамента, а два разных типа самоощущения себя как музыкального творца проступали в задаваемом Римским-Корсаковым посыле. Не вдохновенный юноша, наделенный божественной способностью творить, но деятельная личность, совершающая свой выбор. Не таинственная предрасположенность к музыке – но упорное, медленное «высвобождение» своего дара. Не неопикуемый восторг – но пытливая заинтересованность. Не «лихорадочное» состояние при «погружении» в звуковой мир и поглощении им – но игра: звуками, нотами, их записями и возможностями воспроизведения в реально звучащем пространстве...

Краска «игровой незаинтересованности» по всей вероятности была особенно дорога Римскому-Корсакову в момент творения им картины становления собственного характера. Было в этой картине нечто сродни «свободной игре творческих сил», еще невнятных, не осознаваемых ни самим ребенком, ни окружающими его взрослыми. Римский-Корсаков, как опытный драматург начиная свою «Летопись», оттягивал в изложении текста момент превращения музыкально-способного мальчика – в серьезного музыканта, игры – в профессию.

Но, думается, не следует преувеличивать значение именно этой потребности. Помимо нее, в той «силе», что водила рукой Римского-Корсакова, были и другие, значительно более активные составляющие.

*

Ранее мы воздержались от характеристики причины, по которой Римский-Корсаков мог стремиться к дистанцированию от сложившейся традиции восприятия детских лет музыкального гения. Вернемся к этому вопросу. Прояснить его содержательную суть помогает другая настойчиво подчеркиваемая черта творимого «детского портрета» – абсолютная безграмотность юного музыканта.

«Я был молод и самонадеян», – скажет о себе композитор в более поздних главах «Летописи»: «Я ничего не знал <...> Ведь стыдно не знать...»

Еще Ю.М. Лотман называл чувство стыда одним из мощнейших социально-психологических регуляторов культуры человека. У Римского-Корсакова оно оказалось развито в мере, превосходящей развитие этого чувства у его друзей и коллег.

Решимся предположить: именно в этой, вскользь промелькнувшей фразе, – ключ к пониманию мотива, побудившего Римского-Корсакова, создать автопортрет в детстве таким, каким остался он зафиксированным на страницах «Летописи».

Факт музыкальной безграмотности становится для Римского-Корсакова источником постоянного плохо скрываемого раздражения, усиливающегося по мере продвижения работы над «Летописью...» и достигающего апогея в 3-й – 4-й главах, писавшихся, напомним, в 1893 году. Вновь и вновь, в различных вариантах Римский-Корсаков возвращался к мысли: *«Я был воспитанник-дилетант, немного играющий на фортепиано и царапающий что-то на нотной бумаге»*. И именно это качество развивающегося музыкального таланта претило ему, судя по контекстному изложению данной мысли, более всего.

Но почему? Не было ли это нормальным для русской музыкальной культуры середины XIX века этапом развития музыкального дарования? И Глинка, и А.Г. Рубинштейн в своих воспоминаниях (вышедших примерно тогда же, когда Римский-Корсаков работал над 3-й и 4-й главами «Летописи») достаточно спокойно упоминают о пробелах, существовавших в их детском музыкальном образовании, в частности о плохом знании теории музыки. Не делая из этого больших проблем, они относились к данному факту как к вполне естественному явлению. Иное – Римский-Корсаков.

Выдвинем предположение: мысль о недостаточности и поверхностности музыкального образования подростка и, следовательно, о необходимости планомерной и систематической учебы была для Римского-Корсакова, в отличие от Глинки и А.Г. Рубинштейна, ключевой в построении, условно говоря, некоей «высшей» логики «Летописи». Естественным и органичным продолжением данной мысли являлось утверждение в сознании будущих читателей необходимости и неизбежности принятия Римским-Корсаковым идеи профессионализации композиторского труда.

В определенном смысле суждение о самонадеянности и дилетантизме юноши являлось для взрослого Римского-Корсакова фактором внутреннего самооправдания. Только *так* видя и *так* интерпретируя факты все более отдаляющегося прошлого, он мог окончательно убедить самого себя в прочности здания, возведенного сознанием, в оправданности сделанного выбора, сняв груз столь отягощающих жизнь сомнений.

А сомнения эти, судя по всему, были. К сожалению, здесь нет возможности подробно остановиться на доказательстве данного суждения. Можем в данном случае лишь декларировать: есть весомые аргументы в пользу того, что вплоть до середины 1890-х годов выбор направления собственного композиторского развития оставался для Римского-Корсакова предметом не столько внешней, сколько внутренней полемики, носившей не только профессиональный, но этический характер.

Видимо, расставляя в ходе подобной полемики все точки над *i*, композитор, создавая первые главы «Летописи», старательно «прописывал» образ «Не-Настоящего Музыканта», который складывается «легко и сразу», благодаря своим природным способностям.

Пойди Римский-Корсаков по проторенному пути, остановись он на ностальгическом воспоминании о своих первых музыкальных победах, умились и подчеркни свой несомненный музыкальный дар, врожденное чувство гармонии, формы и собственную тонкую интуицию (как это сделали и Глинка, и Рубинштейн, и Кюи, опубликовавший свои воспоминания годом спустя после выхода «Летописи»), – и потеря смысла дальнейшего движения, обожнованности последующих собственных поступков была бы несомненна.

Не только по органике характера, по доминантным установкам времени, все далее отходящего от идеализма романтического наклонения, но и по вполне определенным психологическим основаниям Римский-Корсаков был настроен видеть пору своего раннего становления под вполне определенным углом зрения.

Решимся утверждать: вглядываясь в собственное детство и отрочество, работая над тем, чтобы оставить в истории свой личностный образ, Римский-Корсаков компоновал и перебирал воспоминания так, чтобы выстроить их как неминуемое предопределение решений его взрослой жизни; как пролог, требующий такого и только такого развития действия, которое выбрал для себя, не ошибившись и не изменив ни себе, ни друзьям по юности, взрослый человек.

*

Создание «психобиографии» личности на основании его воспоминаний, конечно же, невозможно без ссылок на заключения З. Фрейда. Тем более невозможно оно, когда речь идет о детских воспоминаниях и их роли в жизни взрослого человека. Не будем обманывать ожиданий и закончим опыт, предпринятый нами как пример возможного прочтения одного из мотивов корсаковской «Летописи», суждениями психоаналитика.

Детские воспоминания, подчеркивал З. Фрейд, представляют собой не настоящий след давних впечатлений. Их ни в коем случае нельзя интерпретировать как реальный скол событий и состояний, характерных для ребенка, ставшего отцом выросшего из него взрослого. Они в минимальной степени несут в себе достоверность реального детского мира, реального течения событий и их адекватной оценки. Детские воспоминания всегда не более чем позднейшая обработка такого следа давних впечатлений, пунктирно запечатлевшихся в памяти, – обработка, подвергшаяся воздействию различных психических сил более позднего времени и, добавим, различных психологических проблем в это, более позднее время, решаемых взрослым.

Владимир Горячих

О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ «СКАЗАНИЯ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ»

Вопрос о жанре – один из центральных в творчестве Римского-Корсакова, в особенности – в оперном. Известно, с какой тщательностью, возраставшей с годами, относился композитор к определению точного «жанрового лица» своих сочинений, что отразилось как в самих авторских именовании и подзаголовках, так и в предисловиях, письмах, комментариях и т. д. Отсюда – как следствие новаторства драматургии – и непохожесть, новизна многих жанровых определений его опер. Вершиной этой линии в творчестве Римского-Корсакова позднего периода по справедливости следует считать «Сказание о невидимом граде Китеже» и *небылицу в лицах* «Золотой петушок». В «Китеже» и «Золотом петушке», в отличие от предыдущих опер, авторское определение жанра не самоочевидно, не продиктовано ни одним из главных источников сюжета и либретто этих опер. Кроме того, в «Китеже» *заглавие и жанр объединяются*.

Ввиду невозможности в рамках одной статьи рассмотреть все жанровые особенности «Китежа» (определяя жанр оперы как «синтетический», исследователи выявляли в ее драматургии черты героического эпоса, исторической, а также лирической драмы, «литургической оперы» – по Е.М. Петровскому и т. д.), остановимся на двух его центральных жанровых определениях, безусловных и с точки зрения авторства. Это собственно сказание и духовный стих. Относительно последнего укажем на письмо Римского-Корсакова Ф.И. Гусу (от 17 июня 1905 года). Письмо это рассматривается в работе М.П. Рахмановой¹: «...Когда Вы мне перевели слово *Weltverklärte* (немецкий вариант названия – «преображенный». – *В.Г.*), то смысл его мне показался еще более подходящим к содержанию оперы, чем русское слово *невидимый*. Относительно слова *Legende*, скажу Вам, что сюжет оперы моей имеет именно духовный оттенок и заимствован из раскольничьих сказаний. Этот духовный оттенок особенно приятно подчеркнуть в заглавии, чтобы получился смысл как бы драматизированного и приспособленного к сцене *духовного стиха*, несмотря на некоторые сцены светского характера»².

Первым и главным в паре жанровых определений «Китежа», безусловно, является *сказание*. Какой смысл вкладывал или мог вкладывать Римский-Корсаков (и его соавтор В.И. Бельский) в это жанровое определение, из каких источников он мог его заимствовать? Ответы на эти вопросы могут по-

¹ См.: Рахманова М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1995. С. 228.

² Цит. по оригиналу письма, хранящемуся в Рукописном отделе Научной музыкальной библиотеки СПбГК.

казаться очевидными, но только на первый взгляд. О важности авторских именовании жанра уже говорилось. Что же касается семантической пары *Сказание о Китеже*, то, забегая вперед, отметим: в источниках, использованных композитором и его либреттистом (публикации Меледина, А.И. Гацисского, роман «В лесах» П.И. Мельникова-Печерского, «Книга, глаголемая Летописец», «Повесть и зыскание о граде сокровенном Китеже», «Повесть и житие святых Петра и Февронии» и т. д.), нет такого сочетания. И напротив, *после* создания и постановки оперы это определение вошло в литературный и шире – культурный обиход, а также в фольклорную традицию (о чем свидетельствуют записи второй половины XX века)³.

Здесь необходимо сделать отступление и напомнить о существовании прецедента – оперы-кантаты «Сказание о граде великом Китеже и о тихом озере Светояре» С.Н. Василенко (авторское определение жанра – «Музыкально-драматический эпизод в 1-м действии и 3-х картинах»). Сочинение было исполнено в 1902 году в Москве. Подробное сравнение двух «Китежей» не входит в задачи настоящей статьи. Отметим, что, во-первых, «Сказание» Василенко широкого резонанса не имело, впоследствии о нем вспоминали преимущественно в связи с «Китежем» Римского-Корсакова. Во-вторых, к моменту знакомства Римского-Корсакова с оперой Василенко концепция «Сказания о невидимом граде Китеже» уже сложилась, значительная часть либретто была создана и шла выработка музыкального материала. В-третьих, и это самое главное, в «Сказании» Василенко нет *сказания* – в разных смыслах этого слова. Восприятию, и даже ощущению, этой оперы как сказания препятствуют недостаточный масштаб (это действительно лишь «эпизод»), обилие оперных ассоциаций, среди которых наиболее отчетливая – с «Жизнью за царя» Глинки, и, наконец, отсутствие собственно *языка сказания*, того языка, который распространяется на все пространство «Китежа» Римского-Корсакова, и в литературном и в музыкальном смысле. В то же время, в либретто и музыкальном языке двух «Китежей» обнаруживаются переключки некоторых деталей, что может стать отдельным сюжетом для дальнейшего исследования.

Итак, что же такое *сказание*? Обращение к современным работам филологов, литературным словарям и справочникам с целью получить точное определение этого жанра дает неожиданный результат. Такого определения в настоящее время не существует. Более того, само выделение сказания как жанра во многих случаях оказывается под вопросом. Например, один из новейших справочников – Литературная энциклопедия терминов и понятий – вообще не содержит такой словарной статьи (!), отсылая читателя к летописям и статье «Вымысел»⁴. Во многих случаях жанровые дефиниции не от-

³ «Сказанием» называет китежскую легенду М. Поспелов, однако его работа «Озеро Светлояр», опубликованная в журнале «Руководство для сельских пастырей» (Киев, 1871. Т. 2. С. 631–636), вряд ли была известна авторам «Китежа».

⁴ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. РАН, Институт научной информации по общественным наукам. М., 2001.

личаются конкретностью. Приведем в качестве примера определения *сказания*, данные в 10-м томе «Литературной энциклопедии» (год издания – 1937) и Словаре русского языка, подготовленном Институтом лингвистических исследований РАН в 1999 году:

«СКАЗАНИЕ — в настоящее время термин, не прикрепленный к определенному литературному жанру. Даже специалисты употребляют часто безразлично слова — сказание, легенда, предание, сага. Слово “С.” в древней русской литературе имело широкое употребление, обозначая всякий литературный, т. е. письменный рассказ».

«СКАЗАНИЕ – Рассказ, предание, облеченные в литературную форму, письменную или устную».

Суммируем наблюдения филологов и историков древнерусской литературы второй половины XX века И.П. Еремина⁵, В.П. Аникина⁶, Л.А. Дмитриева⁷, определения, данные в Истории русской литературы⁸, Литературной энциклопедии и Литературном энциклопедическом словаре, а также словаре-справочнике «Литература и культура Древней Руси»⁹. Итак, *сказание* – это устное историческое предание (вариант: повествовательное произведение исторического и легендарного характера) в книжной, литературной переработке, сочетающее ретроспективность изложения с поэтической трансформацией прошлого. Выделяют летописные сказания (по месту их нахождения) и легендарные (легендарно-исторические) сказания – по их содержанию. Специалисты отмечают затрудненность точного жанрового определения многих сказаний, стоящих на грани жития и повести или некоторых других жанров. Отмечается также многосоставность жанра – включение в него других жанров и, наоборот, возможность включения сказания в летопись, житие и т. д.

В XIX и в начале XX века специальных исследований этого жанра еще не было. Предельно широкое понимание термина «сказание» дает знаменитое собрание И.П. Сахарова «Сказания русского народа». (Из предисловия составителя: «В Сказаниях Русского народа представляю Русскую семейную и общественную жизнь во всех видоизменениях»¹⁰.) В состав томов «Сказаний...» вошли: русская народная литература, очерки семейной жизни, русские народные песни, словари, памятники древнерусской литературы, описание свадьбы, народная демонология и многое другое. В 30-м томе

⁵ Еремин И.П. Лекции и статьи по истории древней русской литературы. Изд. 2-е. Л., 1987. С. 55.

⁶ Литературный энциклопедический словарь / Общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М., 1987. С. 383.

⁷ См. сноску 8.

⁸ История русской литературы. В 4-х тт. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века / Ред. Д.С. Лихачев, Г.П. Макогоненко. Л., 1980. Глава «Легендарные сказания» (автор – Л.А. Дмитриев).

⁹ Литература и культура Древней Руси. Словарь-справочник / Под ред. В.В. Кускова. М., 1994. С. 149.

¹⁰ Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым. Т. 1. Изд. 3-е. СПб., 1841.

Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, выпущенном в 1900 году, *сказание* рассматривается только как один из синонимов (наряду с повестью, поучением и т. п.) такого жанра как *слово*.

Затруднения исследователей объективно оправданны. Д.С. Лихачев, впервые рассмотревший древнерусские жанры как систему, выделил объединяющие и первичные жанры, «жанры-сюзерены» и «жанры-вассалы». Приведем несколько выдержек из книги «Поэтика древнерусской литературы»: «Для русской литературы чисто литературные принципы выделения жанров вступают в силу в основном в XVII веке. До этого времени... жанры определяются их употреблением...»; «Жанровые указания в рукописях отличаются необыкновенной сложностью и запутанностью... Точное перечисление всех названий жанров дало бы цифру примерно в пределах сотни»; «Под одним [жанровым] названием могут находиться совершенно различные произведения»; «Соединение нескольких жанровых определений в названиях произведений... является иногда результатом того, что древнерусские произведения действительно соединяли в себе несколько жанров»; «Однако главная причина смешения и неясного различия отдельных жанров в древнерусской литературе состояла в том, что основой для выделения жанра, наряду с другими признаками, служили не литературные особенности изложения, а самый предмет, тема, которой было посвящено произведение»¹¹.

Столь объемное цитирование потребовалось, чтобы показать объективную сложность работы с древнерусским материалом не только для современного исследователя, но и для авторов «Китежа», которым предстояло этот материал систематизировать, выделить в нем единое смысловое ядро и определить жанр будущего произведения. Жанр – как своего рода центр «Китежа» («объединяющий жанр» по Лихачеву), который стягивал бы вокруг себя все остальные жанры, втянутые в «орбиту» «Китежа»: малые, средние, крупные. Перечисление их также дало бы внушительную цифру, назовем лишь наиболее значимые: уже упоминавшиеся повесть, житие, а также легенда, предание, апокриф, хождение, видение, похвала, утопия и многие другие.

В этом контексте понятными становятся поиски Римским-Корсаковым этого жанрового «центра» и колебания в выборе, что частично нашло отражение в одном из автографов «Китежа». Этот автограф хранится в Отделе рукописей РНБ (ф. 640, № 15) и до сих пор почти не изучен исследователями. Автограф, включающий в себя большое количество эскизов тем и черновой клавир I акта, записан с обратной стороны клавира «Кашея Бессмертного», и, на наш взгляд, входит в число документов, важнейших для истории создания оперы. Только на одной из страниц автографа содержится 4 (!) варианта заглавия, в котором Римский-Корсаков сразу же хотел дать и указание на жанр. Приведем авторские варианты заглавия оперы и определения жанра:

¹¹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979. С. 55, 57, 58.

«Невидимый град Китеж. Старинное заволжское сказание в 3-х действиях (6 картинах)»¹². Заглавие «Невидимый град Китеж» появляется в автографе и как исправление «Сказания о невидимом граде Китеже...», и отдельно.

«Сказание о Февронии муромской и невидимом граде Китеже, В.И. Бельского. Представление для пения и игры Н.А. Р-К.»¹³. В этом варианте заметно некоторое противоречие (*муромской – Китеже*), возможно, как следствие непреодоленного прямого влияния одного из источников. Исправленный вариант заглавия и то же определение жанра находим в другом автографе – клавири I действия оперы: «Сказание о Невидимом граде Китеже и деве Февронии (В.И. Бельского). Представление для пения и игры в 4-х действиях»¹⁴. Последний вариант жанрового определения особенно необычен. С одной стороны, всякая опера может рассматриваться как «представление для пения и игры». Но в XIX веке такое определение не встречается, за исключением первой редакции «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского¹⁵. В контексте XX века это определение невольно вызывает ассоциации уже с совершенно иными поисками, в частности, в области условного театра, представлениями И.Ф. Стравинского (что, конечно, уводит далеко в сторону от замысла Римского-Корсакова)¹⁶.

Хотелось бы обратить внимание еще на одну деталь: неоднократное появление на титулах черновых автографов имени В.И. Бельского. В этом примечательном факте видятся огромное уважение и благодарность, которые испытывал композитор к своему литературному помощнику, признание того факта, что труд Бельского вышел далеко за рамки обычного, даже очень хорошего оперного либретто.

Итоговый вариант заглавия оперы – «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» звучит по-древнерусски ритмично, даже торжественно, и сразу как будто вводит слушателя в ряд уже известных ему литературных памятников (по наблюдению Лихачева, «пространные названия древнерусских литературных произведений» как бы подготавливали читателя «к определенному восприятию произведения в рамках знакомой ему традиции»¹⁷).

Присутствие *духовных стихов* в либретто и сюжете, а также и в музыкальном материале «Китежа»¹⁸ – беспрецедентно и, возможно, до конца еще

¹² Такое заглавие встречается и в письме Римского-Корсакова к Н.И. Забеле-Врубель (от 15 марта 1903 года).

¹³ ОР РНБ, ф. 640, № 15, с. 1, л. 87 об.; с. 34, л. 71 (по двойной пагинации автографа).

¹⁴ ОР РНБ, ф. 61 (В.И. Бельский), № 29, л. 1. В конце автографа дата «28 мая 1903. Крапачуха». Добавим, что первое из сохранившихся писем в переписке композитора и либреттиста эпохи «Китежа», где использовано определение *Сказание*, датировано 13 июля 1903 года.

¹⁵ Авторский подзаголовок – «Музыкальное представление в четырех частях».

¹⁶ В этом смысле подобный жанровый подзаголовок ближе «Золотому петушку».

¹⁷ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 71.

¹⁸ Интонации духовных стихов в мелодике «Китежа» – отдельная проблема, в настоящей статье не рассматривающаяся.

не оценено исследователями оперы. «Китеж» буквально пронизан мотивами, образами, лексикой духовных стихов. Перечислим лишь наиболее важные эпизоды оперы: похвала пустыне и начальный монолог Февронии, ее видения и диалоги с Всеволодом в I действии; былина Гусляра (она же «святой иерусалимский стих», то есть духовный стих), пение нищей братии, «самоаттестация» Гришки, его диалоги с нищей братией, позже – с Февронией, далее хор убегающего от татар народа (первая, вторая и третья толпы народа) во II действии. В III действии – рассказ Федора Поярка («Расступилась мать сыра земля») и хор-плач народа как реакция на рассказ, монолог князя Юрия («О, слава, богатство суетное!»), видение Отрока, сами собой зазвонившие китежские колокола; диалоги Февронии и Кутерьмы во второй картине III акта и первой картине IV акта. Совместная их молитва матери сырой земле, муки совести и самоуничтожение Гришки, райские птицы, усупение Февронии. Многие моменты в финальной картине оперы, и самый яркий из них: квартет Юрия, Всеволода, Сирина и Алконоста «Поднесла ты Богу-свету три дара...».

В опере обнаруживаются главные, если так можно выразиться, духовные стихи русской традиции: о пустыне, о Иосафе царевиче, Плач Адама, о матери сырой земле, о Страшном суде, о Покрове, о Хождении Святой Девы, а также: о турах и турице, о трех дарах, о прекрасной юности, о Василии Кесарийском...¹⁹

Приведем несколько примеров из собрания П.А. Бессонова²⁰, в литературе о «Китеже» не рассматривавшихся:

Подошли враги к царству Грецкому,
Угрожают ему войной-гибелью.
Обложенные пришли в Божий храм,
Плачут-молятся, просят помощи.
Услышала Мать Божия молитву их –
Она сошла с небес во Божию церковь,
Слава райская храм исполнила. <...>
В руках Богородицы был омофор святой,
Омофором тем покрыла она
Благодатные души скорбных.

(Покров)

Цветы расцвели, цветики лазоревые,
На тех на цветочках сидят птички райские,
Поют стишочки херувимския.

(Хождение Святой Девы)

¹⁹ Некоторые из этих стихов рассматриваются, но в совершенно ином контексте в статье М. Пащенко ««Китеж», или Русский «Парсифаль»: генезис символа» (Вопросы литературы. 2008. № 2; см. авторскую редакцию этой статьи в настоящем сборнике).

²⁰ Калеки переходные. Сборник стихов и исследование П. Бессонова. В 6-ти выпусках. М., 1861–1864.

Поднесем мы Господу
Три дара,
Три дара потайные:
Первые дары –
Ночное моление,
Другие дары –
Пост, содержание,
Третьи дары –
Любовь, добродетель.
(О трех дарах)

Русским духовным стихам посвящены многие исследования и публикации; первым обобщающим трудом стала работа Г.П. Федотова «Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам». Напомним оглавление этой замечательной книги:

Что такое духовные стихи?

Излюбленные сюжеты:

Небесные силы. Мать-Земля.

Жизнь человеческая: Грешный мир. Нравственный закон. Церковь. Святость.

Страшный суд.

Все это есть в «Китеже». Нетрудно обнаружить в опере и выделенные Федотовым три главных греха, описываемых в русских духовных стихах: родовой грех (и грех против матери-земли), ритуальный грех (церковь и ее законы) и каритативный грех (грех против любви и милосердия). Сильное влияние духовных стихов ощущается в главных образах «Сказания» Римского-Корсакова: в большей степени – Февронии, князя Юрия, Гришки Кутерьмы, в меньшей – Всеволода (в первом акте). В образе Кутерьмы как бы совмещаются грешник, пьяница-бражник и даже скоморох духовных стихов (Гришка поет, пляшет, глумится, разве что не играет на музыкальных инструментах).

Кенозис (добровольное самоуничужение) и безвинное страдание (в опере к тому же юной девы: вспомним юных святых Бориса и Глеба) как путь к спасению души – так можно сформулировать основное содержание духовных стихов. Эта идея не является центральной в сюжете оперы, но представить «Китеж» без ее постоянного, на всем протяжении оперы, присутствия – невозможно.

Даже беглое перечисление позволяет говорить о том, что духовные стихи не просто один из источников либретто и сюжета «Китежа», пусть и важнейший. Через духовные стихи в опере отразилось народное мировоззрение и миропонимание, народная религиозность как цельная система. Знаменательно, что один из самых авторитетных исследователей китежской легенды, В.Л. Комарович отмечал воздействие духовных стихов (в частности, о

Егории Храбром) на «Книгу глаголемую Летописец» – важнейший источник «Китежа» Римского-Корсакова²¹.

Подведем итог. Выбор Римским-Корсаковым двух, на первый взгляд, малосвязанных и даже противоположных друг другу жанровых определений (*сказание* и *духовный стих*) в действительности отражает уникальную жанровую ситуацию «Китежа». Сказание – стало системообразующим жанром, своего рода жанровой *формой*, оболочкой (эпическое повествование о легендарном историческом прошлом), но не нейтральной к наполняющим ее меньшим (малым) жанрам и жанровым элементам. Напротив, генетическая связь с легендами, житиями (напомним, что первоначально под «легендой» также понималось житие святого), повестями и т. д. позволила совершенно органично включить все эти жанры в целое «Китежа».

Духовный стих – также понимаемый как объединяющий жанр – определяет *внутреннее содержание* «Китежа», как бы пропитывает собой сюжет оперы, в том числе два основных сюжета-источника: о невидимом граде и о деве Февронии.

Результатом стало рождение нового художественного единства, нового произведения, далекого от компиляции и стилизации, воскресившего в произведении XX века многие характерные черты древнерусской литературы, древнерусского миропонимания.

²¹ Комарович В.Л. Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд. М.–Л., 1936. С. 93.

Анна Булычева

**«СЕЧА ПРИ КЕРЖЕНЦЕ» И УВЕРТЮРА «1812 ГОД»
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ БАТАЛЬНОГО ЖАНРА**

«Сеча при Керженце» Римского-Корсакова относится к числу редчайших в творчестве композитора батальных сцен. Она очень необычна: написана в миноре, в размере $\frac{3}{4}$ и повествует не о победе, а о поражении – дружина княжича Всеволода идет в бой, чтобы «скончаться непостыдно». Вместе с тем описание хода битвы, несмотря на относительную лаконичность оркестрового антракта, настолько точно и «предметно», что подало Ю.Б. Норштейну мысль воссоздать на пленке последовательность событий, осуществленную им в одноименном мультфильме (1971), для этого режиссера нетипично иллюстративном.

Подобная точность описания, заставляющая слушателя ощутить «эффект присутствия», как раз в традициях батального жанра. Понять же, насколько Римский-Корсаков обязан традиции и в какой мере он пошел вопреки ей, можно лишь увидев «Сечу при Керженце» в историческом контексте.

Расцвет батального жанра в музыке приходится на XVI–XVII века, в связи с господством в музыкальной эстетике унаследованной от античности теории подражания (мимесиса). Тогда и рождается жанр *battaglia*. В мадригалах и полифонических песнях, пьесах для клавесина и лютни, а начиная с К. Монтеверди и в операх, разворачиваются настоящие живописные полотна, изображающие битвы всех времен и народов.

В то время, помимо собственно сражений, композиторов на создание батальных композиций вдохновляли продолжавшиеся в Западной Европе рыцарские турниры и произошедшие от них конные балеты. Их музыкальное оформление было нарядным, тщательно продуманным (например, участники могли иметь свои звуковые эмблемы) и художественно более упорядоченным и притягательным, нежели звуки реальной войны. Поэтому сформировавшийся в эпоху Ренессанса и раннего барокко героический музыкальный стиль оказался столь праздничным и этикетным.

На протяжении XVIII столетия искусство сочинять описательные батальные композиции постепенно приходило в упадок в связи с эстетическими установками классицизма, предпочитавшего общее частному и с подозрением относившегося к музыкальной живописи.

Последний взлет традиции – накануне ее окончательной гибели – был вызван наполеоновскими войнами. В начале XIX века появилось великое множество произведений композиторов второго и третьего ряда, наивная повествовательность которых сегодня вызывает, главным образом, улыбку¹.

¹ См.: Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3. М., 2007. С. 67–72.

Среди десятков сочинений выделяется «батальная симфония» Бетховена «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» (1813). Необычно уже то, что к сочинению в мало почитаемом, хотя и популярном жанре обратился композитор такого ранга. «Победа Веллингтона» давно практически не исполняется, поскольку выходит далеко за рамки «чистой музыки» и никак не вписывается в канон серьезных жанров, как их тогда понимали.

В этом сочинении Бетховен сознательно предпочел следовать канонам «низкого» батального жанра. Поэтому «Победа Веллингтона» имеет подробную, в духе времени, «событийную» программу. Противники представлены повсеместно известными темами «Правь, Британия» и «Мальбрук в поход собрался», причем представлены с количественной точки зрения на равных, с равным уважением – в традициях этикета турниров. Темы англичан и французов не звучат в эпизоде, описывающем непосредственно ход сражения, лишь с разных сторон доносятся сигналы труб в тональностях противников (до мажор и ми-бемоль мажор), да в завершение звучит в миноре мелодия «Мальбрук», красноречиво разбитая паузами. Но самое главное, это музыка не столько о самой битве, сколько о следующем за ней триумфе: слово «Победа» вынесено в заглавие, две части сочинения названы «Битва» и «Победа».

С окончанием эпохи классицизма батальные произведения перестают существовать как массовое явление, соответственно и сам жанр уходит в историю. Композиторы-романтики предпочитают сочинять не в русле традиции, а вопреки ей. Это совпадает с переменой восприятия и художественного отображения войны в русской и мировой культуре. Среди ранних и наиболее ярких примеров в русской музыке – три произведения Мусоргского 1860-х–1870-х годов: «Саул», «Поражение Сеннахериба» и «Иисус Навин» (с центральным эпизодом – плачем меццо-сопрано). Все три посвящены грандиозным битвам народов, но в них совсем нет места праздничной героике, зато появляется трагическая обреченность.

Очень важная новация в музыкальном претворении военной тематики связана с именем Рихарда Вагнера. В «Кольце нибелунгов» немало битв (правда, это не столкновения армий, а единоборства), и, благодаря применению лейтмотивной техники, темы противников непосредственно «участвуют в действии». Эта техника в дальнейшем перешла в батальные полотна других композиторов – после Вагнера писать иначе, в духе «Победы Веллингтона», стало невозможно.

Увертюра П.И. Чайковского «1812 год» (1880, первое исполнение – 1882), будучи сочинением заказным и юбилейным, отчасти связана с традицией героических «баталей» начала века. В то же время композиционная техника увертюры всецело принадлежит своему времени. Традиционными чертами являются триумфальный финал и черты описательности. Противники показаны «лицом к лицу», каждая из сторон – через использование заимствованных музыкальных тем, в том числе общеизвестных.

Новации заключаются в том, что, во-первых, темы непосредственно «участвуют в действии», а во-вторых, противники представлены не на равных.

Чайковский не пыгается вернуться к точке зрения на войну как на турнир по рыцарским правилам, что все еще оставалось актуальным во времена Бетховена. Русская сторона представлена обширной группой тем. Это гимн, народная песня «У ворот, ворот», молитва «Спаси, Господи, люди Твоя» и фрагмент из оперы «Воевода», выбранный, вероятно, за ярко национальный характер. Французы представлены «Марсельезой», которая за единственным исключением не звучит целиком. В результате возникает образ чужой армии, вторгшейся на бескрайние российские просторы и там сгинувшей.

Сразу же вслед за триумфальной картиной победы над Наполеоном Чайковский написал совершенно иное батальное полотно – безысходно трагическое, хотя та битва была выиграна русской армией, в результате чего восстановилась справедливость, герой-злодей потерпел фиаско. Речь идет о симфоническом антракте «Полтавский бой» из оперы «Мазепа» (1881–1883). Некоторые черты сближают антракт с увертюрой «1812 год», а именно использование той же молитвы «Спаси, Господи, люди Твоя» и народной песни (на этот раз «Уж как слава тебе»), не говоря уже о сопоставимом по мощности составе оркестра, включающего банду. Однако авторская интонация, моральная оценка Чайковским славных исторических событий совершенно противоположная. В «Полтавском бое» нет ни блестящей героики, ни триумфального финала. Антракт открывается хаотической картиной сражения, где не разглядеть ни своих, ни чужих (в духе начала «Битвы гуннов» Листа); завершается он внушительным по продолжительности минорным маршем, близким маршу, только что звучавшему в сцене казни Кочубея и Искры, – возникает ощущение мрачности и едва не бессмысленности всего происходящего.

Наиболее радикальные шаги в преобразовании традиции музыкальных баталлий предпринял все же Римский-Корсаков. Будучи морским офицером, он тем не менее оказался совершенно невосприимчив к праздничной, триумфальной стороне войны, хотя бы даже эта война происходила в далеком прошлом.

Первое оперное сражение Римский-Корсаков дал в своей первой опере «Псковитянка» (1868–1872, премьера – 1873). В ее финале есть небольшой эпизод нападения псковской вольницы во главе с Михайло Тучей на ставку Ивана Грозного – нападения, по неравенству сил изначально обреченного на поражение. В результате справедливость не торжествует, положительные герои гибнут. Эпизод написан в миноре и построен на теме песни вольницы «Затупились топоры...». Он оказался хотя и отдаленным по времени, но содержательно очень близким прообразом «Сечи при Керженце».

В последней батальной картине Римского-Корсакова вновь речь идет о поражении, предрешенной гибели героев. Китежская дружина выходит из города навстречу несметным вражеским полчищам, чтобы «скончаться непостыдно». На фоне традиции необычным в этом симфоническом антракте выглядят не только минорный лад и трехдольный размер, но и удивительная симметрия и уравновешенность композиции, выраженная прежде всего в тональном плане. «Сеча» написана в си-бемоль миноре, начинается и завер-

шается доминантовыми органными пунктами. Тональные сдвиги происходят дважды в центральной части композиции: в до минор – при исчезновении темы хора дружины, когда все звуковое пространство заполняет тема «Про татарский полон», и затем в фа-диез минор, после чего возвращается основная тональность. Таким образом, тональный план выстроен зеркально. Аналогичным образом выстроен и динамический профиль антракта, возникающего из пустоты и растворяющегося в пустоте.

Татары представлены целым комплексом тем: начальной темой антракта (уже звучавшей в опере), темой скачки и темой песни «Про татарский полон». Русские представлены темой песни дружины «Поднялася с полуночи...», кроме того в момент кульминации ненадолго появляется фраза из речитатива княжича Всеволода в первом действии «Стрелся я с медведем, заблудившись...». Татарские темы звучат на протяжении антракта практически постоянно, а русские возникают лишь в центральном разделе и затем исчезают. Количественное соотношение тематического материала соответствует реальному соотношению сил: максимум несколько тысяч воинов княжеской дружины выступили против войска Батые, насчитывавшего до 60 000 всадников. Осознанно или неосознанно, Римский-Корсаков негативно воспроизвел неравноценное соотношение тематизма противников, оригинально примененное Чайковским в увертюре «1812 год». Получилось своего рода зеркальное отражение музыкальной баталии: место триумфа заняла трагедия.

Героизм «Сечи...» – совершенно иной, нежели героизм эпохи наполеоновских войн. В нем нет героического пафоса в привычном понимании, зато в нем много жертвенности. Возникнув в самом начале XX столетия, произведение Римского-Корсакова находится на сломе вековой традиции: «Сечей при Керженце» открывается новая история музыки о войне.

Полина Боровик

«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»: ЭСТЕТИКА РЕМЕСЛА

Гений и ремесло – две вещи несовместные?!.. Созданная спустя почти полвека после маленькой трагедии Пушкина одноименная опера Римского-Корсакова (1898) убеждает в обратном, притом не благодаря, а вопреки своей непростой исторической судьбе.

Лучшие годы оперного спектакля по «Моцарту и Сальери» Римского-Корсакова пришлись на пору блестящих постановок оперы силами мамонтовской антрепризы в декорациях М.А. Врубеля и при участии Ф.И. Шаляпина. Колоссальную роль первого исполнителя партии Сальери в успехе сочинения у публики признавал сам автор оперы, отмечавший и то, что именно эта роль помогла начать Шаляпину триумфальное восхождение на подмостки русской оперной сцены¹. Удержаться на высоте премьерных представлений впоследствии едва ли удалось. Сказывалось не только отсутствие среди работавших с этим текстом (как и вообще с поздними сочинениями композитора) деятелей масштаба Мамонтова, Шаляпина и Врубеля (хотя среди исполнителей обеих партий можно припомнить и весьма известных певцов). Произведение, вошедшее в наследие создателя «Китежа» под ор. 48, в корсаковском оперном театре занимает особое место. В значительной степени это место определяется выбором литературного первоисточника, смелым даже для художника такой величины, как Римский-Корсаков.

О «Моцарте и Сальери» Пушкина принято говорить как о явлении, принадлежащем к категории художественных шедевров, редком произведении «большой формы, содержание которого, будучи столь же универсальным, столь же бездонным, вмещалось бы при этом в столь исчезающе малый объем; в котором столь необъятная творческая энергия воплощала бы себя так аскетически сжато, с такой непринужденной свободой, в такой идеально гармоничной устроенности»². Развитие критико-аналитической мысли о «Моцарте и Сальери» составило особый раздел в пушкинистике, приведя к появлению внушительной антологии авторских версий и концепций бессмертного замысла³, начиная с В.Г. Белинского, Л.И. Шестова, продолжая С.М. Эйзенштейном и Ю.М. Лотманом...

Тексту Римского-Корсакова, содержащему оригинальную интерпретацию первоисточника, в этом смысле повезло гораздо меньше. Так, в авторитетном и едва ли не единственном литературоведческом комментарии к опере, при-

¹ См.: Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 2004. С. 396.

² Непомнящий В. От составителя // «Моцарт и Сальери». Трагедия Пушкина. Движение во времени / Сост. и комм. В.С. Непомнящий (серия «Пушкин в XX веке»). М., 1997. С. 21.

³ См. там же.

надлежащем С.М. Бонди, все рассуждения ученого по сути сводятся к положению о «неправильном осмыслении Римским-Корсаковым пушкинской трагедии»⁴. Этот сильный и, заметим сразу, несправедливый упрек можно понять и как признание существования двух в значительной мере самостоятельных художественных концепций с общим названием «Моцарт и Сальери».

Римский-Корсаков обращается к пушкинскому тексту одновременно как ценитель и «соавтор». Необходимо было понять и перевести на язык музыкальной речи содержание «маленькой трагедии» Пушкина. С этим мог справиться только композитор, способный выступать «мыслителем в области звуков» (М.И. Глинка), и Римский-Корсаков, безусловно, являлся таковым. Однако даже при этом условии процесс омузыкаливания текста Пушкина должен был следовать по пути ее «переинтонирования», так как, по словам современного исследователя, «каждое серьезное углубление в пушкинский материал ставит обычно новые вопросы, подводя к новым “срезам” смысла вневременного по значению произведения»⁵. И с этой точки зрения «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова – сочинение, обладающее собственным многомерным семантическим пространством.

С самого момента появления на свет этот замысел одновременно и притягивал и отталкивал своей неординарностью. В творчестве Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» может быть воспринят как особый эстетический феномен, что вызывало необходимость «объяснить», «авторизовать» этот текст в сумме всех его элементов, вопреки возникающему порой «сопротивлению материала».

Сомнения вызывало многое. Потребовалось, например, моделирование особой стилевой ситуации, представляющей автора в амплуа персонажей его произведения («композитор в ролях композиторов»), которые, в отличие от литературного первоисточника, говорят с автором на одном языке – языке музыкального искусства. Помимо этого открытым даже для создателя оперы оставался вопрос жанровой природы сочинения. «Боюсь, – писал Римский-Корсаков С.Н. Кругликову, – не есть ли “Моцарт” просто камерная музыка, способная производить впечатление в комнате с фортепиано, без всякой сцены и теряющая свое обаяние на большой сцене... Слишком все интимно и по-камерному. Может быть, и инструментовать-то его вовсе не следовало; по крайней мере это мне приходило много раз в голову»⁶. Свое-

⁴ См.: Бонди С.М. «Моцарт и Сальери» Пушкина // Литературная учеба. 1978. № 2. С. 192–215. Ученый высказывает целый ряд критических замечаний в адрес создателя музыкальной версии пушкинской трагедии, полемизируя с мнением И.Ф. Бэлзы, отраженном, в частности, в его работе: «Моцарт и Сальери». Трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова. М., 1953. Более чем спорная оценка оперы, принадлежащая маститому литературоведу, тем не менее содержит серьезные импульсы к «расшифровке» текста Римского-Корсакова.

⁵ Глушкова Т. Повышенных способностей человек толпы // Москва. 1986. № 6. С. 178.

⁶ Цит. по: Левик Б.Ю. «Моцарт и Сальери» // Оперы Н.А. Римского-Корсакова. Путьведитель. М., 1975. С. 227.

образе жанрового решения оперы, равно как и всех стилистических параметров замысла, было вызвано ситуацией творческого эксперимента, возникшей вновь, как некогда в балакиревской среде эпохи «Sturm und Drang» (выражение Римского-Корсакова). Однако теперь стихия эксперимента, управляемая волей и мастерством зрелого художника, была строго подчинена созидательной энергии, которая, главным образом, находилась в русле поиска ответа на «вечные вопросы» пушкинской трагедии. В итоге уже первые рецензенты призывали не только верно в музыкальном смысле исполнять, но и верно «читать» текст Римского-Корсакова, констатируя, что эта опера «дает больше пищи размышлению, чем чувству», отмечая, что ее «умная» музыка (Н.И. Забела) не рассчитана для «фурора в массовой публике»⁷. О чем же рассуждал композитор, делая своими собеседниками Пушкина и его героев – «Моцарта» и «Сальери»?

В осмыслении содержания оперы, как правило, акцентировались положения, характеризующие общие мотивы эстетики Римского-Корсакова. Они, бесспорно, присутствуют в идейно-смысловой «партитуре» замысла. Например, В.И. Бельский с чувством восхищения писал: «"Моцарт" Ваш должен быть плодом гармонического сочетания влечений, как к могучей правде выразительности, так и к лучезарной богине Вашей, вышедшей из морской пены, – красоте»⁸. Справедливо и то, что одной из ключевых идей оперы является прославление красоты искусства, вдохновенного творчества, лучезарных имен Моцарта и Пушкина, нерасторжимо связанных с представлением о художественно прекрасном. Римскому-Корсакову не мог не быть близким и высокий этический смысл пушкинской трагедии. Озвучивая нравственный императив, вложенный Пушкиным в уста и Моцарта, и Сальери, Римский-Корсаков поднимал вопрос, органичный для русской культуры, связанный, по словам исследователя, «с укоренившимся еще от Византии представлением о сакральности искусства, благодаря чему эстетические ценности онтологически связаны с этическими»⁹. И все же плод зрелой музыкальной мысли Римского-Корсакова, как и каждое серьезное творческое начинание, несет собственное, «исключительно свое» содержание. Одной из «лейт-тем» художественной концепции «Моцарта и Сальери» Римского-Корсакова может быть названа проблема ремесла в искусстве. В музыкальном «служении» Римского-Корсакова тема ремесла имела глубокий контекст. Коснемся в этой связи нескольких аспектов замысла.

Из писем Римского-Корсакова к Бельскому становится известным один из главных побудительных мотивов создания оперы. «Написал я эту вещь из желания поучиться», – сообщает автор, тут же делая ремарку: «не смейтесь!

⁷ Там же.

⁸ Цит. по: Орлова А.А., Римский-Корсаков В.Н. Страницы жизни Н.А. Римского-Корсакова: летопись жизни и творчества. Вып. 3. Л., 1972. С. 114.

⁹ Косталевская М. Дуэт – дуэль («Моцарт и Сальери» Пушкина) // Вопросы литературы. 1994. Вып. II. С. 128.

это совершенно необходимо»¹⁰. Или в другом письме, обобщая творческие планы лета 1897 года: «Надо поучиться, то есть сделать побольше этюдов, а тогда уже приняться за большое, иначе легко начать повторяться»¹¹. Предполагаемая реакция корреспондента в первом случае вполне объяснима. Приступив к работе над оперой, Римский-Корсаков находился в расцвете мастерства и славы. Это гарантировало успех даже в столь смелом проекте, о чем Бельский писал так: «Что это создание вышло совершенным, я не сомневаюсь, потому что, если бы Вы не почувствовали в себе для этой задачи сил через меру, то, при Вашей мнительности и самотребовательности, Вы никогда бы не взялись за нее»¹². Это рассуждение, на первый взгляд, противоречит несколько «по-школьному» выраженной авторской мотивации замысла. И все же самооценка мастера в высшей степени достоверна.

Обучая других, будучи педагогом масштаба Леонардо да Винчи¹³, создателем одной из крупнейших композиторских школ, Римский-Корсаков на протяжении всей своей жизни в искусстве оставался «учеником», как «учеником», а не «профессором» почувствовал он себя, став педагогом Петербургской консерватории. Творческая «одиссея» Римского-Корсакова была сопряжена с сознательным и постоянным восхождением по ступеням творческого мастерства. Могут возразить, что такова траектория пути каждого из художников, стремящихся покорить вершины и стяжать славу мастеров. Римскому-Корсакову, по свидетельству Ястребцева, была знакома аристотелевская формула, согласно которой музыка – это своего рода язык; ключ от него утрачен богами, но «находится, когда рождается вновь истинно гениальный композитор»¹⁴. И все же творческие «университеты» Римского-Корсакова имели специфический профиль.

Создавая неповторимый мир музыкальных образов и оригинальный язык общения с людьми посредством искусства, композитор порой, как, напри-

¹⁰ Цит. по: Страницы жизни... С. 104.

¹¹ Там же. С. 110.

¹² Там же. С. 104.

¹³ Любопытную параллель между школами Римского-Корсакова и Леонардо да Винчи намечает М.Ф. Гнесин в работе «Мысли и воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове» (М., 1956). По словам Гнесина, «суровая принципиальность Римского-Корсакова – учителя и одновременно горячее его отношение к достижениям или неудачам своих учеников, уход от него и покаянные возвращения, эти сложные и полные идейного и эмоционального содержания отношения великого учителя с учениками, иногда очень крупно одаренными, все это несколько напоминало Леонардо да Винчи и его школу» (С. 199). В наблюдениях Гнесина прослеживается мысль о возможности сопоставления создателей двух выдающихся творческих школ также исходя из методических предпосылок их деятельности. Возможно, в этой гипотезе есть доля правды, учитывая, например, характеристику Б.В. Асафьевым создателя «Новой русской школы» М.А. Балакирева как «мастера ренессансного типа», сплотившего вокруг себя «артель совыучеников» (Асафьев Б.В. Их было трое... // Асафьев Б.В. Избр. труды. Т. 3. М., 1954. С. 249).

¹⁴ Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. I. Л., 1959. С. 69.

мер, в период работы над первой своей пушкинской оперой, ставил себя в особые условия существования. Поясняя Бельскому фразу «желание поучиться», он задает вопрос: «Отчего Вы не радуетесь, что я написал кантату “Сви-тезянка”? Неужели речитатив-ариозо alla “Каменный гость” желательнее настоящей хорошей свободной музыки?»¹⁵ Итак, сочинение в «готовом стиле» «Каменного гостя» Даргомыжского вызывает у автора заметное отчуждение. Римский-Корсаков вновь шел словно наперекор себе, принимался за решение задач, как будто противоречащих природе его творческой индивидуальности. Однако это лишь одна сторона дела. О другой Римский-Корсаков, характеризуя «пластический» вокальный стиль, найденный им в романсах 1897 года и пушкинском «Моцарте и Сальери», писал: «Я чувствовал, что вступаю в какой-то новый период и овладеваю приемом, который у меня являлся до сих пор как бы случайным или исключительным»¹⁶. Таким образом, работа, выполненная в характере учебного задания, знаменовала наступление творческой весны в биографии художника. Однако было бы неправильным рассматривать оперный «этюд» в новом вокальном стиле лишь в качестве «лабораторного материала» для последующих сочинений, таких, например, как «Царская невеста».

Автор «Летописи моей музыкальной жизни» обладал удивительным даром созидательно-творческого отношения к самому себе, окружающему миру, профессиональной деятельности и т. д. Его жизнь в искусстве, с этой точки зрения, стала самым совершенным «произведением» композитора. Созвучной законам художественного творчества, по мнению литературоведов, была и жизнь Пушкина. В произведении, объединившем «двух сыновей гармонии», в «Моцарте и Сальери» Пушкина и Римского-Корсакова выразился с исповедальной силой взгляд композитора на тех, кого поэт определил как «единого прекрасного жрецов». И здесь «голоса» поэта и композитора могли и должны были отличаться. Когда Римский-Корсаков позволял себе поиному, чем было принято, толковать пушкинский текст, это не означало, что он неправильно читает первоисточник: он вчитывался в этот материал, интерпретируя его по-своему, начиная с первых реплик Сальери. «В опере, – пишет Бонди, – они звучат не взволнованно, а спокойно и задумчиво. <...> Сальери словно просто размышляет о себе и своей жизни»¹⁷. Наблюдение исследователя имеет и более широкий смысл, проекцию на весь замысел.

¹⁵ Цит. по: Страницы жизни... С. 104.

¹⁶ Римский-Корсаков Н.А. Летопись...С. 386.

¹⁷ См.: Бонди С.М. С. 194. Заметим, что особенно много возражений у исследователя вызвало музыкальное решение сцены импровизации Моцарта. «В опере Римского-Корсакова это произведение пушкинского Моцарта звучит совершенно иначе, не по-пушкински...», – пишет Бонди, указывая на разночтения «программных» указаний к импровизации в маленькой трагедии и при ее воплощении в опере. Заострение внимания на сюжетной, литературной канве этой музыкальной фантазии в результате не позволяет исследователю обнаружить, что Римский-Корсаков переводит заложенную в программе идею антагонизма образных начал в сферу конфликта эпохальных музыкальных стилей.

Одна из сквозных интонаций сочинения Римского-Корсакова – это действительно интонация размышления, которая особенно рельефно представлена в обрамляющих оперу монологах Сальери. И здесь можно отчасти согласиться с мнением Бонди, заметившего, что начальные слова пушкинского Сальери в опере «звучат не взволнованно, а спокойно и раздумчиво». Однако психологическая тональность подобных размышлений откристаллизовалась в сознании автора оперы намного ранее музыкального воплощения образов Моцарта и Сальери. Добавим также, что завершение работы над произведением не подводило черту в осмыслении озвученных тем и вопросов.

Своего рода «прелюдией» к ор. 48 стали статьи Римского-Корсакова начала 1890-х годов, посвященные вопросам композиторского образования¹⁸. В них можно найти развернутые, полемически напряженные рассуждения о природе и типологии творческой одаренности, о роли среды и школы в формировании композиторской индивидуальности. Здесь среди «героев» появляются Моцарт, Глинка, Берлиоз, Вагнер и противопоставляется им собирательный образ хорошо обученного технике письма композитора «средних способностей». Наконец, здесь, на «сцене эстетической мысли» Римского-Корсакова, вступает в силу сопоставление «художник музыкального искусства» – «художник музыкального ремесла»¹⁹. На оперной сцене «Моцарта и Сальери» размышления о феномене искусства и о его главном «герое» – художнике превращаются в своеобразное творческое «эссе». Одним из его организующих принципов становятся музыкально-смысловые антиномии, как, например: вдохновенное искусство импровизации – рациональный «труд» музыкального сочинительства; индивидуальный язык-стиль художественного самовыражения – общестилевой, трафаретный «лексикон» эпохи; отсутствие самоповторений, творческая многоликость – стереотипность, «обезличенность» мышления; «чистая» музыка – звукоизобразительность; высшая простота, ясность, стройность – неестественность, сложность, дисгармоничность и т. д.

В то же время Римский-Корсаков, вслед за Пушкиным, но, может быть, еще более отчетливо, прежде всего на уровне интонационно-мотивной работы, подает идею нерасторжимого единства контрастных образов оперы²⁰. Поэтому, так же как в литературном первоисточнике, здесь представляется уместной аналогия с лежащим в основании трагедии «искусством диады», которое, по мысли Вячеслава Иванова, «не есть искусство просто антагонистическое»: «Силы, которые оно представляет враждующими, мыслятся исконно слитыми в одном целостном бытии. Это бытие должно изначала таить

¹⁸ См., в частности: Римский-Корсаков Н.А. О музыкальном образовании // Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. II. М., 1963. С. 175–211.

¹⁹ Там же. С. 181.

²⁰ См.: Кандинский А.И. Н.А. Римский-Корсаков // История русской музыки. Т. II, кн. 2. М., 1984. С. 139.

в себе некую двойственность не как противоречие внутри себя, но как внутреннюю полноту. Только путем роста и окончательного обнаружения таящихся в нем энергий оно облекается в лики разделения и раздора»²¹. И все же между «ликами разделения» в маленькой трагедии Пушкина и в «дистиллированной интимной драме» Римского-Корсакова (В.И. Бельский) пролегает значительное расстояние. Оно может быть «измерено», с одной стороны, жанровыми прообразами: в первом случае тяготеющими к древнегреческой трагедии с диалогическим принципом композиции, функцией музыки в значении партии хора и т. д., во втором – к музыкальному преобразованию архетипа в духе экспериментальных идей флорентийской камераты.

Антагонизм театральных идей-масок действует на разных семантических уровнях в каждой из художественных концепций – преимущественно этическом уровне у Пушкина и эстетическом у Римского-Корсакова. Причем, создавая музыкальную характеристику Сальери – образа, на котором держится драматургический интерес как в трагедии, так и в опере, Римский-Корсаков скорее приближается к современному исторически корректному осмыслению реального прототипа, композитора Антонио Сальери²², нежели к гениальной литературной мистификации Пушкина. «Сальери» Римского-Корсакова – это тень фигуры «Моцарта», лишившись которой, как форма, оставшаяся без содержания, тень обречена лишиться и своей сущности, раствориться в небытии. В то же время эта «теневая» форма замысла для композитора по-своему содержательна.

Тема «ремесла» в «Моцарте и Сальери» Римского-Корсакова не разрушает эстетического единства, художественной целостности концепции. Несмотря на, казалось бы, неизбежное столкновение антиномий «мастерство» – «ремесло» вся музыка словно одухотворена интонациями того глубоко собственного Римскому-Корсакову состояния, которое Асафьев назвал «влюбленностью художника в свое мастерство или красотой ремесла»²³. Продолжая мысль ученого, можно заметить, что это качество роднило искусство Римского-Корсакова не только с выразителями «народного художественного гения», но и с высокой традицией музыкального профессионализма, которую продолжал один из лучших воспитанников «Новой русской школы».

²¹ Цит. по: Косталевская М. Дуэт – дуэль. С. 119–120.

²² В «реабилитации» фигуры Антонио Сальери важную роль сыграли публикации Б.С. Штейнпресса (Сальери сегодня // Советская музыка. 1975. № 3; Сальери, каким он был на самом деле? // Музыкальная жизнь. 1985. № 7) и особенно вышедшая к 250-летию со дня рождения Сальери фундаментальная работа Л.В. Кириллиной «Пасынок истории» (Музыкальная академия. 2000. № 3. С. 57–73).

²³ Асафьев Б. Н.А. Римский-Корсаков. 1844–1944 // Асафьев Б.В. Избр. труды. Т. III. М., 1954. С. 172.

Анна Фефелова

ОБРЯДЫ ЗИМНЕГО И ЛЕТНЕГО СОЛНЦЕВОРОТА В ОПЕРАХ РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Увлечение Н.А. Римского-Корсакова славянской древностью давно стало одним из «общих мест» его биографии. Действительно, в истории мировой музыкальной культуры трудно найти композитора, в чьем творчестве национальная календарная обрядность нашла бы столь полное выражение.

Хотелось бы остановиться на двух обрядовых комплексах, связанных с важнейшими моментами архаического календаря, зимним и летним солнцеворотами, и их отражениями в операх «Ночь перед Рождеством» (1895) и «Млада» (1889).

Празднества Коляды и Купалы не раз становились сюжетной основой для сочинений оперного жанра: можно вспомнить «Черевички» П.И. Чайковского (1874), а из менее известных произведений – «Старинные святки» Ф.К. Блиммы (1798), «Купала на Ивана» С.П. Писаревского (1840). Но, помимо качества музыки, важно, что для Римского-Корсакова это было не эпизодическим обращением к подобным сюжетам, а сознательным, направленным погружением в сферу славянских ритуалов. Кроме того, в основе обеих опер лежат композиторские либретто, что максимально расширяет возможности воплощения авторской концепции.

Купала и Коляда – древнейшие, по мнению многих исследователей, обрядовые комплексы, маркирующие ключевые точки в годовом цикле: поворот солнца на зиму и на лето. В эти дни, называемые «межевыми», открываются границы между мирами и становится возможным ритуальный диалог между «тем» и «этим» светом, более того, он является необходимым условием благополучного выхода из кризисной ситуации «безвременья». «Тот» свет представляют души умерших предков, находящиеся в это время среди живых. В ряде случаев они олицетворяются различными персонажами (колядовщики), существами (русалки, кукушка, Мороз) или же иными проявлениями сферы «чужого».

В отличие от других календарных ритуалов, основной целью обрядов солнцеворота не является успех хозяйственных действий (как, например, в жатвенных обрядах) или забота о природном плодородии (как в весенних празднествах). Здесь следует говорить об определенной иерархии задач, стоящих перед участниками ритуала: общекосмический порядок, благополучие всего социума и влияние на судьбу отдельных людей. Достигаются эти цели четко регламентированными действиями в рамках обрядового периода, границы которого маркируют «встреча и проводы душ умерших».

Зимний солнцеворот является центральным событием святочного обрядового комплекса¹, который сосредоточивает в себе основные сакральные действия, связанные со сменой годового цикла (одного из важнейших моментов славянского календаря)².

Среди святочных обрядов (ряжение, разжигание костров, гадания, игрища, выкликания различных персонажей, игры в покойника, торжественный ужин как особая разновидность ритуальной еды) центральным является ритуальный обход домов с пением благопожелательных песен и принятием даров от хозяев дома – обряд колядования, нашедший свое отражение и в опере «Ночь перед Рождеством». Это один из ключевых, смыслообразующих компонентов оперы, действие которого прослеживается в вербальном и музыкальном текстах, а также в композиции оперы в целом.

Обряд ряжения оказал влияние на организацию оперы в двух аспектах: образно-семантическом (карнавализация образа Дьяка, переворачивание иерархии в сцене развязывания мешков) и музыкально-тематическом (применение метода интонационных масок в характеристике Солохи).

Обрядовый компонент представлен в музыкальной ткани оперы корпусом народных песен, заимствованных Римским-Корсаковым из сборника А.И. Рубца³ и авторским тематическим материалом. Разумеется, в данном случае речь идет о звуковом образе святочного ритуала, а не об этнографической точности его воспроизведения.

Что касается либретто, то кризисная ситуация, требующая ритуального вмешательства, является как раз той «осью», вокруг которой разворачивается действие как повести Гоголя, так и оперы Римского-Корсакова. «Тотальное неблагополучие» как результат нарушенного равновесия между силами Хаоса и Космоса, обусловленного временной координатой (солнцеворот,

¹ Святками называется период от Рождества до Крещения, который делится на два подпериода: Святые (до 1 января) и Страшные (с 1 по 6 января) вечера (или «поганные» дни). Граница между ними – праздник Василия Великого (Новый Год), принявший на себя значение «первого дня».

² «Согласно архаическим представлениям, пространство и время в критической ситуации, на стыке Старого и Нового года, теряют свою прежнюю структуру, “разрываются” так, что остается лишь слитая воедино пространственно-временная точка, в которой все и решается и которая становится зародышем (“родимым местом”) будущего пространства и будущего времени, создаваемых заново в каждом новом цикле творения» (Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 14).

³ В беседе с В.В. Ястребцевым Римский-Корсаков указал на следующие номера из сборника: № 34, 39, 41, 42, 61, 113, 147, отчасти 11. Биограф пишет: «Так, № 34, 39 и 41 взяты в “Колядки” (2-я и 4-я картины), № 42 – в “Комическую песню Панаса” (4-я картина), № 61 и 11 (в медленном темпе) – в “Грусть Оксаны” (из 9-й картины), № 113 – в “Песню Чуба с Солохой” (из 3-й картины), 147 – в “Характеристику Головы” (из 3-й картины); наконец, “Кант дьяка” взят из старинных церковных напевов, и, стало быть, тоже, до известной степени, народный» (Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. Л., 1959. С. 209).

начало нового годового цикла) проявляются: в личной жизни главного героя; в укладе жизни села; в изменениях воздушного (сакрального) пространства («небо захламлено», исчезновение месяца и звезд). Композитор максимально сохранил авторский текст Гоголя, развив и дополнив обрядовые моменты, содержащиеся в повести (ритуальный хаос как воплощение карнавального начала; система оппозиций, отражающая противопоставление и взаимодействие двух миров). Те изменения, которые все же были внесены Римским-Корсаковым в либретто по Гоголю, привели к формированию качественно новых архитектурных принципов, действующих на уровне музыкальной драматургии и композиции произведения.

Наиболее важным среди этих изменений является введение в партитуру оперы различных форм колядки как основного элемента святочного обряда. Факт включения данного жанра в структуру оперы, обозначенной композитором как «быль-колядка», вполне логичен, но не только авторское определение обусловило особую роль колядки в драматургии произведения. Представив себе целостную картину развития сюжетных линий, можно заметить, что тот или иной вариант колядки подготавливает «узловые» моменты сюжета. Так, открывает оперу колядка Солохи и Черта *«Уродилась коляда...»*; сцену обещания царских черевичек, обозначающую завязку путешествия Вакулы (3-я сцена 1-й картины), предваряет «Колядка дивчат», в тексте которой намечаются смысловые параллели между образами Оксаны и Царицы; следующий развернутый хоровой эпизод, целиком построенный на материале колядных песен *«Колядую, колядую...»* (4-я картина) отмечает неожиданный поворот сюжета – прощание Вакулы (ложная развязка); кульминационную в сюжете путешествия сцену во дворце обрамляют «Бесовская колядка» и «Поезд Овсенья и Коляды» (его смысловая направленность предопределяет развязку лирической линии в 3-й сцене 9-й картины). Таким образом, помещая перед основными драматургическими «узлами» обрядовые песни, композитор трактует их как своеобразный лейтжанр, который не только несет самостоятельную смысловую нагрузку, но и выполняет особую «направляющую» функцию.

Среди других сцен, изменение облика которых имело, в первую очередь, драматургическое основание, отметим 7-ю картину (сцена во дворце). Сокращение нескольких гоголевских эпизодов, с одной стороны, послужило динамизации действия, предотвратив возможную «рыхлость» и без того насыщенных событиями сюжета. С другой же стороны, результатом стало появление формы второго плана, в достаточно отчетливом виде представляющей собой структуру колядки. На уровне формы второго плана мотив упоминания Коляды соотносится с «Бесовской колядкой»; мотив поисков дома связывается с полетом Вакулы в Петербург; в масштабном Полонезе явственно прослеживается реализация основного компонента колядки – величания. Соответственно, в речитативе Вакулы, обращенном к Царице, преломляются «просительные формулы» требования подарков, а эпизод одаривания напрямую связан с подобным разделом в обрядовом архетипе. Ответные

благопожелания реализуются в двух вариантах: личностном (речитатив Вакулы «Коль башмаки такие на ногах») и общинном (заключительный хор «Пой пресветлую царицу»).

Исходя из архитектурного потенциала обряда колядования, логично предположить, что его действие может распространяться и на всю оперу в целом. В таком случае: мотив упоминания Коляды находит отражение в сцене Солохи и Черта (1-я картина); поиски дома – в рассредоточенных в первой картине сценах Чуба и Панаса, заблудившихся по дороге к Дьяку; мотив величания хозяев получает множественную реализацию как часть колядных песен, включенных в партитуру («Колядка девчат», Колядные песни из 5-й картины, «Поезд Овсеня и Коляды»), а также в сцене во дворце, но уже в качестве знакового, обобщающего эпизода. Требование подарков проявляется также двояко: во 2-й картине (Оксана просит у Вакулы черевики) и в 7-й картине. Завершающий раздел колядки (одаривание, благодарение, шуточные куплеты) практически полностью совпадает с содержанием 9-й картины оперы (3-я сцена: вручение подарков Оксане и Чубу, финальный хор и эпилог «Славление Гоголя»).

*

«У меня есть все, что для меня пригодно: русалки, лешие, русская пастораль, хороводы, обряды, превращения...», – писал Римский-Корсаков о своей «Младе»⁴. Действительно, по степени насыщенности оперного текста обрядово-мифологическими и живописно-колоритными мотивами «Млада» превосходит все предшествующие сочинения композитора. Происходит так и потому, что ключевым событием оперы стал развитый, насыщенный и многокомпонентный купальский обрядовый комплекс.

Особое значение языческого праздника Купалы⁵ (в христианский период – Ивана Купалы) отмечают все исследователи славянской календарной

⁴ Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Литер. произведения и переписка. Т. VIII. С. 184.

⁵ Дата празднования Купалы подвижна и связана с сочетанием двух астрономических событий – летним солнцестоянием и ближайшим к нему полнолунием. За основу берется дата солнцестояния – это главное событие. Если ближайшее полнолуние сильно отстоит от него, то Купала празднуется точно по солнечной дате, а если полнолуние близко к солнцестоянию (не далее 2–3 дней назад и 7–10 дней вперед), то празднуется в ночь сочетания этих событий. Если Купала празднуется в период сочетания солнцестояния и полнолуния, то это уже не просто Купала, но Великая, или Сильная Купала. В этом случае основным мистическим мотивом купальских обрядов является Брак. Если при этом полнолуние непосредственно предшествует дате солнцестояния, то акцентируется прощание с Девственностью, если последует, то ведущим мотивом является Брак. Если Купала не является Великой, то весьма важным мотивом помимо Брака является Смерть. Ибо акцент в этом случае делается не на сочетании Сильного Солнца и Сильной Луны, а только на Солнце, которое с этого дня начинает убывать (см.: Купало. Славянская мифология: <http://www.pagan.ru/k/kupalo2>).

обрядности, а купальские обряды широко распространены в большинстве славянских культурных традиций.

К летнему солнцевороту приурочены основные события: свадьба Солнца/Неба и Луны/Земли, поиски купальского цветка, похороны Купалы и возжигание ритуальных костров. Для остальных купальских обрядов, имеющих, как правило, двухчастную структуру – кумление/раскумление, завивание/развивание венков и т. п. – праздник Купалы является своеобразной «осью симметрии»⁶.

Купальская обрядность нашла отражение в различных аспектах оперного текста «Млады». Так, основной сюжетный мотив, пребывание души погибшей Млады среди живых и ее вмешательство в происходящие события, напрямую связан со специфическим качеством ритуального хронотопа – взаимодействием между душами умерших (в особенности девушек и умерших неестественной смертью) и живыми людьми. Этот же мотив реализуется в 4-й сцене IV действия: души умерших предков – славянских князей – раскрывают Яромиру правду о гибели его возлюбленной, и именно по их повелению он мстит Войславе за смерть Млады.

Кроме того, в опере находят отражение такие элементы купальской обрядности, как завивание венков (1-я сцена I действия – полабские девушки; 1-я сцена III действия – тени усопших душ), возжигание костров (6-я сцена II действия – Мстивой: *«Обычай древний сохраняя, пусть девицы заводят хоровод. Пускай плетут венки, веселым коло потешаясь, и светоянские огни пускай зажгут!»*), гадание (4-я сцена II действия – Гадание на конях), колохоровод (6-я сцена II действия, 1-я и 3-я сцены III действия). Наконец, вещие сны Яромира, как особая разновидность купальского гадания, также обусловлены обрядовой спецификой ситуации.

Необходимо отметить особую упорядоченность образного пространства «Млады»: с одной стороны, оно организовано в характерную для опер Римского-Корсакова систему оппозиций: реальное – фантастическое, сакральное – профанное, свое – чужое (иноземное); с другой – в нем четко прослеживается троичная структура, свойственная обрядовому хронотопу: мир светлых богов (небо) – мир людей (земля) – мир нечистой силы (подземное царство). Соответственно, Купальское коло людей находит продолжение в Фантастическом коло теней и Адском коло нечисти. В отношении последнего весьма показательными являются ремарки композитора: 22, т. 10 – *Чехарда*, 29, т. 10 – *Во время пения Кацця завывает вьюга (в оркестре), снег идет хлопьями, деревья и скалы белеют от мороза*. Таким образом, Римский-Корсаков выделяет негативную сферу в пространстве и во времени: во-первых, противопоставляя чехарду как проявление Хаоса строгой упорядочен-

⁶ Существуют также обряды, проведение которых не прикреплено к определенным срокам и может смещаться в каждом конкретном случае (сбор целебных трав, слушание кукушки, символизирующей богиню Живу, купание/омовение в реке, сбрасывание в реку горящего колеса и др.)

ности обрядовых хороводов⁷, во-вторых, вводя в общую атмосферу Купалы как кульминации летнего сезона символический диссонанс – зимний холод.

Отличительной особенностью купальского обрядового комплекса является ориентация на ряд ключевых славянских языческих культов: солярный (центральное событие – поворот солнца на зиму), аграрный, близнечный (мотив инцеста). Кроме того, исследователи усматривают связь с двумя основными моделями семейных ритуалов: свадебного и похоронного.

Свадебный компонент купальской обрядности коренится в фундаментальных для первобытного мышления мифологемах, связанных с антропоморфизацией основных природных стихий: Земли, Неба (Воздуха), Огня, Воды. Свадьба Земли и Неба – один из ключевых моментов в древнейших индоевропейских мифопредставлениях, унаследованных и древними славянами. От брака Неба и Земли рождаются близнецы Огонь и Вода. Все стихии, представленные в ритуале, находят свое отражение и в тексте оперы: 1-я сцена I действия – хор полабских девушек; 6-я сцена II действия – Коло, заклинание огня и воды; 6-я сцена IV действия – разрушение храма Радегаста, землетрясение и наводнение. Кроме того, радуга, символизирующая воссоединение Яромира и Млады в финальной сцене оперы, является и символом объединения стихий: с одной стороны, она соединяет Небо и Землю, с другой, Огонь (солнечный свет) и Воду.

Одним из ключевых принципов ритуала является принцип круговращения. Круг как символ космического порядка отражает представления о циклическом времени и основных формах структурирования пространства. Проявляется это как в атрибутике – особая роль таких предметов, как кольцо, венок, колесо – символов солнца (важным элементом купальской обрядности является скатывание с гор или холмов горящих колес, символизирующих катящийся солнечный диск), так и в действиях – коло-хоровод, которому придается важнейшее магическое значение⁸. Особую роль играет также направление движения посолонь/противосолонь, что в народном сознании связано с оппозициями светлый/темный, чистый/нечистый, наконец, жизнь/смерть: недаром в южнославянской традиции коло, исполняемое против солнца, называется «мртвачко»⁹.

Для «Млады» символика круга и принцип круговращения имеют особое значение и реализуются на таких уровнях, как образно-семантический (лейтмотив кольца пронизывает все драматургически значимые сцены оперы:

⁷ Автор не указывает в партитуре направление движения хоровода, но характерное для южнославянской традиции противопоставление *коло*, исполняемого посолонь, и *мртвачко*, исполняемого против солнца, кажется в данном аспекте весьма актуальным и может использоваться при постановке оперы.

⁸ Неслучайным совпадением выглядит тот факт, что хоровод (коло) является основным элементом ритуала, лежащего в основе сюжета оперы-балета «Млада».

⁹ Об этом см.: Бернштам Т.А. Совершеннолетие девушки в метафорах игрового фольклора (традиционный аспект русской культуры) // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991.

2-я сцена I действия – сцена Войславы и Морены (Святохны); 6-я сцена II действия – сцена поцелуев (Купальское коло); 3-я и 4-я сцены IV действия – явление теней, убийство Войславы) и музыкально-тематический (мелодическая и тональная закругленность лейтмотивов, взаимодействующих с лейттемой кольца). Акциональное воплощение круга, ритуальный хоровод, является важным этапом в развитии сюжета (три сцены коло). Если же представить действие оперы в виде чередования сценических ситуаций, то «осью симметрии» оказывается единственная любовная сцена Млады и Яромира на горе Триглаве, отмеченная «попаданием» в сакральный хронотоп: в купальском обрядовом комплексе аналогичное место занимает собственно Ночь на Ивана Купалу. Остальные эпизоды оказываются зеркально отраженными от нее и располагаются по типу расходящихся концентрических кругов¹⁰.

Таким образом, обряды и Коляды, и Купалы находят полное и многообразное отражение в операх Римского-Корсакова. Однако, чтобы говорить о глубинном проникновении обрядов в оперный текст, необходимо выяснить, реализуется ли в данном случае ключевая функция обряда – прагматическая. То есть происходит ли в результате обрядовых действий, включенных в оперу, восстановление космического порядка и благополучное разрешение кризисной ситуации для социума и отдельных персонажей. Что касается «Ночи перед Рождеством», то на всех уровнях организации мирового пространства отчетливо прослеживается идея преодоления Хаоса и установления гармонии – личностной, социальной, сакральной и в определенной мере религиозной (поезд Овсеня и Коляды, сменяющийся церковным благовестом).

Купальские ритуалы «Млады» также выполняют свою функцию, но достаточно своеобразно: гармония восстанавливается лишь на Небе, земная жизнь оказывается во власти Хаоса, а главный герой достигает цели, только перейдя в мир духов. Возможно, это связано с тем, что обрядовость подразумевает активные действия участников обряда, что очевидно в «Ночи перед Рождеством». В «Младе» же судьбы героев в значительной степени predetermined, они – лишь зримое выражение борьбы светлых и темных сил.

¹⁰ Это единственная сцена во всей опере, где главные герои, Яромир и Млада, вступают в диалог. В партитуре указаны слова Млады. Мимистка может показывать их жестами либо декламировать. (См. схему; парные ситуации обозначены одним типом «рамочек».)

Сюжетная схема оперы-балета Н.А. Римского-Корсакова «Млада»

Вступление «Княжна Млада»

<i>Действие I</i>	Сц.1	(Экспозиция) Песня Войславы; Рассказ Мстивоя
	Сц.2	Войслава + Святохна/Морена (колдовство Морены)
	Сц.3	Войслава + Яромир (первое искушение)
	Сц.4	Сны Яромира (Яромиру открывается первая тайна гибели Млады)
<i>Действие II</i>	Сц.1	Народно-массовая сцена. Торг
	Сц.2	Приход чехов; Песня Лумира
	Сц.3	Шествие князей
	Сц.4	Гадание на конях
	Сц.5	Народные пляски: литовская, индийская
	Сц.6	Купальское Коло (второе искушение Яромира)

Вступление «Ночь на горе Триглав»

<i>Действие III</i>	Сц.1	Фантастическое Коло
	Сц.2	Яромир + Млада (тьень) (единственная любовная сцена в опере)
	Сц.3	Шабаш духов тьмы. Адское Коло
	Сц.4	Явление царицы Клеопатры (третье искушение Яромира)
	Сц.5	Утро. Пробуждение Яромира
<i>Действие IV</i>	Сц.1	Народно-массовая сцена. Идоложертвенный хор.
		Лумир и чехи
	Сц.2	Яромир и Вегласный Жрец
	Сц.3	Явление теней. (Яромиру открывается последняя тайна гибели Млады)
	Сц.4	Войслава + Яромир Гибель Войславы.
	Сц.5	Войслава + Морена (колдовство Морены)
Сц.6	Разрушение храма. Буря, наводнение. Радуга. Воссоединение Млады и Яромира	

Ольга Владимировна

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С ЭПОХОЙ БАРОККО:
«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА»**

В период работы над «Царской невестой» в высказываниях композитора очень часто слышится обеспокоенность будущими судьбами музыки. Так, в письме к В.И. Бельскому от 3 марта 1897 года Римский-Корсаков констатировал: «...Время теперь для музыки трудное, многие прежние идеалы разбиты вдребезги, в умах брожение, а самонадеянности и розовых мечтаний, присущих временам существования могучей кучки, и следа нет. Много вещей на глазах у нас состарилось и выцвело, а многое, казавшееся устаревшим, по-видимому, впоследствии окажется свежим и крепким, и даже вечным»¹. Подтверждает важность этих мыслей и фрагмент из воспоминаний В.В. Ястребцева от 11 февраля 1898 года, когда только начиналась работа над оперой: «После чая Р-К и Н.Н. [Надежда Николаевна Римская-Корсакова] в 4 руки сыграли “Так говорил Заратустра” Р. Штрауса, причем Р-К сказал, что д’Энди, Форе и др. “невинные младенцы” по части какофонии и что Штраус, “несомненно, человек музыкально помешанный”. Затем Н.Н. сыграла по просьбе Р-К несколько отрывков из “Раймонды” Глазунова»².

Наиболее актуальным для самого Римского-Корсакова в то время был поиск нового мелодического языка, осуществлявшийся в опере «Моцарт и Сальери» и в произведениях, созданных летом 1897 года. Как известно, произведения эти стали «творческой лабораторией», и во всеоружии новых достижений композитор приступил к созданию оперы «Царская невеста». Думается, что во многом она была для Римского-Корсакова своеобразным творческим манифестом, демонстрирующим и жизнеспособность традиционных представлений об опере, и возможности своего нового мелодического письма.

В чем же проявилась новизна музыкального языка оперы, ставшей одним из любимых произведений и самого композитора, и русской публики? Как ни парадоксально, но исчерпывающего исследования этой темы пока не существует. В большинстве известных работ XX века, посвященных «Царской невесте», подчеркивается лишь близость ее тематизма к русским народным мелодиям, выразительность и напевность речитатива. Среди статей о постановках этой оперы в самое последнее время привлекает внимание наблюдение петербургского критика Романа Рудицы, касающееся музыкальной драматургии: «В опере есть категориальный — имперсональный ряд, который располагается над героями, как бы в верхнем регистре. Категории „ревность“, „месть“, „безумие“, „зелье“, наконец, „Грозный царь“ как носитель абстрактной, непостижимой силы воплощены в *формульных музыкаль-*

¹ Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. СПб., 2004. С. 244.

² Цит по: Соловцов А.А. Н.А. Римский-Корсаков. М., 1948. С. 122.

ных идеях... (курсив мой. – О.В.). Общая череда арий, сцен, номеров строго распланирована, сквозь нее темы категориального уровня проходят в собственном ритме»³.

Действительно, в музыкальном языке оперы, наряду с привычными оборотами для выражения русского колорита, есть глубинные интонационные пласты, которые современному слушателю способны напомнить о музыке немецкого барокко и могут быть восприняты как своего рода метамузыкальные символы, использованные для характеристик некоторых героев и ситуаций. Исследование этих интонационных пластов и особенностей их претворения в «Царской невесте» может расширить наши представления о путях изменения музыкального языка Римского-Корсакова – путях, отчасти совпадающих с общеевропейскими тенденциями развития музыки его времени.

Каковы же были причины обращения к музыке барокко композиторов того периода, и в частности Римского-Корсакова в опере «Царская невеста»? Возможно, одной из причин стала нестабильность художественной ситуации 90-х годов XIX века, вызывавшая поиски неких нравственных опор в искусстве прошлого. Современные исследователи, рассматривая художественные стили в качестве неких макрообъектов в эволюции культуры, интерпретируют феномен барокко как «вечный антитезис классицизму с его устойчивыми и законченными формами, как принципиальную альтернативу свободы творчества – правилам, фантазии – реализму, ощущения бесконечности и незаконченности всего сущего – строго ограниченным формам»⁴.

Мир в поэтике барокко предстал как резко поляризованные сущности и оппозиционные пары. Эта особенность художественного стиля идеально совпадает с самим сюжетом драмы Л.А. Мея, герои которой (за исключением Марфы и Лыкова) существуют в остроконфликтных отношениях.

Известно, что постижение тайн полифонической техники в музыке эпохи барокко было одной из важных магистралей жизни Римского-Корсакова. Уже в середине 70-х годов, пережив кризис, связанный с отходом от «ортодоксальных, исторических и эстетических воззрений "раннего кучкизма"» (С.В. Тышко), композитор пришел к серьезному изучению контрапункта, делал обработки немецких хоралов, пытался соединить темы русских народных песен и богослужбной монодии с приемами западноевропейской полифонии. Возможно, эти искания отразились и в ранних операх композитора, но этот аспект не получил пока достаточного освещения, сошлюсь лишь на небольшую публикацию Е.Ю. Чернышевой «"Майская ночь" Римского-Корсакова. Об особом принципе интонационной драматургии»⁵.

³ Рудица Роман. «Сквозь мои дни» // Петербургский театральный журнал. 2005. № 39 (сайт: www.theatre.ru).

⁴ Лебедев П. Понятие стиля и его место в искусстве и культуре (сайт: <http://www.proza.ru>).

⁵ См.: Чернышева Е.Ю. «Майская ночь» Римского-Корсакова. Об особом принципе интонационной драматургии // Русская музыка X–XX вв. в контексте традиций Запад–Восток. Тезисы Всесоюзной конференции. Новосибирск, 1991. С. 145–147.

Второй творческий кризис композитора, в середине 80-х годов, вновь был преодолен им в настойчивой работе над своей полифонической техникой⁶. К концу же 90-х годов XIX века в интонационном словаре русской музыки происходят важные изменения. Небезызвестный критик А.П. Коптяев в статье «Музыкальные портреты», написанной в 1897 году, процитировал слова Глазунова: «Национальные различия все сглаживаются, придет время, когда мыслим будет лишь “национализм фактуры”, когда русская школа во всем остальном совпадет с западноевропейскими!»⁷

Думается, что в таком смысле важной вехой стал музыкальный язык «Царской невесты». То, что Римский-Корсаков не воспользовался при сочинении оперы «ни одной народной темой, за исключением мелодии песни “Слава”, которая требовалась самим сюжетом»⁸ и широко применял полифонические приемы, было предметом его гордости. Но, анализируя эпистолярное наследие композитора и материалы «Летописи моей музыкальной жизни», связанные с годами работы над «Царской невестой», нигде не удастся обнаружить конкретных указаний на сознательное воспроизведение стиля барокко.

Многочисленные антиномии художественного мира барокко в музыкальном пространстве часто имеют вертикальные ориентиры; главные виды движения — подъем к небу или спуск в преисподнюю. В теории музыкальной риторики это выражается изобразительными фигурами (*hypotyposis*), к которым относятся «*anabasis*» и «*catabasis*».

В музыкальном языке оперы «Царская невеста» связь с барочными интонациями проявляется прежде всего в партиях Грязного и Любаши. Их тематизм имеет сходство с несколькими барочными интонационными пластами. Смыслополагающей, раскрывающей суть характеров Любаши и Грязного представляется фигура «*catabasis*», связанная с образами скорби, печали, обреченности; она наиболее ярко представлена в первом элементе лейтмотива Любаши. В качестве вариантов, дополняющих образный смысл этой фигуры, можно указать на встречающийся в тематизме героев «*passus duriusculus*» («жестковатый ход»): хроматическая нисходящая последовательность аккордов в лейтмотиве обреченности Любаши и фригийский тетрахорд в басу в арии Любаши, в ариозо Грязного «Бояре, я грешник окаянный...»⁹

⁶ См. об этом: Утенкова М. Контрапунктические упражнения Н.А. Римского-Корсакова (на материале нескольких автографов) // Н.А. Римский-Корсаков. Черты стиля. Сб. статей. СПб., 1995. С. 138–156.

⁷ Коптяев А. Музыкальные портреты. А.К. Глазунов // журнал «Cosmopolis». 1897. Т. 5. № 3. С. 183.

⁸ См. об этом: Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 273.

⁹ Другие варианты использования фигуры «*passus duriusculus*» могут быть обнаружены в середине главной партии, в коде увертюры (ц. 11), в партии Марфы в IV действии (ц. 204), хроматическая нисходящая гамма завершает оперу. Все цифры приводятся по изданию клавира: М.: «Музыка», 1976.

Другая важная музыкально-риторическая фигура, сходство с которой обнаруживается в музыкальном языке оперы, «*anabasis*», встречается реже. Она звучит в наиболее важных моментах партии Грязного: например, в терцете из I действия («Ох, не верится, мне не верится...»), который становится завязкой сюжетного мотива мщения Любаши. В зарождающемся лейтмотиве мщения (I действие, ц. 83, тт. 1–2; тт. 5–6; тт. 13–16) также проявляется сходство с фигурой «*anabasis*».

Довольно часто в тематизме оперы обнаруживается сходство с принципами фигур-предложений (*Satzfiguren*). Одна из них называется «*antitheton*» («противоположение»): «сущность фигуры состоит в резком противопоставлении понятий, положений, образов, состояний»¹⁰. В барочной музыке такие фигуры позволяли создать ощущение «единовременного контраста» (Т.Н. Ливанова) в музыкальной ткани, то есть придать образам внутреннюю противоречивость. В «Царской невесте» сходство с такого рода фигурами проявляется довольно часто, но наиболее показательны они в характеристике Григория Грязного. Уже его основной лейтмотив, изломанная линия которого словно очерчивает искривленные лабиринты нечистой совести грешника, связан с этой фигурой. Первая часть лейтмотива Грязного представляет собой комбинацию прямого движения (первые 8 звуков) и после заливочной ноты *соль* – движения отраженного, в обращении (**нотный пример 1**). Такого рода конструктивная организация тематизма проявится и в самой последней опере композитора – «Золотой петушок»¹¹. Любопытно отметить, что мелодическая основа лейтмотива Грязного почти точно совпадает с интонациями из арии Марфы во II действии на словах «Как теперь гляжу на зеленый сад» (**нотный пример 2**). Но эти интонации в лейтмотиве Грязного искажены, словно отражены в кривом зеркале.

В кульминации, в момент покаяния в IV действии (ц. 198, *Lento maestoso*: «Бояре! Я... я грешник окаянный...») риторическая фигура «*anabasis*» в мелодии вступает в противоречие с уже упомянутым фригийским ходом баса. Взлетающие гаммы с барочной ритмикой олицетворяют движение к небу, «выпрямление» кривых лабиринтов нечистой совести. Вместе с тем допустимо рассматривать происхождение этого выразительного момента и от фигуры «*tirata*» («протяжение», «удар», «выстрел»), связанной с воплощением героических образов¹². Добавим, что такие типы фактуры часто использовались во *вступительных* разделах старинных французских оперных увертюров, и потому в контексте оперы Римского-Корсакова этот момент в партии героя можно считать *началом* духовного возрождения Грязного через при-

¹⁰ Цивинская Н.П. Риторические фигуры в прелюдиях и фугах «Хорошо темперированного клавира И.С. Баха». Учебное пособие. СПб., 2006. С. 34.

¹¹ См. об этом: Скрынникова О. «Золотой петушок» – загадки мифа // Музыкальная академия. 2008. № 1. С. 140–142.

¹² Другие примеры использования тират в опере «Царская невеста» можно найти в теме опричнины из увертюры и в лейтмотиве Малюты.

знание своей греховности. Введение фигуры «*anabasis*» в аккомпанемент ариозо Грязного можно сравнить с приемом в «Успенской драме» Дмитрия Ростовского, когда Истина облачала раскаявшегося грешника в светлые одежды (**нотный пример 3**).

Второй барочный интонационный пласт в тематизме оперы связан с частичным, косвенным цитированием тем немецких хоралов. Так, например, второй элемент лейтмотивов Любаши и Грязного напоминает мелодию одного из излюбленных баховских хоралов «*Ich armer Mensch*», этот же мотив Б.Л. Яворский интерпретировал как символ жертвы¹³. Интонации хорала часто использовались в музыке композиторов более позднего времени (Бетховен – финал Восьмой фортепианной сонаты, Чайковский – финал Пятой симфонии, связующая партия) (**нотные примеры 4, 4а, 4б**).

В партиях Марфы и Лыкова связи с музыкой барокко обозначены менее ярко, но можно обнаружить отдельные моменты интонационных совпадений. Так, например, трелеобразное движение, которое встречается в мелодии лейтмотива смеха Марфы, аналогично интерпретируется Б.Л. Яворским и в применении к барочной музыке. В письме к С.В. Протопопову от 6 августа 1917 года он писал: «Трелеобразное движение – веселье, даже смех, хохот при соответствующем регистре и тембре»¹⁴.

Начальная фраза мелодия арии Марфы во втором действии, составленная из скачков на *восходящие* интервалы с последующим заполнением, *движется вниз* и гармонизована с использованием «золотой секвенции», часто встречающейся в музыке барокко. Сочетание разнонаправленных музыкальных средств позволяет говорить и в этом случае о сходстве с фигурой «*antitheton*» («противоположение»): словно предсказание роковой обреченности светлой героини.

Еще одно проявление взаимодействий с эпохой барокко может быть обнаружено в использовании старинных музыкальных жанров и ритмических формул. Пример тому – ария Лыкова из III действия «Туча ненастная мимо промчалась...», быть может, напоминающая по складу мелодии и форме аккомпанемента благородную сицилиану. В теме Ивана Грозного ритмическая формула может интерпретироваться двояко: и как русский плясовой ритм, и как ритм средневековой «пляски смерти».

Другие связи с эпохой барокко обнаруживаются в конкретных приемах композиторской техники. Таковы, например, контрапунктические сочетания тем Грозного из «Псковитянки» и «Славы» в конце III действия (ц. 177). Часто применяются полифонические формы типа *fugato* (ц. 20, тема отдаленно напоминает «*Dies irae*»; хор «Слаще меду ласковое слово», ц. 112 – на теме «Слава»); имеется *двойной канон* (квартет из II действия); в оркестровой фактуре нередко возникают *имитации* (например, в III действии в ариозо Грязного «Могу ли я нарушить слово», в ариозо Сабуровой).

¹³ См.: Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. М., 2004. С. 16–17.

¹⁴ Там же. С. 15.

Выявленные в результате анализа оперы Римского-Корсакова «особые» музыкальные приемы, опосредованно связанные с эпохой барокко, позволяют, как нам кажется, увидеть нечто важное в эволюции творчества композитора в конце XIX столетия.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ:

1



2



3

198 *Lento maestoso* ♩ = 56

г. Бо - я - ре! Я... я

г. греш - ник о - ка - ян - ный! Я Лы - ко - ва

4

Musical score for piano, measures 4-5. The music is in 4/4 time and G major. The right hand features chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment.

4a Allegro

Musical score for piano, measures 4a-5a. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'p' (piano). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

46

Musical score for orchestra, measures 46-50. The score includes parts for I. II, Fl., III, Ob., Cl., and Fg. The key signature is G major. The woodwinds have melodic lines with dynamics like 'mf solo' and 'f' to 'mf'. The strings provide harmonic support. A rehearsal mark '5' is present at the beginning of measure 47.

Юлия Петрушевич

АРХЕТИП ТРИКСТЕРА В ОПЕРАХ РУБЕЖА ВЕКОВ

Мир Римского-Корсакова – уникальное явление в музыкальной культуре. Его цельность и гармоничность служили для современников этическим и эстетическим ориентиром, повлиявшим на становление русской школы, русского искусства и общественного мировоззрения. Весь творческий путь композитора отличается удивительной ровностью художественного результата: поздние произведения поражают силой и молодой энергией явленного в них гения, а первые опыты прочно входят в золотой фонд русской классики.

Качества, придающие явлению исключительность, закономерны с позиций мифологического мышления. Творчество Римского-Корсакова представляет собой редкий пример проникновения мифопоэтической логики в ткань музыкальных произведений. Эта логика охватывает сюжетный и интонационный аспекты, влияет на закономерности формообразования.

Подспудной основой всего оперного творчества Римского-Корсакова является архетипическая модель, объединяющая все оперы композитора в «сверхпроизведение». Модель включает стабильный инвариантный *метасюжет* и участвующую в нем сферу инвариантных образов. Метасюжет образуют не только сюжетно-ситуативные элементы, но и тембровые, ладо-гармонические, мелодико-интонационные, а также эмоциональные параметры характеристик инвариантных персонажей¹.

Метасюжетная модель восходит к мифу, который прослеживается в разных культурах, но наиболее известен как миф о Персефоне и Деметре. Характеристики инвариантных героинь Римского-Корсакова обнаруживают детальное совпадение именно с образами древнегреческого мифа.

При этом парность образов матери и дочери в мифе у Римского-Корсакова трансформируется в оппозицию соперничающих героинь: земной женщины и хрупкой иномирной девы, пришедшей в мир людей. На троичную систему необходимых для развития сюжета персонажей мифа – два контрастных женских образа и мужской, воплощающий образ похитителя Персефоны Аида, – накладывается четверичная иерархия архетипов человеческого духа, выделяемых К.Г. Юнгом как ступени развития личности – Анима, Мудрый старец, Самость, Трикстер.

В хрупком женском образе происходит соотнесение с архетипом Анимы. В одной из ранних статей Юнг, говоря об Аниме, словно описывает сказочных героинь Римского-Корсакова: эльфический дух, вышедший из темных вод бессознательного и стремящийся к духовному росту. В этой характерис-

¹ Подробнее см.: Петрушевич Ю. Лирический женский образ в операх Н.А. Римского-Корсакова // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. М., 2004. С. 279–289.

тике узнаются образы корсаковских сказочных опер: русалок Панночки, Волховы, изоморфной им снежной девы Снегурочки. Как и Анима, эти образы связаны с мифологемой трансформации.

Связь земной героини с архетипом матери ослаблена, она просматривается только в подобии ипостасной характеристике мифологического образа Деметры: «земная» героиня Плачущая, подобно Деметре Мелайне, или Мстящая, как Деметра Эриния. Примером первого типа может служить Любава из «Садко», Царевна Ненаглядная краса из «Кашея», Милитриса из «Салтана», примером второго типа – Войслава, Любаша, Ядвига.

Высшие ступени духа воплощены в архетипах Мудрого старца и Андрогина (Самости); порой они сопоставлены в сюжете и взаимодействуют. Примером тому Мудрый царь Берендей и Андрогин Лель, Князь Юрий Китежский и Отрок. Эти образы не обязательны для развития сюжета. Инвариантные элементы их характеристик основаны на определенном эмоциональном облике и сюжетном мотиве благоговения, с которыми прочие персонажи воспринимают слова и действия данных персонажей. С Мудрым царем связан мотив «мудрого совета, данного в критической ситуации». Эти характеристики совпадают с традиционным претворением архетипов, описанным Юнгом.

Трикстер – образ, занимающий самую низшую ступень в этой иерархии. Юнг выделяет индивидуальную и коллективную формы архетипа – Тень и Трикстер², но большинство исследователей применяют термин «трикстер» по отношению к конкретному персонажу.

Традиционно, в мифологии, Трикстер появляется как отрицательный двойник, комический дублер культурного героя, создающий «неправильные» предметы и совершающий глупые поступки. У него нет сознательных желаний, его поведение определяется примитивными инстинктами и импульсами. Для Трикстера характерна гиперболизированная приверженность какому-либо пороку – обжорству или похоти, иногда лени, и его действия подчинены удовлетворению страстей. Это образ души, «едва поднявшейся над уровнем животного».

Образ Трикстера амбивалентен: он то хитрец, то недотепа. Примером пройдохи могут служить Гермес и Одиссей в Древней Греции, герой Мауи в Океании и многие лукавые животные, такие, как заяц, койот и ворона в Африке, у народов Азии и среди индейцев Америки. Удовлетворяя свои желания, они проявляют волю и изобретательность и не сообразуют свои поступки с соображениями порядочности. Образцом глупого Трикстера являются Счастливый Гейнц и Смышленный Ганс из сказок братьев Гримм, безымянный Дурак в русских сказках. Для этих героев характерен пассивный стиль поведения и подчеркнутая тупость. Именно вторая ипостась архетипа нашла отражение в операх Римского-Корсакова.

² Юнг К.Г. Психология образа трикстера // Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. М.-К., 1997. С. 338–356.

Мелетинский Е.М. Культурный герой // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1998. С. 25–28.

Архетип трикстера проявился в творчестве Римского-Корсакова лишь в поздний период, и это связано с размышлениями композитора о судьбе России. Судя по высказываниям, Римский-Корсаков весьма скептически оценивал перспективы развития ситуации в стране; перемены в политической жизни он принимал как необходимость и желал их. Николая Андреевича нельзя причислить к революционерам-практикам, но в его произведениях нашли отражение «витавшие в воздухе» либеральные идеи и представления. Летом 1906 года он писал по поводу политической ситуации в России: «Пусть лучше длинное *crescendo* приведет к хорошему *fortissimo*, а не так, как у Вагнера часто бывает: нарастает, нарастает, да и скиснет и опять начинается от *пианиссимо*»³.

Эта мысль нашла отражение в финале «Кашея», где происходит разрушение мертвящей скованности Кашеева царства⁴; образ Бури-богатыря соотносится со словами композитора о замысле «Стеньки Разина»: «Надо, чтобы восстала и пронеслась какая-то исполинская фигура среди угнетаемого народа, в которую он верит, и... верит в ее бессмертие»⁵. Современники неслучайно находили в операх Римского-Корсакова прямые аналогии с российской действительностью.

Другую тенденцию отражают «Салтан» и «Золотой петушок». В этих операх активизировался архетип Тени-Трикстера в индивидуальной и коллективной форме, в шутовских образах «дурацкого» царя и его подданных. По определению Юнга, Тень – это «верное отражение абсолютно недифференцированного человеческого сознания», изображение досознательного состояния души – «сна разума». Терапевтическое воздействие архетипа основано на том, что он дает возможность индивидууму осознать перспективы духовного регресса, подвергнуть критике этот уровень сознания и тем самым абстрагироваться от него, избежать опасности слияния с ним.

Активизация этого архетипа в творчестве Римского-Корсакова свидетельствует о том, что композитор осознавал ситуацию в стране как критическую. В фольклоре и мифологии в этих случаях появляется архетип Мудрого царя, предлагающего выход из сложившейся ситуации. Но такая возможность исключена самой постановкой проблемы: объектом активизации архетипа Трикстера в операх Римского-Корсакова стали образы *немудрых* царей Салтана и Додона (индивидуальная форма) и их подданных (коллективная форма), то есть опасность хаоса исходит от фигуры, которая должна быть советчиком.

«Сказку о царе Салтане» и «Золотого петушка» разделяют семь лет (1899–1900 и 1906–1907). За это время усилилось негативное отношение Римско-

³ Цит. по: Римский-Корсаков А.Н. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 5. М., 1946. С. 126.

⁴ Кстати, причиной гибели Кашеева царства послужила не богатырская сила, а кротость и милосердие Царевны, проявившей жалость к Кашеевне. В этом мотиве «Кашей» предвосхищает «Китеж», замысел которого формировался в то же время.

⁵ Цит. по: Римский-Корсаков А.Н. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 5. С. 119.

го-Корсакова к царской власти. Известна фраза композитора, относящаяся к «Золотому петушку»: «Додона надеюсь осрамить окончательно». Характеристики Салтана и Додона однотипны, но характеристика Додона более детализирована, в ней многократно усилены сатирические моменты.

«Салтан» и «Золотой петушок» содержат ряд параллелей, позволяющих трактовать эти оперы как скрытую дилогию, в которой симметричную, завершенную структуру «Салтана» дополняет динамизм «открытого» финала «Петушка»:

1. В обеих операх присутствует пародийно-шутовской образ царя.

2. Тематизм Додона и Салтана аналогичен в своих жанровых истоках («великодержавный» марш – основная характеристика, есть «темы гнева», «буффонные речитативы»).

3. Тематизм глупого царя связан с интонационностью «дурацкого народа», музыкальный язык предельно упрощен.

4. «Дурацкий народ» показан в условно-обобщенной манере; подчеркнуто отсутствует идущая от традиций Мусоргского индивидуализация хорошей массы.

5. Обе оперы принадлежат к так называемому «условному театру», или «театру представления».

Прием, отделяющий действие от зрителя, по сути, одинаков. В «Салтане» каждая перемена декорации отмечена фанфарой глашатая, сообщающей о начале действия. В «Золотом петушке» эстетика площадного балагана используется более полно: во вступлении не только звучит призывная фанфара, но и появляется фигура Фокусника (Звездочета), управляющего действием, введено обрамление – «введение» и «заключение», исполняемые Звездочетом (идея обрамления предложена композитором). Возможно, призывом «театра представления» Римский-Корсаков абстрагировался от эстетически чуждых ему миров Салтана и Додона.

Царь-трикстер у Римского-Корсакова подвергается различным испытаниям, которые он последовательно проваливает и обнаруживает качества Мудрого царя, взятые со знаком минус: «не-величественность», «не-мудрость», «не-сдержанность», «не-способность любить». При сравнении образов Салтана и Додона выявляются следующие инвариантные элементы характеристики (их порядок меняется в соответствии с сюжетными требованиями):

1. «Не-величественность».

Образы царей практически исчерпываются главной темой, семантически связанной с их высоким положением: сопровождающим первое появление царя торжественным маршем в *C dur*, от которого происходят остальные темы. Маршу Салтана присущ характер молодецкой песни⁶, марш Додона мелодически беспомощен (**примеры 1.1, 2.1**). Наиболее развитый элемент – топчущаяся на тонике аккомпанирующая фигурация баса, ритм кото-

⁶ А.И. Кандинский указывает на народнопесенные истоки этой темы («Уж как звали молодца») (см.: История русской музыки. Т. 2, кн. 2. М., 1984. С. 148).

рой потом будет сохраняться в тематических преобразованиях. Эту фигурацию сопровождает восходящая цепь аккордов, которая постепенно начинает украшаться фигуркой группетто, впоследствии обособляющейся как «лейтмотив тупости»⁷. Подобная фигурка является наиболее устойчивым элементом тематизма Додона. Характеристика дополняется монологом «Смолоду был грозен я», элементы которого приобретут впоследствии значение лейтмотивов (**пример 2.1.1**). Развенчание фигуры царя происходит через несоответствие интонационной пустоты главной темы величию его положения.

2. «Не-способность любить». Здесь композитор выделяет два момента:

Царь делает предложение избраннице на теме... марша. Речь Салтана «Здравствуй, красная девица» сохраняет подобие «великодержавной» теме – в гармонии и линии баса, а также в характере мелодии, сочетающей нисходящее поступенное движение с восходящим скачком (**пример 1.2**). В «Золотом петушке» Додон делает предложение Шемаханской царице на своей второй маршевой теме из I действия «Смолоду был грозен я» (**пример 2.2**).

Царь вспоминает о былой любви. Этот момент рельефно выделен в обеих операх и производит комический эффект, особенно в «Золотом петушке». Ария Салтана из IV действия «Знал и я бывало радость» проходит на фоне различных минорных модификаций темы «великодержавного» марша. Лирический средний раздел арии «Речи тихо ворковала» подчеркнута примитивен по своему интонационному содержанию, хотя и не в такой степени, как любовное признание Додона на мотиве «Чижика»⁸ (**примеры 1.3, 2.3**).

3. «Не-мудрость» представлена как ситуация замешательства – инверсия знаковой ситуации совета Мудрого царя. Царю задается имеющий важное значение вопрос, на который он не может ответить или отвечает неудовлетворительно. В «Салтане» царь не может ответить на загадку Лебеди: «Разгадай загадку, Царь, всех мудрейший государь» (IV действие, с. 248). Момент его бессилия («Хоть темна ее загадка...», с. 251) не акцентируется другими персонажами. Царь сам просит Лебедь о помощи – чудесным образом вернуть потерянную жену.

В «Золотом петушке» ситуация рассматривается с разных сторон: в I действии царь собирает шутовскую боярскую думу и просит совета вместо того, чтобы самому предложить решение в критической ситуации («Что за жизнь в такой тревоге! Жду совета и помощи»). Во II действии «Золотого петушка» Шемаханская царица не только несколько раз испытывает Додона, но и комментирует его ответы («Нет, ты каменная глыба, а не чутких струн набор»). Ответы Додона сопровождается «лейтмотив тупости».

4. «Не-сдержанность». Это качество противопоставлено взвешенной, благородной мелодике Мудрого царя. Композитор трактует «не-сдержанность» как способность к полярным состояниям неуправляемого гнева и

⁷ Там же. С. 176.

⁸ Это признание является ответом на вопрос Шемаханской царицы «Что ты пел, когда любил?»

плача, похожего на детский рев. Обе интонации могут быть подчеркнуты буффонной скороговоркой, усиливающей комический эффект.

Гнев. Тема гнева имеет одинаковое строение: пунктир на выдержанном звуке, завершающийся скачком на нисходящую септиму (**примеры 1.4, 2.4**). У Додона эта интонация подкрепляется наличием «лейтмотива произвола» «Моя прихоть, мой приказ...», который представляет собой хроматически измененный расширяющийся мотив басового остинато из марша (**пример 2.4.1**).

Плач. Горестные интонации царя Салтана в арии IV действия основаны на минорном варианте марша, соединенном с буффонной скороговоркой (**пример 1.5**). В плаче Додона по сыновьям в начале II действия чередуются интонации походного марша из I действия и «завывающие» нисходящие параллельные терции (**пример 1.5**).

Эстетика подачи образов царя и его народа явно перекликается с усилиями официальной пропаганды того времени. Национальная идея, возвращение к истокам, воплощенное в лубочных образах доброго царя-батюшки и умильных подданных, подано в абсурдном усилении: царь-отец народа пользуется безоговорочной любовью и доверием подданных, которые принимают с готовностью и энтузиазмом все его приказы, даже явно абсурдные⁹.

«Дурацкий» народ характеризуется лубочно, нарочито плоско – толпа подчеркнута недифференцированна, безлика, «картонна»¹⁰. Изложение хоровое, но в то же время отсутствует не только полифония, но и сколь-нибудь развитое многоголосие. К таким примерам можно хоровые эпизоды в I действии «Салтана» – «6–10 сопрано», поющих в унисон «Колыбельную», а затем и игровую «Ладушки», хор народа «С крепкий дуб тебе повырости» и хоровые реплики, сопровождающие чтение царского приговора царице и сыну (ц. 67–82). Некоторое разнообразие в хоровой партии появляется только при оплакивании царицы с сыном «Ой ты, месяц ясный, ласковый» (ц. 87). В I действии «Золотого петушка», в сцене совета, хоровые реплики поддерживают и прославляют любое из высказанных мнений.

Вообще мотив оплакивания довольно часто появляется у народа-трикстера. В «Золотом петушке» плач народа звучит дважды: во II действии, когда войско вместе с Додоном оплакивает погибших царевичей, и в финале, по поводу кончины самого Додона. Терцовые завывания Додона присутствуют в хоровых партиях обоих эпизодов, то есть интонационная связь дурацкого царя и его народа искренна и абсолютна (**примеры 1.6**).

⁹ Некоторой аналогией может служить эпопея Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка», в которой главный герой предстает перед начальством как ревностный, истовый исполнитель всех инструкций, как подчиненный, о котором можно только мечтать. В отличие от Швейка, который «дурацкой» маской отгораживается от вмешательства властей в свою жизнь, народ-трикстер искренен.

¹⁰ Интонационную сферу додонува царства составляют пародийно примененные «общие места» из кучкистских опер, основные оперные ситуации (преступный царь и страдающий народ, шествие и встреча, «боярская дума», «теремные сцены», «подневольное славление», «Восток») и общий тип мелодики героического склада, претворение народной песни.

Большое значение имеют часто повторяющиеся *мотивы сна и еды*, характеризующие «духовные приоритеты» в царствах Додона и Салтана. Гиперболизация этих мотивов укрепляет связь с архетипом трикстера. В «Салтане» к таким моментам относится уже упомянутая хоровая «Колыбельная» из I действия «Салтана», эпизод пирогов из того же действия (ц. 42), а также полный энтузиазма хор корабельщиков из III действия «Съешь один калач крупчатый, по другому горит душа», который можно назвать апофеозом Еды. В «Салтане» эти моменты отмечены юмором и могут быть оправданы ситуацией (сон ребенка, гостеприимство).

В «Золотом петушке» те же мотивы гораздо многочисленнее и максимально сатирически заострены. В сцене совета в I действии, в ответ на абсурдные предложения царевичей по защите границ Додон реагирует только на отдельные слова, связанные со сном или едой. Например: *Гвидон*: Уберем же рать с границы и поставим вокруг столицы, А в столичном граде сем яств и питий запасем... *Додон*: яств и питий! Да, конечно (ц. 16–17). *Гвидон*: ...Ты успеешь и поспать и собраться с духом снова... *Додон*: Быть по слову твоему! (ц. 19). Далее, в диалоге Додона и ключницы Амелфы есть реплика: «Батюшка, да хочешь, в спальню всю столицу превратим. Только ты с брюшком пустым...», и далее идет поэтическое описание яств (ц. 59)¹¹.

Еще один мотив, апеллирующий к архетипу трикстера – *мотив потехи*. В I действии «Салтана» для увеселения царицы следует целый дивертисмент игровых эпизодов, исполняемых Скоморохом и Старым дедом (небывальщина Скомороха, шуточный диалог Скомороха и Старого деда, сказка о медведе, игра «Ладушки»¹²). В последнем действии разыгрывается дивертисмент «трех чудес» для царя Салтана.

В «Золотом петушке» Додон рисует картину счастливого царствования: «...Захочу и задремлю, и будить нас не велю; прикажу: потешат сказкой, боем, скоморошьей пляской» (ц. 54). Та же картина предлагается как заманчивая Шемаханской царице: «Как “что делать?” Сласти кушать, отдыхать да сказки слушать...» (ц. 204).

«Диагноз», поставленный соотношением фигуры царя Салтана с «*мудрецом наоборот*», говорит о несоответствии личности месту, ею занимаемо-

¹¹ Чтобы осознать значение этих подробностей для современников Римского-Корсакова, приведем отрывок из сказки Салтыкова-Щедрина «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил». Генералы, попав на необитаемый остров, пытаются отвлечься от мыслей о еде с помощью газеты «Московские ведомости», но все время натываются на сообщения такого рода: «Вчера у почтенного начальника нашей древней столицы был парадный обед... Тут была и “шекнинска стерлядь золотая”, и питомец лесов кавказских – фазан, и столь редкая... в феврале месяце земляника...» (цит. по: Салтыков-Щедрин М.Е. Сказки. М., 1980. С. 7). Эта сказка появилась почти за полвека до «Золотого петушка», и уже тогда официальная информация такого рода была поводом для шуток и раздражения читателей.

¹² А.И. Кандинский обращает внимание на «второй пласт игровых сцен»: сатиру, содержащуюся в песнях и сказках Скомороха и Старого деда (Цит. изд. С. 144).

му. В словах Римского-Корсакова «Додона надеюсь осрамить окончательно» обычно делается акцент на слове «осрамить», но «окончательно» означает, что посрамление происходит не впервые. Через шесть лет после «Сказки о царе Салтане» появляется «Золотой петушок», в котором все элементы характеристики «Не-Мудрого царя» сохранены и усилены.

В «Сказке о царе Салтане» наряду с косной Тмутараканью мы видим и идеалистическую картину – город Леденец. Тема Леденца (ц. 131, F dur) по складу явно превосхищает тему Китежа. Приветственный хор жителей Леденца – претворение пышного парадного стиля, типичного для придворного быта России конца XVIII века, вмещающего в себя мелодику кантов, знаменного роспева, плясовых интонаций. Мцсли, высказанные в тексте заключительного раздела хора, находятся в резком контрасте с ценностной системой Тмутаракани: «Мир любя, мы под стягом святым за себя при нужде постоим. Но стократ выше ум украшать, дивный клад для души умножать» (ц. 142). Другой пример положительной трактовки хорового эпизода – поэтический хор девушек «Что так рано, рано солнце красно» (ц. 207).

Но этот мир очень хрупок. В последнем действии оперы тмутараканский царь приезжает со всей своей свитой в город Леденец, где происходит счастливая встреча с царицей и сыном. Начинается праздничный пир, кажущийся продолжением пира в III действии. О масштабах праздника заставляют задуматься авторские ремарки и текст хора: «Царь, Царица, Гвидон и Лебедь с боярами... удаляются на открытые сени дворца, где накрыты столы... Народу выносят угощение: жареных быков, горы сластей и пряников; бочки с пивом и медом. Все пьют и едят». Далее, в середине хора, «останавливаются и снова пьют» (ц. 261), «останавливаются и пьют» (ц. 265). Вызывает беспокойство и текст хора: «То-то Лебедь за морем весело жила, горяшка не ведала, дом не стерегла; а теперь приходится в тереме засесть, три работы трудные для хозяйки есть» (ц. 260). Дух тмутараканского обжорства возобладал над возвышенной атмосферой Леденца.

В мифах появление трикстера вызывает желание преодоления этого архетипа, что означает отказ от власти бессознательного в себе. В индивидуальном случае проблема решается силами самого индивида. С «коллективной тенью» случай гораздо сложнее: активизация трикстера, по словам Юнга, «создает настолько мучительную ситуацию, что никто, кроме спасителя, не может распутать запутанный клубок судьбы. <...> Если в конце мифа о трикстере присутствует намек на спасителя, это угнетающее предостережение или надежда означает, что произошло и было осознано некое бедствие»¹³.

В «Золотом петушке» нет и намека на фигуру спасителя, хотя и музыкально, и сценически для него создана ниша («Что даст новая заря? Как же будем, без царя?») – возможно, потому что Римский-Корсаков не видел «спасителя» в современной ему России. Тем не менее, финал не показывает общей катастрофы. Сказочник остановил действие в последней точке рав-

¹³ Юнг К.Г. Цит. изд. С. 355–356.

новесия, за которой начинается либо пробуждение сознания, либо падение в пропасть бессознательного.

Если соотнести финалы «Салтана» и «Петушка» с политической ситуацией того времени, когда оперы были написаны, поражаешься точности, с какой кудесник Римский-Корсаков смог определить степень опасности во второй опере и выявить зародыш будущего в первой. Шесть лет отделяет «Салтана» от вступления на престол последнего российского императора, который видел будущее России в сохранении «устоев» самодержавия. Для Римского-Корсакова падение самодержавия было вопросом времени. Его «Золотой петушок», с одной стороны, характеризовал ситуацию в стране (неслучайно современники находили в опере множество «злоб дня!»); с другой, служил грозным предупреждением о грядущем взрыве («Что даст новая заря?») – предостережением, которое было высказано композитором почти за десять лет до революции 1917 года.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ:

Пример 1. Тематическая характеристика Салтана

1.1. «Великодержавный» марш

Пролог, ц.13, т.13-24

1.2. Царь делает предложение избраннице на теме марша

Пролог, ц.14, т.5-12

Здрав - ствуй, крас - на - я де - ви - ца!
Ко - - ли так, то будь ца - ри - ца

1.3. Царь вспоминает о былой любви

Ария Салтана, 4 д., ц.237-238

Ре - чи - ти - хо вор - ю - ва - ла___ И ру - мя - на и бе - ла___
О - чи - до - лу о - пус - ка - ла___ И о - бы - ча - см ми - ла___

1.4. Гнев

3 д., т.13-16

Салтан

Что ж я царь и - ли ди - тя?___ Рас - сер - жу - ся не шу - тя?___

1.5. Плач (на интонациях «великодержавного» марша)

4 д., ц.241

(авторская ремарка – «Горько плачет на груди у Гвидона»)

Каж - дый день я, каж - дый день я в э - том ка - - - юсь

1.6. Плач народа Тмутаракани

1 д., ц.87

нисходящие терции

Ой, ты ме-сяц яс-ный лас - ко-вый, Ой, ца-ре-вич ди-тя ма - ло - е

Пример 2. Тематическая характеристика Додона

2.1. «Великодержавный» марш

1 д., ц.8

Andante un poco maestoso

"тирата тупости"

ff

2.1.1. Тема «Смолоду был грозен я»

1 д., ц.10

f

2.2. Царь делает предложение избраннице на теме «Смолоду был грозен я»

3 д., ц.204

Allegro un poco maestoso

Бью те - бе че - лом на царст - ве

Tr-be, Tr-ni

2.3. Царь вспоминает о былой любви

2 д., ц.167

(Отвечает на вопрос Шемаханской царицы «Что ты пел, когда любил?»)

Музыкальный фрагмент в басовом регистре. Верхний стеллаж — мелодия с лирическими интонациями. Нижний стеллаж — аккомпанемент с ритмическим рисунком. Текст песни: "Бу - ду век те - бя лю - бить, по - ста - ра - юсь не за - быть." —

2.4. Гнев

3 д., ц.252

Музыкальный фрагмент в басовом регистре. Мелодия начинается с аккорда m7, который выделен овалом. Текст песни: Ни - че - го ты не по - лу - чишь

2.4.1. Тема произвола

1 д., ц.51

Музыкальный фрагмент в басовом регистре. Мелодия имеет характерный ритмический рисунок. Текст песни: Мо - я при-хоть, мой при - каз вот за - кон на вся-кий раз. —
басовое остинато "великодержавной" темы

2.5. Плач Додона

2 д., ц.122

Музыкальный фрагмент в басовом регистре. Мелодия характеризуется параллельными нисходящими терциями. Текст песни: Пусть за - сто - нет тяж - ким сто - ном, тяж - ким сто - ном, глубь до - лин —

2.6. Надгробный плач подданных Додона

финал 3 д.

Музыкальный фрагмент в басовом регистре. Мелодия характеризуется параллельными нисходящими терциями. Текст песни: Веч - но не - заб - вен - ный царь

БЕК XIX
и БЕК XX



Екатерина Ключникова

**ТВОРЧЕСТВО РИМСКОГО-КОРСАКОВА
В КОНТЕКСТЕ ПАНСЛАВИЗМА Н.Я. ДАНИЛЕВСКОГО**

Историю русского народа
можно назвать его житием...
К.С. Аксаков

После премьеры «Сказания о невидимом граде Китеже» в 1907 году Е.М. Петровский написал: «Нужно взглянуть на эту оперу как на приношение Искусства народу. <...> Все эти образы созданы народом. Созданы давно, и живут в нем, и создаются постоянно. Поэтому “Сказание” – наиболее народная опера из всего русского оперного репертуара»¹. Подобная оптика восприятия оперы сложилась среди современников композитора и оказалась одной из «составных» сценической репутации сочинения, наряду с указаниями на явные параллели с вагнеровским «Парсифалем».

Однако в интерпретации слушателей начала XX века (особенно слушателей, относившихся к поколению 70–80-х годов XIX века) архаика китежского мира расцветивалась дополнительными красками, в которых сплетались прошлое и настоящее, реальная история и миф. Понятия «русский народ», «русская душа», «русский мир» превращались в сложные и многослойные ментальные «конструкты», заключающие в себе, в том числе, коннотации с популярными в то время теориями о происхождении русской нации и ее прошлом.

**Славянский вопрос и «новая русская школа»
в музыкальном искусстве**

Одной из наиболее распространенных доктрин национальной идентичности, активно поддерживаемой в обществе во второй половине XIX века, была идеология панславизма². Ее различные модификации можно увидеть в манифестах славянофилов 1850–1860-х годов. Новый всплеск интереса к панславизму проявился в публикациях 1870-х годов, вызванных сербским восстанием против турецкой гегемонии в 1876 году и событиями русско-турецкой войны³. В официальной политике Александра III и политической

¹ Римский-Корсаков А.Н. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. V. М., 1946. С. 104.

² Подробнее об истории панславизма в России см.: Прокудин Б.А. Идея славянского единства в политической мысли России XIX века: генезис основные направления и этапы: автореф. дисс....канд. полит. наук. М., 2007.

³ Горячим поклонником объединения славян под эгидой русских был П.И. Чайковский. Исполнение его «Славянского марша», написанного для концерта в пользу раненных в русско-турецкой войне, вызвало сенсационный успех среди публики, о чем композитор сообщал в письме своей сестре А.И. Давыдовой (см.: Вайдман П. Славянский марш: <http://www.tchaikov.ru/marche.html>).

программе русских консерваторов панславизм стал идеологическим оформлением имперской экспансии России⁴. В преддверии Первой мировой войны идеи панславизма проросли в мистической историософии символистов⁵.

Среди множества различных проектов будущего объединения славянских народов под юрисдикцией России особым авторитетом и поддержкой пользовалась концепция ученого-естествоиспытателя Николая Яковлевича Данилевского (1822–1885). Она во многом определила русское лицо «панславизма» и наполнила новыми жизненными токами эти идеи в конце XIX века. Главное достижение Данилевского заключалось в выдвинутой им гипотезе: человеческие сообщества объединяются в крупные культурно-исторические типы (цивилизации), которые, подобно живым организмам, находятся в непрерывной борьбе друг с другом и с окружающей средой.

Эта идея, сформулированная в работе «Россия и Европа»⁶, вызвала восхищение и поддержку среди коллег Данилевского по Русскому Географическому обществу и волну последователей по всей России. В течение нескольких последующих лет книга переиздавалась три раза. О ее популярности говорит и тот факт, что она была официально рекомендована в качестве учебного пособия преподавателям российских гимназий. Концепция ученого сыграла значительную роль в становлении консервативного образа национальной политики, в частности, в работах К.Н. Леонтьева, одного из первых adeptов теории Данилевского⁷. Более того, концепция культурно-исторических типов, в которой славянская тема занимала одну из центральных позиций, была впоследствии использована известными зарубежными представителями цивилизационного подхода Освальдом Шпенглером и Арнольдом Тойнби и отечественными учеными П.А. Сорокиным и Л.Н. Гумилевым.

В жизни и творчестве Римского-Корсакова славянская тема была весьма важной составляющей, практически доминантой в его «картине мира». Среди фактов, подтверждающих славянские симпатии композитора, можно указать на интерес к славянским образам (например, в Сербской увертюре, операх «Млада», «Свитезьянка» и «Пан воевода»), на широко представленную в его творчестве малороссийскую тему (например, в операх «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством»).

Композитор не раз указывал на свое восхищение творчеством Шопена и особой поэтичностью польской музыки. Польский конфликт, разгоравшийся в России несколько раз на протяжении XIX века, волновал Римского-Корсакова. Он симпатизировал восставшим полякам в 1863 году, хотя как раз

⁴ См.: Ширинянц А.А. Очерки истории социально-политической мысли России XIX века. М., 1993. С. 125–139.

⁵ См.: Обатнин Г.В. Иванов-мистик. Окультизм мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова. М., 2000. С. 122–154.

⁶ Исследование Данилевского опубликовано отдельным изданием в 1871 году, главы выходили с 1869 года в ежемесячном журнале «Заря».

⁷ Подробнее о влиянии идей Данилевского на концепцию Леонтьева см.: Ширинянц А.А. Русская социально-политическая мысль XIX века: К.Н. Леонтьев. М., 1995.

клиперу «Алмаз», на котором в это время плавал Николай Андреевич, было приказано патрулировать Немецкое море, чтобы не допустить ввоз оружия в Польшу⁸. Известно, что Римский-Корсаков гордился своими предками, принадлежавшими к древнему дворянскому роду; основатель его был чешским выходцем из Литвы. Портреты предков украшали дом композитора⁹.

Славянское движение, которое по внешним признакам встраивалось в официальные сценарии власти Александра II, а затем и Александра III¹⁰, оказало большое влияние на все сферы общественной жизни. В этом контексте важно, что и первое публичное признание «новой русской музыкальной школы» проходило под знаком славянской идеи. Грандиозный Славянский съезд и масштабная Всеславянская этнографическая выставка в 1867 году¹¹, организованные при высочайшем покровительстве и широкой под-

⁸ Польская тема связана с одной из трагических страниц в истории семьи Римских-Корсаковых. Отец композитора был уволен с поста губернатора Вольнской губернии за благосклонное отношение к репрессированным после восстания 1831 года полякам и ссыльным декабристам.

⁹ Род этот, очень разветвившийся в Польше и Литве, в Московском государстве значится по родословным с XV века. Предком его считается Сигизмунд, или Жигмунд Корсак, якобы родственник князей литовских, по семейным неудовольствиям переселившийся в Москву на службу к великому князю Василию Дмитриевичу, очевидно, после женитьбы его на дочери великого князя литовского Витовта – Софье (1391 год). По родословным у этого Жигмунда было три сына, из которых Фридрих остался в Литве продолжателем рода Корсаков, а Венцеслав и Милослав сделались родоначальниками фамилий Римских-Корсаковых и Милославских (см.: История русских родов: <http://www.russianfamily.ru/r/rim.html>).

¹⁰ О развитии идеи панславизма в государственной политике (в том числе о «спасительных» мотивах в русско-турецкой войне и поддержке сербского восстания в 1876 году) см.: Уортман Р. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. II. М., 2004.

¹¹ Она открылась в московском Манеже 23 апреля 1867 года. Инициатором выставки выступило Общество любителей естествознания, учрежденное при Московском университете в 1864 году. Идею подал известный антрополог А.П. Богданов, побывавший на открытии Этнографического музея в Сидэнгамском Хрустальном дворце в Лондоне в 1862 году. Программа выставки утверждалась на самом высоком уровне – императором Александром II по докладу министра просвещения. Почетным председателем оргкомитета был избран великий князь Владимир Александрович. Члены императорской семьи выступили также жертвователями выставки и посетили ее экспозицию уже 24 апреля. Смета составляла 20 тысяч рублей серебром, 17 из них внес меценат, помощник попечителя Московского учебного округа В.А. Дашков. Выставка рассказывала о традиционной культуре многонационального населения практически всех регионов Российской империи (Прибалтики, Севера России, Поволжья, Приуралья, Сибири, Юго-Запада России, Кавказа, Крыма, Казахстана и Средней Азии), а также ряда родственных славянских народов Центральной и Юго-Восточной Европы. Выставка работала до середины июня 1867 года, ее посетило более 83 тысяч человек. (см.: Выставка и международная конференция «Славяне Европы и народы России» в Петербурге: http://www.inslav.ru/konf_etnogr.html).

держке общественности, стали тем плацдармом, на котором разворачивались события вокруг национального направления в музыкальной культуре. В здании петербургской Городской думы 12 мая был дан «Славянский концерт» под управлением М.А. Балакирева. Для гостей выставки исполнялись произведения Монюшко, Глинки, Листа, Балакирева, Римского-Корсакова, Даргомыжского. В рецензии именно на этот концерт В.В. Стасов написал: «Сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов». После «боевого крещения» нового музыкального кружка «славянский миф» оказался неотъемлемой частью эстетики кучкистов¹².

Эстетика и философия молодых композиторов корреспондировали с основными положениями теории панславизма. С середины XIX века в метафизике славянских торжеств начинал утверждаться новый миф о зарождении Руси и ее истории¹³, отличный от официальной теории государственности. Отмеченная Славянским съездом дата – тысячелетие славянской литургии и грамотности – акцентировала момент исторического формирования славянской народности благодаря появлению общего языка и религии. Варяжская же легенда, ранее принятая как официальная, указывала на другой момент в истории Российской империи – на создание «государственности» путем адаптации западной модели правления. Основное отличие, акцентируемое в славянской идее, связано с указанием на автохтонные основания и предпосылки в формировании русско-славянского народа и особого типа власти. Этот создаваемый народный, национальный нарратив, таким образом, выстраивался как оппозиция установленному династическому порядку. Но принадлежность панславистов к официальным властным кругам существенно осложняло такое противопоставление¹⁴.

Итак, понятие «народ» в это время начинает обретать целый комплекс значений: народ как единство различных этносов Российской империи, как социальный слой, идеализированный интеллигенцией, и, наконец, как славянские народы в целом, объединенные под эгидой русских¹⁵.

Краеугольными основаниями теории панславистов стали «власть» и «народность», именно они являлись важными и для композиторов «Могучей кучки». В сочинениях Римского-Корсакова можно найти своеобразную «антологию» различных типов власти: образ справедливого правителя в «Снегурочке», образы святого князя и княжича в «Китеже», карающего Ивана Грозного в «Псковитянке», остро-пародийный «шарж» на царя в «Золотом петушке» и др.

¹² Рахманова М.П. Музыка // Русская художественная культура второй половины XIX века. Картина мира. М., 1991. С. 59–61.

¹³ Майорова О.Е. Славянский съезд 1867 года: Метафорика торжества // Новое литературное обозрение. 2001, № 51. (Также: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/mayor.html>.)

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

Идея народности, одна из центральных во многих историософских и художественных исканиях второй половины XIX века¹⁶, в музыкальных сочинениях кучкистов и в частности Римского-Корсакова получила новые основания, созвучные теории панславизма. Музыканты стремились создать «автохтонный» музыкальный космос русских. Эти поиски «протоязыка», которые вел Римский-Корсаков, напоминали работу ученого-археолога: музыкальные свидетельства старины очищались от наслоений более поздних культурных практик. Конструируемая на основе исторических свидетельств, памятников народного творчества, современных открытий этнографии и археологии, история русской народности превращалась в особый символ «национального», уже неотделимый от творчества и поэтики опер Римского-Корсакова¹⁷. «Профессор-естествоиспытатель», как называл композитора Л.Л. Сабанеев¹⁸, воплощал концепцию искусства, в которой «народность» являлась ключевым элементом: символика и тексты древних источников соотносились с особой системой музыкальных выразительных средств. Основными компонентами нового музыкального дискурса являлись: характерная мелодика, гармония и принципы формообразования, выведенные на основе изучения фольклора и церковно-певческих традиций.

Идеи Данилевского в зеркале эпохи

В научных кругах второй половины XIX века Данилевский был весьма авторитетным ученым. Так, труд «О движении народонаселения в России» (СПб., 1851) был награжден большой премией Русского Географического общества, а исследование «Климат Вологодской губернии» (СПб., 1853) получило малую золотую медаль Общества.

Сочувствовал Данилевскому и его пророчеству об особой судьбе славянства цвет русской исторической науки и культуры. Среди его поклонников были писатели и поэты (Ф.М. Достоевский, Ф.И. Тютчев, А.А. Фет,

¹⁶ Подробнее об адаптации в русской культуре и искусстве идеи народности, воспринятой во многом под воздействием немецкой философии, см.: Зорин А.Л. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2004; Зорин А.Л. Идеология «Православие – самодержавие – народность»: опыт реконструкции. Неизвестный автограф меморандума С.С.Уварова Николаю I // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С.71–105; Миллер А.И. Империя и нация в воображении русского национализма. Взгляд историка // Публичные лекции. Полит.ру: <http://www.polit.ru/lectures/2005/04/14/miller.html>. О том, как идея народности была адаптирована в русском музыкальном искусстве см., например: Кудрявцев А.И. Две редакции мифа о «национальной музыке» // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2007. № 3 (апрель): <http://www.21israel-music.com/National.htm>.

¹⁷ См.: Софьяна Н.А. Национальная история в русской классической опере: автореф. дисс...канд. иск. Казань, 2006.

¹⁸ Сабанеев Л.Л. О Римском-Корсакове // Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России. М., 2004. С. 58.

А.Н. Майков), философы и общественные деятели (например, И.С. Аксаков, В.В. Розанов), историки и филологи (О.Ф. Миллер, А.А. Потебня и многие другие)¹⁹.

Идеи Данилевского были распространены и в окружении Римского-Корсакова. Можно предположить, что близкий друг композитора Владимир Васильевич Стасов, занимавший видную должность в Публичной библиотеке и много изучавший проблемы археологии и этнографии, знал лично Данилевского и его историсофские рассуждения. Их возможные контакты могли происходить на фоне деятельности Географического общества, в котором они оба занимались различными проблемами славянского мира.

К середине 1890-х годов вокруг Римского-Корсакова образовался кружок молодых поклонников²⁰, которые «спаялись, – как пишет Р.И. Бельский, – в крепкое ядро верующих, что истинный “свет” – в русской “кучкистской” музыке»²¹. Молодые люди изучали историю отечественной культуры во всех ее проявлениях, спорили о возможных исторических путях развития России. В частности, либреттист корсаковских опер В.И. Бельский безусловно знал труды славистов и литературоведов А.А. Веселовского, В.И. Ламанского, А.Н. Пыпина. Эти ученые во многом следовали за открытиями Данилевского; их работы тоже строились на распространенной в это время сравнительной методологии, с помощью которой вырабатывались теории целостных культурно-исторических образований в истории. В рамках такого подхода одной из центральных проблем являлось взаимовлияние социокультурного контекста и художественных явлений.

С этой научной средой был знаком и сам Римский-Корсаков, а «фанатики русской музыки», как стали называться группировавшийся вокруг композитора музыкальный кружок Н.М. Штрупа, были непосредственно связаны с названными выше учеными. Николай Штруп, чиновник министерства торговли и промышленности и по совместительству репетитор детей Римского-Корсакова, а позже и один из его друзей, был пасынком Ламанского. Видный историк и филолог, председатель Русского Этнографического общества, Ламанский служил вместе со Стасовым в Публичной библиотеке, преподавал в Петербургском университете. Исторические теории Ламанского базировались на этнографических изучениях и полевых материалах, которые он собирал во время многочисленных командировок по славянским землям. Много работал Ламанский и в Географическом обществе как секретарь, потом как председатель его этнографического отделения. Ламанский был известен как большой поклонник идей Данилевского. Под их воздействием он выдвинул свою теорию общего греко-славянского мира и сформулировал

¹⁹ См.: Пивоваров Ю.С. Николай Данилевский в русской культуре и мировой науке // Мир России. Т. 1, № 1. М., 1992. С. 163–216.

²⁰ Подробнее о «новом окружении» см.: Рахманова М.П. Н.А. Римский-Корсаков. М., 1995. С. 128.

²¹ Цит. по: Там же. С. 129–130.

концепцию трех типов культуры²². Важно отметить, что Ламанский с самого начала поддерживал возникшее в 60-х годах национальное направление в музыкальном искусстве, посещал концерты и спектакли, где исполнялись сочинения русских композиторов.

Один из самых близких к Римскому-Корсакову молодых людей, В.В. Ястребцев, был участником вечеров известного литературоведа А.Н. Пыпина²³. Этот ученый в своих исследованиях впервые обратился к истории русской повести: некоторые старинные тексты были впервые им исследованы, а некоторые – «Девгениево деяние», «Повесть о Горе-злосчастии» (которую использовали Римский-Корсаков и Бельский в «Китеже») – впервые открыты при изучении рукописных сборников. Являясь сторонником «разумного» панславизма, Пыпин в 1878 году опубликовал свое исследование на эту тему, где указал не только на единство славян, но и на разнообразие славянского мира, воссоздавая историю каждого народа и показывая их историческое взаимодействие друг с другом.

Таким образом, панславистские идеи, распространенные в русском обществе, циркулировали и в ближайшем окружении Римского-Корсакова. Это дает основания предполагать, что и сам композитор в какой-то форме был знаком с идеями Данилевского.

Панславизм Данилевского и «Сказание о невидимом граде Китеже»: контексты и подтексты прочтений

Итак, идеи панславизма в трудах Данилевского были изложены как стройная концепция, с применением системного подхода и естественнонаучных методов исследования. Подчеркнем еще раз: эти идеи не были личным «изобретением» ученого, в своем труде он обобщил распространенные представления современников и символы национальной идентичности, фактически воплотив коллективные устремления, поиски эпохи в едином научном тексте. Об этом может свидетельствовать, например, письмо Достоевского, посланное Н.Н. Страхову в марте 1869 года, сразу же после выхода первых глав «Россия и Европа»: «Да ведь это – будущая настольная книга всех русских надолго; и как много способствует тому язык и ясность ее, популярность ее, несмотря на строго научный прием... Она до того совпала с моими собственными выводами и убеждениями, что я даже удивляюсь на иных страницах сходству выводов»²⁴. Действительно, идеи Данилевского оказались

²² Подробнее о работах Ламанского см., например: Саприкина О.В. Академик В.И. Ламанский: научное наследие и общественная деятельность: дис. ... канд. ист. наук. М., 2004.

²³ Янковский М. В.В. Ястребцев и его «Воспоминания» // Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. I. С. 8.

²⁴ Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 15 тт. Т. 15. СПб., 1996. С. 417-418.

мощными импульсами для многих художников, транслировавших их в различных текстах культуры.

В историсофских «интерьерах» славянского мифа отчетливо проступали особые, «мессианские» характеристики славян-русских и идеализированный мифопоэтический образ России. Подобные акценты расставлены и в опере «Сказание о невидимом граде Китеже», где образы китежан и Февронии напоминают скорее иконические лики, чем реальных исторических персонажей, а в сюжетной канве прочерчен миф о Святой Руси. Так же как и труд Данилевского, «Сказание» во многом воплотило ожидания и чаяния не только самого композитора, но и его окружения, и даже эпохи в целом²⁵.

Возникающие при сопоставлении двух «свидетельств» параллели и взаимодействия позволяют, как нам кажется, по-новому услышать музыкальный текст оперы и обратить внимание на те нюансы, акценты, которые могли возникать у слушателей «Китежа» в начале XX века.

Работа композитора над оперой проходила на фоне русско-японской войны, события которой глубоко волновали Римского-Корсакова. Например, в его письме к Глазунову читаем: «Какие ужасы происходят на востоке! Порт-Артур очевидно доживает последние дни. По сегодняшним газетам, “Рюрик” пустили ко дну. Еще много будет жертв этой проклятой войны, война же надолго затянется. “Макаки да макаки. Шапками закидаем, уши надерем! – вот что творилось у нас. – При первом сухопутном сражении японцам капут” – и т. д., а вот что вышло. Война, признаться, у меня из головы не выходит»²⁶.

В периодических изданиях и художественных кругах эта война нередко трактовалась как метафизический бой с «панмонголизмом», предсказанный В.С. Соловьевым. В рассуждениях философа об угрозе с Востока прорисовывалась особая миссия России, которая должна спасти христианскую веру от «желтой опасности»²⁷. Победы японцев расценивались как нашествие варваров, в образе которых актуализировались древние представления о разрушителях античных святынь²⁸. В сложный конгломерат различных общественных «мифологий» вписывалось и пророчество Данилевского о будущей политической угрозе славянам со стороны Запада. Дело в том, что сторону Японии в этой войне приняли основные европейские державы (Англия, Германия) и Америка, поэтому восточное нашествие оказалось элемен-

²⁵ О восприятии «Китежа» современниками и в целом о значении оперы в «национальной картине мира» см.: Парин А.В. Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы. М., 1999. С. 289–304.

²⁶ Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. VI. М., 1965. С. 146.

²⁷ Сербиненко В.В. Философская эсхатология Вл. Соловьева // Минувшее и непреходящее в жизни и творчестве В.С. Соловьева. Материалы международной конференции 14–15 февраля 2003 г. Серия «Symposium». Вып. 32. СПб., 2003. С. 153–163.

²⁸ Подробнее об этих мотивах в творчестве Вяч. Иванова и Соловьева см.: Обатнин Г.В. Указ. соч. С. 139–140.

том противостояния Российской империи и западному миру²⁹. Сюжет «Китежа», таким образом, становился весьма созвучным социокультурной и политической ситуации начала XX века.

В водовороте политических и военных событий образ России многими воспринимался как последний оплот истинной веры и культуры. Легенда о «Китеже» превращалась в символ, олицетворявший «национальный образ мира» (Г. Гачев), воплощавший образ праведной страны. Сам Римский-Корсаков подчеркивал в беседе с Ястребцевым, что хочет написать новую оперу «очень по-русски»³⁰. Образы и быт народного мироустройства, с одной стороны, прочерчивались с особой тщательностью (например, для композитора было особенно важно реалистически изобразить первое появление Гришки Кутерьмы, когда «героя» выгналкивают в шею из дверей корчмы). С другой стороны, особая многослойная драматургия оперы³¹, множественность смысловых подтекстов, символика различных сценических атрибутов – все это указывало на особую «модель» оперы, созвучную философско-научному размышлению.

Подобная модуляция оперного жанра была вполне осознана авторами. Бельский в «Замечаниях к тексту» указывает, что в своей работе он стремился «по отдельным обрывкам и намекам угадать целое, сокрытое в глубине народного духа, — по одним случайно сохранившимся в источниках частностям мирозерцания действующих лиц, подробностям внешней обстановки и проч. воссоздать другие подробности неизвестной в целом картины»³². Комментарии Бельского свидетельствуют: авторы хотели восстановить целостную картину мира, запечатленную в древних текстах, и воплотить ее через художественные образы оперы. Такой способ работы над либретто и общей концепцией сочинения похож на естественнонаучный метод, используемый в этнографии или археологии. «В итоге, – констатирует Бельский, – может быть, во всем произведении не найдется ни одной мелочи, которая так или иначе не была навеяна чертою какого-либо сказания, стиха, заговора, или иного плода русского народного творчества»³³.

Аналогичным образом действовал и Данилевский: характеристики культурно-исторических типов ученый выводил на основе изучения языка, мифических верований, эпических преданий и основных форм быта; затем он прослеживал, как эти особенности проявляются в различных областях жизни: во внешней политике, в государственном устройстве, искусстве, науке,

²⁹ Об этом см., например: Всемирная история: Канун первой мировой войны. М., 2001. С. 399–415.

³⁰ Цит. по: Гозенпуд А.А. Н.А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. М., 1957. С. 141.

³¹ О драматургической концепции оперы, ее внутренней логике и жанровом синтезе см.: Серебрякова Л.А. «Китеж»: откровение «Откровения» // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 90–105.

³² Бельский В.И. Либретто оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». СПб., 1907.

³³ Там же.

религии, праве. Таким образом, связь с народными верованиями, древними традициями (художественными, историософскими, религиозными и др.) и для Римского-Корсакова и Бельского, и для Данилевского становилась залогом постижения «национального духа», «особого пути» России. Однако известно, что каждый раз в подобном обращении к фольклору реализуются собственные устремления той или иной эпохи³⁴.

Данилевский, продолжая традицию славянофилов, предсказывает великое будущее славянской цивилизации, которая в отличие от других культурно-исторических типов³⁵ вступает в эпоху расцвета. Славянский союз может достичь в будущем «четырёхосновного существования», то есть равноценно развить четыре основы любой цивилизации: религиозную, культурную, политическую и общественно-экономическую. Концепция «Китежа», в которой все эти компоненты представлены и подробно прописаны, воссоздает такой идеальный миропорядок: защищающая праведников от врага христианская вера, развитая культура, мудрое управление святых князей, общинный миропорядок, напоминающий семейные отношения³⁶. Мир китежан находится в гармоничном, уравновешенном существовании, и даже пьяница Гришка, напоминающий юродивого, является частью славянского космоса и вызывает сострадание главной героини.

Одной из главных в концепции Данилевского является идея органицизма, которую он противопоставляет популярной в то время эволюционистской теории Дарвина. Ученый утверждает, что культурно-исторические типы не могут перерождаться, бесконечно развиваться и объединяться с другими. По аналогии с биологическими организмами они проходят этапы становления, расцвета и кризиса. Западноевропейскую цивилизацию, по мнению Данилевского, поразили неизлечимые болезни, а на смену этому вступившему в стадию «разложения» типу должно прийти «юное Славянство» – объединение славян (болгар, чехов, поляков, русских, сербов) в целостном государстве.

В структуре оперы замкнутость различных миров – татар и китежан – специально прочерчена композитором. Эти два мира сосуществуют параллельно, и переход из одного в другой возможен лишь с помощью определенных «медиаторов»-посредников. Татары не могут войти в Большой Китеж: как особое символическое пространство он доступен лишь избранным, носителям высшей религии и этики.

³⁴ О принципиально разных прочтениях легенды о граде Китеже и принципах функционирования этого мотива в художественной литературе см.: Шешунова С.В. Град Китеж в художественной литературе и проблема бифуркации русской культуры // Постсимволизм как явление культуры. Вып. 4. М., 2003. С. 57–63.

³⁵ Это – египетский, китайский, ассирийско-вавилонский, объединенный с финикийским и древнесемитским, индийский, иранский, еврейский, греческий, римский, арабийский, германо-романский или европейский типы.

³⁶ О теории коллективизма как одной из доминант в интеллектуальной и художественной традиции дореволюционной эпохи см.: Валицкий А. Интеллектуальная традиция дореволюционной России // Общественные науки и современность. 1991. № 1. С. 145–159.

Данилевский размышляет о будущем славянского культурно-исторического типа: «Главный поток всемирной истории начинается двумя источниками на берегах древнего Нила. Один, небесный, божественный, через Иерусалим и Царьград, достигает в невозмущенной чистоте до Киева и Москвы; другой, земной, человеческий, в свою очередь, делящийся на два главных русла культуры и политики – течет мимо Афин, Александрии, Рима, – в страны Европы... На Русской земле пробивается новый ключ справедливо обеспечивающего народные массы общественно-экономического устройства. На обширных равнинах Славянства должны слиться все эти потоки в один обширный водоем...»³⁷ По мнению Данилевского, борьба славянского и романо-германского культурно-исторических типов должна прекратиться, когда наступит эпоха славян. Она воплотит собой наступление «Града Божьего» на земле.

Эти размышления ученого прочитываются и в концепции «Китежа». Эсхатология и миллениаризм находят в опере множественное и многомерное истолкование. Сам сюжет разворачивается вокруг темы конца света после нашествия татар и произошедшем чуде, которое оказалось возможным благодаря русским святым, преобразующим своей святостью реальную русскую историю. Данилевский писал о «чуждом насильственности, исполненном мягкости, покорности, почтительности» славянском типе, который в результате стал фактически воплощением христианского идеала. Интересно, что эти идеи оказались созвучны и общим историческим процессам, происходящим в России. Историк Р. Уортман указывает, что после 90-х годов XIX века в официальной историософии произошел фундаментальный сдвиг – именно акцент на чуде, взывание к чуду стало тем главным элементом, который поддерживал власть русского императора, что выражало утрату веры в силы истории. Она была заменена на преклонение перед божественным вмешательством в настоящее и будущее страны³⁸. Религиозная символика «Китежа», цитаты из различных духовных источников указывают на то, что Китеж представлялся композитору как особое райское место, аналог небесного Иерусалима³⁹. Именно так воспринималась сама легенда о Китеже и в других многочисленных художественных прочтениях начала XX века⁴⁰. В музыкальном тексте это подтверждает и выбранная композитором особая символика сакральности. Моделирование этой сферы⁴¹ происходит с помощью особых выразительных средств: развитая сфера колокольности, перерабо-

³⁷ Данилевский Н.Я. Россия и Европа. М., 2006. С. 557.

³⁸ Уортман Р. Указ. соч. С. 397.

³⁹ Подробнее о христианской поэтике и символике см.: Пашенко М. «Китеж», или «Русский Парсифаль»: генезис символов // Вопросы литературы. 2008. № 2. С. 145–182.

⁴⁰ Подробнее о других литературных прочтениях легенды см.: Шешунова С.В. Указ. соч.

⁴¹ Подробнее о сакральности в опере см.: Лобзакова Е.Э. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века: автореф. дисс... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2007.

танные интонации знаменного роспева, особый замедленный хронотоп, мелодика, воплощающая черты духовного стиха⁴².

Противоположная сфера татар не отличается «своим» интонационным языком, он строится на производных попевочных интонациях, близких русской сфере (так, тема татар почерпнута из русской песни «Про татарский полон»). Бельский объясняет этот особый прием в предисловии: «Нашествие татар на Заволжье и другие внешние события описываются в “сказании” эпическими приемами, — следовательно, не реально, а так, как они представлялись в свое время пораженному народному воображению. Поэтому, например, татары являются без определенной этнографической окраски, лишь с теми их обликами, с какими они рисуются в песнях времен татарщины»⁴³. Татарская сфера, интонымы которой отчасти вызывают ассоциации с общеевропейским стилем, в восприятии слушателей могла модифицироваться в обобщенный образ «врага» – «завоевателя». Символика завоеваний христианских святых иноверными связывала действие оперы с событиями, непосредственно предшествовавшими ее созданию – с русско-турецкой войной, которая проходила под знаком идеи освобождения не только славян, но и самого священного города – Константинополя. И непосредственно после премьеры оперы славянская тема оказалась необычайно актуальной: агрессия со стороны Австро-Венгрии в 1908 году по отношению к Боснии и Черногории вызвала рост славянской солидарности⁴⁴. В концепции Данилевского европейская цивилизация несет разрушение и не способна к новому возрождению, как невозможно, согласно Римскому-Корсакову и Бельскому, приобщение татар к Большому Китежу.

В образе татар-«чужаков» просматриваются черты общеевропейского типа, который Данилевский противопоставлял идеализированным славянам. Согласно ученому, для европейской цивилизации характерны разобщенность, эгоизм, борьба за власть и жажда денег. В сцене дележа добычи татарами (вторая картина III действия) именно эти качества характеризуют завоевателей: в споре за трофеи татарские князья не останавливаются перед убийством соплеменников.

Данилевский противопоставляет европейский и славянский типы и на уровне психологических качеств. Он пишет о склонности к «насилию» у европейцев и о «прирожденной гуманности» славян. В опере дева Феврония – собирательный образ, характеризующий славянскую цивилизацию. По Данилевскому, Россия, обладая «внутренним нравственным сознанием», должна вылечить все цивилизационные европейские «болезни»⁴⁵.

⁴² О текстовых ассоциациях с духовным стихом см.: Рахманова М.П. Н.А. Римский-Корсаков... С. 229–230.

⁴³ Бельский В.И. Указ. соч.

⁴⁴ Обатнин Г.В. Указ. соч. С. 127.

⁴⁵ См.: Птицын А.Н. Концепция «славянской цивилизации» Н.Я. Данилевского. Ставрополь, 2003.

В противоположность европейскому индивидуализму славяне склонны к альтруизму и коллективизму. Сам Римский-Корсаков в плане оперы, показанном Ястребцеву в 1903 году, дополнительно прописывает эти характеристики. «Надо только самому делать добро и любить все живущее, и тогда жизнь человека делается прекрасной, земля превратится в рай, на деревьях зацветут золотые и серебряные цветы и кругом запоют райские птицы», – такова философия Февронии и обитателей Великого Китежа⁴⁶. В опере очень много хороших и ансамблевых сцен, которые объединяют различные социальные группы китежан в едином действии, в едином переживаемом ими чувстве.

Отличительными чертами славянской цивилизации, согласно Данилевскому, являются терпимость, кротость и жертвенность. В либретто «Сказания» сражение с татарами показано в жертвенном наклонении: историческая трагедия переносится в возвышенный план мифа, безусловная вера героев в высшую силу является их главной защитницей от смертельной опасности. Воины княжича Всеволода уходят в бой с намерением пасть на поле сражения и «к лику мученик причтенным быти». Покорность во всем Божьей воле и вера в спасение – темы, которые наполняют речи Февронии и китежского народа. В этом смысле идеализированный мир «Китежа» напоминает известное высказывание К.С. Аксакова: русскую историю можно читать как житие святых. Моделирование хронотопа житийных повествований в опере отразилось в размеренном, неторопливом ходе событий, что придает драматургии оперы эпическую многозначность и вневременную бытийственность. Как писал Бельский, «место драматического и сценического движения должна занять органическая связанность настроений и логичность их смен»⁴⁷.

Еще одно качество сближает китежских славян с образами святых: это качество Данилевский называет «благодатью». Благодать наполняет преображенный Китеж, о «дивном состоянии» поет Феврония в сцене преображения, при встрече с призраком Княжича Всеволода.

Образ правителя в опере, воплощенный в ипостасях Князя-мудреца и Княжича-воина, воспринимается как залог праведного существования народа в истинной вере. Основная константа властной идеи заключена в духовной и даже сакральной связи правителя и народа, что, например, подтверждают слова народа из II действия: «Без него (то есть Князя) нам, сирым, не жить».

Отношения Княжича Всеволода с простой девушкой Февронией закрепляются в свадебном обряде. Подобный смысловой ход символизирует общинный уклад, в котором сословные разделения происходят по воле самих участников, а не насильственно (как в западноевропейской цивилизации, на что указывает Данилевский). Князь, Княжич и народ объединены в одном миропорядке, который построен на патерналистской модели власти. На этот

⁴⁶ Ястребцев В.В. Указ. соч. Т. 2. С. 282.

⁴⁷ Бельский В.И. Указ. соч.

принцип, свойственный славянам, указывает и Данилевский: «нация-семья» становится основной формой славянской государственности.

Таким образом, в концепции «Сказания» прочерчивается множество параллелей с основными положениями труда Данилевского. Наполнив их художественной образностью, опера воплотила целостный пласт мировоззрения российского общества рубежа XIX и XX веков. Взаимодействие прошлого и современности, истории и мифа, древней литературы и индивидуального музыкального языка Римского-Корсакова – все это создает универсальный «космос» оперы, в котором «звучат» различные пласты русской культуры и русского самосознания.

Целостность концепции «Китежа» позволяет сравнить оперу с нравственно-философским трактатом, для постижения которого необходима особая стратегия восприятия: внимательное и постепенное вслушивание.

Именно на такой тип восприятия и указывает восторженный поклонник творчества Римского-Корсакова В.В. Ястребцев: «Захотелось мне вдруг – встать перед Вами на колени. <...> В данную минуту Ваш “Китеж” предо мною. Проглядывая его наедине, я горько плакал. Не думайте, однако, что, подобно Вакуле, – я в рассудке повредился, – нисколько. Мне захотелось, хотя приблизительно, словами выразить то, что я в глубине души своей продумал и перечувствовал под влиянием Вашего вдохновенного “Евангелия”. В заключение позвольте Вас из архиереев и патриарха русской музыки проинвестить в композитора-евангелиста»⁴⁸.

⁴⁸ Цит. по: Римский-Корсаков А.Н. Указ. соч. С. 102.

Ирина Скворцова

НОВЫЕ СТИЛЕВЫЕ ВЕЯНИЯ В ЭПОХУ РИМСКОГО-КОРСАКОВА. СТИЛЬ МОДЕРН

В былые времена бытовало мнение, будто Римский-Корсаков, проживший достаточно долго, сохранял сформированную в молодости кучкистскую эстетику на протяжении всей жизни. В какой-то мере это так. Но вместе с тем, он, гениальный художник, не мог не быть, как писал Г.А. Ларош, «отзывчив на веяния века». А «веяния» знаменовали собой на рубеже веков наступление модерна, с последующим молниеносным и повсеместным распространением флюидов этого стиля, правда, с разной степенью «проникновения» у разных художников. Не прошел мимо модерна и Римский-Корсаков, на словах порицавший и отрицавший тенденции нового стиля.

Итак, возникает оппозиция: Римский-Корсаков – стиль модерн. Хотелось бы остановиться на тех типологических чертах музыкального модерна, которые так или иначе отразились в творчестве Римского-Корсакова.

Прежде всего необходимо обозначить три исходных позиции:

1. Зависимость музыкального модерна от его *визуального прототипа*.
2. Особенности проявления стиля модерн в *русской музыке*.
3. Проявление черт модерна в *индивидуальных авторских стилях*.

Как известно, становление модерна происходило в лоне архитектуры и изобразительного искусства, и лишь гораздо позже его влияние распространилось на литературу, театр и музыку. Поэтому именно в сравнении с архитектурой и живописью можно говорить о воплощении типологических черт модерна в других видах искусства.

Сравнение стиля модерна в визуальных искусствах и в музыкальном подразумевает аналогию, то есть сходство общеэстетических позиций и адаптированных к материи музыки художественных средств, таких как: декоративность ткани, орнаментальность, эмансипация линии (в музыке рельефность и прихотливость мелодического и ритмического рисунка), особое соотношение рельефа и фона, точнее, растворение рельефа в фоне (в музыкальной материи на уровне соотношения мелодии и фактуры), культ деталей, ассимиляция различных культурных традиций (то есть многостилье в системе одного произведения) и стилизация, тяготение к статичным композициям и др. Эти художественные средства, пришедшие в музыку из визуальных искусств, являются основными, но не единственными типологическими признаками модерна.

Став стилем рубежа веков, модерн объединил своим художественным духом, своей эстетикой разные искусства; как писал один из исследователей, «выработал стилистику, на короткое время ставшую *общим наречием* различных искусств, в том числе и музыки» (курсив мой. – И.С.)¹.

¹ Коробова А. Ребиков // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 174.

В сущности модерн привлек всех без исключения русских композиторов, живших на рубеже веков: и тех, кто мыслил новаторски и громогласно об этом заявлял, и тех, кто отстаивал «академические» взгляды, для кого мерило ценности составляла традиция. Другой вопрос, в какой мере русские композиторы соприкоснулись с эстетикой и художественными особенностями модерна и какие черты стиля отразились в творчестве каждого из них.

Сосуществуя в полифоническом сплетении со множеством иных направлений, стиль модерн *частично и избранно отразился в индивидуальных творческих стилях*. У одного и того же автора проявления модерна могут целиком охватывать одни произведения и полностью отсутствовать в других. Это общее положение, характеризующее стиль во всех видах искусства. Например, в живописи смешение стилей либо отдельные проявления принципов стиля модерн мы находим у таких разных художников, как А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, М.А. Врубель, Н.К. Рерих, В.А. Серов, В.Э. Борисов-Мусатов, И.Я. Билибин, Л.С. Бакст, Е.Е. Лансере, З.Е. Серебрякова и др.

Однако, в отличие от изобразительного и архитектурного модерна, где все же можно обнаружить абсолютных адептов стиля, таких как Ф.О. Шехтель и Л.Н. Кекушев, Г. Климт и А. Муха (так называемые знаковые фигуры модерна), – в русском музыкальном искусстве рубежа веков в «чистом виде» представителей модерна мы не найдем. Единственное исключение, но и то не полное, составляет А.Н.Скрябин.

Итак, «флюиды» модерна «поражают» отдельные произведения. Один из современных теоретиков стиля, Д.В. Сарабьянов говорит в связи с этим о принципе избранности проявлений типологических черт модерна в индивидуальных авторских стилях:

«В более ранние эпохи, как правило, произведение, принадлежащее определенному стилю или стилевому направлению, целиком укладывается в его рамки... Что касается стиля модерн, то здесь *чрезвычайно редко*... то или иное произведение целиком *“выполняет нормы”* *стиля*» (курсив мой. – И.С.)². В качестве критерия принадлежности того или иного явления к модерну выдвигается *принцип «притяжения» к стилю*: «Достаточно нескольких – хотя и главных – признаков, чтобы причислить произведение к модерну»³. Этот же принцип иными словами сформулирован Е.И. Кириченко как «отсутствие обязательного *набора стилеобразующих элементов*»⁴.

Действие принципа «притяжения» ведет, естественно, к разнообразию стилевых вариантов. В изобразительном искусстве весьма далеки друг от друга центральные фигуры стиля – Г. Климт и А. Тулуз-Лотрек, М.А. Врубель и В.А. Серов, А.Н. Бенуа и К.А. Сомов, ранний В.В. Кандинский и ранний Н.К. Рерих. В музыкальном искусстве подобное разнообразие стиле-

² Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1984. С. 262.

³ Там же.

⁴ Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-х – 1910-х годов. М., 1978. С. 193.

вых вариантов можно увидеть в сопряжении творчества позднего П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Глазунова и А.К. Лядова, С.В. Рахманинова и А.Н. Скрябина, ранних И.Ф. Стравинского и С.С. Прокофьева.

*

Рассмотрим более подробно те типологические черты русского музыкального модерна, которые нашли отражение в стилистике позднего творчества Римского-Корсакова.

Важнейшей чертой стиля является *установка на декоративность*, выраженная в культе украшений. Акцент на внешней стороне изображаемого – определяющая и чрезвычайно характерная сторона модерна. Показательно в этом смысле высказывание А.Н. Бенуа: «Все искусство – танец, ибо оно все *украшение жизни*, выявление в ней красоты...» (курсив мой. – И.С.)⁵.

В эстетической системе стиля модерн украшение теряет свой прикладной характер, обретает самоценность, оказываясь смысловой основой произведения. Культ всевозможных орнаментов, мозаик, изысканно-капризных завитков, витражей и решеток, прихотливых линий, разнообразных узоров характерен прежде всего для архитектуры. Одним из многих показательных примеров архитектурного модерна является доходный дом И.П. Исакова архитектора Л.Н. Кекушева на улице Пречистенка в Москве. Все шестизэтажное здание в буквальном смысле слова оплетено сетью украшений: замысловатая разнообразная лепнина, растительные орнаменты, решетки, всевозможные нефункциональные фигуры. Принципиально важно, что именно *декоративные украшения* этого здания составляют его художественную выразительность, подчеркивают его индивидуальность. «Высокая плотность» украшений очень характерна и для прикладных жанров (разнообразно и изысканно украшенные изделия фирмы Фаберже), и для живописи. Вспомним галерею женских портретов В.А. Серова, где сам персонаж словно растворяется в изобилии и своеобразном пиршестве аксессуаров костюма и деталей интерьерного фона (портреты З.Н. Юсуповой, Г.Л. Гиршман, О.К. Орловой и др.).

Параллельные явления можно обнаружить и в музыке.

Сочинения разных композиторов рубежа веков дают массу примеров, в которых пиршество «украшений» ведет к избыточной декоративности. Иначе говоря, то, что считалось второстепенным в шкале ценностей классикоромантического музыкального искусства, выходит на первый план. Акценты на внешней стороне произведения характерны и для исполнительского стиля эпохи модерн. Возросшее внимание к агогике, к многочисленным артикуляционным деталям, а также темповые и динамические «изысканности» отличают исполнительские, прежде всего фортепианные, интерпретации этого времени, в частности Скрябина и Рахманинова.

⁵ Бенуа А. В ожидании гимна Апполона // Апполон. 1909. № 1. С. 8.

Произведения модерна подразумевают их тщательное разглядывание. Рассматривая декоративные детали, зритель как будто бы растворяется в них, входит внутрь – подобный эффект «погружения» возникает при длительном всматривании в *орнамент*. «Модерн начинается с орнамента» – широко распространенная в искусствознании точка зрения⁶.

Как сочетаются понятия «декоративность» и «орнамент»? В декоративном искусстве модерна орнамент является максимально выразительной визуальной моделью стиля, носителем декоративности. А декоративность в свою очередь выступает как основная эстетическая категория, являясь мерилем красоты. Один из исследователей отмечает: «Орнамент взял на себя... не свойственную ему прежде *формообразующую и смысловую нагрузку*, стал *основным компонентом* в создании предметного творчества, “орнаментом форм” – по определению М. Врубеля, вобрал в себя эмоционально-смысловое содержание» (курсив мой. – *И.С.*)⁷.

Итак, с одной стороны, орнамент является формообразующим фактором. С другой стороны – он как бы вуалирует уже заданную форму. Д.В. Сарабьянов замечает, что мастер архитектурного модерна «обнажает конструкцию, но тут же, словно спохватившись, декорирует ее, боясь, что она сама не выдержит эстетического испытания»⁸.

Многие музыкальные произведения рубежа веков отличаются этим качеством. Орнаментальность характерна, например, и для мелодической линии партии Шемаханской царицы в «Золотом петушке» Римского-Корсакова, и для фортепианных произведений Рахманинова (например, Первая фортепианная сюита в четыре руки), и для балета «Времена года» Глазунова, для «Соловья» Стравинского.

Орнаментальность влияет на характер восприятия музыкального произведения: тематический образ словно рождается на наших глазах из декора, и мы не сразу распознаем его. Именно из полимелодического фактурного единства постепенно образуются оформленные мелодические образования. Такого рода примеры мы находим в «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова или, скажем, в «Острове мертвых» Рахманинова.

Модерн искал формулу красоты в причудливых изгибах, сложных, искривленных, неправильной формы фигурах. Эти странные линии – своего рода символ свободы внутренней, «органической» жизни, импульсивности душевного порыва. Не случайно «порыв», «экстаз» – самые распространенные понятия этого времени.

Принцип эмансипации линии распространяется и на музыкальное искусство. Как отдельное качество, характеризующее музыкальную материю стиля модерн, отметим возрастающую роль особого рода мелодической ли-

⁶ Сарабьянов Д.В. С. 214.

⁷ Казакова Л. Орнамент в декоративном искусстве модерна как визуальная модель стиля // Модерн и европейская художественная интеграция. М., 2004. С. 342.

⁸ Сарабьянов Д.В. С. 104.

нии, в которой, с одной стороны, постепенно исчезает вокально-песенная природа, усиливается инструментальный тип, а с другой – обостряется графический характер мелодического рисунка: его отличает капризность причудливо-выразительных линий-арабесок. Сочинения разных композиторов рубежа веков насыщены примерами, в которых стихии музыкальной линии придается первостепенное значение. Такого рода мелодические линии мы найдем в фортепианных произведениях Скрябина и Рахманинова, в «Салтане» и «Золотом петушке» Римского-Корсакова, в «Соловье» Стравинского. Ажурными линейными пассажами, расцвеченными всевозможной мелизматикой, изобилует балет Глазунова «Времена года», близкий по стилю картинам и афишам Альфонса Мухи.

Постепенно, в ходе эволюции модерна пышность декоративных украшений исчезает, словно спадающая завеса, и начинает обнажаться рациональная структура, конструкция, скрытый «скелет». В музыкальном искусстве, как и в визуальном модерне, подобное движение очевидно в раннем авангарде, но проявляется и в творчестве позднего Скрябина.

*

Новаторская суть модерна обычно определяется афоризмом «изнутри наружу», что означает: современные конструкции и материалы обогащаются и обновляются декоративными мотивами и в связи с этим возникает новое понимание пластичности и новая трактовка плоскости.

«Чем больше... живопись уподобляется ковру, гобелену, вышивке, аппликации, превращаясь в узор, – короче, чем она проще и орнаментальнее, тем более она удовлетворяет требованиям стиля», – пишет Е.Б. Мурина в книге «Проблемы синтеза пространственных искусств»⁹.

Лубок, столь распространенный в искусстве модерна, – одна из разновидностей плоскостного пространства. Изящную стилизацию лубка мы можем наблюдать в «Салтане» Римского-Корсакова.

Переход от пространственного мышления к плоскостному происходит прежде всего в визуальных видах искусств, однако его эквиваленты ощутимы и в музыке. Данный феномен уже давно отметил в своей книге о К. Дебюсси С. Яроцинский; по его мнению, переход от пространственного к плоскостному музыкальному мышлению ознаменовал «Послеполуденный отдых фавна»¹⁰.

В русском музыкальном модерне примеры плоскостного музыкального мышления обнаружить нетрудно. Произведение, отличающиеся декоративностью, становится похожим на гобеленовое полотно: орнаментальные узоры, изобилие деталей, прихотливые мелодические линии-арабески, «мерцающая» полимелодическая фактура.

⁹ Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М., 1982. С. 30–31.

¹⁰ Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978. С. 83.

Для стиля модерн характерно особое ощущение времени, точнее, существуют два максимально отдаленных типа времени: «время – миг» и «время – вечность», иначе говоря, «вихревое движение» и «статичность безвременья».

Стремление к предельной сжатости, уплотненности, афористичности высказывания, придающей происходящему эффект мимолетности, призрачности, – это время мига. Оно, например, характерно для отдельных пьес Лядова, Скрябина, для миниатюр раннего Прокофьева.

Полетность, стремительность, причудливая вихревая пластика некоторых рахманиновских фортепианных пьес сродни знаменитому танцу Лой Фуллер, «невесомая волнистость» которого вдохновила многих представителей модерна. Выступавшая в парижских кабаре американская танцовщица демонстрировала вращение длинных драпировок-вуалей, которые она высоко поднимала на длинных бамбуковых тростях в разноцветных потоках электрического света. Это было стремление к синтетическому танцу, к совмещению музыки, пластики и света.

С другой стороны, для эстетики модерна типична ориентация на замедленное восприятие, так сказать, смакование художественного приема. Это качество свойственно живописи французского Ар Нуво или немецкого Югендштиля, оно же отличает многие живописные полотна Врубеля, такие как «Сирень» или «Царевна Лебедь».

Пронизанный эротизмом модерн культивирует наслаждение чувственной эмоцией, растворение в ней, что, несомненно, ведет к особому ощущению времени: в музыке такого рода произведения ориентированы на замедленное восприятие, погружение в звуковую материю. Музыкальное событие в данном контексте актуализируется не как процесс, а как пребывание в звучащем пространстве. (Вспомним в связи с этим статичные моменты «Салтана», например, эпизоды с Царевной Лебедью, где завороченная волшебная гармония словно застывает, погружая слушателя в чарующее пространство сказки.)

Звук эмансипируется, обособляется, становится «осязаемой» материей, в которой подчеркиваются ее акустические свойства. В первую очередь такое новое, «атмосферное» качество звучания достигается путем разработки тембрового, фонического потенциала гармонии, в сочетании с четким расчленением фактуры.

На уровне композиции эта тенденция проявляется в тяготении к *статике*. Разного рода статичностью отличаются многие произведения эпохи: «Волшебное озеро» Лядова, «Времена года» Глазунова, «Остров мертвых» Рахманинова, отдельные фортепианные пьесы Скрябина. И не только фортепианные. Сколь грандиозны не были бы замыслы оркестровых сочинений композитора, к каким бы массивным звучностям он не прибегал, например, в «Поэме экстаза», при кажущемся активном движении обнаруживается погружение в единое эмоциональное состояние, декоративное расцвечивание

ткани, в конечном счете ведущее не к движению, а к его остановке. Скрябин сам говорил: «Музыка заворачивает время, может его вовсе остановить»¹¹.

*

Важный эстетический принцип модерна – установка на *языковую множественность*, что является следствием ассимиляции культурных слоев прошлого.

Никакой другой предшествующий стиль не был так *историчен*, как модерн. В руках художника или композитора оказываются все средства прошедших эпох, и он волен выбирать из них те, которые подходят для передачи той или иной идеи.

В качестве примера литературного модерна, использующего синтез различных смысловых и временных пластов, в результате чего возникает оригинальная линия словесного рисунка, можно привести отрывок из знаменитого стихотворения Игоря Северянина «Это было у моря» (1910).

Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж...
Королева играла – в башне замка – Шопена,
И, внимая Шопену, полюбил ее паж.

Здесь совмещаются разные временные пласты: современность (море, городской экипаж), историческое прошлое (королева, паж, башня, замок) и романтический музыкальный образ (Шопен).

Синтез стилистических моделей свойствен столь разным произведениям рубежной эпохи, как «Щелкунчик» Чайковского, «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Петрушка» и «Соловей» Стравинского, одноактные балеты Глазунова, «Елка» В.И. Ребикова и т. д.

Моделирование различных стилей естественным образом ведет к расцвету *стилизации* как художественного приема, который можно обнаружить и в архитектуре, и в живописи, и в музыке. Так, в «Щелкунчике» стилизуются классицистские черты, стиль музыки времен французской революции, «экзотика» восточных танцев, русский танец, пастораль XVIII века, жанровые черты современных бытовых танцев. У Римского-Корсакова барочные модели можно найти не только в «Моцарте и Сальери», но и в «Сказке о царе Салтане», «Золотом петушке», у Глазунова – в балетах «Испытание Дамиса» и «Времена года». В меньшей степени стилизация характерна для Рахманинова и Скрябина, в большей – для Стравинского и Прокофьева.

С другой стороны, модерн был одержим идеей новизны. Не случайно в России он именовался «новым стилем».

К началу XX века ориентация на новейшие *технические средства* становится одним из основных принципов. Идеи технического прогресса витали

¹¹ Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 49.

в воздухе и проецировались на все области человеческого бытия, в том числе и на художественное творчество. В архитектуре модерна появляются новые технологии, новые конструкции, новые строительные материалы, в живописи – новые техники (Кандинский, Пикассо), в поэзии – новые формы ритмической организации стиха и словотворчество (Хлебников). В музыке намечился путь к новой организации звукового пространства, к новым техникам, расцветшим в XX веке.

Композиторы рубежа веков красноречиво высказывались по этому поводу. Вспомним строки из известных писем Лядова: «Уверю тебя, что зародилось новое и великое искусство»¹²; «Я страшно болен жаждою новизны и необыкновенного: пускай все будет на голове – только не на ногах»¹³. Что касается Римского-Корсакова, то его прикосновение к модерну связано прежде всего с так поразившей современников новизной гармонического языка (линейное голосоведение, ведущее к остродиссонирующим созвучиям, увеличенные, уменьшенные, цепные и симметричные лады, модальность). Наметилось движение от «притяжения» классической тональности к ладовой «невесомости», и этот путь вел к выходу за пределы семиступенной музыкальной системы.

Характеризуя музыкальные произведения, русские критики того времени акцентируют прежде всего *мастерство*, то есть обращают внимание не на «что», а на «как». Например, Вячеслав Каратыгин в рецензии на постановку «Золотого петушка» пишет: «...Эта музыка успела заморозить нас своей пленительной поэзией, красочной пышностью, деликатностью и совершенством технического мастерства, буйной роскошью гармонической и полифонической фантазии»¹⁴. Он же в статье «Молодые русские композиторы» сетует на то, что *новые приемы музыкального языка* еще не «полностью всеми восприняты»: «Принципы звуковой мозаики, в условиях которой отдельные мелодические и гармонические “пятна” сливаются в колоритную и органически-цельную картину тем полнее, чем менее скованы они цепями благонамеренно-академических “задержаний”, разрешений и последований, чем свободнее тяготеют друг к другу разрозненные музыкальные атомы на основе одного лишь внутреннего, “химического” сродства аккордов, мотивов и тональностей, — эти принципы усваиваются русскими композиторами с большой медленностью и осторожностью»¹⁵.

В периодике активно обсуждается вопрос, что является содержанием музыкального произведения, отмечаются ярко выраженные *рационалистические* тенденции в организации музыкального целого. Наиболее актуальными оказываются проблемы соотношения материала и техники, признается также, что характер *оформления* материала начинает превалиро-

¹² Лядов А.К. Из писем 1901–1909 гг. // А.К. Лядов. Пг., 1916. С. 132.

¹³ Там же. С. 194.

¹⁴ Аполлон. 1910. № 5. Хроника. С. 36.

¹⁵ Аполлон. 1910. № 12. С. 35.

вать над самим материалом, а собственно материал «заранее избирается и придумывается».

Музыкальное содержание из философских, психологических глубин словно перемещается на более поверхностный, внешний уровень. Показательны слова того же Каратыгина в связи с одним из произведений Стравинского: «Как бы мы ни ценили глубину, серьезность, проникновенность иных произведений М. Штейнберга, И.Ф. Стравинскому не раз уже удавалось и, вероятно, еще удастся убедить нас, что и в музыке, по существу как будто поверхностной и легкомысленной, есть *своеобразное содержание*, что оно появляется в самой “внешности”, когда ее фантастичность, характерность, изящество и элегантность доведены до таких высоких пределов, как в “Фейерверке” (курсив мой. – И.С.)»¹⁶.

Итак, содержанием музыки оказывается сама *звучащая материя, звуковая реальность*. Создание новой системы организации звука, нового звукового пространства оказывается в русле общеэстетического тяготения модерна к языковой новизне.

Именно в это время рождаются новые гармонические, ладовые, фактурные закономерности, новое отношение к тональности, к форме. Звук, тембр, ритм эмансипируются, обособляются и становятся самоценными художественными выразительными средствами.

Отголоски перечисленных типологических черт стиля модерн мы можем обнаружить и в творчестве Римского-Корсакова.

¹⁶ Там же. С. 40.

Екатерина Прокопьева

«МОЕ ДЕКАДЕНТСТВО»

Над оперой «Кашей Бессмертный» с самого момента возникновения этого замысла витает дух декадентства. «Декадентом» был либреттист оперы Е.М. Петровский, человек «усталой воли, пониженной энергии и ослабленной проявленности»¹, «декадентским» было и написанное им либретто, несмотря на то что Римский-Корсаков, по словам Петровского, пожелал превратить декадентский «лес» в «сад» с проведенными дорожками, разбитыми палисадничками и табличками на деревьях. Что же касается музыки, то сам композитор написал на клавире оперы, хранящемся в библиотеке Московской консерватории: «Мое декадентство».

Впрочем, под декадентством в то время могли пониматься самые разнообразные явления художественной жизни России: эстетизм, импрессионизм, символизм... Декадентство – понятие, производное от «декаданс», то есть «упадок» – было связано с характерными для рубежных периодов истории идеями смерти, угасания, увядания. Парадоксальным образом эти идеи были восприняты именно молодыми людьми – проводниками «нового стиля» и зачастую участниками многочисленных полулегальных кружков, культивировавших идею смерти в различных ее ипостасях. Имея в виду под «декадентством» прежде всего определенный социально-психологический тип, возникший на переломе веков, современники, не увлеченные новейшими идеями, стали воспринимать все многообразие стилевых тенденций в искусстве конца XIX – начала XX века сквозь призму эсхатологических предчувствий конца времени и вырождения искусства, что и получило выражение в обобщающем термине «декадентство». Такую точку зрения, по-видимому, разделял и Римский-Корсаков, который в одном из писем к С.Н. Кругликову, рассуждая о музыкальном декадентстве, писал: «Я твердо верю в близкий (сравнительно) конец музыкального искусства, хотя на нас и наших детей его еще хватит. Хочется его пока поддержать и не лезть очертя голову в яму»².

Не удивительно поэтому, что «Кашей Бессмертный», самая «декадентская» опера композитора, чаще всего рассматривается в рамках символистского театра. Точки соприкосновения находятся здесь и в трактовке образов – многозначных персонажей без прошлого и будущего, в особенностях сюжета, обусловленного в большей степени символическими интенциями, нежели сказочным прототипом, и, наконец, в особенностях оперной драматургии. В рамках данной статьи мне хотелось бы сосредоточиться на проявлении в «Кашее» типологических черт *стиля модерн*.

¹ Римский-Корсаков А.Н. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 5. М., 1946. С. 51.

² Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. VIIIБ. М., 1982. С. 54.

Взаимоотношения Римского-Корсакова и «нового искусства», в частности и модерна, разворачивались весьма сложно. «Кашей Бессмертный» – важный этап на этом пути. Широко известны далеко не лестные высказывания Римского-Корсакова, касающиеся и буквы, и духа «новой музыки». «Музыкальная совесть» композитора не принимала неясности формы, нелогичности гармонии и фактуры, перегруженность оркестровки, а совесть человеческая не могла смириться с порочностью, вычурностью, экзальтированностью декадентов. Высказанные мнения Римского-Корсакова о произведениях Штрауса, д’Энди, Ребикова, Малера способны вызвать представление о Корсакове как о традиционалисте, твердо убежденном в антимузыкальности современного ему искусства. Но не стоит забывать, что в эпоху перемен, когда в одном культурном пространстве сосуществовали идеи животворящей красоты и болезненного декаданса, утонченной символистской недосказанности и простодушного городского лубка, музыка Римского-Корсакова продолжала вызывать живой интерес не только у историков и музыкальных критиков, но и у широкой публики. С каждой новой оперой он вновь и вновь утверждал свою позицию «современного композитора», его мнение наперебой стремились услышать молодые музыканты, только что вступившие на путь сочинительства. Причем оценка Римского-Корсакова была важна не только для его петербургских учеников, но и для «москвичей» – Скрябина, Ребикова, Танеева. Вектор влияния Римского-Корсакова на современную культуру можно расширить, вспомнив, что именно ему И.Я. Билибин посвятил иллюстрации к «Сказке о царе Салтане» Пушкина, что один из самых поэтичных образов Серебряного века – Царевна Лебедь Врубеля – был вдохновлен музыкой Римского-Корсакова. Наконец, постановки дягилевских «Русских сезонов» в Париже сделали произведения Римского-Корсакова одним из основополагающих явлений не только русского, но и общеевропейского искусства эпохи модерна.

В этом контексте опера «Кашей Бессмертный» особенно интересна, так как она представляет собой едва ли не единственный пример *специального* обращения Римского-Корсакова к модерну как к целостному стилю, как к сложившейся системе эстетических, иконографических и музыкальных норм, на уровне целого произведения.

Флер мрачной меланхолии, столь свойственной произведениям молодых декадентов, в либретто оперы наложил отпечаток на столь любимую Римским-Корсаковым сферу *русской сказки*. Иронизируя над собственным либретто, Петровский писал Римскому-Корсакову: «Когда под впечатлением солнечной музыки “Салтана” возвращаешься к своим героям, невольно смущаешься их нервозностью и пасмурностью. Кашей выглядит слишком ревматичным, Царевна больно много плачет, царевич ребячески терпит фиаско в своей попытке быть героем, и, в довершение всего, ключом катастрофы является слеза»³. В полумраке «осенней сказочки» сюжет приобрел причуд-

³ Цит. по: Римский-Корсаков А.Н. С. 54.

ливые, порой гротескные очертания, в которых угадываются и некоторые *иконографические* общности модерна: особая трактовка женского образа, популярные образы-символы цветов, сада, острова, характерное понимание темы юности. Средоточием подобной иконографии можно считать 2-ю картину оперы – в царстве Кашеевны. Уже авторские ремарки, касающиеся оформления сцены, будто списаны с картины Бёклина: скалистый берег *острова*, свет луны, отражающийся в морской воде, волшебный сад с благоуханными цветами...

Цветущий *сад*, представляющий собой организованную, «искусственную» природу и тем самым олицетворяющий некий творческий акт, стал одной из популярных мифологем модерна, в том числе и литературного⁴. В «Кашее» волшебный сад становится символом ухода из реальности, погружения в небытие. Кроме того, тема сада оказывается неразрывно связанной с еще одной популярной темой эпохи модерна – культом растительных форм, многие из которых приобретают символическое значение. В данном случае речь идет о появлении *цветов-символов*: дурманящего мака и смертельно опасной белены. Эти цветы характеризуют хозяйку сада – прекрасную Кашеевну, в образе которой соединились опьяняющая страсть и холодная жестокость. Без сомнения, Кашеевна принадлежит к числу типичных героинь модерна – роковых женщин, пришедших на смену прекрасному романтическому идеалу далекой возлюбленной, женщин, способных опьянять и опьяняться страстью, женщин, несущих чувственное наслаждение и смерть. Как и в случае с Шемаханской Царицей, параллели между Кашеевной и излюбленными образами художников модерна – Саломеей, Юдифью, Далилой – очевидны.

Еще одним весьма своеобразным героем «нового стиля» в «Кашее Бессмертном» стал Буря-Богатырь. В соответствии со сказочным каноном ему отводилась роль помощника злых сил. Однако в опере Буря-Богатырь ведет своего господина, Кашея, к смерти, выполняя фактически задачу Царевича. Эта функциональная инверсия лишней раз подчеркивает условность и гротескность оперного действия. Но в образе Бури-Богатыря замечательно и другое: неумная жизненная сила, вырвавшаяся на волю стихийная мощь и вместе с тем непосредственность заигравшегося ребенка. Все это является отражением характерной именно для модерна трактовкой *темы юности*, понятой не в психологическом, а скорее в «физиологическом» ключе. Именно такой предстает юность в картинах Ф. Ходлера и Ганса Хофмана. «Могучее дитя» – этот эпитет был впервые применен по отношению к вагнеровскому Зигфриду, но в равной степени он может характеризовать и Гвидона из «Сказки о царе Салтане», и (в ином смысловом наклонении) сыновей царя Додона в «Золотом Петушке», и могучего Бурю-Богатыря.

Впрочем, спектр проявлений модерна в опере «Кашей Бессмертной» не ограничивается иконографией. Постараемся охарактеризовать самые важные из этих проявлений.

⁴ См.: Ковалева О.В. О. Уайльд и стиль модерн. М., 2002.

Как известно, модерн – в некотором смысле стиль, «сочиненный» в результате осознания необходимости появления нового стиля в искусстве (так, по крайней мере, считали его создатели). Искусственность, являющаяся имманентным свойством модерна, поставила во главу угла идеи антиреалистичности, условности. Условность находит свое выражение в различных сферах искусства «нового стиля» – в особенностях трактовки образов, в возрождении традиций условного театра, в характере художественных приемов и в первую очередь в распространенном в модерне приеме *стилизации*.

Эпоха модерна не только вывела на новый уровень идею стиля как такового, но и сделала стилизацию одним из основных формообразующих принципов (об этом пишет, например, Д.В. Сарабьянов⁵). Идея стилизации в искусстве модерна понимается чрезвычайно широко. Это может быть историческая стилизация различной степени удаленности от стилизуемого объекта, может быть превращение реального объекта в стилизованный (что происходит, например, в орнаменте), наконец, это может быть сочетание несочетаемого, своеобразное «разноязычие», которое само по себе делает каждый из элементов условным.

Условность является одним из основных организующих факторов оперы «Кашей Бессмертной». Принципы условного театра в опере свободно реализуются прежде всего в особенностях оперной драматургии и в методах музыкальных характеристик героев. Они направлены на типизацию и обобщение образов, снятие какой бы то ни было «всамделишности». Персонажи оперы превращаются в *маски* – гротескные слепки со сказочных героев. При этом возникает *плоскостной*, однозначный и, по аналогии с живописью, стилизованный облик персонажей. Герои оперы охарактеризованы стабильным комплексом музыкально-выразительных средств, далеких от традиционного оперного реализма. Партия Кашея основана на интонировании ступеней уменьшенного лада и не содержит элементов традиционной «оперной речи». Мелодраматический лейтмотив Царевны, гибкий и выразительный, совершенно теряет свой «эмоциональный градус» при бесконечном точном повторении. Даже нарочито натуралистичное завывание Бури-Богатыря и пряная музыка Кашеевны находятся в стороне от «музыкальной правды».

Для условной характеристики Ивана Королевича Римский-Корсаков использует прием исторической стилизации вкупе с возникающим эффектом снижения лексики. Храбрый герой распевает признания в любви на мелодию «оперного штампа», связанного с русской героикой. Возникающий при этом «простодушный эффект» подчеркивается своеобразной оркестровкой: использование деревянных духовых вкупе с характерными для русской оперы плясовыми мотивами вызывает ассоциации с глинкинскими традициями воплощения героического образа. Однако на фоне изысканной сложной гармонии в музыке царства Кашеевны партия Ивана Королевича выглядит нарочито упрощенной, то есть опять-таки стилизованной.

⁵ Сарабьянов Д.В. Модерн. М., 2001. С. 294.

Ироничной стилизации с оттенком пародии подвергаются в «Кашее» и некоторые эпизоды из опер Вагнера, композитора, с которым Римский-Корсаков постоянно вел творческий диалог. Одним из таких примеров может служить ария Кашеевны, которая точит свой меч: явная пародия на песни Зигфрида во времяковки меча. Здесь пародируется и жанр – упругий марш, и даже звукоизобразительность. На использование шумовых эффектов, как это сделал Вагнер, Римский-Корсаков не пошел, однако довольно натуралистично изобразил «вжиканье» меча с помощью оркестровых тират.

Таким образом, музыкальный язык оперы представляет собой смешение несоединимых, порой полярно противоположных музыкальных пластов. «Разноязычие» как одно из проявлений стилизации модерна рождает в опере сильнейший эффект *условности*.

Однако «новым словом в музыке» «Кашей» был назван в первую очередь за специфические качества собственно музыкального языка, по отношению к которому Энгель и употребил термин «новый стиль»⁶. *Ориентация на новизну стиля* – базовый принцип модерна – у гениального композитора воплотился в особой «кашеевской» музыке, где все было ново: и гармония, и мелодия, и логика временного развертывания.

Рассматривая гармонические техники в позднем творчестве композитора, Ю.Н. Холопов называет гармонию позднего Римского-Корсакова «кануном Новой музыки»⁷. Это высказывание в полной мере можно отнести и к «Кашее», где, по словам самого композитора, гармония находится у предела, за которым начинается декадентство. Так, во вступлении к опере используется принцип модальности симметричных ладов, в следующей сцене – техника аккордовых рядов, в лейтмотиве Кашея появляется техника дополнительного конструктивного элемента (лейтинтервал Кашея – тритон – становится важным центром гармонической системы во вступлении к опере), в сцене метели – прием функциональной инверсии (крайние, «устойчивые» части этой сцены написаны в неустойчивом уменьшенном ладу, а середина – в ясно обозначенном си миноре, хотя и на доминантовом органном пункте). Яркий пример «нового музыкального мышления» – 12-тоновые ряды в «злой колыбельной» Царевны, которые, впрочем, предстают здесь, по мнению Ю.Н. Холопова, скорее как крайняя степень напряжения позднеромантической гармонии, нежели как самостоятельная техника.

Невозможно не заметить, что большинство вышеперечисленных гармонических техник (ряды, лады) могут быть объединены под одним знаком – знаком *линейности* гармонического мышления. И в этом – еще одна точка пересечения с «новым стилем». Типичная идея линейности, нашедшая свое

⁶ Энгель Ю.Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. М., 1971. С. 107.

⁷ См.: Холопов Ю.Н. Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти. Сб. статей. М., 2000.

отражение как в живописи, так и в архитектуре того времени, проводится в «Кашее» на новом для музыки уровне осознанности. Главный символ модерна – линию Орта (или «удар бича» – названную в честь бельгийского архитектора Виктора Орта прихотливо извивающуюся линию, которая встречается практически во всех произведениях искусства эпохи модерн) – воспроизводит начальная тема дуэта Кашеевны и Царевича, она же становится материалом для вокальной партии ариозо Царевны «Боюсь и томлюсь...». Отточенными, выразительными, характерными мелодическими линиями прорастает вся музыкальная фактура оперы, что влияет, безусловно, и на гармонический язык произведения. Его, помимо прочего, отличает большое распространение так называемых линейных функций гармонии: многочисленных проходящих, вспомогательных аккордов, апподжиатур и гармонических педалей.

Интенсивность линейного фактора в музыке «Кашея» отчасти объяснил сам композитор, усматривавший одно из главных отличий своей музыки от «музыкальной чепухи» декадентов именно в безупречном *голосоведении* и вытекающей из него логике соединения созвучий. По-видимому, в «декадентской» опере Римский-Корсаков счел необходимым, словно в назидание, более обыкновенного обнажить остов музыкальных построений. Тем самым «Кашей» соприкасается с одной из актуальных проблем стиля модерн – эффектом «сделанности», порождающем ощущение условности, декоративности произведения в целом. Примечательно и то, что свойственные именно «Кашею» «искусственность», «заранее обдуманное намерение»⁸ были отмечены уже современниками композитора.

Наконец, особого внимания заслуживает трактовка *музыкального времени* в опере и связанные с ней эффекты погружения, любования, пребывания, эротического томления, получившие свое выражение, например, в сцене обольщения и дуэте забвения во II действии. А.И. Кандинский назвал подобные сцены «сценами настроения»⁹: в них непосредственное течение событий заменяется медленным погружением и пребыванием длительное время в одном эмоциональном состоянии, у которого нет ни начала, ни окончания.

Обсуждая принципы модерна, невозможно не упомянуть о такой типологической черте стиля, как *орнаментальность*. Казалось бы, по сравнению с «играющим орнаментом» (Б.В. Асафьев), наполняющим «Салтана», или вьющимся, «витальным» орнаментом Шемаханской Царицы, письмо «Кашея» выглядит гладко-конструктивным. Подобно тому как в архитектуре модерна (особенно позднего) вдруг обнаруживается голая конструкция, в сумрачном «Кашее» почти не остается места нарядной декоративности. Однако на уровне мелодической линии или целого пласта фактуры продолжает действовать *механизм* возникновения орнамента. Как и в живописи и в литературе, орнаментальный принцип реализуется здесь через систему повторов небольшой

⁸ Энгель Ю.Д. С. 107.

⁹ Кандинский А.И. История русской музыки. Т. 2, кн. 2. М., 1979. С. 157.

по протяженности модели. Прозвучав раз, эта модель (фраза, мотив) начинает затем повторяться практически без изменений, благодаря чему внимание слушателя переключается с постижения индивидуальности мотива на постижение той формы, которую принимают его бесконечные повторения. Этот общий для орнамента любой эпохи принцип переосмысливается в стиле модерн, где орнамент занимает совершенно особое положение. Индивидуальность, художественная выразительность, «самостийность» орнамента модерна приводит к тому, что он перестает исполнять лишь украшающую функцию и начинает существовать одновременно в двух измерениях, перекладываясь из одного в другое – и как ритмизованный поток моделей, и как самостоятельный образ, порой затмевающий главный образ художественного произведения¹⁰. Это диалектическое единство Д.В. Сарабьянов выразил формулой «равноценность изображения и фона»¹¹, и подобную формулу, несомненно, можно применить и к музыке «Кашея». Так, например, в вокальной партии Царевны прозвучавший лейтмотив тут же начинает «тиражироваться», превращаясь в бесконечную орнаментальную линию, то выделяющуюся в мелодическом рельефе, то уходящую в орнаментальный фон. Аналогичный пример – использование материала партии Царевны «Жених ненаглядный мой...» в качестве фактурного фона в дальнейшем продвижении сцены.

Был ли «Кашей Бессмертный» единичным экспериментом с «новым стилем», шагом в сторону от принципиальной эстетической позиции автора, более чем однозначно отраженной в «Летописи» и письмах? Думается, что нет.

Безусловно, Римский-Корсаков не был «человеком модерна». Ему, очень целомудренному, строгому к себе и к другим человеку, претили распушенность нравов, чрезмерность, пресыщенность, болезненность модерна. И в этом смысле его высказывания о «музыкально помешанных» «кривляках порнографических»¹² вполне адекватно отражают авторскую позицию по отношению к «новым» авторам и «новому стилю». Можно заметить также, что многие возникающие параллели между особенностями художественного сознания композитора и тенденциями в художественном сознании эпохи оказываются лишь совпадениями. Возможные точки пересечения – например, мифологизм и панэстетизм Римского-Корсакова – безусловно, являлись скорее имманентными чертами творческого мышления композитора, нежели результатом его отклика на «дух времени». Так, его позиция по отношению к феномену эстетического не соответствует ни символистской (абсолютной), ни «мирикуснической» (прикладной) точке зрения на проблему

¹⁰ Так происходит, например, в первом ариозо Шемаханской Царицы «Ответь мне, зоркое светило». Орнамент, впервые появившись в виде изящного украшения, признака «восточного стиля», затем постепенно «прорастает» сквозь четкую метрическую структуру ариозо вплоть до полного ее разрушения в финале, где безраздельно царствует роскошная колоратура.

¹¹ Сарабьянов Д.В. С. 285.

¹² Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. VIIIБ. С. 199.

красоты. Об этом весьма красноречиво свидетельствует тот факт, что Римский-Корсаков противопоставил предложению В.И. Бельского вложить в уста Царевны Лебедь «лекцию о красоте», подчеркнувшей бы в ее облике «модный» символический оттенок¹³.

Модерн как сложившаяся система эстетических, морально-этических, поведенческих, иконографических и прочих установок входит в творчество Римского-Корсакова довольно поздно, лишь в начале XX века. Причем «новый стиль» практически сразу становится для композитора «чужим словом», объектом стилизации с более или менее ярко выраженным пародийным эффектом. В поздних операх Римского-Корсакова возникают навеянные модерном иконографические модели – образы роковой женщины (Шемаханская Царица, Кашеевна), тема острова (остров Буян, ариозо Шемаханской Царицы «Между морем и небом висит островок»), остров Кашеевны), уже упоминавшаяся характерная трактовка темы юности, «игрушечные» образы, перекликающиеся с произведениями художников «Мира искусства» (особенно в «Сказке о царе Салтане»), эффекты искусственности, «невсамделишности».

Модерн входит в поздние оперы Римского-Корсакова и через идеи стилизации. Сам композитор, называя себя «большим эклектиком»¹⁴, видимо, имел в виду свою рано проявившуюся способность к творческому осмыслению и воплощению «чужих» музыкальных систем – прежде всего, русского фольклора. Однако в поздних операх Римского-Корсакова идея стилизации появляется на новом уровне осознанности, характерном именно для модерна. Особенно ярко это прослеживается в процессе стилизации русской сказки в «Сказке о царе Салтане», подробно зафиксированном в переписке Римского-Корсакова с Бельским. Именно «реконструированный» сказочный жанр становится одним из основных инструментов создания условного характера действия в опере.

Объектами стилизации для Римского-Корсакова становились и конкретные произведения «декадентов». Например, в гротескном па-де-де Шемаханской Царицы и Додона из II действия оперы присутствуют явные аллюзии на известнейший «Танец семи покрывал» в «Саломее» Р. Штрауса – та же динамика, тот же характер ритуального соблазнения. Но роль прекрасной иудейской царевны достается неуклюжему Додону, что усиливает пародийный эффект. Возникающие ассоциации подтверждаются и следующим за танцем требованием Шемаханской Царицы предоставить ей... голову Полкана! Аллюзии прослеживаются также в текстовой и музыкальной характеристике самой Царицы: в ариозо «Сброшу чопорные ткани» используется ритм медленного вальса, как и в соответствующем эпизоде оперы Штрауса.

¹³ Римский-Корсаков Н.А. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. СПб., 2004. С. 287.

¹⁴ Римский-Корсаков Н.А. Литературные произведения и переписка. Т. VIII. С. 117.

При всем новаторском характере поздних опер Римского-Корсакова невозможно не отметить стабильность его музыкального стиля, целостность и устойчивость его системы музыкально-выразительных средств, сформировавшейся еще в последней четверти XIX века. В этой системе нашли свое место и те специфические приемы «корсаковского модерна», которые были услышаны и оценены по достоинству лишь в начале века XX.

Так, уже в начале 80-х годов XIX века, параллельно с предвестиями модерна в живописи М.В. Нестерова и В.М. Васнецова, в музыкальной ткани «Снегурочки» возникают отдельные штрихи «нового стиля»: в особенностях мелодики, в гармонии, новизну которой отмечал сам композитор в «Летописи»¹⁵. Там же он указывает, что активное развитие в его музыке получают, говоря современными терминами, модальные принципы гармонии, и это свидетельствует о появлении нового качества гармонического мышления Римского-Корсакова – линейности, качества, имеющего соответствия в некоторых живописных приемах модерна. Но хотя уже в самом факте обращения композитора к непопулярному тогда жанру сказки, а еще шире – к мифу, можно увидеть качественно новый тип мышления, более характерный для России века XX, нежели века XIX, а в соединении в одном пространстве условного, фантастического и реально-бытового предвестие столь характерного для зрелого модерна приема «разноязычия», – «Снегурочка» Римского-Корсакова все еще не порывает «прямого диалога с натурой» (Сарабьянов). Оперные герои сохраняют человеческие черты, живут и чувствуют в соответствии с законами реальной жизни, что выражается в сохранении традиционной для реалистического оперного жанра структуры сцен, методов характеристики образов.

В 80-е и 90-е годы в творчестве Римского-Корсакова формируется еще один самостоятельный принцип музыкального мышления – принцип эстетически осмысленной орнаментальности (сам композитор характеризует его в «Летописи», по отношению к «Садко», «Младе» и произведениям периода «Шехеразеды», как «сильное развитие интересных фигураций»¹⁶).

Найденные ранее музыкальные принципы приобретают особенно современное звучание именно на рубеже веков. Принципиальная установка на новизну гармонии становится визитной карточкой поздних опер Римского-Корсакова, линейный и орнаментальный принципы отражаются и в вездесущем орнаменте «Салтана», и в арабесочном орнаменте Шемаханской Царицы. Прямая стилизация народных и восточных мелодий превращается в условную стилизацию, например, барочных мотивов в ариозо Милитрисы «В девках сижено, горе мыкано» или псевдорусских штампов в «Золотом петушке».

Обратившись в «Кашее Бессмертном» к «новому стилю» как на смысловом, так и на музыкальном уровнях, Римский-Корсаков был вынужден ис-

¹⁵ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1982. С. 178–181.

¹⁶ Там же. С. 215, 261.

кать свой выход из «декадентского» Кашеева царства, в связи с чем перед ним встала проблема финала оперы, для которого, как известно, композитор до последнего момента искал и не мог найти адекватного решения. Кажется, что выбрав для финального хора тему Ивана Королевича, воплощающую традиции русской оперной школы, наследником которой себя считал Римский-Корсаков, он ясно обозначил свои приоритеты в музыкальном искусстве. Однако ощущение двойственности, неоднозначности финала «Кашея» (которым, кстати, композитор остался-таки недоволен) заставляет задуматься, не является ли такое композиторское решение в большей степени формальным, нежели смысловым итогом оперы, и не остался ли главный вопрос, мучивший Римского-Корсакова, без ответа.

Можно предположить, что в «Кашее» композитор полемизирует с молодыми авторами, демонстрируя стройность и логичность своей «декадентской» музыки в противовес казавшимся ему беспорядочными произведениям «настоящих декадентов». В конце концов совпадение смыслового и музыкального рядов в «Кашее», совпадение, произошедшее во многом на почве «нового стиля», высветило не только универсальность гения Римского-Корсакова, но и абсолютную современность и *своевременность* его собственной системы музыкального мышления.

Марина Раку**РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА РИМСКОГО-КОРСАКОВА
В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

Творчество Римского-Корсакова с первых же дней новой, советской эры оказалось на особом положении. С одной стороны, музыке композитора повезло: она «уцелела» во время многократных идеологических «чисток» и прошла через плотное сито редукции культурного наследия. В первый год пребывания большевиков у власти, во второй редакции принятого Совнаркомом 30 июля 1918 года и подписанного Лениным постановления «О проекте списка памятников великим деятелям революционного движения, философии, науки, литературы и искусства» Римский-Корсаков даже попал в почетный краткий список «желательных» новой власти композиторов – вместе с Мусоргским, Скрябиным, Шопеном и Бетховеном. Правда, если характеристика музыки каждого из этих четверых неизменно сопровождалась в большевистской прессе эпитетом «революционная», то Римский-Корсаков ни тогда, ни позже не удостоивался столь высокой похвалы. Причину его попадания в список избранников новой власти, вероятнее всего, нужно искать в событиях, связанных со студенческими волнениями 1905 года, на которые композитором счел нужным ответить публичным жестом – уходом из Петербургской консерватории. Решающую роль могла сыграть и сатира «Золотого петушка».

Вообще «Золотой петушок» на первое время становится «козырной картой» репертуарной политики академических оперных театров, которые мечутся в поисках «революционных» опер. Даже «Царская невеста», сюжет которой легко можно было бы трактовать как «обличительный», не проходит экзамена на революционность, поскольку нового зрителя, от чьего имени активно высказываются в прессе рабкоры, раздражает сам вид царских хором и боярских облачений. Но и с «Золотым петушком», максимально приближенным к новым идеологическим требованиям, не все обстоит гладко. Постановочные навыки эстетизма и символистских подтекстов, унаследованные от предыдущей эпохи, воспринимаются новыми критиками в штыки.

Так, осмысляя театральный опыт первых лет революции, критика начала 20-х годов единодушно отрицала позитивные результаты встречи нового зрителя с классикой, включая и оперное творчество Римского-Корсакова. Первый же номер журнала «Музыкальная новь» открывался неутешительной констатацией: «В опере все то же, что и 100 лет назад. “Вечное, святое” продолжает услаждать наш слух без малейших изменений, как будто театр по-прежнему служит для купцов и бар, а революции и не было. Несколько новых постановок старых опер (“Севильский цирюльник”, “Золотой петушок”) подчеркивают лишь внешние изменения (декорации, костюмы), трактовка же содержания – остается старой, убогой, не выявляющей основных

характернейших ценных сторон этих опер. Такой подход, ставящий во главу угла форму и совершенно игнорирующий содержание, свойственен старому художнику дореволюционной эпохи и чужд современности; в самом деле, новый потребитель требует лишь то, в чем есть содержание, близкая ему художественная правда, способная увлечь и расширить его кругозор. Вот основная причина тому, что опера чужда рабоче-крестьянскому слушателю и не может обогащать его музыкальной культурой, сконцентрированной в ее формах, ее “высокие” традиции, мертвеющие, окостенелые формы предпочитают скорее ломаться, нежели приспособляться к новым требованиям¹.

Вторил рапмовской критике и Л.Л. Сабанеев, уличая оперный театр первых лет революции в саботаже: «...Он хотел сохранить в чистоте свои старые традиции и не пускать революцию в свои двери. Правда, иногда приходилось делать уступки, но они протекали в карикатурной форме, как, например, опыты антирелигиозной агитации в постановке “Золотого петушка” и “Фауста”. Надо достигнуть чрезвычайно странной степени политической сознательности, чтобы поручить Мефистофелю антирелигиозную пропаганду»².

Л.Н. Лебединский в статье, посвященной необходимости создания советской комической оперы, отзывается на ту же постановку «Золотого петушка», чтобы привести негативный пример «отставания» оперного театра от нужд современности: «Непонимание режиссурой своих задач принимает какой-то массовый характер. Возьмем “Золотой петушок” в Большом театре. Вместо того чтобы дать реалистическую сатиру, Лосский запутал ее различными вывихами, дав кукольную комедию. Так, например, почему звездочет не был изображен попом? Ведь в его лице представлено могущество религии, которая часто в столкновении с царизмом выходит победительницей»³.

И все же оперы Римского-Корсакова в начале 20-х годов буквально наполняют репертуар. В 1923 году Игорь Глебов в критическом отчете о петроградском театральном сезоне констатирует: «Оба академических театра (б. Мариинский и б. Михайловский) открыли свою деятельность выдающимися произведениями Римского-Корсакова: “Младой” (не шла в Петрограде со времени первой постановки в 1892 году) и “Золотым петушком”. Таким образом, устойчивость пребывания и даже преобладания опер Римского-Корсакова в репертуаре актеатров как будто становится несомненным фактом, если принять во внимание предшествующие возобновления: “Майской ночи”, “Царской невесты”, “Сказки о царе Салтане”, “Китежа”, “Псковитянки” и “Снегурочки” (“Садко” лишь мимолетно в одном сезоне)»⁴.

Попытки скорректировать зрительские привязанности предпринимаются неоднократно на самых разных уровнях. Рапмовская критика убеждает

¹ Музыкальная новь. 1924. № 1. С. 1.

² Сабанеев Л.Л. Музыка после Октября. М., 1926. С. 66.

³ Лебединский Л. О комической опере // Музыкальная новь. 1924. № 10.

⁴ Игорь Глебов. Петроградские впечатления // Музыкальная новь. 1923. № 1. С. 39.

своего читателя в том, что ему не за что любить классика. Подчеркивается, что он не был революционером ни в искусстве, ни в жизни. Работа композитора над народной песенностью, по мнению рапмовцев, сближает его с молодыми пролетарскими музыкантами, но и разница между ними разительна: «Даже в отношении к наиболее популярному “кучкисту” Римскому-Корсакову начинает чувствоваться некоторый ущерб: отчасти тоскливость русской “протяжной”, которая занимает значительное место в творчестве Римского-Корсакова, расхолаживает молодого, активного рабочего, но главным образом суховато-педантичный, немного схоластичный подход к обработке народной песни (лядово-корсаковский), вытравляющий значительную долю ее непосредственного обаяния, чувствуется нутром новым слушателем»⁵.

Лебединский в докладе «Концертная работа в рабочей аудитории» на методической секции Главискусства в 1929 году предлагает следующий скорректированный репертуарный список «пригодных» авторов и сочинений: «Наиболее приемлемым для нас является творчество Бетховена и Мусоргского, которое, за очень малым исключением (последние опусы камерных и фортепианных произведений Бетховена, цикл “Без солнца” и примыкающие к нему по характеру произведения Мусоргского), можно постоянно вводить в репертуар, насаждая таким образом это творчество среди рабочей аудитории. Частично можно насаждать Даргомыжского, за исключением явно устаревших по стилю романсов или трудных по своей фактуре произведений (например, “Каменный гость”), симфонического, отчасти и оперного Римского-Корсакова (например, “Шехеразада”, “Испанское каприччио”, сюиты, “Царская невеста”, “Золотой петушок”, “Ночь перед Рождеством” и т. д.)»⁶. Римский-Корсаков по-прежнему числится в списке «пригодных», но к концу 20-х годов лишь «частично».

Однако, как это и вообще характерно для 20-х годов, вкусы публики вступают в разительное противоречие с идеологическим диктатом прессы и побеждают в этой незримой борьбе. Вместе с ними побеждает и музыка Римского-Корсакова.

Его вписанность в отечественную культуру столь прочна в эти годы, что даже «Китеж» с открыто религиозной проблематикой укореняется на подмостках государственного театра, выдержав за два послереволюционных десятилетия три постановки на советской сцене: в 1918 году в Петроградском театре оперы и балета (бывш. Мариинском), 1926 и 1935 годах – в Большом. И это невзирая на то, что идеологи зорко распознавали контрреволюционный ореол китежской легенды в современной литературе. Так, о сборнике Николая Клюева «Медный кит» пресса 20-х писала: «Автор тщетно

⁵ Любимова Н. Рабочий и музыка // Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 13.

⁶ Цит. по: Власова Е. Венера Милосская и принципы 1789 года // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 155.

силится уберечь от всеразрушающей революции свой древний Китеж-град, свое христианское миропонимание»⁷. На оперный «Китеж» до конца 20-х годов этот вердикт не распространялся. Более того, в конце десятилетия, когда наступление государства на церковь и религию приобрело особенно непримиримый, ожесточенный характер, в среде интеллигенции возник настоящий культ корсаковского «Китежа». «Первые постановки его в соответствии с богоискательскими течениями того времени, – как писала критика уже начала 1930-х годов, – делали крепкий упор именно на религиозную сторону “Китежа”, оставляя в тени сторону историческую. Всех действующих лиц делали с самого начала оперы какими-то просветленными, неживыми, отвлеченными. Все они были праведниками, кандидатами в рай, куда и попадали в конце оперы. Все они были помазаны елеем. Это одна линия – „к небу“ – доминировала в спектакле»⁸.

На совещании при Главискусстве по вопросам современного музыкального театра и эстрады 8 марта 1928 года вопрос о «Китеже» был поднят Н.А. Рославцем: «Появились и *религиозные* тенденции, которых три года не было. Вы сами знаете колоссальный успех “Китежа” Римского-Корсакова. Сколько бы мы ни говорили, что это гениальная музыка, что это “изумительная” вещь, все-таки характерно, что... эта опера появилась именно теперь, не три года тому назад, а именно *теперь*, – и это свидетельствует о том, что, значит, мистические и всякие *религиозные тенденции* точно так же в нашем быту поднимают голову»⁹.

О том, какой смысл в действительности имело это поклонение оперному «Китежу», свидетельствует письмо философа С.А. Аскольдова (коллеги известного русского мыслителя И.И. Лапшина по Петербургскому университету), адресованное родственникам из ссылки, в 1931 году: «Он [Римский-Корсаков] для меня стал любимым композитором. Конечно, выше всего “Китеж”; там есть темы, прямо с неба взятые; вообще это нечто сверхъестественное по гениальным прозрениям, и вдобавок либретто Бельского – это не либретто, а выдающееся произведение литературы. <...> Давали ли у вас в Киеве “Китеж”?»¹⁰

Существует немало свидетельств, что в поклонении «Китежу» либретто В.И. Бельского играло не меньшую роль, чем музыка. Так, жена поэта и религиозного мыслителя Даниила Андреева вспоминала: «Даниил читал мне вслух либретто Бельского. Для него это было просто самостоятельное произведение. Он очень любил это либретто и считал, что это замечательная

⁷ Газета «Грядущее». 1919. № 1.

⁸ Ремезов И.В. Сказание о граде Китеже. М., 1933. С.12–13.

⁹ Цит.по: Власова Е. Венера Милосская и принципы 1789 года. С. 156.

¹⁰ Цит. по: Лапшин Иван. Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова. Послесловие (публикация М.П. Рахмановой) // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 8.

поэма»¹¹. А.Ф. Лосев в своей «Диалектике мифа» (1927) цитирует текст оперы как один из доводов в пользу существования чуда: «Чудом, несомненно, представляется весь мир той отшельнице Февронии, которую так хорошо изобразили, на основании народных источников, В.И. Бельский и Н.А. Римский-Корсаков в известном “Сказании о граде Китеже”»¹².

Справедливо замечание М.П. Рахмановой: «Творчество Римского-Корсакова и особенно “Китеж” становятся в 1910-х – 1930-х годах священной книгой русской интеллигенции»¹³. Но именно выражение «священная книга» позволяет понять некоторую важнейшую особенность этого культа. Не собственно музыка, а музыка, освящающая текст, стала особенно важна в контексте атеистического напора времени. Такого рода отношение сопутствовало в те годы двум классикам: Римскому-Корсакову и Вагнеру. Они оба становятся постоянными спутниками интеллигенции, равно как и образы «Китежа» и «Парсифаля».

Характерно, что в цитированном письме Аскольдова о «Китеже» вновь возникает имя Вагнера – философ интересуется музыкальными вкусами племянника: «Любит ли он оперы и какие, чувствует ли, что весь Вагнер и Римский-Корсаков божественно хороши?»¹⁴ Примечательно и свидетельство А.А. Андреевой: «Даниил любил ту музыку, за которой возникали литературные образы: любил Вагнера, любил Римского-Корсакова “Сказание о невидимом граде Китеже”. Вообще для него образ града Китежа был одним из центральных. И, конечно, “Лознгрин”, конечно, “Парсифаль”»¹⁵. Согласно ее воспоминаниям, в литературных планах Андреева 30-х годов замысел поэмы о Монсальвате соседствовал с думами о Китеже. Ощущение созвучности «Китежа» и вагнеровской мифологии, безусловно, унаследовано Андреевым от культуры начала века.

В своей книге «Вагнер и Россия», изданной в 1913 году, С.Н. Дурьлин писал: «Среди созданий русского народного христианского мифомышления есть одно создание, которое, по своему религиозному смыслу и значению, по своей символической сокровенности, является гениальным в полной мере, равным и во многом параллельным которому на Западе может быть признано только сказание о св. Граале.

Это создание – предание и сказание о невидимом граде Китеже»¹⁶.

¹¹ Причастник музыкальной вселенной. Интервью с Аллой Андреевой (публикация М.Г. Раку) // Музыкальная жизнь. 1999. № 11. С. 35.

¹² Лосев А.Ф. Диалектика мифа. // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 564.

¹³ Рахманова М. К былой полемике вокруг «Китежа» // Советская музыка. 1984. № 10. С. 82.

¹⁴ Лапшин Иван. С. 8.

¹⁵ Причастник музыкальной вселенной. С. 32.

¹⁶ Дурьлин Сергей. Вагнер и Россия. М., 1913. С. 38.

И далее:

«Русский народ-мифомыслитель донныне не встретился с русским художником-мифомыслителем. <...> Был только один художник, которому русское языческое мифотворчество, не сделав его художником-мифотворцем, все же дало живой прилив творчества, потому что совпало отчасти, по своему скрытому мироощущению, с его собственным мироощущением. Этот художник – Римский-Корсаков «Снегурочки»... Впоследствии у Римского-Корсакова было и другое, вторичное совпадение его художнического устремления с второй, христианской, стихией русского мифотворчества – и опять лишь совпадение – в “Сказании о невидимом Граде Китеже”»¹⁷.

Однако сравнение Вагнера и Римского-Корсакова, развернутое на страницах книги Дурылина, оказывается не в пользу русского композитора: «В то время как Вагнер есть всегда заклинатель (языческими или христианскими заклятиями) обуревающей его стихии музыки, Римский-Корсаков есть искусный – и в своем искусстве приемлемый – звездочет-хитродей, материалом замысловатых своих хитродейств избирающий нужное ему количество водной стихии, нисколько не страшное, – музыки...»¹⁸

По мнению Дурылина, Римский-Корсаков должен был неизбежно двинуться в своих мифо-поэтических исканиях в сторону «Китежа» вслед за значительной частью русского общества: «Художническая, хотя и узко понятая, но в узости своей неизбежная потребность совпала здесь с потребностью общою, уже не звездочетской, а самой насущной. <...> В творчестве Римского-Корсакова Китеж – эпизод, но этот эпизод был внутренне неизбежен»¹⁹. Произошло ли здесь рождение того русского художественного мифотворчества, о котором мечтал Дурылин? По его мнению, Корсаков лишь предтеча такого мифотворчества. «Тот, кто... от невидимого Китежа веры пойдет к цветущему во плоти Китежу искусства, тот будет великий художник-мифотворец на Руси»²⁰.

Важное место в этих рассуждениях занимает поиск «стихии музыки», «духа музыки», долженствовавшей воплотить тему Китежа, недо воплощенную, по мнению Дурылина, музыкой Римского-Корсакова. М.П. Рахманова пишет о взываниях к религиозной мистерии, которыми была отмечена атмосфера Серебряного века, мечтах о Русском Байрейте в среде русской интеллигенции и о том, как было встречено их олицетворение: «Однако “Китеж” – живое воплощение этих мечтаний и устремлений влиятельной части художественной интеллигенции той поры – не был услышан ею, не был оценен. И Вагнер, и Скрябин оказались ближе и понятнее. Корифеи русского

¹⁷ Там же. С.21–25.

¹⁸ Там же. С. 60.

¹⁹ Там же. С. 61.

²⁰ Там же. С. 56

“серебряного века” почти не заметили “Китежа”»²¹. Вместе с тем, и в позитивном, и в негативном смысле «Китеж» воспринимался в контексте вагнеровского влияния: «Многие сторонники и противники искусства Римского-Корсакова восприняли “Китеж” как “русский Парсифаль”»²².

Советская эпоха заставила заново зазвучать это сравнение. Восприятие оперы «духовной оппозицией» оказывалось не менее идеологичным, чем восприятие той же оперы официальными кругами. В этом смысле подозрения Рославца были абсолютно оправданны.

Ответ на возникшую тенденцию должен был следовать незамедлительно, и власть взяла на себя тяжкую обязанность «переинтерпретации» классики. Этой стратегией отмечено возобновление «Китежа» в Большом театре, намеченное на сезон 1933/34, но осуществленное в 1935-м. В качестве «главнейших задач режиссуры» постановщик спектакля В.Л. Нардов наметил следующие:

«1. Построение действия, согласно характеру музыки, по 4-м основным линиям: лирической (1-й акт), эпически-бытовой (2-й акт и первая картина 3-го до звона колоколов), религиозно-мистической – в плане примитивной мистики народного сказа (исчезновение Большого Китежа и его превращение в “невидимый град”) и морально-драматической (изображение “нравственного подвига” Февронии).

2. Проработка всех образов как живых людей, а не как отвлеченных “святых”.

3. Оформление последней картины не как рая, а как фантастического “невидимого” Китежа в духе примитивных народных верований»²³.

Тем не менее из предыдущих спектаклей было немало заимствовано. В частности, в 1-й, 2-й, 3-й картинах IV акта использовались декорации К.А. Коровина. Дирижер Большого театра В.И. Сук был руководителем всех предыдущих постановок «Китежа» в Москве, начиная с 1908 года, и скорее всего придерживался своей прежней трактовки музыки. Однако премьерой 1936 года дирижировал уже Н.С. Голованов, так как Сук умер 12 января 1933 года во время подготовки нового спектакля. Таким образом, возникла ситуация «присвоения» – попытка смысловой «переакцентировки» уже существовавшей исполнительской концепции оперы.

*

В начале 30-х годов А.В. Луначарский публикует к 25-летию со дня смерти Римского-Корсакова статью, в которой наследие классика осваивается с новых позиций. Впрочем, и здесь музыка оказывается лишь «сопутствующей»

²¹ Рахманова М. К былой полемике вокруг «Китежа». С. 85.

²² Там же.

²³ Цит. по: Ремезов И.В. Сказание о граде Китеже. С. 12–13.

щей ценностью». Обращаясь к почившему классику в воображаемом диалоге, Луначарский пеняет ему:

«Вы... создали то, что считается шедевром религиозно-философской русской оперы, вы создали ваш изумительный “Град Китеж”. Но, простите меня, Николай Андреевич, я ни на одну минуту не верю в действительную глубину религиозных чувств, которые там развертываются. <...> Разумеется, всякие богомольные старушки или уязвленные действительностью мнимые интеллигенты могут чуть ли не молиться в театре, когда идет “Китеж”. Они относятся к нему, как к необыкновенно пышной литургии, не очень вдумываясь ни в прелесть ее музыкальной формы, ни в “глубину” ее философской мысли. Но кто захочет вдуматься в эту глубину философской мысли, увидит, что она ужасно поверхностна. Концы с концами не сведены никак»²⁴.

В статье о Римском-Корсакове не случайно отведено место критике пролеткультовского почитания Мусоргского и Бетховена. Власти давно уже тесно в границах двух классиков, а потому Луначарский активно актуализирует Корсакова. Нарком интерпретирует его в 1933 году с позиций наступающего социалистического реализма. Начав с характеристики композитора как «художника-орнаменталиста», Луначарский подводит свои рассуждения к тезису: «орнаментировать» – значит преображать и украшать жизнь. Римский-Корсаков оказывается, так сказать, Мичуриным музыкального искусства:

«Землю как некий великий сырой материал мастер-человек, человеческий коллектив возьмет в свои могучие руки, чтобы превратить ее в некий шедевр и потом постоянно вновь претворять ее, согласно своему внутреннему росту. Это будет значить – постоянно украшать мир – “ornare”. Тут, дорогой Николай Андреевич, и общественные, и экономические задачи человечества совпадают с задачами художественными. <...> Вы очень рано почувствовали в себе замечательное свойство, замечательный чародейский дар отражать внешний мир в музыке так, чтобы он сохранил некоторые свои реальные черты, но вдруг одевался необыкновенными радужными красками, начинал играть, как самоцвет, искрился золотом, становился праздничным и нарядным»²⁵.

Отражать мир в его реальности, но преображая, придавая ему «праздничность и нарядность», есть одна из важнейших задач, поставленная в эти дни перед советскими художниками. Оказывается, что Римский-Корсаков уже практически выполнил эту задачу. Композиторам современности остается лишь следовать его примеру.

Поначалу этот «зазор» между феноменом творчества Римского-Корсакова и новой идеологией еще отчасти осознавался. Так, осмысливая компози-

²⁴ Луначарский А. Н.А. Римский-Корсаков (к 25-летию со дня смерти) // Советская музыка. 1933. № 4. С. 9.

²⁵ Там же. С. 8.

торский путь М.Ф. Гнесина, И.Я. Рыжкин писал: «Ученик Римского-Корсакова, Гнесин на своем пути стремился – к развитию того лучшего, что он видел в его облике, но на каждом новом этапе Гнесин заново оценивает взгляды своего учителя. В 1910 году Гнесин говорит об излагаемой им программе демократизации музыкального искусства самого Корсакова, а несколько лет тому назад он же характеризует воззрения Корсакова как близкие социалистическим, то есть еще дальше уходит от исторического Римского-Корсакова. Субъективный подход к истории? Да. Но в этом случае субъективный подход Гнесина свидетельствует нам объективную истину о самом Гнесине. Это он сам – после длительных исканий, успехов и поражений – стал в фалангу художников, “сочувствующих социалистическому строительству”»²⁶.

Но уже в ближайшее время Римский-Корсаков действительно начинает служить примером для подражания. Его растолкованный советскими интерпретаторами метод годится современности без поправок. В разгар кампании по искоренению «сумбура в музыке» Д.Д. Шостакович приходит к П.М. Керженцеву, «и тот, в частности, советует ему, по примеру Римского-Корсакова, поехать по деревням Советского Союза и записать народные песни России, Украины, Белоруссии и Грузии. <...> Ставилась конкретная задача: выбрать и гармонизовать из собранного 100 лучших песен»²⁷. Рубежным моментом стал разгром спектакля «Богатыри» с музыкой Бородина и новым текстом Демьяна Бедного в театре Таирова в 1936 году: он обозначил начало кампании по так называемой «реабилитации» русской истории и русской классики. В советский дискурс возвращается богатырская тема, а с ней вместе актуализируются определенные имена. Тогда же начинает восстанавливаться в правах русская сказка, с конца 30-х годов она завоевывает советский кинематограф. Музыкальная стилистика этого жанра, как в анимационном, так и в художественном варианте, решалась с помощью очевидных связей с сочинениями Римского-Корсакова. Образ «композитора-сказочника» заслоняет все другие образы художника.

Стратегия «присвоения» творчества Римского-Корсакова окончательно возобладали в послевоенные годы. Имя классика становится разменной монетой в идеологической кампании 1948 года. Это демонстрирует такой как будто бы маргинальный, но чрезвычайно интересный пример.

В 1954 году Детгиз выпустил воспоминания матери легендарной советской летчицы Марины Расковой. Раскова хорошо играла на фортепиано, в ранней юности была увлечена музыкальным театром, пением. Цитируются записи из ее дневника: упоминания о впечатлении, произведенном на нее «Богемой» Пуччини, клавирами «Миньоны» Тома и «Сельской чести» Мас-

²⁶ Рыжкин И. О творческом пути Михаила Гнесина // Советская музыка. 1933. № 6. С. 49.

²⁷ Максименков Л. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938 г.г. М., 1997. С. 111.

каньи, которые она проигрывает. В дополнение к дневниковым свидетельствам следует такой текст: «Любимым композитором Марины был Римский-Корсаков. Его оперы, написанные на сюжеты русских народных сказок, были особенно понятны и близки Марине. Она наслаждалась его полновучными оркестрами, богатством и яркостью музыкальных образов, в которых так красочно звучит “сила народная, сила богатырская”. Эта музыка будила в ней глубокие патриотические чувства и стремление к прекрасному... <...> всю жизнь преклоняясь перед искусством, Марина все же избрала для себя иной путь»²⁸. В цитируемых дневниковых записях летчицы вообще нет упоминаний о русской классике. В книге же имена Чайковского и Римского-Корсакова становятся лейтмотивами, подчеркивающими идею становления патриотизма юной Расковой.

*

Но рядом с образом музыки Римского-Корсакова в официальной советской культуре подспудно продолжал существовать и иной образ, идущий от традиций Серебряного века.

Валерия Пришвина писала:

«“О, Китеж, краса незакатная!” – эта тема в начале века прозвучала в искусстве и создала величайшую русскую оперу „Сказание о невидимом граде Китеже“. В ней глубинная родная тема всплыла на поверхность, достигла нашего слуха в творении Римского-Корсакова с тем, чтобы снова затонуть. Но она коснулась скромного начинающего в те годы писателя в повести “У стен града невидимого” и уже не замолкала для него никогда. В 1937 году, поселяясь среди шумного современного города, он записывает: “Я хочу создать Китеж в Москве”. В 1948 году 6 октября: “Мне снилось, будто мать моя в присутствии Л. спросила меня, что я теперь буду писать.

– О невидимом граде, – ответил я.

– Кто же теперь тебя будет печатать? – спросила Л.

– Пройдет время, – ответил я, – и я сам пройду, и тогда будут печатать”»²⁹.

Русское «духовное подполье» в сущности воплощало программу, завещанную им предшественниками, хотя с постепенным уходом поколения свидетелей дореволюционной эпохи это наследование неминуемо ослабевало. В 50-е годы одним из тех, кто своим потаенным поэтическим подвигом удерживал связь времен, был Даниил Андреев.

В его послевоенной поэзии отчетливо различимы отголоски стилистики и образов либретто В.И. Бельского:

²⁸ Малинина А. Жизненный путь Марины. М.–Л., 1954. С. 42–43.

²⁹ Пришвин М., Пришвина В. Мы с тобой. Дневник любви / Подготовка и комментарии Л. Рязановой. М., 1996. С. 22.

А земля-то – что за умница! Такая
 Вся насыщенная радостью живой,
 Влажно-нежная, студеная, нагая,
 С тихо-плещущей в лужах синевой...

(«Ах, как весело разуться в день весенний...»)

Только сейчас очевиден Господний
 Замысел горного града в лесу...

(«Левушка! Спрячь боевые медали...»)

По длинным листовным гривам
 Они, как по нежной скрипке,
 Проводят воздушным порывом,
 Как беглым смычком скрипач;
 И клонятся с шорохом лозы,
 И плещутся юные липки,
 И льют по опушкам березы
 Счастливым, бесслезный плач.

Естественнее, чем наше,
 Их мирное богослуженье,
 Их хоры широкие – краше
 И ласковой, чем орган...

(«Босиком»: «Арашамф»)

Именно Феврония могла бы назвать землю «умницей», и из ее же уст слышит княжич Всеволод, что лес есть Божий храм:

А и то: ведь Бог-то не везде ли?
 Ты вот мыслишь: здесь пустое место;
 Ан же нет: великая здесь церковь.
 Оглянися умными очами.

День и ночь у нас служба воскресная,
 Днем и ночью темьяны да ладаны;
 Днем сияет нам солнышко, солнышко ясное,
 Ночью звезды как свечки затеплятся.

День и ночь у нас пенье умильное,
 Что на все голоса ликование,
 Птицы, звери, дыхание всякое
 Воспевают прекрасен Господень свет.

Этот монолог цитировал Дурьлин, размышляя о мифотворчестве Римского-Корсакова, его цитировал Лосев, говоря о природе веры. Он же – ключевой для понимания особенностей пантеизма Андреева.

Творчество Даниила Андреева явилось, возможно, наиболее полным воплощением китежского мифа во второй половине XX века. Поэзия Андреева стала голосом поколения. Голосом, который современникам поэта не пришлось услышать. Именно миф о Китеже объясняет, каким образом даже неуслышанный голос меняет образ времени. «Китеж не есть абстракция, холодная аллегория, моральная притча. <...> Китеж есть *действительность*, есть великий реализм веры, есть подлинный град...», – писал Дурьлин³⁰. Подлинность существования града веры в години испытаний запечатлена в книгах Даниила Андреева.

Нет сомнений, что Даниил Андреев обретает «музыку Китежа» в «опере о Китеже»:

Темнеют пурпурные ложи,
Плафоны с парящими музами
Возносятся выше и строже
На волнах мерцающей музыки.
И, думам столетий ответствуя,
Звучит отдаленно и глухо
Мистерия смертного бедствия
Над Градом народного духа...

И меркнет, стихая, мерца,
Немыслимой правды преддверие –
О таинствах Русского края
Пророчество, служба, мистерия...

(«Большой театр. Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»)

По свидетельству А.А. Андреевой, в стихотворении речь идет скорее всего о спектакле 1926 года, который был возобновлением прежних постановок, то есть сохранял их основной контур: «мистическую, богоискательскую тенденцию». Фальсифицированному «Китежу» в советской идеологии Андреев противопоставил свое видение сочинения, отчетливо обозначив его как «мистерию смертного бедствия над Градом народного духа». Можно сказать, что он пришел к тем выводам, которые были сделаны исследователями спустя полвека. Так, в статье «"Китеж": откровение Откровения» Любовь Серебрякова пишет:

«В "Сказании о невидимом граде Китеже" всегда предчувствовалась тайна, некая сокровенная и еще не постигнутая глубина духовного пространства. Все писавшие о "Китеже" неизбежно сталкивались с ней, отмечая, с одной стороны, его кульминационное положение в творческом наследии композитора и во всей русской опере, масштабность и величие его концеп-

³⁰ Дурьлин Сергей. С. 49.

ции и архитектоники, глубину проникновения в русскую историю, в русский характер, музыкальное мышление, а с другой – все же некоторую драматургическую нецельность этого великого произведения, его необъяснимую разноплановость... В ответе на этот вопрос предчувствовалось нахождение искомого “ключа” – того глубинного пласта, который позволяет дать новую исследовательскую интерпретацию оперы, представить целостное, непротиворечивое истолкование ее драматургии и концепции, всех частей и деталей этого многомерного творения и именно такого типа их взаимосвязи... Понимание вызревало постепенно, но явилось внезапно... В свете Апокалипсиса все приобретало новый смысл и становилось закономерным). Серебрякова дает свое определение опере: «мистерия смерти – нового рождения и преображения»³¹.

Конечно же, «сверхзадача» цитированного стихотворения Даниила Андреева не сводима к описанию любимого произведения. Главный смысл – в заключительных строках:

Град цел! Мы поем, мы творим его,
И только врагу нет прохода
К сиянию Града незримого,
К заветной святыне народа.

Эти же строки проясняют и смысл деяния Андреева – духовное противостояние надвинувшемуся мраку, нашествию, той участи, которая постигла жителей легендарного Китежа. Это объясняет и восприятие поэтом «Китежа» как безусловного шедевра. Для него там нет драматургических несоответствий или стилевой пестроты. Ключ к пониманию «Китежа» ему вручило само время. Для него, очевидно, легко были бы разрешимы вопросы, над которыми билось несколько поколений исследователей оперы Римского-Корсакова:

«...Почему для композитора не имела значения национальная характеристика татар? Ведь национально-интонационное противопоставление сторон и их столкновение “задано” драматургией историко-героической оперы. Почему хор русского народа “Ой, беда идет, люди” является интонационным “отпечатком” темы татар, а музыкальные характеристики Кутерьмы и татар, имея общие черты, совершенно идентифицируются в финале третьего действия? <...> Кроме того, возникает заметное противоречие между героической характеристикой народа, данной татарами и Поярком (сопротивление врагам “даже и до смерти”) и обязательной для историко-героической оперы с патриотической идеей, – и пассивной гибелью, мгновенным падением Малого Китежа без боя и противостояния»³².

³¹ Серебрякова Л. «Китеж»: откровение «Откровения» // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 94.

³² Там же. С. 90.

Для Андреева конфликт, воплощенный в «Китеже», совершается на метафизическом уровне: это борьба добра и зла во вселенском масштабе. Характерно, что восприятие поэтом творения Римского-Корсакова «оторвано» от чисто музыкальных особенностей оперы. За строками, написанными Андреевым в тюрьме, стоит не столько конкретное в своей программности звучание симфонической картины «Сеча при Керженце», к которой отсылает сюжет стихотворения, но некий общий образ, неотделимый ни от китежского мифа, ни от словесного его выражения в опере.

В главе «Святые камни» из поэтического сборника Даниила Андреева «Русские боги» стихотворение, посвященное «Китежу», соседствует со стихотворением «Концертный зал».

Люблю этот трепет крылатый
 Пред будущей бурей аккордов
 Вокруг, надо мной и во мне,
 И этот, закованный в латы
 Готических образов, гордый
 И тихий орган в глубине

Он блещет светло и сурово,
 И труб его стройные знаки
 Подобны вздетым мечам
 Для рыцарской клятвы у Гроба, –
 Подобны горящим во мраке
 Высоким алтарным свечам...

Отсылка к Вагнеру очевидна в сочетании сюжетных мотивов «Парсифаля», с его «рыцарской клятвой у Гроба», и, вероятно, «Лоэнгринга», в особенности вступления к опере, которое захватывает пространство и разрастается в нем. Мысль Достоевского о «святых камнях Европы» поверяется русскими святынями, и рядом с храмом Василия Блаженного поэтом воздвигаются другие храмы – Большого театра и Концертного зала.

«Тема сокрытой святыни» в ее вагнеровской интерпретации соотносилась с размышлениями о России и в главном труде Даниила Андреева «Роза мира», где он писал об отражениях мифа священного замка Монсальват:

«Разве блики от излучения этой святыни – или от излучения другого полюса того же мифа, дьявольского замка Клингзора – мы различаем только на легендах о рыцарях Круглого стола? Или только на мистериях Байрейта? Если Монсальват перестал быть для нас простым поэтическим образом в ряду других, только чарующей сказкой или музыкальной мелодией, а приобрел свое истинное значение – значение высшей реальности, – мы различим его отблеск на готических аббатствах и на ансамблях барокко, на полотнах Рюисдаля и Дюрера, в пейзажах Рейна и Дуная, Богемии и Бретани, в витражах-розах за престолами церквей и в сурово-скудном культе лютеранства. Этот отблеск станет ясен для нас и в обезбоженных, обездушенных дворцо-

вых парках короля-солнца, и в контурах городов, встающих из-за океана, как целые Памиры небоскребов. Мы увидим его в лирике романтиков и в творениях великих драматургов, в масонстве и якобинстве, в системах Фихте и Гегеля, даже в доктринах Сен-Симона и Фурье. Потребовалась бы специальная работа, чтобы указать на то, что могущество современной науки, чуда техники, равно как идеи социализма, даже коммунизма – с одной стороны, а нацизма – с другой, охватываются сферой мифа о Монсальвате и замке Клингзора. Ничто, никакие научные открытия наших дней, кончая овладением атомной энергией, не выводят северо-западного человечества из пределов, очерченных пророческой символикой этого мифа»³³.

Монсальват и Китеж в поэтическом мире Андреева отражаются друг в друге. Оба мифа в советскую эпоху были в конце концов принуждены «сокрыться», оба лишь изредка напоминали о себе «духом музыки, звучащим в слове и звуке», по выражению Дурылина. Но память об их родстве продолжала теплиться в культуре. Едва слышный отголосок этой памяти мы обнаруживаем в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» (1955).

*

Дмитрий Быков в своей поразительной книге о писателе называет знаменитую книгу «символистским романом, написанным после эпохи символизма»³⁴. В этом определении угадывается сходство с творческой ситуацией Даниила Андреева. Музыкальные мотивы романа предуказаны тем выбором, который совершила в свое время символистская поэзия. Как констатирует Борис Кац, «вагнеровские образы оказываются своего рода паролем в поэтических диалогах символистов»³⁵. «Вагнеровские отголоски» цикла «Двое» Марины Цветаевой, посвященного Борису Пастернаку, носят, как замечает тот же исследователь, «не только эзотерический, но и отчетливо ностальгический характер»³⁶: мотивы Вагнера настойчиво сопоставляются с темой утраченной России. Как нам представляется, помещенный в центр романа Пастернака кульминационный эпизод лесного отшельничества Юрия Живаго и Лары целиком подтекстован мотивами «Валькирии», а также «Зигфрида» и «Тристана». Этот центральный комплекс ассоциаций поддержан отсылкой к «Китежу» Римского-Корсакова – Бельского.

Скрываясь от преследования властей, Юрий Андреевич и Лара прячутся в лесу в заброшенном доме, где им «*в глаза сразу бросилась печать порядка... Тут кто-то жил, и совсем еще недавно. Но кто именно?*» Блаженное чувство обретенного убежища и воссоединения мешается с постоянным беспо-

³³ Андреев Даниил. Роза мира // Андреев Даниил. Собр. соч. в трех томах. Т. 2. М., 1996. С. 110.

³⁴ Быков Дмитрий. Борис Пастернак. М., 2006, С. 721.

³⁵ Кац Борис. Отзвуки Вагнера в русской поэзии // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 135.

³⁶ Там же.

койством: *«Налет на чужое жилище, вломились, распорядимся и все время подхлестываем себя спешкой, чтобы не видеть, что это не жизнь, а театральная постановка, не всерьез, а “нарочно”, как говорят дети...»* В первую же, окрашенную счастьем нежности и покоя лунную ночь доктора поражает тревожащее открытие: неподалеку от дома – лежка волков, которые почуяли близость людей. Это обрывает надежды Живаго: *«Юрий Андреевич чувствовал, что мечтам его о более прочном водворении в Варыкино не сбыться, что час его расставания с Ларою близок, что он ее неминуемо потеряет, а вслед за ней и побуждение к жизни, а может быть, и жизнь. Тоска сосала его сердце»*. Предчувствия, как известно, оправдываются сполна.

Мысль об опасности, таящейся на дне оврага, не оставляет доктора: *«Волки, о которых он вспоминал весь день, уже не были волками на снегу под луною, но стали темой о волках, стали представлением вражьей силы, поставившей себе целью погубить доктора и Лару или выжить их из Варыкина. Идея этой враждебности, развиваясь, достигла к вечеру такой силы, точно в Шутьме открылись следы допотопного страшилища и в овраге залег чудовищных размеров сказочный, жаждущий докторовой крови и алчущий Ларисы дракон»*. И следующей ночью волки приблизятся к ним: *«Ему показалось, что их стало больше»*. Сердечная маята героев усиливается: у Лары *«состояния равновесия»* чередовались с *«приступами тоскливого беспокойства»*; *«душевная и телесная усталость от затяжного недосыпания подкашивала Юрия Андреевича. Мысли путались у него, силы были подорваны...»*

Все обрывается с приездом Комаровского, давнего соперника Живаго, который некогда был хозяином судьбы Лары и, по-видимому, вновь хочет взять ее в свои руки, уговорив бывшую любовницу бежать из большевистской России. Сделать это действительно необходимо из-за опасности, нависшей над Ларой. По совету Комаровского, Живаго, твердо решивший остаться, намерен принести Ларисе Федоровне *«ложную клятву»* в том, что последует за ней: *«Кого-то из нас наверняка лишат свободы, и следовательно, так или иначе все равно разлучат. Тогда, правда, лучше разлучите вы нас и увезите их куда-нибудь подальше на край света. Итак, я для вида, ради ее блага, объявлю ей сейчас, что иду запрягать лошадь и догоню вас, а сам останусь тут один»*.

После отъезда Лары доктор испытывает мучительные чувства, его преследуют галлюцинации и странные сны, в которых возникает *«нелепица о драконьем логое под домом»*. Однажды в момент его ночного пробуждения *«дно оврага озарилось огнем и огласилось треском и гулом сделанного кем-то выстрела»*. Однако доктор *«утром решил, что ему все приснилось»*. Через несколько дней загадка объясняется: в дом приходит человек, *«которому принадлежали попадавшие в доме запасы»*. В нем Живаго узнает бывшего мужа Лары, скрывающегося в лесу от военного суда. Его самоубийством завершается весь этот эпизод, а с ним и основная часть романа.

В романе, где образ Москвы занимает центральное место, хотя повествование и вырывается за ее пределы, эпизод лесного отшельничества героев представляется кульминационным. «Вечные любовники» впервые обретают друг друга безраздельно и теряют уже навсегда. Характерной чертой стилистики «лесного» эпизода романа Пастернака является сочетание подробнейшего реалистического описания быта, в который погружаются герои, с поэтической лексикой, прослаивающей их диалоги, внутренние монологи и авторскую речь. Присутствие поэтического плана отбрасывает отсвет иносказания на реальность, что поддержано снами и фантазиями доктора. Да и Ларе все происходящее кажется «не жизнью, а театральной постановкой». Восстановим едва заметный пунктир цитированных мотивов в надежде, что он приведет нас к гипотетическому адресу этого «театра».

Итак, преследование героя – бегство в глухой лес – приход в чужое жилище, неизвестный хозяин которого отсутствует, – обретение «вечной возлюбленной» – идиллия лунных ночей – сужающийся круг облавы – безоружность героя – появление бывшего «хозяина» возлюбленной – «ложь во спасение»: обещание героя последовать за героиней – появление законного супруга, отсутствовавшего хозяина дома.

Сюжетным мотивам аккомпанируют поэтические. Два важнейших – «волки» и «дети». Они антагонистичны: «волки» олицетворяют угрозу, которая надвигается на «детский», «райский» мир героев. Коннотацией «мотива волков» становится дракон, замещающий в сознании Живаго реальную угрозу и возникающий еще раз в финале книги – стихотворении «Сказка» из поэтического цикла, образующего завершающую главу (герой стихотворения обнаруживает дракона в такой же ложбине, где Живаго нашел волков). И, наконец, постоянно возникающее в «лесной главе» упоминание о лошадях приводит к выделению особого связанного с этим поэтического мотива, который почти отождествляется автором со звучанием рождающегося под пером Живаго стихотворения, в описании которого мы узнаем «Сказку»: «Он услышал ход лошади, ступающей по поверхности стихотворения, как слышно спотыкание конской иноходи в одной из баллад Шопена».

«Ход лошади» пронизывает весь лесной эпизод романа. Но, что еще важнее, поэтический мотив оказывается одновременно и музыкальным. То же можно сказать и обо всех других упомянутых нами мотивах, но об их происхождении можно только догадываться. Рискнем предположить, что за пастернаковской «партитурой» мотивов просвечивает воспоминание о вагнеровской партитуре «Валькирии»: жилище Хундинга в глухом лесу, где пытается скрыться от преследования безоружный Зигмунд и где он обретает Зиглинду; возвращение Хундинга, которому Зиглинда принадлежит; лунная идиллия возлюбленных, осознание ими особой предназначенности друг другу, таящейся в их кровном родстве; приближающаяся погоня, «ложная клятва» Зигмунда во спасение жизни возлюбленной, бегство Зиглинды. Заметим также, что Зиглинда носит во чреве плод их любви, о чем им самим пока неизвестно. Намек на возможную беременность Лары мелькает и в мыслях

Живаго («Он решил, что она намекает на свои предположения о беременности, вероятно, мнимой, и сказал: – Я знаю»). Живаго, как и Зигмунд, не узнает о рождении своего ребенка. И его дочь повторит судьбу Зигфрида: попадет в чужую и чуждую по духу семью³⁷.

«Ход лошади» – важнейший образный компонент партитуры «Валькирии», сопровождающий появление дев-воительниц. Кони уносят и Лару, навсегда разлучая ее с любимым. В этом эпизоде романа «мотив лошадей» обретает права лейтмотива. Такова же и роль «мотива волков», ассоциативно перекликающегося с темой «волчьего» рода Вельзунгов, к которому принадлежали вагнеровские влюбленные. Нелишне вспомнить и о драконе из «Зигфрида», следующей оперы тетралогии. Последней подсказкой, указывающей читателю на тетралогию, становится вписанное в текст Пастернака имя одного из важных вагнеровских персонажей, бога огня Логе – «нелепича о драконьем доге под домом», что можно было бы считать случайным созвучием, если бы появление слова не подтверждалось возникающим сразу вслед образом огня («дно оврага озарилось огнем»).

«Валькирия» была для интеллигенции революционной эпохи одним из центральных текстов Вагнера. Таковой она, несомненно, являлась для Александра Блока, начиная с его поэтической встречи с Вагнером в стихотворении «Валкирия» (sic!) 1900 года. Андрей Белый, например, свидетельствует о самоидентификации с вагнеровским пантеоном героев, характерном для его поколения, причем текст «Валькирии» оказался в этом смысле наиболее востребованным. По всей видимости, «Валькирия» стала и основным ассоциативным фоном в кульминационном эпизоде романа «Доктор Живаго».

Но апокалиптический ужас истории, настигающий героев Пастернака, неизбежно вызывает в этом эпосе о России звучание и другой – «русской» музыки. Герои «Доктора Живаго» спасаются от революционной стихии, настигающей их в виде обезумевших человеческих орд, как от татарского полона. Даже «пять тысяч десятин векового, непроходимого леса, черного, как ночь» не могут уберечь их. На страницах романа возникает видение «малого Китежа» и отголоски «Сечи при Керженце»: до Живаго доходят слухи, что Варькино, где в ту пору прячется его семья, подверглось нападению каких-то странных азиатских орд («Какие-то мифические косоглазые в ватниках и папахах... не говоря худого слова перестреляли все живое в поселке и затем сгнули так же загадочно, как появились»). И в этой русской инструментовке вагнеровской любовной темы едва заметно проступает память о «китежском родстве»: о хоронившемся в лесах, ушедшем на дно Светлояра символе веры.

³⁷ «Какая варварская, безобразная кличка: Танька Безочередева. <...> Наверное, где-то в глубине России, где еще чист и нетронут язык, звали ее безотчею, в том смысле, что без отца». Но отметим и сиротство самого Живаго: подобно Зигмунду он рано потерял мать и не знал отца.

*

Судьба наследия Римского-Корсакова, конечно, не завершилась в 1950-е годы, но уход свидетелей его дореволюционного вхождения в отечественную культуру, таких как Пришвин, Андреев или Пастернак, не мог не сказаться на глубине понимания «Китежа». Завершавшая советскую эпоху весьма дискуссионная постановка начала 1980-х в Большом театре (дирижер Е.Ф. Светланов, режиссер Р.И. Тихомиров) стала выразительным свидетельством произошедших изменений. И, конечно, очевидным индикатором современного отношения к многообразию художественного мира Римского-Корсакова является сегодняшняя оперная афиша России, где присутствие опер композитора, мягко говоря, ограничено.

Что заставит публику и театры вновь ощутить актуальность его творчества, какие эстетические и исторические коллизии? Оптимизм может основываться лишь на одном, но важнейшем обстоятельстве: музыка Римского-Корсакова остается непреложной классикой, а классика – это то, что обладает способностью к возрождению.

Валентина Васильева

«ЗДЕСЬ ВСЕ ГАРМОНИЯ, ВСЕ ДИВО...»

Известно, что для сочинения музыки Римский-Корсаков интенсивно использовал летнее отпускное время, которое, начиная с 1880 года, проводил на лоне природы. Среди многих имений, в которых композитору доводилось жить летом, Вечаша и Любенск Лужского уезда Петербургской губернии занимают особое место – не только потому что в них он провел немало времени (в общей сложности более двух лет) и написал много замечательной музыки, но еще потому, что он оказался связанным с этими местами тонкими духовными нитями. Редкое сочетание открытости к окружающим ландшафтам и чарующей панораме озера Песно и уютной закрытости рукотворных усадеб создавало одухотворенную красоту, дарившую глубокое вдохновение вдумчивому и прозорливому художнику. И, что примечательно, Римский-Корсаков сам открыл для себя те места, где ему удалось впоследствии создать самые, как заметил Н.К. Рерих, «утонченные» музыкальные произведения.

Римские-Корсаковы впервые приехали в Вечашу весной 1894 года, сняв под дачу главный усадебный дом у помещицы С.М. Огаревой. Позднее в «Летописи моей музыкальной жизни» композитор напишет: «В мае мы переехали на лето в имение Вечашу в Лужском уезде близ станции Плюсса. Вечаша – прелестное место; чудесное большое озеро Песно и огромный старинный сад с вековыми липами, вязами и т. д. Дом тяжелой и неуклюжей постройки, но вместительный и удобный. <...> Купанье прекрасное. Ночью луна и звезды чудно отражаются в озере. Птиц множество. Имение это было отыскано мною и сразу мне приглянулось. <...> Лес поодаль, но прекрасный. Вечаша всем нам очень нравилась»¹.

Красота и уединенность усадьбы как нельзя лучше соответствовали творческому настроению композитора. О прогулках по парку и окрестностям сохранилось немало воспоминаний самого Николая Андреевича, членов его семьи, его друзей, особенно Василия Васильевича Ястребцева, который приезжал сюда ежегодно на правах биографа композитора. Об одной из таких прогулок летом 1894 года Ястребцев пишет: «Все были в благодушном настроении. После чая много гуляли по саду с чудными липовыми аллеями, причем не раз подходили к озеру с целью вдоволь налюбоваться дивным отблеском лунного света в тростниках и на спокойном зеркале озера. Картина была захватывающая, она невольно вдохновляла Римского-Корсакова к задуманной им новой опере “Садко”, которую во что бы это ни стало, он решил написать»². О том же читаем и в «Летописи»: «Помнится, местом для сочинения такого материала часто служили для меня длинные мостки с бе-

¹ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 195.

² Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. Л., 1958. С. 191.

рега до купальни в озеро. Мостки шли среди тростников; с одной стороны виднелись наклонившиеся большие ивы сада, с другой – раскидывалось озеро Песно. Все это располагало к думам о «Садко»³. Однако сочинение «Садко» было отложено до следующего лета, и в свой первый приезд в Вечашу композитор сосредоточился на «Ночи перед Рождеством», которую задумал еще в Петербурге.

Римскому-Корсакову в эти теплые летние дни должна была рисоваться зимняя заснеженная Диканька. Он всматривался и вслушивался в ночное небо, расцвеченное рассыпанными по нему мелкими звездами, большими и малыми созвездиями. И, может быть, не случайно именно здесь, в Вечаше, он сделал существенное дополнение к своей опере, введя в последнюю, 8-ю картину мифологические образы Овсеня и Коляды, которые вносили в сюжет еще один мотив древней языческой культуры.

В это время Римский-Корсаков писал С.Н. Кругликову: «Вы удивляетесь, что я оперы как блины пеку, может быть, и так, но сначала послушайте, а потом и судите. Я чувствую себя в роли ленивого ученика, зубрящего изо всех сил перед экзаменом. А экзамен этот есть возможность отправиться на тот свет, когда идет 6-й десяток от роду. Мало делал, много ленился, много потерял времени по-пустому; надо подумать и о душе, то есть написать побольше, что можешь и к чему способен. Вот я и пишу»⁴. Все последующие годы Римский-Корсаков сочинял практически почти по опере в год, только в Вечаше и Любенске он работал над шестью оперными сюжетами.

Летом 1895 года Николай Андреевич вплотную занимался сочинением «Садко», а озеро Песно вступало в сотворчество с композитором. К озеру он приходил в ранние утренние часы, когда розовые лучи восходящего солнца, едва касаясь воды, нежно освещали ровную гладь, и по несколько раз днем, чтобы послушать, как легкий ветерок гуляет в прибрежных камышах. Приходил сюда композитор и поздно вечером, даже ночью. Может быть, в одну из таких прогулок он увидел дивное отражение лунного света на темной воде и вспомнил эту картину при создании лунного «музыкального пейзажа» в сцене на берегу Ильмень-озера. Красочные картины Песно могли служить отправным моментом и при сочинении фантастических картин подводного царства. В письме к В.В. Ястребцеву в июле 1895 года читаем: «Картину подводного царства я дотянул до конца и устал до того, что когда вчера вздумал проиграть, то она мне никакого удовольствия не доставила. Сегодня вновь проиграл эту картину уже с некоторым удовольствием. Думаю, что Вам в ней кое-что понравится, так как у нас с Вами приблизительно одинаковое звукоосозерцание. Не правда ли, хорошее слово? Пишу немного, потому что поздно. Сегодня превосходная лунная ночь с причудливыми облаками. Чрезвычайно красиво»⁵.

³ Римский-Корсаков Н.А. Летопись... С. 196.

⁴ Цит. по: Римская-Корсакова Т.В. Н.А. Римский-Корсаков в семье. СПб., 1999. С. 192.

⁵ Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. СПб., 2004. С. 58.

Недалеко от Вечашы, в имении Ретень, в это лето снимал дачу В.И. Бельский – один из молодых почитателей музыки композитора. В «Летописи» Римский-Корсаков напишет потом: «В бытность его в Вечаше я играл ему кое-что из сочиненного мною для “Садко”. Он был в величайшем восхищении. Вследствие этого у нас велись нескончаемые разговоры об этом сюжете и его подробностях». И далее: «В августе, когда черновик всей оперы по первоначальному плану был окончен, я стал подумывать о жене Садко. Смешно сказать, но в это время у меня сделалась какая-то тоска по f-moll’ной тональности, в которой я давно ничего не сочинял и которой у меня в “Садко” пока не было. Это безотчетное стремление к строю f-moll неотразимо влекло меня к сочинению арии Любавы, для которой я тут же набросал стихи. Ария была сочинена... и послужила к возникновению 3-й картины оперы, прочий текст для которой я попросил сочинить Бельского»⁶. Надо полагать, что именно встреча в Вечаше положила начало столь плодотворному творческому содружеству.

Следующий приезд композитора в Вечашу состоялся ровно через два года. Весной 1898-го Надежда Николаевна уехала с дочерьми на дачу ранее других членов семьи. На следующий она писала Николаю Андреевичу: «Милый Ника, как хорошо в Вечаше и какая жалость, что вы трое должны киснуть в Петербурге, душном, пыльном и противном. Дом мы нашли в полном порядке и чисто вымытым; все стоит на старых местах, даже гвоздики, вбитые мною, я нашла на месте. Приехав, мы тотчас же побежали в сад, там яблони привели нас в восторг – они стоят точно в снегу, до того обсыпаны цветом... Как приятно было увидеть озеро! Вообще, я испытываю приятное чувство возвращения на старое пепелище... лягушек нынче в пруду невероятное количество, они задают нам концерты и днем и ночью»⁷.

Вечаша была любима всей семьей композитора, а сознание, что родным здесь уютно и комфортно, благоприятно отражалось на творческом настроении композитора. Летом 1898-го Римский-Корсаков усердно работал над оперой «Царская невеста»; его навещали В.И. Бельский и С.Н. Кругликов. И хотя в новой опере сравнительно мало отводилось места пейзажным картинам, тем не менее, по своей мелодичности, песенному характеру она была созвучна той лирической природе, которая окружала композитора.

В следующем, 1899 году Николай Андреевич из Вечашы писал Н.И. Забеле-Врубель: «Здесь я проживаю тихо и смиренно, но работаю столько, что свет не мил. Оперу я подвинул сильно. Сочинять здесь удобно. Глушь, никого постороннего... Прекрасное место, чудесный 200-летний огромный сад, большое озеро. В саду притон певчих птиц, а на озере чудесные закаты солнца»⁸. Сочинявшаяся опера называлась «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди». В письмах композитора к либреттисту В.И. Бельскому ча-

⁶ Римский-Корсаков Н.А. Летопись... С. 200.

⁷ Римская-Корсакова Т.В. Н.А. Римский-Корсаков в семье. С. 211.

⁸ Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с Н.И. Забелой-Врубель. М., 2008. С. 151.

сто встречаются лаконичные, в виде ремарок, замечания о состоянии природы. Такие же пометки появляются и на рукописях оперы. Например, на рукописи первой картины III действия «Салтана»: «Третий день жара и тишина». По таким коротким, неожиданно появляющимся фразам можно понять: композитор все время замечает, что происходит в природе, и сопереживает этим изменениям. Интересовали его и насекомые, о чем есть пометы в записных книжках. И не эти ли наблюдения – источник такого музыкального чуда, как знаменитый «полет шмеля»? Но особенно часто Римский-Корсаков в письмах к друзьям и знакомым упоминал о птицах, что перекликалось с ходом его работы над оперой. В письме от 23 июня к Бельскому читаем: «Вступление к предпоследней картине я полагаю начать “ночной музыкой” с некоторым птичьим пением...»⁹ В июле Николай Андреевич ждал в гости Бельского, чтобы оговорить некоторые моменты в либретто. В письме к Ястребцеву от 4 июля Римский-Корсаков замечает: «У нас уже 3-ю неделю стоит идеальная погода; чудные вечерние зори, удивительно раскрашивающие небо и озеро. Я гуляю почти только по саду, который очень люблю»¹⁰.

Весной 1904 года композитор приехал в Вечашу в надежде завершить многолетний труд над «Сказанием о невидимом граде Китеже». Важным было присутствие рядом либреттиста, Бельский и сам к этому стремился и просил Римских-Корсаковых подыскать для него дачу поблизости от Вечашы. Но, к сожалению, ничего найти не удалось, о чем сообщила Надежда Николаевна почтовой открыткой, на которой Николай Андреевич сделал приписку словами девы Февронии в опере: «Днем и ночью здесь пенье умильное и на все голоса ликование»¹¹.

Творческое настроение Римского-Корсакова установилось с приходом настоящего теплой погоды. В эти дни он писал профессору Петербургской консерватории Н.И. Абрамычеву: «Вяз цветет, клены распустились, липы распускаются, яблони, вероятно, зацветут послезавтра, черемуха в полном цвету, четыре соловья распевают одновременно, зябликов множество, кукушка кукует в кварту фа-до»¹².

Б.В. Асафьев отмечал, что чувство природы у Римского-Корсакова очень тесно связано с колоритом его оркестра, и колорит этот словно подслушан у самой природы в лесных голосах, в тонких нюансах птичьего пения, подсмотрен в красоте восходов и закатов солнца, в движении облаков, смене оттенков неба. Такие живые картины композитор мог наблюдать в Вечаше.

Удивительны ландшафтные особенности этого дивного края. Огромным амфитеатром расположены пологие холмы вокруг озера Песно, а небо с облаками кажется куполом над ними. Необыкновенно красиво бывает в усадьбе в вечерние часы, ближе к заходу солнца. Его предзакатные лучи ложатся

⁹ Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. С. 277.

¹⁰ Там же. С. 104.

¹¹ Там же. С. 322.

¹² РНБ, ф. 5, № 34, л. 4.

на спокойную гладь озера, едва касаясь ее, и сквозь стволы вековых деревьев проникают в парк, как будто лучи собираются на ночлег в эту вечную, а может, вечернюю чашу (Ве-чаша). В такие часы вспоминаются слова о Павла Флоренского: «Кто не переживал умирающей благодати “света вечернего”, какой-то непонятной кротости и потусторонности лучей заходящего солнца. Длинные косые лучи заходящего солнца – вот символ тихого умирания, перехода в другой мир»¹³. Эта мысль о Павла Флоренского вполне созвучна философии «Китежа».

Николай Андреевич в вечерние часы любил подолгу стоять на мостках, уходящих в озеро, а иногда приходили «проводить солнышко» и всей семьей. С каждым летним сезоном Римские-Корсаковы все более привязывались душой к Вечаше. Осенью 1904 года Надежда Николаевна, услышав о намерении Бухаровой, соседки по имению, продать свою усадьбу, впервые высказает желание приобрести «клочок земли» рядом с Вечашей. Николаю Андреевичу идея показалась заманчивой, но малоисполнимой. Спустя три года она превратилась в реальность, а пока предстояла еще одна встреча с Вечашей ровно через год.

Летний сезон 1905-го стал последним для Римского-Корсакова в Вечаше. Вопреки своему обычаю на сей раз он приехал сюда без заранее обдуманного сюжета оперы. Причиной тому явились общественно-политические события, развернувшиеся по всей стране и докатившиеся до Петербургской консерватории. Отсутствие душевного равновесия не способствовало успешной работе, и поездка в Вечашу предвкушалась как спасение от многих бед и волнений.

В первой половине лета Николай Андреевич занимался разнообразной работой: оркестровкой ранее созданных музыкальных произведений, разбором «Снегурочки», главами «Летописи» и только к середине лета начал работу с оперным сюжетом, который казался созвучным времени. То был незавершенный замысел «Стеньки Разина».

Летом 1907 года семья вновь вернулась в полюбившиеся места, но не в Вечашу, а в соседний Любенск, где был снят под дачу главный усадебный дом. Любенская усадьба расположена на вершине холма, с которого открывается великолепный вид на озеро Песно и его окрестности, рядом находится большой фруктовый сад, великолепный во время цветения. Позже А.Н. Римский-Корсаков вспоминал: «Необычный эффект представляло море огромных яблонь, залитых как молоком бело-розовым цветом, их окаймляли лиловые дорожки сиреневого цвета по краям. Николай Андреевич с балкона восхищался всей этой симфонией красок и запахов»¹⁴. В Любенске композитор работал над оперой «Золотой петушок» и завершил ее к концу августа.

¹³ Цит. по: Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 97.

¹⁴ Римский-Корсаков А.Н. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 5. М., 1946. С. 160–161.

Этим летом творческие мысли композитора часто переплетались с мыслями по поводу предстоящей покупки Любенска. В письме к старшему сыну Михаилу Николай Андреевич рассказывал: «Любенском мы все восхищаемся, только теперь и мечтаем, что и как будет». Осенью была совершена покупка, а весной следующего, 1908 года Римские-Корсаковы приехали сюда как в собственный дом. Здоровье Николая Андреевича еще весной резко ухудшилось. Надежда Николаевна даже настаивала на том, чтобы привезти с собой в Любенск лечащего врача, но Николай Андреевич тому воспротивился. Погода в конце мая стояла теплая и влажная. Вечером 7 июня Николай Андреевич в сопровождении старших детей совершил длительную прогулку по Любенской усадьбе, освещенной предзакатными лучами солнца. Она оказалась для композитора последней: в ночь на 8 июня случилась гроза, во время которой у Николая Андреевича начался сильный приступ. В третьем часу ночи его не стало. Символично не только последняя прогулка, но и сама смерть художника в милых его сердцу местах...

После смерти Николая Андреевича его жена и дети жили здесь летом (а иногда и зимой) до середины 1920-х годов. Затем начался печальный период в истории этих памятных мест, на многие годы они были преданы забвению. Лишь к середине 1960-х началось сохранение оставшегося и восстановление утраченного. Ныне здесь существует музей, в состав которого входят и Вечаша, и Любенск.

ПРИЛОЖЕНИЯ



1. ПОЛЕМИКА

Михаил Пашенко

СИСТЕМА ЛЕЙТМОТИВОВ В ЛИБРЕТТО «ГРАДА КИТЕЖА»*

В день вторых выборов в Госдуму 7 (20) февраля 1907 года в Мариинском театре впервые исполнялась опера Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», прославленная как «русский «Парсифаль»». За прошедшее столетие состоялась ее уникальная судьба: так и не став театральной сенсацией, она до сих пор свежий источник ностальгии по провиденциальному духу того рубежа веков, и осмысление такого феномена еще впереди.

Пока же нам практически ничего не известно о том, почему была задумана опера о Китеже и как предполагалось представить на сцене этот сюжет. Логика творчества Римского-Корсакова не дает на этот вопрос прямого ответа: ведь оно и так исключительно многообразно по сюжетам и стилистическим модификациям жанра, а в период перед созданием «Китежа» композитор не видит возможности творить и в прежних формах. Ничуть не больше ясности с устойчивым и по сей день сравнением «Китежа» с «Парсифалем» (1877–1882), последним шедевром Рихарда Вагнера. И дело здесь не только в отсутствии каких-либо тематических параллелей между двумя сочинениями или документальных свидетельств прямой ориентации русского композитора на вагнеровский опыт оперы-мистерии, но и в абсолютной эстетической самодостаточности фигуры Римского-Корсакова, чье влияние на последующее музыкальное развитие вполне сопоставимо с влиянием гения Вагнера.

И все же проблема невидимого града Китежа по-прежнему чрезвычайно актуальна для русского культурного сознания, и потому велика значимость поставленных вопросов.

Легенда о Китеже складывалась в среде старообрядцев-бегунов и к 1770-м годам оформилась в керженских скитах в виде «Китежского летописца». Памятник представляет собой в целом вымышленное жизнеописание владимирского князя Георгия Всеволодовича (ок. 1189–1238), первым канонизированного в царствование Алексея Михайловича в 1645 году. Главным приписанным ему деянием стало основание на озере Светлояр близ Семе-

* Переработанный, расширенный вариант публикации в журнале «Вопросы литературы» (2008. № 2). Статья была задумана в конце 1990-х для сборника о граде Китеже, который предполагала издать И.Л. Попова в ИМЛИ РАН, а реализована под впечатлением от научного общения с К. Ханником (Вюрцбург). Им, а также редакции «Вопросов литературы» хотел бы выразить здесь мою признательность.

нова Нижегородской губернии города, который чудесно исчез перед наше- ствием Батья и сокрыл его праведных жителей¹. Многие легенды эпохи рас- кола сообщают точные сведения о местоположении далеких земель, где сле- довало скрываться от антихриста, но Китеж незримо утвердился в доступ- ном центре страны. Волей случая в нем мог оказаться каждый, и с 1820-х годов отмечено зарождение местного культа², воспринимавшегося к концу столетия как феномен духовной жизни народа. С публикации «Москвитяни- на» (1843, № 12) начинается волна китежских очерков; в 1862 году П.А. Бес- сонов публикует в четвертом выпуске «Песен, собранных П.В. Киреевским» сам «Летописец», а П.И. Мельников-Печерский в «Очерках поповщины» (1863–1867) – сопутствующий памятник начала XVIII века «Послание к отцу от сына из одного сокровенного монастыря» о том, как живут в невидимом граде. Он же первым воспел народную веру в Китеж в рассказе «Гриша» (1861), но с особенной силой легенда прозвучала в его старообрядческой саге «В лесах» (1870–1874). С тех пор Китеж и становится все более плодот- ворной художественной темой.

На материале литературы рубежа XIX–XX веков уже отмечалось, что к 1900-м годам толкование этнографически примечательной «местной леген- ды» смещается «с периферии русской культуры к ее центру», и с этого момен- та можно «говорить и о трансформациях этого символа»³. Хронология же го- ворит о том, что опера и есть сам момент этого перелома. При этом она не явилась следствием «парадоксальной тенденции», а предопределила ее, сфор- мировав тот национально-культурный символ земного рая, который теперь неотделим от Китежа. Кроме того, по авторитетному указанию В.Л. Комаро- вича, сама форма топонима «Китеж» (вместо употребляемых «Китеш», «Ки- даш» и проч. с неизменным ударением на последнем слог) тоже была коди- фицирована оперой⁴. Задумаемся, наконец, и над тем, почему первичная сим- волизация образа невидимого града стала задачей оперного жанра.

О Китеже пишут музыковеды, историки России, религии и литературы, фольклористы, этнографы, философы и т. д., но так и не придут к целостно- му взгляду на этот мировоззренческий феномен. А ведь обращение к опере- мистерии, или точнее, пост-вагнеровской музыкальной драме с ее программ-

¹ Исторические истоки легенды исчерпывающе проанализированы в труде: Комаро- вич В.Л. Китежская легенда: опыт изучения местных легенд. М.–Л., 1936. К пробле- ме возвращается А.В. Сиренов: Путь к граду Китежу: Князь Георгий Владимирский в истории, житиях, легендах. СПб., 2003. Ссылки на «Китежский летописец» и дру- гие памятники, вошедшие в «Библиотеку литературы Древней Руси» (в 20 тт.: СПб., 1997–2007), не приводятся. Из источников рассматриваются только опублико- ванные на момент создания оперы, и история их публикации не обсуждается.

² Басилов В.Н. О происхождении культа невидимого града Китежа (монастыря) у озера Светлояр // Вопросы истории религии и атеизма. Вып. 12. М., 1964. С. 161.

³ Шешунова С.В. Град Китеж в русской литературе: парадоксы и тенденции // Изве- стия РАН ОЛЯ. 2005. Т. 64. № 4. С. 15–16.

⁴ Комарович В.Л. Указ. соч. С. 110.

ной синтетической природой позволяет обоснованно сочетать все названные научные области. С такой точки зрения я и предполагаю взглянуть на историко-культурное наполнение представлений о Китеже и значение оперы. Вслед этой посылке я хочу назвать главного героя моего исследования – либреттиста «Китежа» В.И. Бельского⁵, который, подобно Вагнеру-поэту, сочинил полностью оригинальное либретто и так явился со-творцом символа невидимого града. Поскольку работа композитора и либреттиста протекала в значительной мере в личном общении, и в существующей корреспонденции их творческий процесс отражен далеко не полностью, фигура Бельского предстает здесь как своего рода загадка, которую требуется разгадать.

Концепция «Китежа» в ее становлении

Взглянем на поиски Римского-Корсакова позднего периода не узко музыковедчески. Ведь разработкой новых оснований оперного жанра он занят вовсе не сам по себе, ему помогает целый штаб как молодых, так и почтенных интеллектуалов (вроде В.В. Стасова): в первую очередь, они разыскивают для него новаторский сюжет. При этом Н.М. Штруп, основатель кружка, в который вошел и Бельский, – пасынок академика В.И. Ламанского, видного историка и филолога, председателя Русского этнографического общества⁶.

И вот 1 декабря 1892 года Штрупом и В.В. Ястребцевым предложен сюжет симфонической поэмы «Малиновый звон», первый отголосок темы Китежа⁷ на основании описания Мельниковым «густого», «малинового» звона китежских колоколов в романе «В лесах» (ч. 3, гл. 2). В 1895 году в рекомендациях Штрупа появляется тема земного рая: предлагается закончить «Садко» картиной рая новгородского же происхождения, почерпнутой из полемического письма епископа Василия Калики в Тверь 1347 года; через Штрупа этот вариант финала предлагает еще мало знакомый композитору Бельский⁸. Сам Римский-Корсаков датирует обращение к сюжету о Китеже зимой 1898–1899 годов⁹, хотя при этом уже позади бесконечные обсуждения с Бельским других возможных сюжетов, а также выработка главной идеи: в фабуле новой оперы объединятся два памятника – «Китежский летописец» и «Повесть о Петре и Февронии».

⁵ Владимир Иванович Бельский закончил юридический и естественный факультеты Петербургского университета. Был видным российским специалистом в области государственного страхования. Увлекался музыкой, сочинял стихи, считался глубоким знатоком русских древностей и к концу жизни знал четырнадцать языков. Подробнее в очерке Л.Г. Барсовой в изд.: Римский-Корсаков Н.А. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. СПб., 2004.

⁶ О нем см. статью Л.П. Лаптевой и А.К. Рябова в изд.: Русские писатели. 1800–1917. Т. 3. М., 1994.

⁷ Данилевич Л.В. Последние оперы Н.А. Римского-Корсакова. М., 1961. С. 174.

⁸ Письмо Н.М. Штрупа Н.А. Римскому-Корсакову от 12 июля 1895 // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 149.

⁹ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 212.

В 1901-м Римский-Корсаков горит желанием приняться за работу и печется о сохранении замысла в секрете, готовы даже первые наброски, но либретто нет: Бельский занят по службе¹⁰. По записям Ястребцева, обстоятельного хроникера, но далеко не первого конфиденанта композитора, выстраивается следующая картина: в сентябре 1902-го Римский-Корсаков с особым нетерпением ждет первых результатов работы Бельского, понукает его шутивным экспромтом, а 12 октября Ястребцев узнает о завершении первых трех картин либретто и, наконец, о самом сюжете¹¹. Причина спешки и раскрытия секрета может быть только одна: 16 февраля (1 марта) 1902 года в Москве под управлением самого ректора консерватории В.И. Сафонова успешно исполнена дипломная работа С.Н. Василенко – удостоенная золотой медали кантата «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светлояре»¹², а именно в октябре Римский-Корсаков, приехав в Москву, знакомится с сочинением на квартире начинающего композитора.

Проблематика этого эпизода первостепенна. По воспоминаниям А.Б. Гольденвейзера (он сидел за вторым роялем во время того исполнения), мэтр не был доволен «совпадением» с Василенко в их сюжетных поисках¹³. Таким образом, вопрос о приоритете и своего рода плагиате, связанный с розыском идейно продуктивного национального сюжета, стоял в те дни предельно остро. Опасения Римского-Корсакова не были безосновательны: и после премьеры его «Сказания», и годы спустя звучали утверждения, будто сюжет заимствован им у Василенко¹⁴. Одновременно предполагалось и обратное – то, что Василенко должен был знать о новой теме именитого коллеги¹⁵; впоследствии он и сам вспоминал о газетной статье некоего ученика Римского-Корсакова, где тема Китежа отстаивалась от посягательств новичков, – за эту статью Римский-Корсаков особо извинился¹⁶.

¹⁰ Римский-Корсаков А.Н. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 5. М.–Л., 1946. С. 63, 73.

¹¹ Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков: Воспоминания. Т. 2. Л., 1960. С. 255, 260, 262.

¹² Сказание о граде великом Китеже и о тихом озере Светлояре. Музыкально-драматический эпизод в 1-м действии и 3-х картинах. Текст Н. Невструева. Музыка С. Василенко. М.–Лейпциг, [1902]. Рецензии Н.Д. Кашкина: Московские ведомости. 1902, 2 февраля; рецензия С.Н. Круликова на исполнение кантаты в виде оперы: Новости дня. 1903, 27 марта.

¹³ Гольденвейзер А.Б. О музыкальном искусстве. М., 1975. С. 171.

¹⁴ См.: В. Б. [Баскин В.С.] Театральное эхо // Петербургская газета. 1907, 2 августа; Пятницкий В.А. Тематический разбор оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.А. Римского-Корсакова. Пг., 1914. С. 12 (сообщение о распространенности такого мнения).

¹⁵ Ср.: Иванов М.М. Новая опера г. Римского-Корсакова // Новое время. 1907, 12 (25) февраля.

¹⁶ Василенко С.Н. Страницы воспоминаний. М.–Л., 1948. С. 54. Газетная публикация не выявлена.

Зависимость музыкального стиля Василенко от Римского-Корсакова известна, но окончательно утверждать, что идея «Китежа» была заимствована у Римского-Корсакова, оснований нет. Однако слухи о планах последнего, действительно, начинали циркулировать задолго до их реализации, и, хотя композитор сам заботился о том, чтобы секрет не вышел за пределы ближайшего круга, круг этот был довольно широк, так что предотвратить «утечку информации» не всегда удавалось¹⁷. Так или иначе, за два года до Василенко, и снова в Москве, дипломной работой Р.М. Глиэра была кантата «Земля и небо» по Байрону – и над этим сюжетом к тому времени уже трудились Римский-Корсаков с Бельским. Свидетельства обнаружения Римским-Корсаковым своего китежского замысла до встречи с Василенко не известны, зато в 1903 году о нем уже сообщают газеты¹⁸, а сам композитор в ноябре охотно рассказывает о своем замысле на именинах М.П. Беляева¹⁹ – по всей видимости, делая упор на оригинальных особенностях своего сценария.

Как видим, творчески весомым оказывался не только сюжет сам по себе, но и взгляд на него, подход к его разработке. Чрезвычайно важны сообщения Василенко о том, как он пришел к «Китежу» и во что вылилось его исполнение кантаты перед петербургским гостем.

В предисловии к клавиру он называет одни общеизвестные источники, но в мемуарах указывает на влияние Сафонова, введшего его в среду старообрядцев Москвы, и С.К. Шамбинаго, филолога, предложившего сюжет о Китеже²⁰. Правда, текст кантаты был наспех зарифмован главным консерваторским стихотворцем – делопроизводителем и композитором Н.А. Манькиным-Невструевым, так что за ним не заподозрить научной подкладки. И Римский-Корсаков, прослушав это сочинение, должно быть, успокоился, так как тут же поделился собственным замыслом. Он сообщил, в частности, что строит сюжет на основе жития св. Февронии Муромской, а вскользь упомянутого в «Летописце» предателя Гришку Кутерьму представит полноценным героем.

Но, помимо очевидно неконкурентоспособных стихов, его обрадовало то, что Василенко выбрал другой вариант легенды: Китеж уходит под воду вместо того, чтобы просто исчезать из виду. Последнее, на взгляд Римского-Корсакова, ближе народному духу²¹. В самом деле, легенда существовала в двух вариантах, бытование обоих в старообрядческой среде должно было

¹⁷ Так, в переписке с С.Н. Кругликовым 1898 года подробно обсуждается, как оказался раскрыт замысел «Царской невесты»: все конспиративные ухищрения подобного рода предстают после этого в несколько юмористическом свете. См.: Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. VIIIБ. М., 1982. С. 71–73.

¹⁸ Петербургский листок. 1903, 15 июля.

¹⁹ Танеев С.И. Дневники. Т. 3. М., 1981. С. 92.

²⁰ Василенко С.Н. Воспоминания. М., 1979. С. 104. О личности и трудах С.К. Шамбинаго см. некролог Н.В. Водовозова (Труды Отдела древнерусской литературы; далее – ТОДРЛ. Т. 7. М.–Л., 1949).

²¹ Василенко С.Н. Страницы воспоминаний. С. 54.

обсуждаться в кругу Римского-Корсакова, поскольку особо исследовалось И.Ф. Тюменевым, либреттистом «Царской невесты» и «Пана воеводы», во время его волжского путешествия²². Правда, представления Римского-Корсакова о верности народному духу наукой опровергнуты: архетипичен сюжет о провалившемся городе (а на дне Светлояра в 1971 году, действительно, были найдены следы городца²³), тогда как исчезнувший Китеж, согласно структурному анализу легенды Н.И. Савушкиной, является следствием литературной обработки²⁴. Но нам важен сам принципиальный характер выбора и стремление его научно обосновать.

Подведем первые итоги. Скудно донесенные обстоятельства рождения концепции позволяют различить направление в работе над сюжетом, связанное с синтезом реалистического и чудесного, устойчивой темой Римского-Корсакова, и ее концептуальным обновлением. Во-первых, предпочитается тот вариант легенды, в котором преобразование пространства происходит вне зависимости от сил природы, и путь в невидимый град определяется индивидуальными духовными усилиями. Во-вторых, на этой основе разворачивается канва сразу двух житийных текстов, одинаково ярко наполняющих форму хроники чистым вымыслом. К далекому от исторической достоверности «Китежскому летописцу» присоединена «Повесть о Петре и Февронии». Она написана, как теперь признано, Ермолаем-Еразмом в середине XVI века и посвящена жизни муромского князя Давида Юрьевича, умершего в 1228 году и называвшегося Петром либо до, либо после схимы. Согласно молве, он был женат на крестьянке, и Феврония, таким образом, – полностью легендарный персонаж, как и сама «Повесть» – замечательный пример сказочной псевдо-агиографии, с узнаваемыми сюжетами змеборчества и мудрой девы, хотя герои показаны в реальной среде на протяжении всей их жизни²⁵.

На основе сказанного представляется, что новаторство этого сюжета виделось автору в его историософском потенциале. Вместо сказочных чудес языческого мира, вместо былинных героев, достигающих рая (как задумывал финал «Садко» Бельский), на оперной сцене впервые должны были предстать русские святые, чудотворящие реальную русскую историю. Насущностью задачи, которую идеально решал сюжет о граде Китеже, и должна объясняться забота композитора о приоритете воплощения этой темы. Такой принцип сочетания источников подтверждается и множеством оговорок, с которыми Римский-Корсаков соглашался считать «Китеж» «литургической опе-

²² Тюменев И.Ф. От Ярославля до Нижнего // Исторический вестник. 1906. № 10. С. 278.

²³ Баринов М. Загадка града Китежа // Град Китеж / Сост. В.Н. Морохин. Горький, 1985.

²⁴ Савушкина Н.И. Легенда о граде Китеже в старых и новых записях // Русский фольклор. Т. 13. Л., 1972. С. 69.

²⁵ Скрипиль М.О. Повесть о Петре и Февронии Муромских в ее отношении к русской сказке // ТОДРЛ. Т. 7.

рой», как предложил критик-вагнерианец Е.М. Петровский: главная из них – та, что такая опера все же «отклоняется» в сторону реализма²⁶.

Что касается рождения краеугольной идеи авторов о соединении двух житий, то пока, на стадии простого сопоставления памятников, проясняется лишь одно основание. Хронологический и территориальный параллелизм их исторического слоя (попросту говоря, герои житий были хорошо знакомы, что подтвердят и летописи) сказался и в общей литературной подробности. Среди легендарных деяний князя Георгия встречается упоминание о строительстве им церквей в честь Успения Богородицы (даже в Москве). Реальный же поборник почитания Божьей Матери, Андрей Боголюбский, согласно «Летописцу», всего лишь исполняет поручение своего племянника и строит одну из таких церквей в Муроме. Ею может быть только та самая «соборная церковь пречистыя Богородицы», в которой вскоре похоронят Петра и Февронию. Поскольку в «Повести» Ермолая-Еразма не уточняется, что муромские святые на самом деле погребены в церкви не Успения, а Рождества Богородицы, и вправду построенной при князе Георгии или его отце, Всеволоде Большое Гнездо, можно с уверенностью рассматривать это упоминание Муроме как прямую аллюзию «Летописца» на «Повесть», распространенную в старообрядческой среде²⁷, в которой и возник «Летописец», – аллюзию, не отмеченную в исследованиях, но вряд ли укрывшуюся от Бельского.

«Китеж» – русская музыкальная драма

Повторюсь: эстетическая проблематика музыкальной драмы напрямую связана с генезисом Китежа как символа земного рая в русском культурном мышлении, так как этот сюжет изначально подбирался под идею русской пост-вагнеровской оперы. В чем же эта проблематика заключалась?

Имя Вагнера стоит в центре размышлений Римского-Корсакова кризисного пред-китежского периода о будущем оперы, о «разбитых вдребезги» идеалах (3 марта 1897)²⁸. Это понятно: мы – в эпохе цветения вагнеровского культа в России; примерно за десятилетие со времени первого представления «Кольца» К. Муком в обеих столицах (1889) ансамбль вагнеровских певцов под руководством Э.Ф. Направника достиг высочайшего уровня. И Римский-Корсаков признает в «гениальном Вагнере» «общего нашего учителя» в области гармонии и оркестровки²⁹, в 1900 году, например, с партитурой в

²⁶ Письмо Н.А. Римского-Корсакова Е.М. Петровскому от 29 апреля 1904 // Советская музыка. 1976. № 3. С. 112.

²⁷ Это с очевидностью следует из перечня списков «Повести», переписывавшейся и на Соловках, и на Выге; см.: [Дмитриева Р.П.] Повесть о Петре и Февронии. Л., 1979. С. 147–148, 163.

²⁸ Переписка Римского-Корсакова и Бельского цитируется здесь и далее с указанием даты письма в тексте.

²⁹ Письмо Н.А. Римского-Корсакова Н.Ф. Финдейзену от 30 октября 1898; цит. по: Янковский М.О. Римский-Корсаков и революция 1905 года. М., 1950. С. 24.

руках он присутствует на репетициях «Тристана», постигая верные и ошибочные аспекты оперного сочинительства. Это полнейшее признание заслуг особенно значимо, если в анти-вагнеризме Римского-Корсакова мы хотим увидеть не осуждение безгласного предшественника, а масштабный диалог³⁰.

Влияние Вагнера, по его убеждению, привело в музыке к декадентству, под которым понимается просто «художественный сумбур» в самых разных обликах: и мелодизма Г. Форе, и «какофонии» Р. Штрауса, и отчасти даже народной музыкальной драмы М.П. Мусоргского³¹. Критике здесь подвергается бесформенность как следствие принципа «бесконечной мелодии», так что у последователей Вагнера, в отсутствие пропорциональной организации целого, это уже вообще не музыка. Точно так же мыслит и Бельский в рассуждениях об аморфности «Мейстерзингеров» и «Парсифаля», где «бледные мысли... одеты в непомерно... тяжелые наряды», а Вагнер велик как музыкант, но не как художник (8 августа 1903). В своем программном письме к Н.Ф. Финдейзену Римский-Корсаков противопоставляет вагнерианской бесформенности русский «глинчинский» вариант. И Бельский в той же мере чувствителен к такому противопоставлению, сообщая в 1896 году по следам посещения мюнхенского представления «Тристана», что вышел бы из себя от восторга, не получи он в свое время «прививку» русской музыки³².

Чисто музыкальный аспект дискуссии подробно изучен. Речь идет о знаменитых лейтмотивах, о том стержневом принципе музыкальной драматургии, который развивался Римским-Корсаковым, как считается, вне сторонних влияний. Его лейтмотивы, в отличие от Вагнера, звучат не только в оркестре, но и в вокальных партиях, не разрабатываются бесконечно, но прямо повторяются в виде чистых мелодий, свободных от содержательной нагрузки. Главенство мелодии предопределяет появление в его операх и самостоятельных номеров-арий, и мелодического речитатива, который поется, а не декламируется, как у Вагнера (недаром первейший русский вагнерианец В.П. Коломийцев заклеил речитативы в «Китеже» как «искусственную декламацию»³³). Однако проблема, без сомнения, ставилась в плоскости всестороннего музыкально-драматургического синтеза. Новаторский подход к нему сказывается уже в жанровых обозначениях опер: «весенняя сказка» («Снегурочка», как и у Островского), «опера-былина» («Садко»), а с появлением «Китежа» и критика изощряется в поиске новых жанровых дефиниций: «песня, свободно принимающая обличье сценического зрелища»³⁴, «ду-

³⁰ Подробнее см.: Гозенпуд А.А. Рихард Вагнер и русская культура. Л., 1990. С. 191–205.

³¹ Ястребцев В.В. Указ. соч. Т. 2. С. 32, 117.

³² Там же. Т. 1. С. 424.

³³ В. К. [Коломийцев В.П.] «Сказание» Римского-Корсакова // Русь. 1907, 11 (24) февраля.

³⁴ П-ский Е. [Петровский Е.М.] Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии // Русская музыкальная газета. 1907, 18 марта.

ховная опера-оратория»³⁵, «распетое драматизированное сказание»³⁶, просто «былина в звуках»³⁷ и т. д.

На основании этого можно рассуждать о своеобразии «Китежа» как литературного текста.

Еще В.А. Пятницкий, разъясняя замечание Римского-Корсакова о принципиальной несамостоятельности либретто в предисловии к клавиру «Садко», указал на преобладание в операх композитора эпического элемента над драматическим, на недостаток действия; благодаря этому заостряется эстетическая и философская цельность, сообщающая каждому сочинению особый дух³⁸. На «Китеж» это распространяется лишь отчасти. Бельский вообще критиковал в русской опере неравновесие между музыкой и текстом и даже «Садко» находил в этом плане несовершенным³⁹. Либреттист должен быть более самостоятелен – но не в плане усиления драматического начала, а, как ни странно, наоборот. Вот что он писал в предисловии в изданию текста «Китежа»: «Литературная критика... может отметить недостаток драматического действия в большинстве картин оперы. Автор считает во всяком случае нужным оговориться, что отсутствие такого действия допущено им совершенно сознательно в убеждении, что незыблемость требования от сценического представления во что бы то ни стало движения, – частых и решительных перемен положения, – подлежит оспариванию, ибо органическая связность настроений и логичность их смены заявляет не меньше прав на признание»⁴⁰.

Подчеркнем слово «литературная критика»: недостаток действия и логичность развития, следовательно, не музыкально-композиторская, а литературно-драматургическая стратегия (статика «Китежа» была отмечена многими критиками премьеры). Опять же именно либреттист требует от композитора «поменьше лаконизма» и «побольше длиннот», полагая, что «задача всякого искусства... изображать лишь прекрасное... сочетание движений с долей покоя, а не что-либо судорожное, бешеное» (8 августа 1903). Композитор подозревает обидный намек на «божественные длинноты» Вагнера, свидетельство разве что «божественного самомнения» (5 августа 1903), и выдвигает свои требования к либреттисту: «Рассуждение же Ваше о том,

³⁵ Кашкин Н.Д. Сказание о граде Китеже // Русское слово. 1908, 17 февраля (1 марта).

³⁶ Финдейзен Н.Ф. Н.А. Римский-Корсаков. Очерк его музыкальной деятельности. СПб.–М., 1908. С. 86.

³⁷ Кругликов С.Н. Китеж // Парус. 1907, 15 февраля; Голос Москвы. 1908, 10 октября. Забавная деталь: вторично публикуя ту же рецензию уже как отклик на московскую премьеру оперы (практика сама по себе распространенная), почтенный директор Московского Синодального училища на всякий случай считает нужным заверить, что до того «Китеж» не рецензировал.

³⁸ Пятницкий В.А. Указ. соч. С. 25–29.

³⁹ Римский-Корсаков А.Н. Указ. соч. Вып. 4. С. 71.

⁴⁰ Бельский В.И. Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии. СПб., 1906. С. IV–V.

что если в “Антаре” нет надобности в объясняющем голосе и тексте, то таковой не нужен и в опере при описательной музыке, – не нахожу правильным. В опере все должно быть выражено в тексте или движениях действующих лиц... Как хорошо, что в IV д. “Китежа” все декоративные явления упоминаются и в тексте» (23 июня 1907). Восхваляя это либретто за его законченность и вознося его над вагнеровскими, Римский-Корсаков приводит два примера: изначально задана перспектива развития характера Гришки, а в финале отражаются мотивы первого акта⁴¹.

Итак, в задачу либреттиста входит уравновесить интригу созерцанием, что находит выражение в развитой драматической описательности: и герои, и хор представляют в монологах свои чувства и называют воспринимаемые в данный момент явления. В начале, например, Феврония рисует свою пустынь, а затем описание оживляется псевдо-диалогом с журавлем и медведем; китежане описывают исчезновение города, татары – свое видение на Светлояре и, наконец, Феврония – все, что бросается ей в глаза в преображенном Китеже. Главное же в том, что, оперируя временными категориями (движение – покой), литератор определяет место музыки в драме. Музыка не должна, сливаясь с драмой, сигнализировать о сюжетном параллелизме посредством лейтмотивов или становиться опорой временного развертывания драмы, а наоборот – казалось бы, против всех законов сцены – должна явить свою полную автономность в противодействии импульсу драмы. Именно против такого разнонаправленного соотношения музыки и драмы выступал Вагнер, проповедуя, напротив, соотношение строго взаимодополнительное. В 1871 году он писал: «Драматическое представление может... похвалиться тем преимуществом, что захватывает зрителя, разворачивая перед ним само действие, как и примыкающие к нему процессы и поясняющие его мотивы. <...> Недостаток же оперы, напротив, в том, что она довольствуется простой последовательностью эффектов, возбуждающих способность переживания, и, предлагая таким образом лишь приятную смену контрастов, подменяет ею осмысленное действие»⁴².

Римский-Корсаков, в свою очередь, думает о таком либретто, которое избавило бы оперу от музыкальной абстрактности симфонической поэмы, наполнив ее конкретной предметностью. Именно в силу прямо противоположных музыкально-драматургических принципов ценит он в Вагнере только музыкального живописца, считая абсолютной вершиной описательную музыку «Зигфрида» (был за это суждение многократно упрекаем). Будучи и сам музыкальным живописцем, он последовательно апеллирует к конкретности образов в изобразительном искусстве и во время репетиций «Китежа»

⁴¹ Письмо Н.А. Римского-Корсакова к М.О. Делину от 27 июня 1907 // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 136.

⁴² Wagner R. Über die Bestimmung der Oper // Wagner R. Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe. Bd. 9. Frankfurt/M., 1983. S. 157.

отправляется с исполнителями на выставку М.В. Нестерова⁴³. Так и либретто, извне структурируя музыкальный поток, должно избавить его своей а-театральной статикой от необходимости бесконечного течения и гармонического развития, то есть от ответственности за «осмысленное действие», привнести в целое большую простоту и ясность, а значит, полностью переменить и ту функцию, которую выполняют лейтмотивы у Вагнера.

Перечень музыкальных лейтмотивов «Китежа», составленный Пятницким, со всей наглядностью демонстрирует: они применяются скорее иллюстративно и озвучивают в большинстве своем не центральные идеи оперы, вынесенные за скобки событий, а как раз темы непосредственно происходящего, тут же, разумеется, отражаясь и в либретто⁴⁴. Таким образом, музыка «Китежа» оказывается освобождена от «вербального» символизма лейтмотивной системы Вагнера, который изначально отвергался Бельским (26 мая 1897). Как при этом он реализовал задачу перенесения лейтмотивного каркаса музыкальной драмы в ее либретто, я покажу далее – разработанный им структурный принцип без преувеличений стал новым словом не только в музыкальной драматургии, но и в поэзии, и в культурном мышлении в целом.

Усилия великих оперных драматургов, так или иначе силой слова укрощающих хаотичную природу музыки, тонко синтезированы А.Ф. Лосевым в 1916 году – почти вслед описанным дебатам – в понятии «мелос». В своей феноменологии музыки Лосев, прямой последователь Шопенгауэра и Вагнера, вплетает в эту проблематику творчество Римского-Корсакова и так обращает уже успешную статью банальной оппозицию «Вагнер – Верди» в содержательную триаду: с одной стороны, мелодисты Верди и Римский-Корсаков *versus* Вагнер, с другой же, мелос итальянский *versus* славянский. Такой мелос оказывается элементом и индивидуального мировоззрения (в противостоянии Вагнеру), и национальной идеологии (в противостоянии друг другу), выражая одновременно и душу, и системные категории⁴⁵. К этому примыкает и определение «Китежа» Б.В. Асафьевым в 1921 году как «умозрения в звуках», сочетания вчувствования с виртуозным тематическим обобщением⁴⁶. Что же касается идеологической составляющей мелоса «Китежа», его главная черта, как не раз отмечалось, – в усвоении церковного знаменного распева, сплавленного с фольклорным элементом: интонацией песни и духовного стиха.

Возвращаясь к сопоставлению «Китежа» с «Парсифалем», можно в первом приближении затронуть вопрос о закономерности этого сопоставления: обращение к христианской мистике и претворение ее в музыкальную драму,

⁴³ Шафер В.П. Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания: 1890–1930. Л., 1936. С. 200.

⁴⁴ Пятницкий В.А. Указ. соч. С. 42–52.

⁴⁵ См. статьи о «Снегурочке» и «Травиате» в сб.: Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М., 1995. С. 606, 634–635.

⁴⁶ Асафьев Б.В. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 103–104.

собственно, и позволило сделать еще один шаг в развитии всего сценического жанра, именно на этом пути окончательно кристаллизовались его основы. На этом фоне ряд разрозненных фактов из творческой истории «Китежа» позволяет говорить о вагнеровском направлении всего замысла.

Во-первых, надо прислушаться к сообщению о том, что «Китеж» еще до его премьеры провозгласили новым «Парсифалем» приверженцы Римского-Корсакова⁴⁷. Только тем, что это экстремально хвалебное суждение как бы навязывалось извне, и можно объяснить общее стремление всех критиков без различия лагерей дистанцироваться от него. Во-вторых, А.Н. Римский-Корсаков приводит письмо одного из членов кружка Штрупа, убеждавшего Римского-Корсакова идти путем великих композиторов от язычества и мифа к христианству, разумеется, очищенному от официальной церковности; в качестве примеров фигурируют путь Моцарта от «Похищения из серала» к Реквиему, Бетховена от «Пасторальной» симфонии к Торжественной мессе, Вагнера от «Зигфрида» к «Парсифалю»⁴⁸. Похоже, сам композитор как раз не считал обозначенный путь Вагнера успешным: уже упоминалось, что он превозносил описательную музыку «Зигфрида», – но при этом в письме к Финдейзену высказался против бесформенности, оправдывающей себя «всевозможными *искуплениями*»: «искупление», как известно, ключевое слово «Парсифаля». Как бы то ни было, в-третьих, в момент исчезновения Китежа в оркестре отчетливо цитируется тема колоколов из музыки «Перемены декораций» в «Парсифале».

Сам факт и его восприятие заслуживали бы отдельного исследования о том, кто, где и когда впервые познакомился с этой музыкой. Критики расплывчато отмечали в «Китеже» аллюзии на оркестровые приемы Вагнера: на использование колоколов, «шепот леса», голос кукушки и т. д.⁴⁹ – различает прямую цитату один Петровский⁵⁰, и вагнерианец, и почитатель Римского-Корсакова. До 1913 года, когда кайзер Вильгельм II отказался продлить монополию Козимы Вагнер, «Парсифаль» почти не звучал за пределами Байрейта. При этом в Петербурге ровно за год до премьеры «Китежа» он был исполнен без нарушения прав в течение трех концертов во время Великого поста; интересно, что в одной из двух «незаконных» сценических постановок, а именно в 1905 году в Амстердаме, участвовала Ф.В. Литвин, впоследствии, в 1913 году, спевшая и в первом петербургском представлении оперы. Короче говоря, не имея мнения Римского-Корсакова на этот счет, все же можно сде-

⁴⁷ Ш-р Александр [Шмулер А.]. Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии // Театр и искусство. 1907. № 7. С. 120.

⁴⁸ Римский-Корсаков А.Н. Указ. соч. Вып. 4. С. 32; на это письмо обращает внимание и Л.В. Данилевич, см.: Указ. соч. С. 175.

⁴⁹ Ю. Э. [Энгель Ю.Д.] Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии. Опера Н.А. Римского-Корсакова // Русские ведомости. 1908, 2 марта; Коломийцев В.П. Указ. соч.; Кашкин Н.Д. Указ. соч. // Русское слово. 1908, 15 (28) февраля; 1908, 17 февраля (1 марта); Пятницкий В.А. Указ. соч. С. 43.

⁵⁰ Петровский Е.М. Указ. соч.

лать определенный вывод о том, что при создании «Китежа», оперы, по его словам, прогрессивной и «оптом мистической»⁵¹, опыт «Парсифаля» им сознательно учитывался.

Возможность прямой преемственности «Китежа» от «Парсифаля» отрицали критики премьеры: ожидаемый экстагический размах русской мистерии показался им, в сравнении с вагнеровским, чересчур скромным⁵². Затем, в советские годы, на первый план вышла задача доказать свободу Римского-Корсакова от каких бы то ни было мистических влияний и тем самым открыть путь для сценического возрождения оперы. Примечательно однако, что и в новейшее время представители разных исследовательских направлений остаются единодушны в отрицании каких-либо оснований для сближения двух произведений⁵³ – за исключением тех, кто возвращается к дореволюционному тезису о корневой общности их духовно-религиозных концепций⁵⁴, часто понимаемых сегодня с пугающей приблизительностью⁵⁵. Остается согласиться с тем, что хорошо видно со стороны: в России пока не проанализированы принципиальные различия (а значит, и сходства) во взглядах Римского-Корсакова и Вагнера на оперу⁵⁶.

«Китеж» и «Парсифаль»: точки пересечения

Критики предполагали, иронизировал Коломийцев, что «Китеж» станет таким же апофеозом православия, каким «Парсифаль» стал для протестантизма⁵⁷. Не вдаваясь здесь во всю сложность конфессиональной проблематики обеих опер (в связи с «Парсифалем» в немецкой науке этот вопрос все-речь пока не ставился), как и в религиозно-мистические спекуляции, следует озадачиться вопросом о наличии тех или иных общих тем. Хочу предложить здесь три из них.

⁵¹ Ястребцев В.В. Указ. соч. Т. 2. С. 308.

⁵² Ср.: Рахманова М.П. К былой полемике вокруг «Китежа»: «Китеж» и «Парсифаль» // Советская музыка. 1984. № 10. С. 85.

⁵³ См.: Гозенпуд А.А. Указ. соч. С. 203; Шестаков В.П. Эсхатология и утопия (Очерки русской философии и культуры). М., 1995. С. 27; Барсова Л.Г. Роль творческой личности в формировании художественной жизни эпохи (на примере жизни и творчества Н. А. Римского-Корсакова и его ближайшего окружения). Дисс. ... доктора культурологии. СПб., 2007. С. 193 и т. п.

⁵⁴ Ср.: Рахманова М.П. Н.А. Римский-Корсаков (1890-е и 1900-е годы) // История русской музыки. В 10 т. Т. 9. М., 1994. С. 138.

⁵⁵ Например, см.: Антипова Т. Историко-культурные основания концепции «Сказания о невидимом граде Китеже» // Н.А. Римский-Корсаков (Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Кафедра истории русской музыки. Сб. 30). М., 2000. С. 130, особенно с. 135–136.

⁵⁶ См.: Braun L. Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert (Čajkovskij-Studien. Bd. 4.) Mainz u.a., 1999. S. 281.

⁵⁷ Коломийцев В.П. Указ. соч. // Русь. 1907, 9 (22) февраля.

Первая, наиболее очевидная, относится к заостренной проблематике действенного альтруизма и его основ, о значимости которой для «Китежа» высказался сам Римский-Корсаков⁵⁸. Если мы задумаемся не просто о ближайших истоках положений китежской теории нравственности, но о самой идее проповедать мораль с оперной сцены, то устанавливается такая цепочка. Этический узел «Китежа» сформирован этикой В.С. Соловьева, отталкивавшейся, среди прочего, от критики учения А. Шопенгауэра о сострадании, каковая критика, в свою очередь, впитала на определенном этапе версию того же учения в «Парсифале» Вагнера.

Вагнер, находившийся под сильным воздействием Шопенгауэра, реализует в «Парсифале» его главный этический тезис о мистической природе сострадания, этой будто бы ничем не объяснимой идентификации себя с другим человеком: во втором действии в момент искусительного поцелуя главный герой, как ударом, поражен воспоминанием о мучениях рыцаря с неисцелимой раной; острота и внезапность чувства сострадания возвращают его на путь духовного служения.

Изначальное влияние буддизма на эту концепцию в случае Вагнера ощутимо снижается, о чем можно заключить по последовательному обоснованию такого перелома, по сути упраздняющему всю мистику. Дело в том, что храмовое действо первого акта, запавшее в душу главного героя, Вагнер решает намеренно двойственно: помимо мистериальной Евхаристии значительную его часть составляет неразрешимый конфликт хранителя Грааля Амфортаса со своим отцом Титурелем. Жизнь древнего Титуреля продлевается только созерцанием святости, тогда как сын, по причине невыносимых страданий и желаний смерти, отказывается выполнять свои обязанности и совершать таинство, тем самым неволью убивая отца. Значимость этой коллизии в опере следует не только из художественного решения сцены (сам по себе эмоциональный накал конфликта отца и сына невероятен): мотив нов по отношению к первоисточнику. В «Парсифале» Вольфрама тоже фигурирует Титурель, но не отец хранителя, а дед, также живущий лишь созерцанием Грааля. Его жизнь продлевается таким образом из уважения к его мудрости по общему постановлению и никоим образом не зависит от внука (кн. 9, гл. 501–502).

В следующем акте Парсифалу готовится любовное искушение: по причине своей невинности он должен забыть, поддавшись на целомудренное материнское утешение. Для этого Кундри, прекрасная дева, берedit свежую рану его души, напоминая о том, что, покинув дом, он стал невольной причиной смерти матери. Расчет оказывается неверен потому, что сцена в храме уже обогатила героя впечатлением аналогичного проступка сына, ослепленного собственным страданием и неволью убивающего отца. Парсифалу есть с кем соотнести свое самотерзание, и ставшая первичной ассоциация своей боли со страдающим рыцарем спасительно срабатывает в момент поцелуя. Хотя сплетением множества всевозможных мотиваций в один пучок Вагнер

⁵⁸ Ястребцев В.В. Указ. соч. Т. 2. С. 282.

и добивается впечатления мистериальности момента, я указываю здесь именно на ту мотивацию, что придает решающему поступку безусловную причинно-следственную основу: эгоизм побеждается всеобщностью естественной связи детей и родителей⁵⁹.

Соловьев, в отличие от Вагнера, корректирует Шопенгауэра на языке спекулятивной философии. Для Шопенгауэра непостижимость сострадания обосновывает его метафизический характер, для Соловьева же сострадание и, шире, действенная любовь – категория чисто эмпирическая. В докторской диссертации «Критика отвлеченных начал» (1877–1880) главный довод Соловьева против Шопенгауэра – не только метафизическая, но и эмпирическая неуконченность этой категории, весьма прозаически проявляющаяся в несоответствии широты любви ее действенности: наиболее законченно реализует себя любовь чувственная, любовь же мировая чаще всего оборачивается одними словами⁶⁰. Неудивительно, что Л.Н. Толстой по прочтении этих рассуждений еще раз убедился в правоте Шопенгауэра⁶¹: в период вызревания отказа от узкосемейного в пользу общего блага утилитаристская казуистика Соловьева должна была его особенно покоробить. Возобновляя, в сущности, ту же полемику в «Оправдании добра» (1894–1899), Соловьев стремится уже иначе аргументировать свой взгляд. За основу альтруистического сострадания берется органическое чувство связи детей и родителей и, как следствие, заключенный здесь опыт связи всеобщей; сам тип этического мышления Шопенгауэра изобличается сопоставлением с пустой риторикой романов Гюго⁶². Очевидно, что на формулировках Соловьева сказались не только найденное Вагнером обоснование того же тезиса, но и чутье Вагнера-художника, уловившего пустоту мистики в условиях театра, если она лишена доли общепонятной эмпирики.

Такой видится предыстория христианской оперной этики, развиваемой в «Китеже». Хотя напрямую эти влияния и не подтверждены, речь идет о чрезвычайно популярных современниках и их произведениях, необычайно влиятельных в последнее двадцатилетие XIX века. Потому сама ситуация практически исключает то, что Соловьев не знал отвергнутой Ницше концепции «Парсифаля», а авторы «Китежа», Соловьевым, как засвидетельствовано, интересовавшиеся, – именно этих его выкладок с их прозрачно вагнеровской подоплекой.

⁵⁹ Немецкие исследователи игнорируют этот проработанный Вагнером параллелизм, вовлекая в интерпретации психоанализ (совращение под видом сходства с матерью) и буддизм, якобы слепо воспринятый здесь от Шопенгауэра. См., например, новую монографию: Kienzle U. ...daß wissend würde die Welt!: Religion und Philosophie in Richard Wagners Musikdramen. Würzburg, 2005. S. 200.

⁶⁰ Соловьев В.С. Критика отвлеченных начал. М., 1880. С. 40–42.

⁶¹ Письмо Л.Н. Толстого к Н.Н. Страхову от 17–18 декабря 1877 // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 62. М., 1953. С. 360.

⁶² Соловьев В.С. Соч. в 2 тт. Т. 1. М., 1988. С. 158 и др.

Прежде, чем двигаться далее, напомним об академике Ламанском, молчаливо присутствующем в данном сюжете. Это помогает осмыслить очевидное: известная ученость Бельского в области русских древностей охватывала не только знание древнерусских памятников и фольклора, но и, конечно же, весь исследовательский пласт, сопровождавший интенсивную в то время публикаторскую работу. При вовлечении в культурно-философский контекст «Китежа» тогдашнюю филологию, и в частности, компаративистику, вопрос о параллелях получает новые ответы.

Так, источник следующей параллели легко увидеть в статье Ф.И. Буслаева 1858 года «Песни “Древней Эдды” о Зигурде и муромская легенда»⁶³. Сопоставление памятников Буслаев обосновывает их общими мотивами змеборчества и вещей девы, что практически не имеет отношения к событиям оперы. Однако в свете поддержанного Римским-Корсаковым высказывания о Февронии как «умном Парсифале»⁶⁴ и рассуждений критиков на тему «Феврония – русский Зигфрид»⁶⁵ замещение «неумудрого» Парсифаля русским аналогом (по Буслаеву) мудрой девы из исландской саги, а в конце концов – вагнеровской же Брунгильды, представляется не просто оправданным, но единственно обоснованным с точки зрения возникновения замысла мистической оперы о св. Февронии.

Саму механику замещения выдает общий исходный мотив воспитания в пустыни, где Парсифаль стал «дураком», Феврония же мудрой: по Соловьеву, пустынный не может быть невеждой⁶⁶. А сцену прорицания смерти из «Валькирии» вспоминал в статье о «Китеже» еще А.В. Луначарский в связи с общей темой отказа героев от рая только для себя⁶⁷. Сопоставление не кажется беспочвенным и в другом отношении: в этой сцене Брунгильда выступает в роли ангела, связующего два мира. И слушатель «Китежа» не может не заметить, что и Феврония на пути в невидимый град не умирает и будто бы живет сразу в двух мирах, в отличие от ее жениха, который рассказывает о своих смерти и воскресении и в тексте в этот момент уже именуется «Призраком». Принадлежность Февронии двум мирам подчеркивает вся организация действия оперы. Ведь в отличие от житий, завершающихся смертью и подтверждаемой святостью, в опере смерть и неявное обретение святости – лишь промежуточное событие на пути Февронии в невидимый град, и то, впрочем, только подразумеваемое здесь житейским здравым смыслом.

Третье сопоставление предлагают разыскания академика А.Н. Веселовского о Соломоновых сказаниях, в которых ученый устанавливает русские вариации мотива, воплотившегося на Западе в легенде о св. Граале. Русски-

⁶³ Например, в изд.: Буслаев Ф.И. О литературе. М., 1990.

⁶⁴ Ястребцев В.В. Указ. соч. Т. 2. С. 373; ср. Шмулер А. Указ. соч.

⁶⁵ Иванов М.М. Указ. соч. Вагнеровский аналог предполагался и для других опер; ср.: «Садко» – «славянский Götterdämmerung» (Ястребцев В.В. Указ. соч. Т. 1. С. 441).

⁶⁶ Соловьев В.С. Указ. изд. Т. 1. С. 304.

⁶⁷ Луначарский А.В. Мысли о граде Китеже // Жизнь искусства. 1918, 5 декабря.

ми вагнерианцами работы Веселовского по Граалю были вовсе освоены. Именно по ним создавал своего прославленно мистического Лоэнгринга Л.В. Собинов (дебют в 1909 году), откликнувшись прежде всего на доказательство не германского, а восточного происхождения легенды; возможно, он обратился к Веселовскому по подсказке своего друга Коломийцева, который затем чрезвычайно высоко оценил этот образ⁶⁸. Усвоение связи легенды о Граале с русским фольклорным материалом и ее претворение в либретто «Китежа», как будет показано далее, не вызывает сомнений. Данные науки позволяют Бельскому возвести русский Монсальват, и уже в 1910-х годах такое представление о Китеже воспримет русское антропософское движение как обоснование своей самобытности.

Христианская поэтическая символика: от науки к опере

Веселовский начинает тему в 1872 году своей докторской диссертацией «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине», в центре которой стоит рассмотрение дуалистической космологии. Как представитель западной филологии он прослеживает путь восточных сюжетов на запад и фиксирует момент, когда мировая модель персидского парсизма проникает в поздний иудейский монотеизм, так что в легенде о построении Храма Соломоном появляется его демонический двойник. Затем Веселовский показывает, что дуалистические ереси через посредство постоянно трансформирующегося сюжета о Соломоне буквально пронизывают многочисленные апокрифы и основанные на них романы Круглого стола (среди них и Легенда о Граале) в Западной Европе, а также былины и духовные стихи у славян. Среди последних центральное место отводится «Стиху о Голубиной книге», который дуалистически трактует не только космогонию, но прежде всего переход от ветхозаветной к новозаветной истории.

Вряд ли нужно напоминать об историчности глобальных межкультурных дистанций в построениях Веселовского. Для установления маршрутов странствующих сюжетов он вычленяет в них «простейшую повествовательную единицу», которой являются мотивы и привязанные к ним предметы-символы. Уже на мотивном уровне он продолжает исследовать Легенду о Храме, опираясь, с одной стороны, на разработанные им в диссертации варианты ее сюжетов, а с другой – на статью И.В. Ягича «Христианско-мифологический пласт русского эпического фольклора» (1876), которая как раз и затрагивает проблему предметной символики славянской народной поэзии. В своих третьей и четвертой статьях (1881) из серии «Разыскания в области русского духовного стиха» Веселовский сосредоточился именно на центральном предметном символе Легенды – камне небесного происхождения. Он открывает репродуктивную систему Легенды, устанавливая последовательный параллелизм между героями всей Священной истории (Адам и Ева –

⁶⁸ См.: Л.В. Собинов. В 2 тт. М., 1970. Т. 1. С. 500; Т. 2. С. 19.

Давид и Соломон – Богородица и Христос), библейскими топосами (Синай – Сион – Фавор – Голгофа), литургическими символами (Крест – Алтарь – Потир [Грааль] – Книга [Библия – Евангелие]), соответственно, материалом, из которого они сотворены (дерево, разновидности камня), его свойствами (цвет) и к тому же между сопутствующими представителями мира животных, птиц и растений.

Серьезно следует отнестись к замечанию Бельского о том, что в «Китеже» не найдется ни одной мелочи, которая не была бы навеяна фольклором. В качестве иллюстративного введения взглянем на его первое сочинение как либреттиста, Песню «Индийского гостя» из «Садко»⁶⁹, с которого и началось его сотрудничество с Римским-Корсаковым летом 1895 года. Знакомый всем текст привожу параллельно с его источником, «индийским» вариантом «Стиха о Голубиной книге» (Бессонов, № 89)⁷⁰:

Есть на теплом море
Чудный камень яхонт;
На том камне Финикс,
Птица с ликом девы,
Райские все песни
Сладко распевае,
Перья распускает,
Море закрывает.
Кто ту птицу слышит,
Все позабывает.

Камням камень мать
Кармаус камень Илитор;
И лежит он у моря Теплого <...>
Птица птицам мать Финикс птица:
Лицо у ней как девицы;
И когда поет гласом,
И человек услышит ея песни,
Забудет отца и мать...

Фрагменты «Стиха о Голубиной книге», так или иначе связанные с символикой Камня посреди моря, присутствуют и в песнях двух других заморских гостей («скалы каменные» и «церковь чудная»). У Индийского же гостя духовный стих наиболее развернут и, на первый взгляд, всего лишь ритмически упорядочен. Однако есть основания говорить о «переводе», о намеренности производимых Бельским семантических сдвигов в образной системе оригинала. Объективный критерий – сохранение устаревшего словоупотребления источника, получающего в новом языке уже другое значение (море Теплое – теплое море и т. п.). Гипотезу о том, что оперная картина Бельского – не просто копия, а новый конструкт, косвенно подтверждает и факт размышлений Бельского о завершении «Садко» картиной земного рая, в чем естественно видеть доминанту вообще всех его творческих поисков.

⁶⁹ Об авторстве Бельского см.: Ястребцев В.В. Указ. соч. Т. 1. С. 304 (прим.).

⁷⁰ Духовные стихи и былины цит. по изд.: Безсонов П.А. Калеки перехожие. Вып. 1–6. М., 1861–1864; Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. В 3 тт. Петрозаводск, 1990; Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года. В 3 тт. М.–Л., 1949–1951; Беломорские былины, записанные А.М. Марковым. М., 1901; Древние российские стихотворения, собранные Киршеном Даниловым. М., 1977.

Так, маркированным представляется локальное смещение картины в Индию: источником выбор места не предопределен. «Физиолог», от которого отталкивается стих, хотя и помещает Феникса так же в Индию, но в другую – близ «Солнечна града» Александрии, то есть в Египет. Название камня «Алатыря» (от греч. *électron*: янтарь) «Кармаусом» позволило исследователям соотнести этот вариант «Стиха» со «Сказанием об Индийском царстве», тоже конкретно не локализованным фантастическим описанием, где рассказывается о чудесном камне «кармакауле»⁷¹. Но памятник этот, хотя и греческий, столь насыщен деталями Соломонова апокрифа, что и в самом деле направлял мысль читателя Веселовского к Индии, к одному из излюбленных его тезисов о переходе сюжетов из Индии в Европу⁷². Индийские пристрастия Веселовского тогда же оспаривались А.И. Кирпичниковым в связи с вопросом о происхождении «Повести о Варлааме и Иоасафе»⁷³, текста, имеющего прямое отношение к теме пустыни в «Китеже», и это может рассматриваться как еще одно подтверждение мотивированности индийской локализации у Бельского.

Что касается правомерности аллегорического толкования Песни, значение введенной Бельским в текст пары «яхонт (агат) – жемчуг (бисер)» толковал уже «Физиолог», и что важно – в чисто апокалиптическом ключе: «Ахатъ же разоумееться от Иоана, то бо показа нам честнаго бисера глаголя: се Агнецъ Божиии вземляи грехи всего мира. Приемлетъ же ся море противу миру»⁷⁴. Именно в силу этого допустима дальнейшая реконструкция эсхатологической программы Песни, уже по Ягичу и Веселовскому, с большой долей уверенности, что топика обработки Бельского и по его собственному замыслу должна была прочитываться как сакральная.

Феникс замещает в варианте «Стиха» птицу Страфил, которая живет на камне посреди моря, освещает все вокруг и держит весь мир (или море) под своим правым крылом (Бессонов, № 79–81, 88). Поскольку перья Феникса в «Стихе» режут камень, этот образ соотносится с птицей Ногот (или же «кокот» – петух) из Соломонова апокрифа, знающей секрет его дробления⁷⁵. Камень в духовных стихах обозначает Камень, принесенный из рая (аналог Скрижалей Моисея), или же Дерево жизни (аналог Крестного древа, лежав-

⁷¹ Мочульский В.И. Историко-литературный анализ стиха о Голубиной книге. Варшава, 1887. С. 140–141.

⁷² Веселовский А.Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. СПб., 1872; цит. по изд.: Веселовский А.Н. Мерлин и Соломон. М.–СПб., 2001. С. 39 и др.

⁷³ См. современную оценку их полемики: [Лебедева И.Н.] Повесть о Варлааме и Иоасафе. Л., 1985. С. 14–15.

⁷⁴ Карнеев А.Д. Материалы и заметки по литературной истории Физиолога. СПб., 1890. С. 375.

⁷⁵ Веселовский А.Н. Мерлин и Соломон. С. 251.

шего возле Храма и не сгодившегося при его строительстве)⁷⁶. Зная также о возможности отождествления птиц с херувимами (ср. апокрифический рассказ о строительстве Храма Соломоном из Палеи: «И сотвори от дерева и железа и серебра и злата два орла, се подобно есть херувимом»⁷⁷), естественно предположить, что образ Феникса, покрывающего перьями море (аллегория мира), проецируется и на «медное море» в Святилище Соломонова Храма (3 Цар. 7: 23 и др.) и херувимов, покрывающих его крыльями (3 Цар. 6: 27). Такая интерпретация позволяет усмотреть в картине индийского рая и влияние теософской эзотерики.

Материал «Китежа» убеждает в правомерности такого прочтения текстов Бельского.

Лейтмотивы Святой Земли

Само имя города «Китеж» первый раз патетически пропеваается в опере под занавес первого акта, и этот момент следует верно оценить. Вспоминается «Пиковая дама» с пафосным провозглашением прибытия Императрицы на бал, и вот поется гимн Державина, но она так и не является из-за запрета цензуры на представление императорских особ. В «Китеже» слушателю обещана еще более жадно ожидаемая интрига. В 1902 году к тысячам простых паломников к невидимому граду на Светлояре присоединились и З.Н. Гиппиус с Д.С. Мережковским⁷⁸, и значит, в разгар работы над оперой Китеж уже стал «религиозно-философской» темой; тогда же исполнялась кантата С.Н. Василенко. Недоставало одного: со словом «Китеж» театр должен был превращаться в храм, как это, по идее, происходило на представлениях «Парсифаля», где «пространством становится время».

Предварительно надо отметить, что в последнее десятилетие изучение сакрального пространства группой А.М. Лидова стало самостоятельным направлением, исследующим по преимуществу средневековые модели. В воссоздании образов Святой Земли предлагается видеть самостоятельную область творчества, следующую многовековой христианской традиции⁷⁹. К

⁷⁶ Jagić V. Die christlich-mythologische Schicht in der Russischen Volksepik // Archiv für Slavische Philologie. Bd. 1. Berlin, 1876. S. 93-94; Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. III. Алатырь в местных преданиях Палестины и легенды о Грале; Разыскания... IV. Сон о дереве в «Повести града Иерусалима» и «Стихе о Голубиной книге» // Сборник ОРЯС Имп. Академии наук. Т. 28, вып. 2. СПб., 1881. С. 20–21, 69.

⁷⁷ Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки // Сборник ОРЯС. Т. 17, вып. 1. СПб., 1877. С. 239.

⁷⁸ См.: Гиппиус З.Н. Алый меч. СПб., 1906. С. 351–353; Мережковский Д.С. Не мир, но меч. СПб., 1908. С. 109.

⁷⁹ См: Лидов А.М. Новые Иерусалимы: Создание образов Святой Земли как основа христианской культуры // Новые Иерусалимы: перенесение сакральных пространств в христианской культуре. М., 2006. С. 13.

искусству Нового времени результаты этих разработок приложимы лишь а общетеоретическом плане. На практике же произведениям светского искусства, независимо от их претензий, доступна только иллюзия сакральности, и потому для воздействия, подобного сакральному, здесь требуется предельная конкретность отсылок к исходной топографии. Изучение поэтического фольклора предоставило Бельскому необходимый «строительный материал», из которого и конструируется вторичное сакральное пространство на оперной сцене.

После первого акта сценическое действие переносится в Малый Китеж, столичный град Большой Китеж становится пока только темой разговора. Направляющиеся туда паломники описывают этот град как «на земли Ерусалим небесный», который открыт как «пристанище» для всех несчастных, а в то же время и для тех, кто «возжаждал тишины духовной», то есть является по сути монастырем. Именно вследствие этого чрезвычайного статуса столицы княжества народ на площади не сомневается в Божьем покровительстве и не страшится никаких бед, хотя показанная на сцене повседневная жизнь вне столицы – с медвежьей забавой, кабаком, сплетнями и завистью – не имеет ничего общего с монастырским регламентом. Потому исходная формула Китежа предстает как двойственная, соединяющая в себе две заведомо не соединимые ступени бытия. Это и правда напоминает интригу: уже в экспозиции высший ранг земного рая – сошедшего на землю небесного Иерусалима – приписывается еще не преображенному граду.

В той же атмосфере гудящей базарной площади звучит песня Гусяра о гибели Китежа «Из-за озера Яра глубокого». Ее содержание напрямую касается символики христианского города, и вопросо-ответная форма лишь усиливает эту направленность: растолковывается понятие городской стены, метонимически обозначающее весь город. Песня – несколько видоизмененный зачин былины «Василий Игнатьевич и Батыга» (Рыбников, № 194) о златорогих турах, чья матушка «старая турица» разъясняет им видение Божьей Матери, оплакивающей Киев в виду приближающихся татар.

Былинный фрагмент, закрепленный за тематикой Батыева нашествия, может звучать и обобщенно-эсхатологически, повествуя об упадке истинной церкви во времена раскола – ее и символизирует городская стена, под которой закопана книга-вера (Марков, № 13). Если проследживать далее былинную функцию городской стены, то можно заключить, что именно в татарском контексте она приобретает устойчивое сакральное значение. Через городскую стену, игнорируя обычный путь сквозь ворота, часто попадают в город удалые богатыри, тогда как для татарских посланников, направляемых за данью, этот способ есть выражение претензий на власть (Гильфердинг, № 57). Парный образ «городская стена – княжеский дворец» обозначает ядро попираемого православного города. Такое значение стены находило непосредственное воплощение в построении надвратных церквей; во Владимире, например, такая церковь посвящена именно Положению риз Божьей Матери.

Для летописей традиционно сравнение татарского нашествия с завоеванием Иерусалима, так что сама тема татар уже задает иерусалимский контекст. Песня Гуслияра в опере заявлена горожанами как «святой ерусалимский стих» (то есть зачин «Стиха о Голубиной книге»: о встрече князя Владимира с царем Давидом в Иерусалиме), хотя им не является. Бельский переносит не только действие былины из Киева в Китеж – туры тоже выбегают не из-под голгофского «креста Еландиева» (или «Леванидова», то есть из ливанского кедра, среди вариантов и «бел-горюч камень» Алатырь), а «из-за озера Яра». Кроме того, «Стиху о Голубиной книге» родственны и вопросо-ответная форма, и тема плачущей Богородицы, в «Стихе» оплакивающей Христа, и мотив Книги – Евангелия или «книги Леванидовой» (Гильфердинг, № 60; Рыбников, № 208) – снова аналогия с Крестом.

Бельский дополнительно усиливает новозаветные мотивы: вместо четырех у него «двенадцать туров без единого» – число апостолов без Иуды (использовано былинное клише для числа славных богатырей – ср. Рыбников, № 5). Ближе к концу акта Иудой, по собственной характеристике, оказывается Гришка Кутерьма: «Учишь, горе... как Иуде мне Христа продать! Хоть не верю я ни в сон, ни в чох, не под силу Гришке грех такой». Для описания своего неверия он цитирует былинного героя Василия Буслаева (Кирша Данилов, № 19), который жизнью заплатил за несправедные дела на Святой Земле (как то купание голым в Иордане), вдоль перепрыгивая белый камень, по заключению Веселовского – сионский Камень преткновения⁸⁰. Таким образом, оказывается, что судьба града Китежа в опере начинает разворачиваться с мотива Голгофы.

Только к полуночи того же дня (по сюжету) – или к середине затянутого до полуночи представления – зритель, наконец, оказывается в Большом Китеже, где ждут врага. Князь Юрий (Георгий) рассказывает в монологе о судьбе основанного им града. И здесь о Китеже говорится как об убежище вроде монастыря; князь называет два иерусалимских определения: «навек созиженный» (то есть библейский Вечный город) и «мать городов» (метафора, перешедшая и в «Стих о Голубиной книге»). По традиции, должна быть установлена и причина бедствия, каковой в свое время стало богоотступничество Иерусалима или междоусобицы князей накануне вторжения татар на Русь. В случае же Китежа князь признает свою собственную фатальную провинность, «гордыню безумную» в желании приписать городу то самое высшее сакральное значение. Очевидно, князь Юрий заглядывает здесь в эпоху своего прославления, а именно в эпоху подмосковного Нового Иерусалима.

Теперь проясняется, прежде всего, прототип города-монастыря: таковыми становились тогда поселения старообрядцев-беспоповцев федосеевского толка, из которых главными стали, в первую очередь, основанный в 1694 году Выг, а с 1771 года Преображенское кладбище в Москве. Одновременно Китеж – как земной вариант небесного Иерусалима – явно противостоит

⁸⁰ Веселовский А.Н. Разыскания... III. С. 45.

монастырю патриарха Никона, земному аналогу земного же Иерусалима⁸¹. Правда, и попытка князя Юрия обречена, чему в опере, несмотря на пожелание Римского-Корсакова избегать раскольничьих реалий и цитат⁸², дается однозначно догматическое обоснование.

В самом начале оперы живущая среди Керженских лесов Феврония воспеваает пустынь словами царевича Иоасафа из духовного стиха (Бессонов, № 46). В ответ на вопрос молодого князя, ходит ли она «молиться в церковь Божию», ее «похвала пустыне» перетекает в провозглашение всей природы «великой церковью». Чтобы на сей раз пресечь подозрения в языческом пантеизме, к которому так привык слушатель Римского-Корсакова, вслед этому Феврония цитирует – кавычки в либретто маркируют цитату – слова Господа перед разрушением Иерусалима: «Небо – престол мой, а земля – подножие ног моих» (Ис. 66: 1). Несмотря на то, что она готова покинуть пустынь и выйти замуж, ее программа пустынной жизни со всей определенностью выступает как альтернатива городу и, в первую очередь, городу-монастырю.

Здесь, чтобы очертить исторический спектр этих воззрений, я бы отвлекся на поэтическую сторону либретто Бельского. Казалось бы, о мире раскольников в опере рассказано исключительно средствами духовного стиха. Так, уже упомянутый монолог князя Юрия «О слава, богатство суетное», стих из цикла «Плач Адама» (Бессонов, № 562, 635), поют в скиту в романе «В лесах» (ч. 2, гл. 2). Но имеется свидетельство М.Ф. Гнесина, что публичной премьеры (она состоялась уже после рескрипта от 17 октября 1905 года, давшего старообрядцам все права) этот слой узнавался шире. В одной из лож старообрядцы подпевали хору «Заступница благая», а речи Февронии были кем-то в публике идентифицированы как взгляды раскольников-нетовцев; в ответ на это сам композитор не исключил появления ассоциаций с Достоевским⁸³. В таком контексте он мог иметь в виду только «нетовскую» тему «Бесов». Этим романом едва ли не напрямую инспирирована молитва Февронии матери-земле (ср. ч. 1, гл. 4, V), хотя очевидны и переклички с речами молодой знахарки в романе Мельникова (ч. 3, гл. 12).

Итак, Бельский, как глубокий исследователь вопроса, сталкивает два старообрядческих представления об Иерусалиме, причем крайне эсхатологическое побеждает: вспомним замечание Римского-Корсакова о том, что финал – это осуществление мечтаний Февронии. Источник аргументации беспоповства речением из Исаии еще предстоит установить, но сам предмет воспроизведенной полемики лежит на поверхности. Центральное положение «Поморских ответов» одного из основателей Выга Андрея Денисова –

⁸¹ См.: Чумичева О.В. Соловецкий монастырь как старообрядческая альтернатива Новому Иерусалиму патриарха Никона // Новые Иерусалимы. С. 163–164.

⁸² Гозенпуд А.А. Н.А. Римский-Корсаков: Темы и идеи его оперного творчества. М., 1957. С. 146.

⁸³ Гнесин М.Ф. Мысли и воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове. М., 1956. С. 62 (прим.).

слегка измененные слова Иоанна Златоуста: «Церковь есть не стены и покров, но вера и житие»⁸⁴ (ср. пословицу у Даля с уклоном в сектантскую телесность: «Церковь не в бревнах, а в ребрах»). Прямо противоположный взгляд, и тоже со ссылкой на Иоанна Златоуста, высказывал в письме Симеону протопоп Аввакум, считавший, что та церковь, которая «в бревнах», во время Литургии и есть само небо: «Церковь бо есть небо, церковь духу святому жилище; херувимом владыка возлежит на престоле; господь серафимом почивает на дискосе»⁸⁵.

В Китеже князя Юрия церковь пусть даже и противостоит представлениям нетовцев о природе-церкви, но все равно понимается гораздо шире, чем у Аввакума, ближе к городу-монастырю федосеевцев, однако более по-мирски, с допущением брака, хотя и духовно возвышеннее, чем у Никона. Эта в историко-догматическом отношении промежуточная фаза уже озадачила нас противоречивым понятием «на земли Ерусалим небесный», который теперь предстает открытым грядущему преображению.

Прежде чем Китеж погрузится в туман и прозвучит тема преображения пространства из «Парсифаля», ясновидящий Отрок всходит на башню и трижды оповещает китежан о грядущей судьбе. Сначала он видит кровавую битву, затем разоренный город и, наконец, пустой холм над озером под белым облаком. Сцена близка эпизоду одной из былин: перед приходом врага горожане в церкви ожидают смерти, но тем временем богатырь разбил татар и теперь приглашает обозреть со стены пустое поле (Гильфердинг, № 210). Сценарий же Бельского оптимистичен по-своему. В первом видении татары напоминают дьявольское войско из последних времен, второе соотносится с завоеванием Иерусалима и третье символизирует богоданный Святой город. При этом царит намеренная неясность, то ли речь о последовательных стадиях апокалипсиса, то ли каждое следующее предсказание отменяет предыдущее и рай, в результате, дается по молитве города немедленно, – о своих двойственных ощущениях по этому поводу хор и герои высказываются на протяжении всей сцены (на отражение этой тенденции в выстраивании оперного сюжета я уже обращал внимание).

Сам Отрок наделен вокальной партией только в этой сцене, но появляется и в финале в преображенном городе и, значит, принадлежит двум мирам. Такой образ предположительно восходит к библейскому прототипу, отроку пророка Илии, который сначала был возвращен к жизни, а затем семь раз смотрит в море и предсказывает посланный Господом дождь (3 Цар. 17: 21-23; 18: 43).

Как уже упоминалось, вторжение на Русь степных народов представлялось в летописях с опорой на библейскую традицию. Так и у Бельского: его

⁸⁴ [Денисов А.] Поморские ответы. М., [1911]. С. 6, 533; Зеньковский С.А. Русское старообрядчество. М., 2006. С. 333, 599.

⁸⁵ Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1934. С. 332.

картина вовлекает одновременно и летописную, и ветхозаветную образность. Эта полифония особенно заметна в третьем пророчестве Отрока:

Пусто шоломя окатисто,
Что над светлым Яром озером,
Белым облаком одеяно,
Что фатою светоносною...
В небе ж тихо, ясно, благостно,
Словно в светлой церкви Божией.

Характерный архаизм «шоломя окатисто» (пологий холм) сразу выдает былинный источник видения и вектор его трансформации. В былинах этот холм царит над долиной, и, взойдя на него, богатырь обозревает вражеское войско, идущее от степей (в одном случае на холме происходит ссора богатырей: Гильфердинг, № 49). То, что в опере холм – место города и битвы за него, в уже и так насыщенном иерусалимском контексте прямо указывает на Сион. При этом китежане молят Божью Матерь покрыть их своим Покровом, точно так же, как в «Сказании о Мамаевом побоище» молился Дмитрий Донской перед битвой на Куликовом поле в день Рождества Богородицы. Потому и сравнение облака с сияющей фатой сразу же отсылает нас к Покрову Пресвятой Богородицы – распростертому над молящимися сияющему омофору, как впервые увидел его Андрей Юродивый во Влахернах. Но в то же время ряд деталей этого описания объясним только картиной Сиона: «И сотворит Господь над всяким местом горы Сиона и над собраниями ее облако и дым во время дня и блистание пылающего огня во время ночи» (Ис. 4: 5). Ведь в Китеже как раз полночь, а сам концепт «фаты» не совпадает с омофором Богородицы, но соотносится с представлением об Иерусалиме как о невесте.

Другая двойная аналогия встречается во втором видении. Описывая разорение города, Бельский употребляет известное клише из «Слова о полку Игореве»: «Без князей высоки теремы». Имеется в виду спорный пассаж оригинала: «Уже дьскы безь кнеса в моемь тереме златоврьсемь». В отличие от Бельского, В.А. Жуковский переводил его так: «А кровля без князя была на тереме моем златоверхом». То, как Бельский очевидно понимает оригинал, на самом деле является фактом истории науки. Перевод слова «кнес» как «князь» (правитель) и соответствующая интерпретация образа были характерны в основном для второй половины XIX века: этого взгляда придерживались Е.В. Барсов, А.А. Потенбя, В.Ф. Миллер и др.; большинством же принято видеть здесь просто конек крыши, обрушение которого также могло предвещать беду⁸⁶. Вместе с тем внимание ветхозаветных пророков к судьбе правителей рассеянного народа дает не меньше оснований для появления в опере именно такого образа и, соответственно, именно та-

⁸⁶ Салмина М.А. Кнес // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 3. СПб., 1995.

кого перевода фразы «Слова»: «Ворота ее [дщери Сиона] вдались в землю <...> царь ее и князя ее среди язычников» (Плач 2: 9); «многочисленные дома эти будут пусты, большие и красивые – без жителей» (Ис. 5: 9); «Где князя народов? <...> Они исчезли» (Вар. 3: 16-19) и т. д.

Возвращаясь же к моменту вражеского вторжения в Малый Китеж, обратим внимание на еще одну апокалиптическую картину и ее источники:

Попущением Божиим
Разседалися горы,
Нездешнюю силу
Выпустили на вольный свет.
<...>
Темь темная, спрячь нас,
Горы, горы, сокройте!

Тогда отврзуются врата севернаа, и изыдут силы
языческаа, яже бяху затворени вноутрюоуду. И
подвижется земля от лица их оустрашатся чело-
вечи и побегнуот и въвергуг себе въ горы и в пе-
щеры⁸⁷.
Ср.: И войдут люди в расселины скал и в пропа-
сти земли от страха Господа (Ис. 2: 19).

Задействованное Бельским Откровение (Псевдо-) Мефодия Патарского усвоило ветхозаветный изобразительный ряд и, обогащенное новыми акцентами, проникло в эпизоды летописей, прежде всего «Лаврентьевской», относящиеся не только к татарскому нашествию, но и к борьбе с половцами XI века. Причина в том, что в Мефодиевом пророчестве вражеское племя, действующее в последние времена, приобрело более конкретные черты и поэтому стало легче отождествимо с реальным врагом. Оно названо «измаэлитами», которых Александр Македонский в свое время изолировал где-то на Севере. В лето 6604 (1096) автор «Повести временных лет» вспоминает некоего Гуряту, чей сын в районе Югры сам видел чудесный языческий народ, запертый внутри горы и стремящийся наружу: с точки зрения образованного хрониста, это невероятное известие подтверждается данными Мефодия.

Для эпохи оперы о граде Китеже сохраняется практически та же актуальность этих взаимосвязей. Говоря о приложении апокалиптической модели к русской истории в эти годы, следует вспомнить прежде всего пророчества Владимира Соловьева о панмонголистской угрозе, вплетаемые им даже в ход событий «Повести об Антихристе». Думается, совершенно преднамеренно и Бельский ведет своих оперных татаро-монгол не на Москву или Киев, а непосредственно на Сион.

Наконец, мы приближаемся к мистическому центру оперы: город исчезает прямо на сцене. Простившись с отправившимися на битву мужчинами, женщины с князем Юрием (ср.: «И ухватятся семь женщин за одного мужчину в тот день» – Ис. 4: 1) направляются в Успенский собор, и тогда на город сходит золотистый туман, напоминающий «дым кадильный». Изложение событий «Китежа» по порядку позволяет заключить, что иерусалимская символика развивается в опере в направлении, противоположном библейской хронологии, –

⁸⁷ Памятники отреченной русской литературы, собраны и изданы Николаем Тихоновым. Т. 2. М., 1863. С. 24.

от начала нового времени в глубь веков. В видении Отроку явился град-невеста, но само событие – погружение города в чудесный туман, скрывающий всякую видимость, – уводит нас в благословенные времена до разрушения Иерусалима, когда был освящен Храм Соломона: в нем благоволил Господь обитать во мгле (3 Цар. 8: 10-12). Контекст сцены однозначно обращает такое возвратное движение в циклическое, присущее апокалиптической модели: находящийся при этом на сцене Успенский собор прямо указывает на завершение Соломонова рода и начало обратного отсчета времени.

Центральный момент рождения символа – полностью оригинальная работа поэта-драматурга – заставляет вернуться к проблеме музыкально-драматического синтеза, от которой неотделимо построение китежской символики. В решении сцены существенно все: и формальные аспекты текста, и задуманный визуальный ряд.

На фоне интонационно богатой стиховой палитры «Китежа» автор на удивление настойчив в соблюдении однообразно-монотонной декламации на протяжении всей сцены: «Возликуйте, люди, / Пойте Богу славы, / Он трезвоном чудным / К нам с небес зывает». В поэзии трехстопный хорей с неизменным женским окончанием, к тому же без рифмы и деления на строфы – крайне мало употребительная метрическая разновидность, хотя и дающая простор бесконечному монологу в фольклорном (экзотическом) духе. Но в опере Бельский, судя по Песне Индейского гостя, привержен этому размеру. Помимо чисто композиторских требований к просодии, возможно предположить здесь и некий метрический лейтмотив, указывающий на общность тематического круга. Кроме того, он вбирает ритм колокольного звона.

Что же касается визуального решения сцены, невозможно пройти мимо того факта, что мысль об исчезновении города путем погружения его в сплошной туман полностью соответствует единственному техническому средству любого театра представлять что-либо мистическое, нагоняя на сцену водяной пар. Эстетические последствия такого решения преобразования и сакрализации театрального пространства трудно переоценить.

В «Парсифале» Вагнера мистерия превращения лесной сцены в храм не находит выражения ни в тексте, ни на подмостках (все было реализовано условно с помощью вращения сценического круга), вместо этого она полностью соотносена с развернутой оркестровой интерлюдией, которая, собственно, и была так развернута композитором исключительно по требованию машиниста сцены. Зато внутри храма чудо уже неразрывно слито с реальностью, и Грааль питает рыцарей вполне земными хлебом и вином: так Вагнер стремился перенести в театр литургический сценарий. Римский-Корсаков, кратко цитируя этот музыкальный фрагмент, словно сообщает нам, что в столь развернутой интерлюдии, как у Вагнера, китежское чудо не нуждается. Большой реализм и свободу от условности театра в таком преобразении пространства трудно себе и представить: как и задумано авторами, зритель видит в этот момент буквально то же самое, что должны видеть и о чем прямо говорят герои на сцене, и даже, как уверял Гнесин, вдыхает вместе с ними запах ладана.

Русский оперный театр, таким образом, не становится храмом, наподобие байрейтского «Театра на Зеленом холме», а лишь верно воспроизводит реальность, и без всякого театра проникнутую Божественным присутствием. Храм рыцарей Грааля по желанию Вагнера должен был выглядеть как Собор Девы Марии в Сиене, и именно его интерьер воспроизвел художник первого байрейтского «Парсифаля» П.В. Жуковский – то есть аналог Храма в его архитектурно-символической рецепции храмовниками. Тотальный реализм сакрального пространства «Китежа» стремится стать выше вторичных аллюзий подобного рода.

Когда занавес открывается в последний раз, зритель видит сказочно разукрашенный старорусский город. Так изображали Китеж художники от А.М. Васнецова (премьера в обеих столицах 1907–1908 годов) до И.С. Глазунова (последняя постановка советского Большого театра 1983 года), и противоречия авторским намерениям здесь нет. Вот как должен выглядеть преобразенный Китеж согласно ремарке Бельского: «Успенский собор и княжий двор близ *западных* ворот. Высокие колокольни, *костры на стенах*, затейливые терема и повалуши из *белого камня* и кондового *дерева*. Резьба украшена *жемчугом*. Роспись синего, пепельного и *сине-алого* цвета со всеми переходами, какие бывают на *облаках*. Свет яркий <...> как бы *не дающих тени*. Налево *против* ворот княжьи хоромы; крыльцо сторожат *лев и единорог с серебряной шерстью*. Сирин и Алконост, *райские птицы с женскими лицами*, поют, сидя на спицах. Толпа <...> с *райскими кринами и зажженными свечами* в руках» (курсив мой. – М.П.).

Исследователи уже пытались разглядеть Новый Иерусалим канонического Откровения Иоанна Богослова как в летописном⁸⁸, так и в оперном Китеже⁸⁹. Возвращение пост-советского музыковедения к осознанию этого смыслового пласта имело большое значение, но очевидная, на самом деле, мысль об апокалиптических истоках образа земного рая, взятая здесь вне ее историко-поэтического обоснования, привела к ошибочным построениям и выводам в силу изначально не корректного сведения эсхатологии и старообрядцев, и Серебряного века к единственному первоисточнику. Это подтверждает описание Китежа Бельским, имеющее мало общего с Иерусалимом Иоанна.

Скорее, напротив: фантастические образы русского интеллигента того времени вообще не сводимы к каким-либо источникам. О самом Бельском известно немного, засвидетельствованный в разные годы интерес к марксизму и спиритизму⁹⁰ тогда мало что говорил о мировоззрении в целом. Взгля-

⁸⁸ См.: Бланк К. Невидимый град Китеж как альтернативный Новый Иерусалим // Новые Иерусалимы. С. 170.

⁸⁹ См.: Серебрякова Л.А. «Китеж»: откровение «Откровения» // Музыкальная академия. 1994. № 2.

⁹⁰ Римский-Корсаков А.Н. Указ. соч. Вып. 4. С. 17; Бельский Р.И. Краткая биография В. И. Бельского, либреттиста Н.А. Римского-Корсакова // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 145; Ястребцев В.В. Указ. соч. Т. 2. С. 31.

ды же Римского-Корсакова известны как смутные, по приговору Толстого одним словом: «мрак»⁹¹. Абсолютизируя, вплоть до христианизации, искусство и этику (по Соловьеву), композитор отвергает эсхатологический центр учения последнего о всеобщем воскресении и прямо высказывается против «одинаково скучных» и Царствия небесного, и рая земного⁹². Так он не покидал пределов романтики позитивизма, и потому тот рай, которым должен был закончиться «Китеж», он мог принять только как результат этического прогресса, достижимый не только без второй смерти (От. 20: 14), но, как уже говорилось, будто бы и без первой.

Амортизация подобных идеологических перегрузок, безусловно, требовала радикальных решений либреттиста. Для реконструкции программы райского топоса вспомним об известных замыслах Бельского, в том числе картины земного рая на основе «Послания Василия Новгородского Феодору Тверскому» и либретто апокалиптической оперы «Кончина мира» по духовным стихам и апокрифам.

Теологическая коллизия «Послания» Василия тоже ставит проблему рая в духе классической гносеологии: существует ли рай или только мыслим нами? В самом деле, согласно упоминаемым Василием апокрифическим книгам, рай находится на Третьем Небе, о чем свидетельствуют воротившиеся оттуда Исаия и Енох (ср. 2 Кор. 12: 2-4); св. Агапию, прежде чем вознестись на небо, пришлось проделать долгий путь на Земле. Сам же Василий определенно склоняется к чисто земной локализации рая, вплетая в свою аргументацию рассказ известных ему новгородцев, достигших рая по морю (здесь Бельский, видимо, и намечал стыковку с сюжетом «Садко»). Буквально географически надо понимать и заданную Василием дихотомию востока и запада по Иоанну Златоусту: на востоке – рай (ср. Быт. 2: 8), на западе – муки.

В свое время «Послание» Василия послужило Н.С. Тихонравову отправной точкой для исторической иллюстрации распространения ересей и апокрифических книг в XIV веке, антиаскетических тенденций в среде тверского монашества и импорта из Германии в Новгород учений хлыстов и жидовствующих⁹³. И размещение Бельским своего сценического рая относительно востока и запада следует рассматривать как альтернативу каноническим концепциям, в которых Вечный Город ориентирован относительно четырех сторон света (Иез. 40: 6, 24, 35; От. 21: 12). Указания либретто только на две из них программны и не объясняются объективными параметрами театральной сцены. Ведь китежский Успенский собор почему-то расположен у западных ворот и, значит, должен быть обращен на сцену алтарной частью,

⁹¹ Цит. по: Гусев Н.Н. Летопись жизни и творчества Л.Н. Толстого. 1894–1910. М., 1960. С. 264.

⁹² Ястребцев В.В. Указ. соч. Т. 2. С. 340; письмо Н.А. Римского-Корсакова В.В. Ставову от 13 июля 1905 // Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Т. V. М., 1963. С. 442–443.

⁹³ Тихонравов Н.С. Собр. соч. Т. 1: Отреченные книги Древней Руси. М., 1898.

так же, как смотрит Успенский собор на Соборную площадь Московского Кремля, но никак не центральным входом, через который, тем не менее, в него вступают все герои согласно заключительной ремарке.

Итак, Феврония, входя в Китеж западными воротами, бежит мук, совершая путь на восток. Она достигает некоего места на земле, которое, наподобие страны Рехавитов (Иер. 35) в сообщении св. Зосимы, окружено водой и непроницаемым облаком⁹⁴. В отличие от небесного Иерусалима, где больше нет нужды в храме (От. 21: 22), в Китеже есть церковь. Все сценическое пространство – ее открытый на восток алтарь, на что указывает заключительная ремарка либретто: «Двери Успенского собора распахиваются, являя неизреченный свет».

Каковы же реальные сакральные объекты, в которые, в отличие от христианской церкви, можно войти с востока? К ним относится ветхозаветное Святилище в видении Иезекииля: только князь входит в него с востока по субботам и тем же путем выходит (Иез. 44: 2-3; 46: 2, 12). Так же с востока в ночь на Пасху можно зайти в Гроб Господень, расположенный внутри Церкви Воскресения в Иерусалиме: в этом отношении предельно точны данные «Хождения» черниговского игумена Даниила, совершавшего паломничество в Святую Землю сразу после завоевания Иерусалима крестоносцами в 1099 году. Ночью он зашел в церковь с запада, но затем в Гроб Господень с востока, тогда как на следующий день он заходил в Гроб уже с запада, а выходил на восток в сторону алтаря, перед которым еще оставалось свободное пространство, и там стояли люди.

Все это возможные прообразы сценического решения финала. Выстраивая свой сакральный объект по методу научного описания мифа путем выявления, перенесения и нового соположения его смысловых признаков, Бельский очевидно стремится к синтезу элементов Ветхого и Нового Заветов. Результатом подобного синтеза являются такие апокрифические концепты, как святилище в Апокалипсисе Павла (алтарь посреди Града Христова, он же – ворота в Иерусалим небесный, рядом с которым царь Давид с гусями)⁹⁵ или чаша Соломона с датой пришествия Христа из Жития Константина Философа, учителя славян⁹⁶. У Бельского эта идея с особой отчетливостью выступает в комбинации двух типов света – костров на городских стенах и неизреченного света: костры, без всякого сомнения, прочитываются как жертвенники, располагавшиеся до постройки Храма на возвышении, прежде всего на синайском Гаваоне (3 Цар. 3: 2-4).

Сложность расшифровки образа Китежа в том, что Бельский при его составлении пользуется различными элементами символики Камня, соединяющего в себе черты многих сакральных объектов. В финале же картина града

⁹⁴ Тихонравов Н.С. Памятники... Т. 2. С. 82, 86–87.

⁹⁵ Там же. С. 48–49.

⁹⁶ Порфирьев И.Я. Указ соч. С. 240–241; Флоря Б.Н. Сказание о начале славянской письменности. СПб., 2000, С. 166.

вполне дифференцирована: все новозаветное сосредоточено в самодостаточном топосе Успенского собора, и вся символическая энергетика концентрируется вокруг сакрально нейтральных «княжьих хором» у восточных ворот.

Здесь мы сталкиваемся с представителями животного мира: львом, единорогом и двумя птицами с человеческими ликами. Все они так или иначе присутствуют в Китеже народных легенд, рассказываемых у Мельникова-Печерского: «А по улицам, увидишь, Алконаст райская птица ходит и дивные единороги, а у градских ворот львы и ручные драконы вместо стражи стоят» (ч. 3, гл. 2). Но в ремарке к финалу оперы нам предстают невольно ведущие себя животные и птицы, а единый эмблематический образ, и намеренность такого решения снова подтверждается сложностью его сценического воплощения: ведь райские птицы – это певческие роли, исполнительницы которых не могут быть посажены на спицы. Потому на эскизе Васнецова мы и видим просто двух певцов в стороне от терема среди цветущих кущ, как на лубках. Значит, Бельский предлагает нам очередную загадку.

Семантика каждого в отдельности в христианском дискурсе чрезвычайно многообразна: по «Физиологу», например, Лев может относиться к различным ипостасям Бога, а Единорог к Богородице, Сирий и Алконаст, в свою очередь, родственны птице Страфил и тому же Фениксу⁹⁷. Но если мы примем трактовку пары как символов Солнца и Луны⁹⁸, – в «Китеже» указание на серебряную шерсть единорога говорит в пользу такого толкования, – тогда в качестве источника образа Бельского можно предполагать славянскую Книгу Еноха. Ее пространная версия была опубликована в 1880 году А.Н. Поповым, а в 1899 году, по дефинитивной белградской рукописи, – М.И. Соколовым, учеником академика Ламанского. Патриарх наблюдает на Четвертом Небе движение Солнца и Луны между востоком и западом; Солнце сопровождают два духа, схожих с птицами, Фениксом и Халкедрой⁹⁹. Эта аналогия полностью объясняет эмблему Бельского.

Если же мы, однако, согласимся с возможностью замещения единорога тельцом или волком, тогда источник эмблемы, скорее, в апокалиптических животных с четырьмя ликами Иезекииля (Иез. 1: 10) или четырех животных, «исполненных очей», Иоанна (От. 4: 7); то же в Откровении Авраама у Тихонова. В таком случае сочетание «лев – вол – птица (орел) – человек» видоизменяется в опере за счет слияния птицы с человеком в едином фольклорном

⁹⁷ См.: Пыпин А.П. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1857. С. 139, а также новый обобщающий очерк: Решетова А.В. *Нагуй-птица* в «Слове о некоем старце» и русских духовных стихах: сравнительный анализ образа // ТОДРЛ. Т. 56. СПб., 2006. С. 803–804.

⁹⁸ Пчелов Е. В. Эмблематическая пара «лев и единорог» в русской культуре и солярно-лунарная символика // Календарно-хронологическая культура и проблемы ее изучения. М., 2006. С. 140–141.

⁹⁹ Белградская рукопись Книги Еноха, сгоревшая во время войны (как, кстати, и весь архив жившего в Белграде Бельского), здесь цит. по: Иванов Й. Богомилски книги и легенди. София, 1925. С. 170.

образе. Но в случае, если в русских чудо-птицах мы к тому же усмотрим херувимов, как это уже предполагалось на основании Песни Индейского гостя, тогда эмблема Бельского ближе всего к львам, волам и херувимам на стенках медного моря Соломона (3 Цар. 7: 29). Феврония, по крайней мере, видит в Китеже не одного «инорога», употребляя здесь множественное число.

Перечисляя разнообразный материал, из которого сооружены постройки на сцене, Бельский снова будто бы отталкивается от описания из романа Мельникова-Печерского. Там сказано, что у бояр в Китеже «каменные полаты, иных чинов у людей деревянные хоромы из кондового негниющего леса» (ч. 3, гл. 2). Но соединяя все вместе в декоре одного только княжьего терема, он активизирует весь символический спектр перечисленного строительного материала. Это и белый камень (Алтарь сионской Церкви или же Глава Адама), дерево (Крестное дерево), которое Февронии визуально напоминает яхонт. Все эти модификации символа между алебастром, яхонтом и деревом прослеживаются в статье Ягича, о чем уже упоминалось в связи с Песней Индейского гостя; помимо того, ученый включает в эту группу жемчужную гору из эфиопской Книги Еноха¹⁰⁰ – и Бельский тоже украшает свой терем жемчугом. Можно с уверенностью сказать, что этот княжий терем выступает как ветхозаветный *pendant* Успенскому собору и символизирует иерусалимский храмовый комплекс, включавший в себя и Святилище, и дворец Соломона.

В рассматриваемых мною источниках я не хотел бы пройти мимо свидетельства остроты этой проблематики в то время. Веселовский в своей диссертации прослеживал видоизменения сюжета о Соломоне и связывал их с дуалистическими учениями; отдельный экскурс посвящен связи с ними истории Грааля и всей средневековой храмовой символики. Десять лет спустя он объявляет свой ход мысли ошибочным¹⁰¹. Самокритичное примечание оставляет странное впечатление: ведь в новом исследовании о западноевропейском Граале и славянском Алатыре привязка этих символов к Соломоновым текстам разрабатывается напрямую, тогда как ранее общие рассуждения о дуалистических ересь служили скорее косвенным подтверждением того же положения. Ошибочными они могут быть сочтены лишь потому, что все взаимосвязи ясны и без них.

Но подозревать авторов «Китежа» в оккультизме не приходится: символисты (то есть издания «Мусагета») разоблачили Римского-Корсакова как чужака. Э.К. Метнер вскрывал «легкий скепсис» в отношении русского композитора к мифу¹⁰², а С.Н. Дурьлин предупреждал об интуитивной случайности обращения композитора к китежской теме, объявляя его «звездочетом-хитродеем»¹⁰³. Эта риторика выдает недовольство тем, что затронув было

¹⁰⁰ Jagić V. Op. cit. S. 93-94, 99.

¹⁰¹ Веселовский А.Н. Разыскания... III. С. 30 (прим.).

¹⁰² Вольфинг [Метнер Э.К.] Модернизм и музыка. М., 1912. С. 405–406.

¹⁰³ Подробно о «Золотом петушке» см.: Пашенко М.В. Сияющий петух: Сказка Пушкина в Серебряном веке // Вопросы литературы. 2009. № 6 (в печати).

основы основ, те же авторы следом высмеяли в «Золотом петушке» весь мистический разгул русского общества. Критика Дурылина примечательна, однако, прямоот ангажированной антропософской тенденции: он даже признает «Китеж» удачей, но ставит цель освободить идею Китежа – русского Монсальвата от ее автора. Он напрямую соотносит Грааль и Китеж как знание сокровенное (Вагнер пришел «от историко-филологического исследования... к святыне») и общедоступное («Китеж – не секта... но соединение тут же, на земле»). Первого искусству лучше не касаться и не допускать того, что «на св. Грааль наводят бинокли». Второе же, хотя и подлежит творческому претворению, должно быть делом посвященного, идущего «от святыни... к мифу», а не того, кто «учуял» «подлинно-китежскую необходимость»¹⁰⁴.

И все-таки похоже, что А.А. Гозенпуд не был далек от истины, возложив на Бельского всю ответственность за мистику «Китежа»¹⁰⁵. Так или иначе, восхваляя своего либреттиста за то, что в финале все элементы сценического оформления находят отражение в репликах героев, сам композитор мог вздохнуть с облегчением: элементы Храма со сцены не озвучиваются. Из животных Феврония видит только «инорогов» и райских птиц, не замечая львов. Такой замене трехчастной эмблемы на двухчастную «Стих о Голубиной книге» дает обоснование от обратного: место «всем зверям матери Индика» (единорога) может занять лев со всеми своими атрибутами из «Физиолога» (Бессонов, № 83, 85), он же может победить единорога в бою за это самое первенство в мироздании, как рассказывал об этом еще один вариант того же стиха, опубликованный лишь в 1897 году (Кирша Данилов, № 60). Затем, из двух источников света обитатели китежского рая пользуются одним Божественным светом, сообщая, что не нуждаются ни в свечах для чтения, ни в солнечном тепле (ср. От. 22: 5), тогда как ремарка предписывает хору свечи в руках.

Так ради света небесного Иерусалима Бельский не гасит ветхозаветный огонь. Две концепции изошренно примираются с помощью еще одного светового дискурса – описания и интерпретации северного сияния в романе «В лесах». Хотя китежане и характеризуют свой свет по Иоанну, определяют его природу они совсем иначе – не как Божественный свет, а как свет праведной молитвы. Остальному же миру, как сказано далее, этот свет молитвы является в виде «пазорей» (ч. 3, гл. 2). Мельников поясняет, что, по поверьям, этот феномен заключает в себе Божественную мудрость, так как стрелка компаса тогда отклоняется от севера (ч. 1, гл. 15). Бельский не просто использует фрагмент романа, где один из богомольцев разъясняет этот пассаж о свете праведной молитвы из «Послания от сына к отцу» на примере «пазорей»: заданная Мельниковым их цветовая гамма – сначала белый, потом алый на темно-синем небе – совпадает с описаниями сначала раскраски стен кня-

¹⁰⁴ Дурылин С.Н. Рихард Вагнер и Россия. М., 1913. С. 25, 52, 55-56, 61-63.

¹⁰⁵ Гозенпуд А.А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова // Н.А. Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма. Т. 1. М., 1953. С. 244.

жьего терема в ремарке, которая здесь не случайно сравнивается с небом, а затем и неба Китежа, как его увидела Феврония.

Создается впечатление, что Бельский собирает в апофеозе все источники своего вдохновения в их полифоническом единстве. Духовный стих из цикла о Страшном суде (Бессонов, № 517) характеризует праведную жизнь Февронии; словами староверов-бегунов из «Послания к отцу от сына» Феврония описывает сокровенную обитель; тут же звучат народные песни, которые не были допеты во время «земной» свадьбы героев, прерванной татарами. Намеренно перенесенная в финал центральная часть фольклорного свадебного обряда¹⁰⁶ акцентирует апокалиптический смысл брака по Соловьеву, который, отталкиваясь от сравнения небесного Иерусалима с невестой (От. 21: 2), видел в брачных венцах подобие мученических¹⁰⁷. В заключительных словах оперы эта полифония приобретает своего рода экуменический оттенок, поскольку они перекликаются одновременно со словами и ветхозаветного пророка, и апокрифического Откровения Иоанна, и канонического:

Здесь ни плача,

Ни болезни,

Сладость, сладость

Бесконечна,

Радость

Вечна...

... они найдут радость и веселие; печаль и вздохи удалятся (Ис. 51: 11).

... и тогда не будет жалости, ни въздыхания, ни слез ни гнева, ни злобы, ни зависти... но есть веселия и радость несказанно¹⁰⁸.

Ср.: ... и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни ... (От. 21: 4).

Град Китеж: аллегория или символ?

Исключительную специфику синтетического символизма музыкальной драмы, по законам которого и строится символ невидимого града, можно считать очерченной. Все, что *a priori* не может музыка, но при этом желает передовой композитор Серебряного века, а именно: выразить философские идеи, научно взглянуть на фольклор и за предрассудками древности разглядеть в нем прекрасное, доказать равенство культур России и Европы, привести, наконец, без помощи церкви к этически понятному христианству (программные устремления Римского-Корсакова¹⁰⁹), – все это может его опера. Таким образом, либретто приобретает черты поэтически-научного труда, в

¹⁰⁶ Исследование свадебных песен «Китежа» в сравнении с их порядком в подлинном свадебном обряде см.: Лапин В. «Сказание о невидимом граде Китеже» и русская свадьба // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л., 1975. С. 31–38.

¹⁰⁷ Соловьев В.С. Т. 1. С. 491.

¹⁰⁸ Тихонравов Н.С. Памятники... Т. 2. С. 191.

¹⁰⁹ Ср.: Лапшин И.И. Философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 1911. С. 4; Ястребцев В.В. Указ. соч. Т. 2. С. 26; А.К. Глазунов. Письма. Статьи. Воспоминания. М., 1958. С. 89 (прим.) и т. п.

результате слияния которого с музыкой рождается художественный символ. Именно таков был уникальный художественно-научный опыт поэта Вагнера (вспомним только его колоссальные библиотеки в разные периоды жизни), и именно он усваивается и со всем творческим размахом переосмысливается его русскими последователями.

Можно утверждать, что в оперном тексте Бельского мы впервые встречаемся с либретто, построенным на разработке системы лейтмотивов. В структуре целого это буквально те самые лейтмотивы, которые присутствуют у Вагнера в музыкальном облике и чья завышенная «вербальность» теперь логично передается в подчинение слову: в свете утвержденного Веселовским представления о мотиве в повествовании как его простейшей единице такой ход мысли был закономерен. Лейтмотивы либретто определяют идейно-символический строй оперы, предлагая вполне отчетливую аналогию тому драматургическому эффекту, которого Вагнер добивался средствами музыки: они так же пронизывают драму изнутри и скрепляют ее извне, открывая духовные горизонты происходящего. На этом фоне и символический потенциал разрабатываемого в партитуре «Китежа» знаменного роспева, и степень участия в действии сквозных музыкальных лейтмотивов оказываются несравнимо ниже. С точки зрения своего конкретно содержательного наполнения лейтмотивы либретто «Китежа» проецируют символику либретто «Парсифаля» в пространство генетически родственной (по Веселовскому) русской символики. Подчинив лейтмотивизм либретто теме Иерусалима, Бельскому удалось вызвать к жизни Китеж-символ.

Новый символ, как видим, рождался непросто, трудной была и его жизнь в культуре – почти что помимо самой оперы, от которой до сих пор каждый раз ждут откровения и которым она никогда не становится, оставаясь чрезвычайно рискованным экспериментом и бурное столетие спустя.

Впечатление схематизма может ввести нас в заблуждение уже в научных работах Веселовского; он сам отмечал, что схематизм – неизбежный фактор временной дистанции. Однако ученый вовсе не стремился дать окончательную формулу передачи культурной информации, что подтверждается до сих пор не исчерпанным потенциалом этого направления в компаративистике. Попадая же в поле искусства, промежуточный научный вывод тем более окаменевают и претендуют на статус вечной истины. Как некогда романтики увечивали уровень исторической науки своего времени, так и в эпоху позитивизма художники жаждали научных знаний для грамотной активизации мифа. Об этом мы узнаем из сочинений Вагнера или Ницше, а в операх Вагнера обнаруживаем многочисленные следы научных изысканий его времени, возведенных в истину. Вплоть до того, что вместо принятых форм имени героя *Perceval* (как у Кретъена) или *Parzival* (как у Вольфрама) он приходит к своей форме *Parsi-fal* на основе им же выдуманной этимологии из арабского и включает этимологическое разъяснение в текст оперы, и сегодня дезинформируя несведущую публику (на что и рассчитывал автор).

Принципиальное следствие имеет в «Китеже» и та констелляция, когда по законам иеротопии (перенесения сакрального пространства) моделируется символ, по своей природе лишь вторично сакральный, на самом деле принадлежащий исключительно сцене. В результате родившийся концепт заведомо рационалистичен, он опознаваем только опосредованно, через первоисточник, но не напрямую, и потому и в культуре вовсе не самодостаточен. Вместо ожидаемой здесь абсолютной целостности символа он – по необходимости – хранит следы своей осколочной структуры в научном анализе. Необходимость эта двоякого характера: с одной стороны, вскрытости, расщепленности символа на семиотические слагаемые требует идеологическая акция перенесения и дублирования сакрального топоса. С другой стороны, того же требует эстетическая установка на стилизацию под фольклор. Сакральность же исходного объекта как таковая при перенесении на сцену не восстановима.

Очевидно, что символизм такого рода вынужден многое черпать в рациональных формах аллегории, другом, принципиально отличном от символа семиотическом механизме искусства, в котором связь между образом и значением установлена заранее и не знающими ее не воспринимается. Познавательные возможности аллегории и символа были разграничены Гёте в наброске «О предметах изобразительного искусства» (1797), и данная там дефиниция актуальна и по сей день.

Литературные достоинства либретто Бельского превозносились со времен премьеры. Редкий недовольный отзыв о нем оставил одно время посещавший класс Римского-Корсакова М.А. Кузмин: «Либреттист же сделал все возможное, чтобы поэтический сюжет обратить в обычную большую оперу с бутафорскими аксессуарами». В «Дневнике» Кузмина та же мысль сформулирована терминологически рельефнее; здесь к тому же выясняется, что родилась она не в театре, а во время домашнего изучения клавирауссуга, почему либретто и оказалось под прицельным взглядом: «либретто сделано, будто старались обезобразить сюжет, подгоняя его под банальнейшую *grand opéra*»¹¹⁰. Симптоматично, что недавно именно французский составитель серии оперных путеводителей, отнюдь не узкий специалист по русской музыке, сходу свел свою критику финала «Китежа» к указанию на чрезмерность барочного элемента¹¹¹. Все эти, как представляется, вполне внятные попытки интерпретировать оперный концепт Китежа не как удавшийся символ, а как утяжеленную аллессию, запоздалый продукт барочного рационализма, – вполне естественная реакция на рациональную статику и дидактичность, которых и не стремились избегать авторы оперы. Более того, отдельное комплексное исследование, скорее всего, установит преимущественную ориентацию стилизации Бельского именно на культурный пласт русского барокко.

¹¹⁰ [Кузмин М.А.] Открытие сезона // Луч. 1907. № 1, цит. по: Кузмин М.А. Проза. Т. 10. Oakland, CA, 1997. С. 18; Кузмин М.А. Дневник 1905–1907. СПб., 2000. С. 129.

¹¹¹ Lischke A. Commentaire musical // L'Avant-Scène Opéra: Sadko. Kitége. Paris, 1994. P. 89.

И снова опера – опять же «Парсифаль» – позволила Эллису в 1913 году тонко уловить проблему оторванности символизма как такового от аналитического изучения символа, увидеть границу между символом и его научным концептом, скрыто отзываясь при этом, как легко догадаться, на все те же исследования Веселовского: «Конечно, бесплодно искать чисто формального первоисточника народных сюжетов о волшебных, магических вещах: скатертях, столах, кубках, бочонках и множества других. <...> Такое формально-научное исследование неизбежно обречено отступать одновременно в две бесконечности и испытать на себе то магическое проклятие, которым отмечены многие из этих волшебных вещей. Важно здесь только то, что таится за внешней формой сюжета, какой вид реальности скрыт за игрой воображения, в чем действительная цена символа»¹¹².

Теперь выработанный в «Китеже» новый, в корне отличный от вагнеровского принцип разнонаправленного соотношения музыки и драмы обретает четкие понятийные контуры. Бельский осознавал и всю феноменологическую ценность музыки, и то, что музыка только Римского-Корсакова могла явить такую дистиллированную «действительную цену символа» во всей полноте, – глубина постижения либреттистом гения композитора хорошо документирована. Уникальность этого сотрудничества составлял заложенный в творческий процесс трезвый расчет на эпохальный музыкальный гений, на «драгоценный сосуд, несущий сверхъестественную благодать», как писал сам Бельский. Либреттист был свободен от психологически усложненной двоякой авторефлексии поэта-композитора Вагнера и тем радикальнее направлял музыкальную драму туда, где до предела уплотненный аллегоризм либретто требовал такого же нагнетания символизирующего противовеса музыки. Потому, несмотря на трудность и неоднозначность восприятия этой оперы, сегодня у нас достаточно оснований утверждать, что символ в «Китеже» все-таки состоялся.

В заключение остается лишь констатировать целостность и универсализм символики «Китежа», оперы, которую, пользуясь новейшим языком, можно определить как русский *remake* Священной истории. Историчности русского сюжета соположен библейский историзм, а мистическому пути к раю вперед соответствует путь к раю назад, в исторически засвидетельствованные благословенные времена.

Столь основательный сплав реализма и мистики, понятного историзма с труднодоступным аллегоризмом способствовали непотопляемости оперы на рубеже двух идеологических парадигм. Все дискуссии по поводу «Китежа» касаются исключительно восприятия этих не отделимых друг от друга компонентов с осуждением одного или другого в зависимости от установки при невозможности разоблачить тенденцию шедевра в целом. Издания «Muscage-ta» бдитительно обнажали непоследовательный мистицизм, а через пару лет

¹¹² Эллис. «Парсифаль» Рихарда Вагнера // Труды и дни. 1913, кн. 1/2; цит. по изд.: Эллис. Неизданное и несобранное. Томск, 2000. С. 213.

уже так же бдительно вскрывали погрешности против реализма. Но в довоенное время «Китеж» все равно периодически возобновляется в Большом, а в эмиграции все равно верят, что в СССР он под запретом¹¹³.

Он ставится в 1919, 1926 и 1934 годах, вызывая каждый раз новую серию все той же дискуссии и недоумение, как быть. В 1926-м Народный комиссариат просвещения под председательством Луначарского собирается на совещание по проблемам театрального репертуара. Постановили: балет «Дон Кихот» из репертуара исключить, «Лознгрину» давать все реже и реже, по проблеме же «Китежа» создать особую комиссию и изучить мнения публики¹¹⁴. Через восемь лет «Китеж» возвращается, но постановочная группа уже испытывает затруднения с воплощением его концепции, и директор Большого Е.К. Малиновская простосердечно советует режиссеру В.Л. Нардову представить всю мистику как просто сказку. Но ей возражает певец В.М. Политковский, объясняя, что религиозность – в самой музыке, и мистика оперы неистребима: ее надо просто принять, а на сцене оставить все как есть¹¹⁵. Новый текст «Китежа», сочиненный спасителем «Жизни за царя» для советской сцены С.М. Городецким, был отклонен; радиозапись оперы 1956 года свидетельствует о том, что и в это время изменения текста и сокращения были поверхностны, а в 1983 году еще советский Большой выпускает «Китеж» без купюр. Вроде бы изначально многозначное, синтетически сконструированное из взаимоотражающейся символики произведение, как оказывается, в конечном счете допускает одну-единственную интерпретацию.

¹¹³ Так, по крайней мере, утверждалось в диссертации, выполненной в 1960-е годы в Париже под руководством Г.В. Флоровского: Scherrer J. Die Petersburger Religions-Philosophischen Vereinigungen. 1901–1917. Berlin/ Wiesbaden, 1973. S. 53 (Anm.).

¹¹⁴ Вечерняя Москва. 1926, 13 октября; ср. социологически точную формулировку дилеммы в той же газете (1926, 6 июня, подп. Старик): музыка – народная, мистика – барская.

¹¹⁵ Наш рупор. 1934, 15 декабря.

РЕПЛИКИ

Недавно в уважаемом старом журнале «Вопросы литературы» появилась статья не известного мне до последнего времени автора – филолога М.В. Пашенко под интригующим названием «"Китеж", или Русский "Парсифаль": генезис символов». Наверное, если бы не сетевая публикация, мало кто из музыкантов обратил бы на статью внимание. Но получилось так, что на корсаковской конференции Института искусствознания кто-то из участников произнес название статьи, и, соответственно, все, кому было интересно, ее прочли. А некоторым захотелось и высказаться по этому поводу.

Первое, что следует сделать, это поблагодарить М.В. Пашенко за его работу, в которой последовательно и четко утверждается значение «Китежа» Римского-Корсакова как величайшего творения русской культуры, а также «абсолютная эстетическая самодостаточность фигуры Римского-Корсакова, чье влияние на последующее музыкальное развитие вполне сопоставимо с влиянием гения Вагнера». Спасибо автору и за его глубокое внимание, даже, я бы сказала, глубокое почтение к работе либреттиста оперы В.И. Бельского: результатом такого отношения стали интересные и часто новые соображения об источниках текста и общей концепции оперы.

Об этой концепции в представлении автора статьи чуть позже, сначала несколько слов о других проблемах публикации.

Музыковеды могут обижаться: на первых же страницах Пашенко призывает читателя «взглянуть на поиски Римского-Корсакова позднего периода не узко музыковедчески». Обижаться на самом деле не на что: музыковедение долго говорило «само себе», на «птичьем языке» и теперь пожинает плоды этого малоосмысленного говорения. Конечно, всегда были и есть так называемые «музыковеды», писавшие «по-человечески», но читатель отвык обращать на них внимание. И что тут делать – непонятно.

Однако, в результате Пашенко сам оказывается не без греха: более или менее упразднив «музыковедение» (не совсем, конечно), он делает промахи в этой области, пожалуй, не извинительные даже филологу. Один из самых вопиющих – пассаж про корсаковские и вагнеровские лейтмотивы: *«Его (Корсакова) лейтмотивы, в отличие от Вагнера, звучат не только в оркестре, но и в вокальных партиях, не разрабатываются бесконечно, но прямо повторяются в виде чистых мелодий, свободных от содержательной нагрузки»*. Хочется спросить, откуда взялся этот, извините, бред: разве у Вагнера лейтмотивы не звучат постоянно в вокальных партиях? как могут корсаковские лейтмотивы быть свободны от «содержательной нагрузки» (наверное, имеется в виду – непосредственно от словесного текста?). Данный абзац вообще неудачен, потому что дальше в нем «мелодический речитатив» Корсакова противопоставляется «декламации» Вагнера. Какая такая «декламация» в «Парсифале»? Это отдает весьма старыми и притом именно музыковедческими штампами. Вдобавок присутствует еще ссылка на столь

малаталантливого писателя (и дурного переводчика), как В.П. Коломийцев, который аттестуется «первейшим вагнерианцем». Если судить по его многословию – то конечно, но часто у него это усердие не по разуму.

Другая «музыковедческая» проблема – цитирование в «Китеже» тем из «Парсифаля». Это Пашенко, а не я, употребляет именно такое слово, «цитирование», по отношению к музыке колоколов в «Парсифале», «процитированной» якобы в сцене преображения града в «Китеже» (со ссылкой на Е.М. Петровского, критика вообще замечательного, но тут слегка «перебравшего» в выражениях, что извинительно для публикации в периодике). Да нет там «цитирования»! Другое дело те сознательные пересечения с разными образами (а не просто «оркестровыми приемами») Вагнера, которых в «Китеже» немало. И такие параллели не сводятся к колоколам двух священных градов. Простите, процитирую саму себя (с оговоркой, что работа старая, опубликованная в малотиражном сборнике, и никто ее знать не обязан, но все же...):

«...Особенно поразительная параллель: в “Парсифале” тоже есть “похвала пустыни”, и так же, как в “Китеже”, она звучит дважды – в экспозиции драмы и в момент высочайшего духовного свершения, когда перед героями уже отворяются двери града». Говоря иными словами, музыка «похвалы пустыни» и музыка «чуда Страстной Пятницы» несомненно имеют «общий знаменатель».

Еще раз прошу извинения:

«Знаменательно... таинственное – близкое и вряд ли случайное – сходство “цветочных” тем двух опер – коварных соблазнительниц, дев-цветов в заколдованных садах Клингзора и “нездешних цветиков” лесной пустыни “Китежа”».

«...Вопли безумия и ужаса (Гришки в сцене в лесу, после явления Китежа на дне озера) близки, даже впрямую, интонационно, крикам страдания, исторгаемым раненым Амфортасом».

И все это – разумеется, не цитаты.

Переходя от музыковедения скорее к источниковедению, отмечу странное утверждение, будто о «вагнеровском подтексте» замысла «Китежа» мало что известно. Да прекрасно известно (что становится очевидным из дальнейшего текста статьи Пашенко), фактов множество, и сам Римский-Корсаков неоднократно об этом высказывался; известно и то, что он изучал партитуру «Парсифаля», а в театре ему совсем необязательно было оперу слушать, хотя Николай Андреевич все же подумывал о поездке в Байреит. И как можно писать, что мы «не имеем мнения композитора на этот счет», когда он его неоднократно высказывал (хотя бы в разговорах с Ястребцевым)!

Далее. Удивительным образом мнение Коломийцева снова оказывается определяющим при утверждении, что «Парсифаль» стал *анофеозом протестантизма*. И уже «от себя» автор добавляет, что в немецкой науке «вопрос конфессиональной проблематики» оперы пока не ставился. Не может быть такого! А главное, причем тут «протестантизм»? Вагнер родился в католическом Дрездене, был крещен в католической церкви, жил в католической

Баварии и выбрал для своей последней оперы сюжет из легенд о св. Граале, явно носящий католическую окраску. Конечно, вопрос личного конфессионального определения Рихарда Вагнера сложен, но в статье Пашенко не о том идет речь. А если кому-нибудь интересна такая тема, рекомендую обратиться к содержательной статье православного священника о. Димитрия Кулигина «Вагнер и христианство» (Труды ГЦММК имени М.И. Глинки. Альманах. Вып. 3. М., 2007).

Перечень подобных недоумений можно продолжить, но пора обратиться и к «концепции».

Начать с того, что вряд ли стоит столь безоговорочно утверждать: «"Этический узел" "Китежа" сформирован этикой Вл. Соловьева, отталкивавшейся, среди прочего, от критики учения А. Шопенгауэра о сострадании, каковая критика, в свою очередь, впитала на определенном этапе версию того же учения в "Парсифале" Вагнера». Фраза запутанная, и из нее (а также из всего дальнейшего текста) как минимум следует, что Владимир Соловьев должен был знать философию Вагнера (а откуда это известно?) и что Римский-Корсаков должен был читать труды Соловьева (это тоже ничем не подтверждается). Можно, конечно, сделать еще вывод, – и скорее всего правильный, – что Соловьева читал Бельский, а потом «контрабандой» провел идеи философа в либретто оперы.

В этом пункте берет истоки то, что можно назвать «конспирологической», или «секретной» концепцией (а может, «тайной доктриной») сочиненного Бельским «Китежа», которую Пашенко расшифровывает на протяжении второй половины своей статьи. На пути к расшифровке отыскивается много привлекательных параллелей и деталей. Мне больше всего понравилось про птицу Финикс в «Садко», про «сияющую фату», про прорицающую смерть Брунгильду и про Февронию, которая «на пути в невидимый град не умирает и будто бы живет сразу в двух мирах», и еще – немало, совсем немало очень хорошего, красиво выраженного. Но смущает получающаяся общая картина, проникнутая многослойной символикой самых разнообразных «изводов»: тут и Ветхий и Новый Заветы, тут и параллель Китеж–Иерусалим (имеющая основания), тут и столкновение двух религиозных идеологий (сопоставление Великого Китежа с беспоповским Выгом – интересно, а с никоновским Новым Иерусалимом – мне кажется, беспочвенно), тут и панмонголизм, и сакральные пространства, и много еще разного. Хуже всего приходится читателю, когда начинается анализ сценических ремарок в последней картине – с символикой западных и восточных врат, Иерусалимского Храма и Успенского Собора, с пересчетом львов и единорогов и прочей эзотерикой, наконец, с финальным выводом: символику «Китежа» можно «определить как русский гетаке Священной истории».

И вот вопрос: если столько символов разных типов вместить в либретто, то что делать в нем музыке? Но о музыке в этом разделе Пашенко совсем молчит, походя задев только личные убеждения композитора, словно с этими убеждениями все ясно: «Взгляды же Римского-Корсакова известны как

смутные, по приговору Толстого одним словом, “мрак”». Разве можно так цитировать? Ведь известно, что при единственной встрече Толстой и Корсаков говорили об искусстве, а не о вере; говорил в основном Толстой (эпохи «Что такое искусство?»), а Николай Андреевич с ним не соглашался. И отсюда получается вывод: Римский-Корсаков «не покидает пределов позитивизма», а «тот рай, которым заканчивается “Китеж”, предстает результатом этического прогресса».

Либреттист пишет «Священную историю», а композитор – «позитивистский рай». Зазор между тем и другим требует, по мнению автора статьи, «амортизации». А как она возможна? Возвращением к все той же, уже ставшей нашими общими усилиями пресловутой, статье Сергея Дурылина, с его образом композитора как «звездочета-хитродея»? Именно так обстоит дело в журнальном варианте статьи Пашенко. Но, сопоставив два варианта текста – журнальный и тот, что был прислан для настоящего сборника, – я поняла, что умного и талантливого автора тоже продолжал беспокоить вышеописанный «зазор», и в новом варианте он нашел для характеристики соотношения в «Китеже» либретто и текста другие слова:

«Теперь выработанный в “Китеже” новый, в корне отличный от вагнеровского принцип разнонаправленного соотношения музыки и драмы обретает четкие понятийные контуры. Бельский осознал и всю феноменологическую ценность музыки, и то, что музыка только Римского-Корсакова могла явить такую дистиллированную “действительную цену символа” во всей полноте, – глубина постижения либреттистом гения композитора хорошо документирована. Уникальность этого сотрудничества составлял заложенный в творческий процесс трезвый расчет на эпохальный музыкальный гений, на “драгоценный сосуд, несущий сверхъестественную благодать”, как писал сам Бельский. Либреттист был свободен от психологически усложненной двоякой авторефлексии поэта-композитора Вагнера и тем радикальнее направлял музыкальную драму туда, где до предела уплотненный аллегоризм либретто требовал такого же нагнетания символизирующего противовеса музыки».

Однако поставленный в конец работы вывод не отменяет, мне кажется, того, что было написано в ней ранее. И получается такая картина.

Раньше Владимира Ивановича Бельского – недооценивали, что, разумеется, было очень плохо. Теперь его, мудрого и всезнающего, все-таки, несмотря на оговорки, противопоставили Римскому-Корсакову. И пришли к утверждению о «непотопляемости оперы на рубеже двух идеологическим парадигм». В каком смысле «непотопляемости»? Ведь, не говоря уже о «безмолвии Запада», ни одной внятной постановки «Китежа» в России не было и нет, и даже запись такую, чтобы можно было слушать спокойно, не найти (в записи под управлением Е.Ф. Светланова, где все в порядке с оркестром и с концепцией, не благополучно с певцами). Так сказать, лежит непотопляемый «Китеж» на дне. Ни одной хоть сколько-нибудь близкой к идеалу Февронии за более чем век! С Гришкой дело обстоит значительно лучше...

...Как следует из вышеизложенного, Михаил Викторович Пашенко написал замечательную статью. И хотелось бы закончить цитатой из нее:

«Театр, таким образом, не становится храмом, наподобие байрейтского Театра на Зеленом холме, а лишь воспроизводит реальность, и без всякого театра проникнутую божественным присутствием».

Марина Рахманова

Откликнуться на статью М.В. Пашенко меня подтолкнули два обстоятельства: 1) «Китеж» – это область и моих интересов; 2) на эту тему достаточно давно не появлялось ничего относительно крупного и оригинального.

Достоинства работы очевидны. Чтобы не повторяться, присоединюсь к оценке, данной М.П. Рахмановой. Добавлю, что, на мой взгляд, лучшая часть работы – анализ фольклорных источников сюжета и либретто «Китежа», проделанный совершенно независимо от предшественников-музыковедов и выявивший немало интересного и нового. Возможно, это единственная бесспорная часть статьи. Очень интересен и нов анализ драматургических принципов либретто. Здесь автор вступает на территорию либреттоведения (или либреттологии) – до сих пор мало разработанной у нас гуманитарной дисциплины. Хочется поддержать и утверждение Пашенко, что именно опера Римского-Корсакова «сформировала тот национальный символ земного рая, который теперь неотделим от Китежа». Мысль, которую разделяют и некоторые филологи (например, А.В. Сиренов).

Критика моя статьи Пашенко будет пристрастна, но лишь потому, что это по всем признакам – не журналистика, а серьезная научная работа, значит и спрос с нее другой. Сначала о мелочах.

7/20 февраля – не «день первых (в исправленном варианте – вторых. – *Ред-сост.*) выборов в Госдуму»: 7 февраля по старому стилю состоялись выборы в Государственную думу второго созыва. Опера С.Н. Василенко, дважды упомянутая в статье, содержит в своем названии не «Светлояр», а «Светояр» («Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре»). В статье утверждается: «каждая новая опера, по словам Б. Асафьева, ожидалась с тем же нетерпением, что и роман Толстого». На самом деле у Асафьева: «Сравнивали впечатление от “Китежа” с впечатлением от выхода в свет тех или иных крупнейших явлений русской литературы, например, романов Льва Толстого». Вряд ли нужно объяснять разницу между «каждой» поздней оперой Римского-Корсакова и «Китежем».

Нет достаточных оснований говорить об участии И.Ф. Тюменева в обсуждении «в кругу Римского-Корсакова» вариантов китежской легенды. Очерк по результатам его волжской поездки был опубликован, как известно, лишь в конце 1906 года. В тот период, когда складывалась концепция «Китежа», Тюменев разрабатывал для Римского-Корсакова совсем другой сюжет – былинной трилогии «Илья Муромец». Китежский замысел до поры до вре-

мени композитор держал от Тюменева в секрете: сначала потому, что до конца не определился с выбором, затем еще какое-то время, чтобы не огорчать своего верного литературного помощника, искренне надеявшегося, что к «Илье» Римский-Корсаков может вернуться. Доказывает неучастие Тюменева в обсуждениях китежского сюжета и его подробнейший Дневник (хранится в ОР РНБ), на основе которого позднее были написаны «Воспоминания о Римском-Корсакове». В нем нет ни слова об этом, хотя все другие моменты своего участия в жизни и творчестве композитора мемуаристом тщательно зафиксированы.

«Феврония цитирует, – пишет Пашенко, – кавычки в либретто маркируют цитату – слова Господа перед разрушением Иерусалима: “Небо – престол мой, а земля – подножие ног моих” (Ис. 66, 1)». Трудно сказать, в каком именно документе увидел автор эти кавычки, в первом издании оперы их нет, автограф либретто Бельского не сохранился. Да и странно бы это выглядело: «неученая» Феврония не в богословском же диспуте участвует.

Статья Пашенко – своего рода герменевтический детектив. Во всяком хорошем детективе на первом этапе существует масса, казалось бы, не связанных между собой фактов, деталей, событий, которые на заключительной стадии сливаются в стройную непротиворечивую картину совершившегося когда-то преступления. В нашем случае «преступлением» является создание «Китежа» (причем даже не всей оперы, а только ее либретто). Факты и сведения, скрупулезно собираемые автором статьи, должны по его логике совмещаться, а зачастую логически вытекать одно из другого. Логические связи – одно из уязвимых мест статьи. Уязвимы не только смысловые переходы на «крупном уровне» рассуждений автора, но и связи в тех моментах, когда этого не ждешь. Короткий пример: «На основании этого можно рассуждать о своеобразии “Китежа” как литературного текста», – пишет автор. Что же предшествует такому умозаключению и одновременно переходу к следующему разделу статьи? Беглое сравнение музыки «Китежа» с Вагнером и упоминание нетиповых жанровых обозначений опер Римского-Корсакова.

Нередко в логических цепочках Пашенко обнаруживается «слабое звено», что вызывает у меня не только недоумение, но и искреннее сожаление. Ибо читателю всегда хочется, чтобы конструкция автора была безупречна! Не буду рассматривать все случаи, это заняло бы слишком много места, остановлюсь на одном, достаточно типичном для статьи.

Вот Пашенко касается «краеугольной идеи авторов о соединении двух житий» (Петра и Февронии и благоверного великого князя Георгия Всеволодовича), проблемы, над которой немало размышляли не только музыковеды, но и филологи (например, академик Д.С. Лихачев). К единому мнению исследователи не пришли, но ответ, оказывается, прост! Все дело в том, что «попросту говоря, герои житий были хорошо знакомы, что подтверждают летописи». Все в этой фразе вызывает изумление: как вообще легендарные персонажи могли быть знакомы в реальности, чтобы это еще подтверждали

древнерусские летописи? Дальнейшая цепочка все, по мнению автора, объясняет. Петра и Февронию хоронят в церкви, построенной в Муроме Андреем Боголюбским во времена великого князя Георгия и по его поручению (в летописях зафиксирован, естественно, только факт строительства). Но о том, что это именно искомая церковь, не знал даже автор «Повести о Петре и Февронии» («в “Повести” Ермолая-Еразма не уточняется, что муромские святые на самом деле погребены в церкви не Успения, а Рождества Богородицы»). Откуда это точно известно автору статьи, если никаких письменных источников эпохи создания «Повести», в которых упоминались бы Петр и Феврония, не существует? В заключающем этот фрагмент статьи пассаже читателю сообщается, что, в отличие от исследователей, Бельский углядел это «упоминание Муроме как прямую аллюзию “Летописца” на “Повесть”». Вот такое «хорошее знакомство» героев житий.

Чем глубже уходит автор в лабиринт поисков подлинного, по его мнению, смысла «Китежа» (лабиринт, количество ответвлений в котором кажется бесконечным), тем дальше, на мой взгляд, оказывается от Римского-Корсакова и Бельского. Напомню два программных для авторов «Китежа» тезиса, безусловно, известных Пашенко, но интерпретированных им по-своему.

«Подобно тому, как при издании прежних своих оперных произведений, автор и ныне ставит на вид, что таковые, по его убеждению, прежде всего суть *произведения музыкальные*» (Н.А. Римский-Корсаков. Замечания о постановке и исполнении. 1905 г.).

«В заключение, быть может, нелишне упомянуть, что план и текст настоящей оперы... во всех стадиях своей долгой обработки подвергались совместно с композитором обсуждению. Композитор, поэтому, во всех мелочах продумал и прочувствовал вместе с автором текста не только основную идею, но и все подробности сюжета, и, следовательно, в тексте не может быть ни одного намерения, которое не было бы одобрено композитором» (В.И. Бельский. Замечания к тексту. 1905 г.).

Эти утверждения – двустороннего действия. Если композитор все понял, «продумал и прочувствовал» (замечательные, редкие по своей глубине слова!¹), а значит, и санкционировал, то в либретто нет ничего тайного для него. Но полное согласие соавторов означает, что и с тезисом о «примате» музыки Бельский тоже полностью соглашается. А это, в свою очередь, означает, что никакого автономного смысла, да еще так далеко уходящего от музыки, в литературном тексте нет и быть не может.

Написав эти строки, Бельский как будто предвидел и коллизии советского времени, когда композитора «защищали» от либретто и его автора, и ситуацию сегодняшнего дня (например, чрезмерное увлечение некоторых авто-

¹ Замечу: логика и стилистика всего цитированного фрагмента очень близки Римскому-Корсакову, что даже на этом (языковом) уровне может свидетельствовать о степени творческого слияния либреттиста и композитора.

ров «литургичностью» оперы, с опорой почти исключительно на либретто, ремарки и сценографию). Парадокс, но теперь вновь хочется «защищать» (даже и без кавычек) Римского-Корсакова...

Допускаю, что могу быть уличен в консерватизме, а установка на приоритет музыкальной концепции оперы – легко может быть оспорена. И все же остаюсь приверженцем позиции, что всякая герменевтика хороша, если она что-то привносит, добавляет в наше понимание музыки, что-то раскрывает именно в ней, ибо без музыки опера не существует (по крайней мере, у Римского-Корсакова). Такие моменты есть в статье Пашенко (хотя и за пределами круга главных идей, ради которых она была написана). И это не может не радовать.

Владимир Горячих

2.

Антонина Лебедева-Емелина

**Н.А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ.
БИБЛИОГРАФИЯ (1865–1918)**

Настоящая библиография охватывает весь творческий путь композитора и первое десятилетие после его кончины. Это максимально полное на сегодняшний день отражение материалов по творчеству и деятельности Римского-Корсакова за указанный период. Библиография включает в себя как монографии, статьи, специальные исследования, так и газетные и журнальные статьи, порой даже небольшие заметки и сообщения.

Отметим, что в настоящее время подобного рода библиографий собрано не очень много. К выпуску первых томов Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского В.И. Антипов опубликовал максимально полный на 1989 год список трудов по творчеству композитора (см.: Антипов В.И. Литература о М.П. Мусоргском за 125 лет // Наследие М.П. Мусоргского. Сборник материалов. К выпуску Полного академического собрания сочинений в 32 томах. М., 1989; 1115 названий). Ближится к завершению капитальное исследование существующей литературы по П.И. Чайковскому, предпринятое С.А. Петуховой (Библиография жизни и творчества П.И. Чайковского: 1866–2004; 12700 названий). Исследователями из Московской консерватории Ю.А. Степановой, Л.А. Дедюкиной, Е.А. Живцовым и А.М. Кузнецовым сделана попытка осветить с максимальной полнотой библиографию по И.Ф. Стравинскому (И.Ф. Стравинский в зеркале русской прессы. Аннотированный библиографический указатель. 1901–1922). В столетнюю годовщину со дня кончины Н.А. Римского-Корсакова введение в научный обиход дореволюционной библиографии, связанной с именем композитора (более 2150 названий), представляется весьма уместным.

Подобная библиография – это своего рода «срез», демонстрирующий отношение современников к личности и творчеству Римского-Корсакова. Безусловно, труд подобной направленности не может считаться исчерпывающим и завершенным, он в любой момент может быть дополнен новыми источниками.

Среди источников, положенных в основу настоящей библиографии, назовем в первую очередь все тома Полного собрания сочинений Римского-Корсакова (Литературные произведения и переписка. Т. I–VIII. М., 1955–1982), содержащие ссылки на прижизненные публикации, рецензии и полемику в прессе. Кроме того отметим материалы «Музыкальной библиографии русской периодической печати XIX века» Т.Н. Ливановой (вып. 1–6. М., 1960–1973; к сожалению, издание заканчивается 1880 годом), статьи из че-

тырехтомного словаря Г.Б. Бернандта и И.М. Ямпольского «Кто писал о музыке» (М., 1971–1989) с замечательными пристайейными списками публикаций того или иного критика. Использовались также разные издания критических статей В.В. Стасова, Ц.А. Кюи, П.И. Чайковского, Г.А. Лароша, В.Г. Каратыгина, В.П. Коломийцева, В.А. Оссовского, Ю.Д. Энгеля, Б.В. Асафьева и др. Были подробно пересмотрены все выпуски «Русской музыкальной газеты», «Ежегодника Императорских театров». В настоящем своде впервые учтены материалы библиографических карточек из соответствующих отделов библиотек Союза театральных деятелей и Московской консерватории¹. Включены также отдельные материалы консерваторского библиографического фонда Н.Ф. Финдейзена, содержащего вырезки из газет и журналов. По возможности сохраняются краткие аннотации, имеющиеся в библиографических карточках Театральной библиотеки: ведь не всегда заголовки статей дают читателю представление о теме той или иной публикации. В ряде случаев составитель самостоятельно уточняет тему публикации. Все такого рода комментарии даются в квадратных скобках.

Совокупность представленных имен критиков и рецензентов создает интересную и весьма пеструю картину. Здесь встречаются имена авторитетнейших писателей – В.В. Стасова, А.Н. Серова, Ц.А. Кюи, Г.А. Лароша и их антагонистов – А.С. Фаминцына, М.М. Иванова, В.С. Баскина; здесь и анонимные корреспонденты из Парижа, Праги, из российской провинции – Киева, Харькова, Одессы, Саратова, Тифлиса, а также любители музыки (например, М.Я. Раппопорт, юрист по образованию, или А.П. Чебышев-Дмитриев, профессор Петербургского университета по кафедре уголовного права и судопроизводства).

Безусловно, лидируют статьи об оперных произведениях Римского-Корсакова, их количество значительно превышает количество работ о симфоническом, фортепианном и вокальном творчестве композитора. Некоторые годы были более «урожайными» на газетно-журнальные отклики, некоторые – менее. Например, в раннем периоде творчества Римского-Корсакова значительное число рецензий пришлось на 1873 год, когда состоялась премьера его первой оперы «Псковитянка». В 1890 году музыкальная общественность широко отмечала 25-летие творческой деятельности композитора, а в 1894 – 50-летие со дня его рождения; в связи с этими датами в прессе наблюдается целая волна публикаций. Фигура Римского-Корсакова оказалась в центре внимания и в 1905 году, когда разразился скандал вокруг увольнения музыканта из Петербургской консерватории. Наконец, 1908 год естественно отмечен массой публикаций, посвященных осмыслению творчества композитора, его значения для русской музыки и отечественного искусства в целом.

¹ Автор выражает глубокую признательность всем сотрудникам упомянутых библиотек. Особой благодарности заслуживает Л.З. Корабельникова, без помощи и советов которой библиография не смогла бы обрести настоящий облик.

Библиография традиционно строится по годам, а внутри года – по алфавиту фамилий авторов. Ряд безымянных статей перечислен по названиям (и также по алфавиту) в следующих рубриках: «Деятельность Римского-Корсакова», «Концерты», «Юбилеи», а также в разделах, связанных с конкретными произведениями: «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Шехеразада» и т. д.

Основная цель данной библиографии – расширить наши представления о дореволюционной музыкальной критике, а также показать «срез» культурного слоя интересующегося музыкой русского общества, его отношение к одному из самых признанных и почитаемых русских композиторов. Даже лишь проглядывая названия газетных и журнальных публикаций, можно составить определенное впечатление о музыкальных приверженностях и противоречиях эпохи. С помощью библиографии уточняются важные детали, касающиеся как биографии Римского-Корсакова, так и истории русской музыки в целом. И это, безусловно, очень важно на переломе столетий, когда в науке происходит пересмотр долго бытовавших «исторических клише».

1865

Кюи Ц.А. Первый концерт в пользу Бесплатной школы [Первая русская симфония Римского-Корсакова, «Реквием» Моцарта, дирижер М.А. Балакирев] // СПб. ведомости. 1865, № 340.

Симфония № 1:

Концерт Бесплатной школы [о предстоящем концерте под управлением М.А. Балакирева и Г.Я. Ломакина. В программе «Реквием» Моцарта и симфония Римского-Корсакова] // СПб. ведомости. 1865, 12 декабря, № 328.

О концерте Г.Я. Ломакина [оркестр под управлением М.А. Балакирева исполнил симфонию Римского-Корсакова] // Петербургский листок. 1865, 21 декабря, № 189. Раздел: Слухи и вести.

1866

Кюи Ц.А. Симфония г. Римского-Корсакова в руках Лядова // СПб. ведомости. 1866, 24 марта, № 82. Раздел: Музыкальные заметки. Подп.: ***

Кюи Ц.А. [Об исполнении «Увертюры на три русские темы» Римского-Корсакова] // СПб. ведомости. 1866, № 339. Раздел: Муз. заметки.

Раннопорт М.Я. Немного о Н.А. Римском-Корсакове в связи с исполнением его симфонии // Сын отечества. 1866, 16 марта, № 64. Раздел: Музыкальная летопись. Подп.: М.Р.

Раннопорт М.Я. О новых изданиях [романсы Римского-Корсакова] // Сын отечества. 1866. 29 декабря. № 308. Раздел: Театральная и музыкальная летопись. Подп.: М.Р.

Симфония № 1:

О концерте в зале Думы. Concert im Saale der Duma, am 19. Dezember. I. Symphonie von Rimskij-Korssakow. II. Requiem von Mozart // St. Petersburg. Wochenschrift. 1866, 9/21. Januar, № 2.

Стасов В.В. Концерт Бесплатной музыкальной школы [«Увертюра на три русские темы» Римского-Корсакова] // СПб. ведомости. 1866, 4 декабря, № 323. Подп.: В.С.

«Увертюра на три русские темы»:

О благотворительном концерте. Об исполнении «Увертюры на три русские темы» Римского-Корсакова // Голос. 1866, 2 декабря, № 333. Раздел: Петербургская хроника.

О концерте Бесплатной школы под управлением М.А. Балакирева и Г.Я. Ломакина [«Увертюра на три русские темы» Римского-Корсакова] // Русский инвалид. 1866, 18 декабря, № 324.

1867Деятельность Римского-Корсакова:

О приезде в Москву М.А. Балакирева. О Бесплатной музыкальной школе. Немного о Н.А. Римском-Корсакове // Современные известия. 1867, 31 декабря, № 29. Раздел: Московские известия.

Кюи Ц.А. Концерт Бесплатной музыкальной школы в честь приехавших на съезд славянских гостей [в программе романс «Южная ночь» Римского-Корсакова] // СПб. ведомости. 1867, 3 июня, № 151.

Кюи Ц.А. Концерт г. Балакирева. Предстоящий двадцатипятилетний юбилей «Руслана». Слухи [Увертюра на чешские темы Балакирева. «Сербская фантазия» Римского-Корсакова, Фантазия Листа на венгерские темы] // СПб. ведомости, 1867, № 151.

Кюи Ц.А. Шестой, седьмой и восьмой концерты Русского музыкального общества. Новое произведение г. Римского-Корсакова [увертюра «Римский карнавал» и «Offertorium» Берлиоза. Отрывки из «Орфея» Глюка. «Садко» Римского-Корсакова. Отрывки из V действия «Руслана и Людмилы»] // СПб. ведомости. 1867, 24 декабря, № 355.

Кюи Ц.А. Экзамен второго выпуска учеников консерватории. Несколько слов о наших двух консерваториях вообще. Кончина итальянской оперы. Пять строчек из № 42 «Недели». Об изданиях романсов Римского-Корсакова // СПб. ведомости. 1867, 31 января, № 31. Раздел: Музыкальные заметки. Подп.: ***.

Никольский В.В. Нечто о тривиальности [полемика с А.С. Фаминцыным в защиту Н.А. Римского-Корсакова] // СПб. ведомости. 1867, 28 декабря, № 357. Подп.: *Иваниша Дручко*.

Раппопорт М.Я. О концертах. Об исполнении «Сербской фантазии» Римского-Корсакова в концерте РМО // Сын отечества. 1867, 28 октября, № 251. Раздел: Музыкальная и театральная летопись. Подп.: *М.Р.*

Стасов В.В. Славянский концерт г. Балакирева [«Сербская фантазия» Римского-Корсакова] // СПб. ведомости. 1867, № 130.

Фаминцын А.С. О симфонической картине Римского-Корсакова «Садко» [отзыв вызвал дальнейшую полемику] // Голос. 1867, 12 декабря, № 343. Раздел: Петербургская хроника.

1868

«Антар»:

О симфонии Римского-Корсакова «Антар». О новых произведениях А.С. Даргомыжского, А.Н. Серова, Э.Ф. Направника, Ц.А. Кюи // Петербургский листок. 1868, 24 августа, № 119. Раздел: Театральные новости и слухи.

О работе Н.А. Римского-Корсакова над второй симфонией // Биржевые ведомости. 1868, 23 августа, № 222. Раздел: Театрально-музыкальные новости.

Кюи Ц.А. [?] О романсе Римского-Корсакова «Тихо вечер догорает» // Современные известия. 1868, 27 апреля, № 113. Раздел: Музыкальные известия. Подп.: ***.

Кюи Ц.А. О работе Н.А. Римского-Корсакова над оперой «Псковитянка» // СПб. ведомости. 1868, 17 сентября, № 254. Подп. ***.

Никольский В.В. Еще одно последнее сказание [полемика с А.С. Фаминцыным] // СПб. ведомости. 1868, 10 января, № 9. Подп.: *Иваниша Дручко*.

«Псковитянка»:

Новости русской оперы [сообщение о работе Мусоргского над «Борисом Годуновым», Римского-Корсакова над «Псковитянкой»] // Народная газета. 1868, 31 октября, № 43. Раздел: Петербургские письма. Перепеч.: Харьковские губ. ведомости. 1868, 9 ноября, № 127.

Новые оперы [сообщение об операх «Псковитянка» Римского-Корсакова и «Борис Годунов» Мусоргского] // Петербургская газета. 1868, 17 октября, № 147.

Романсы:

Нотные новости [романсы Римского-Корсакова и Мусоргского] // Биржевые ведомости. 1868, 12 ноября, № 301. Раздел: Музыкальное обозрение. Подп.: П.М.

Фаминцын А.С. Петербургская хроника [возражения В.В. Никольскому на статью «Нечто о тривиальности»] // Голос. 1868, 4 января, № 4.

Чайковский П.И. По поводу «Сербской фантазии» г. Римского-Корсакова // Современная летопись. 1868, № 8. Перепеч. в кн.: Музыкальные фельетоны и заметки. М., 1898. С.1–4.

1869

Кюи Ц.А. Второй и третий концерты Русского музыкального общества. Третий концерт Бесплатной школы [Отрывки из «Святой Елизаветы» Листа. «Садко» Римского-Корсакова. Симфония g moll Моцарта. «Festklänge» Листа. Симфония Свендсена] // СПб. ведомости. 1869, № 332.

Ларош Г.А. Концерты Русского музыкального общества 7, 8 и 9-й [хор из «Псковитянки»] // Современная летопись. 1869, № 9.

Ларош Г.А. Музыкальная хроника. Обзор концертов Русского музыкального общества [о симфонической картине «Садко» Римского-Корсакова] // Современная летопись, 1869, январь, № 4. С. 8.

«Псковитянка»:

Об исполнении музыки А.П. Бородина (Первая симфония), Н.А. Римского-Корсакова (хор из «Псковитянки»), М.А. Балакирева // Петербургская газета. 1869, 25 января, № 12. Раздел: Музыкальная хроника. Подп.: В.Р.

Римский-Корсаков Н.А. «Нижегородцы». Опера Э. Направника // СПб. ведомости. 1869, № 3, 3 января. Подп.: Н.

Римский-Корсаков Н.А. «Вильям Ратклиф». Опера в трех действиях г. Кюи // СПб. ведомости. 1869, 21 февраля. № 52.

Романсы:

О концерте в клубе художников (романсы Даргомыжского, Балакирева, Римского-Корсакова) // СПб. ведомости. 1869, 25 апреля, № 112. Раздел: Хроника.

О концертах. Впервые исполненные романсы Римского-Корсакова // Голос. 1869, 11 февраля, № 42. Раздел: Петербургская хроника.

Серов А.Н. Симфоническая картина г. Римского-Корсакова (на франц. яз.) // Journal de St. Petersburg. 1869, 12 декабря, № 279.

Фаминцын А.С. Славянофилы-нигилисты в музыке и здравая критика [о «Могучей кучке»] // Музыкальный сезон. 1869, 30 октября, № 1.

1870

Кюи Ц.А. Сборник малороссийских песен г. Рубца. Вновь изданные сочинения гг. Балакирева, Корсакова, Бородина, Мусоргского // СПб. ведомости. 1870, 12 ноября, № 312.

Ларош Г.А. Музыкальная хроника [Месса Шуберта, симфония № 3 Шумана, Эммануил Бах, концерт № 4 Вьетана, «Садко» Римского-Корсакова, фантазия до мажор Шуберта, «Гугеноты» Мейербера] // Современная летопись. 1870, № 43.

Об опере Даргомыжского «Каменный гость» [о завершении оперы Н.А. Римским-Корсаковым и Ц.А. Кюи и о приобретении ее у наследников] // Биржевые ведомости. 1870, 2 декабря, № 421. Раздел: Петербургская летопись.

«Псковитянка»:

О петербургской оперной сцене. О новых операх М.П. Мусоргского и Н.А. Римского-Корсакова // Петербургская газета. 1870, 14 ноября, № 167. Раздел: Театральные новости.

Размадзе А.С. О концертах. О выступлениях Н.Г. Рубинштейна как пианиста и дирижера. Об артисте А.М. Додонове. О «Восточном романсе» Римского-Корсакова // Музыкальный сезон. 1870, 29 января, № 12.

Серов А.Н. Наши музыкальные дела [исполнение «Антара» под управлением Балакирева] // Голос. 1869, № 119.

Фаминцын А.С. Новые русские романсы [в том числе о романсах Кюи, Мусоргского и Римского-Корсакова] // Музыкальный сезон. 1870, 5 февраля, № 13.

1871

Концерты:

Концерт Бесплатной музыкальной школы. Н.А. Римский-Корсаков // Петербургский листок. 1871, 22 декабря, № 252.

Кюи Ц.А. Приглашение в консерваторию Римского-Корсакова (раздел Консерватория). «Сербская фантазия» Римского-Корсакова (раздел Библиография) // СПб. ведомости. 1871, № 261.

Кюи Ц.А. Римский-Корсаков Н.А. Фантазия на сербские темы для оркестра, ор. 6. Издана у А. Иогансена в 1871 (библиографическая статья) // СПб. ведомости. 1871, 22 сентября, № 201. Раздел: Музыкальные заметки.

Ларош Г.А. О программной музыке вообще и «Антаре» г. Римского-Корсакова в особенности // Голос. 1871, 29 декабря, № 358. Раздел: Музыкальные очерки.

«Псковитянка»:

Музыкальные вести из С.-Петербурга. «Псковитянка», опера Римского-Корсакова // Одесский вестник. 1871, 18 сентября, № 204. Подп.: Х.

О новых произведениях: «Раек» Мусоргского и «Псковитянка» Римского-Корсакова // Харьковские губ. ведомости. 1871, 4 ноября, № 160.

1872

Концерты:

О симфонической картине «Садко» Римского-Корсакова // Mosk. Deutsche Zeitung. 1872, 24 февраля /7 марта, № 24.

Кюи Ц.А. Второй концерт Бесплатной школы [«Антар» Римского-Корсакова, «Волшебный хор насекомых» Чайковского, 4-й фортепианный концерт Литольфа] // СПб. ведомости. 1872, № 11.

Ларош Г.А. Музыкальные письма из Петербурга. Письмо третье. Борьба русского и немецкого элементов в музыке. Русская композиция в репертуаре концертов нынешнего сезона: гг. Азанчевский, Римский-Корсаков, Мусоргский и Чайковский // Моск. ведомости. 1872, 7 марта, № 58. 8 марта, № 59.

«Псковитянка»:

Новая опера Корсова [Корсакова – «Псковитянка»] // Модный магазин. 1872, 15 июля, № 14. Подп.: *А.Н.*

«Псковитянка» Римского-Корсакова // St. Petersburg Zeitung. 1872, 3/15 января, № 2. Раздел: Театр // Сын отечества. 1872, 14 сентября, № 211. Раздел: Петербургская летопись // СПб. ведомости. 1872, 12 декабря, № 341. Раздел: Театр.

Фаминцын А.С. «Псковитянка» (в муз. обзоре на нем. яз.) // Nordische Presse. 1872, 2/14 апреля, № 88.

1873

Деятельность Римского-Корсакова:

Два слова о Русском календаре г. Суворина [полемика в связи с оценками деятельности Ц.А. Кюи, Н.А. Римского-Корсакова, М.А. Балакирева, М.П. Мусоргского] // Искра. 1873, 11 февраля, № 2.

О Римском-Корсакове // Голос. 1873, 17 мая, № 135.

Приказ о назначении Римского-Корсакова инспектором музыкальных хоров морских ведомств (от 8 мая) // Морской сборник. 1873. № 6.

Званцов К.И. Кое-что о могучей кучке по случаю «Псковитянки» // Петербургская газета. 1873, 9 января, № 4.

Куретин А.Д. [о «Псковитянке»] // Будильник. 1873, 19 января, № 4. Подп.: *Добрый человек.*

Кюи Ц.А. «Псковитянка», опера г. Римского-Корсакова [постановка в Мариинском театре, разбор оперы] // СПб. ведомости. 1873, 9 января, № 9. Подп.: ***.

Ларош Г.А. Музыкальные очерки. «Псковитянка», опера Н.А. Римского-Корсакова (бенефис г-жи Ю. Платоновой 1 января, другие роли: Грозный – Петров, Туча – Орлов) // Голос. 1873, 10 января, № 10. С. 1–2.

Ларош Г.А. Русская музыкальная композиция наших дней [о А.С. Даргомыжском, А.Н. Серове, М.И. Глинке, П.И. Чайковском, Ц.А. Кюи, М.А. Балакиреве, Н.А. Римском-Корсакове, А.П. Бородине, М.П. Мусоргском,

М.П. Азанчевском, Н.Ф. Соловьеве, К.Ю. Давыдове] // *Голос*. 1873, 7 ноября, № 308. 14 ноября, № 315. 28 ноября, № 329 / 1874. 9 января, № 9. 18 января, № 18.

Ларош Г.А. Русская опера в первой половине сезона 1872–1873 г.: «Каменный гость» Даргомыжского, «Псковитянка» г. Римского-Корсакова и «Вражья сила» Серова // *Моск. ведомости*. 1873, 29 января, № 25. С. 2–3. 1 февраля, № 28. Раздел: Музыкальные письма из Петербурга.

Ленц В.Ф. Русская опера. «Псковитянка»... музыка Н. Римского-Корсакова (на франц. яз.) // *Journal de St. Petersburg*. 1873, 23 января–4 февраля, № 21. Подп.: *L.*

«Псковитянка»:

Басня о музыкальных кукушках и петухах [о «Псковитянке» Римского-Корсакова и «Каменном госте» Даргомыжского] // *Новое время*. 1873, 21 января, № 21. Подп.: *Человек, который мыслит*.

Бенефис г-жи Платоновой. «Псковитянка», опера Римского-Корсакова // *Петербургский листок*. 1873, 7 января, № 5.

Наша итальянская и русская опера. «Дон Жуан». «Псковитянка» // *Модный магазин*. 1873, 15 января, № 2. Подп.: *А.Н.*

О «Псковитянке» Римского-Корсакова // *Биржевые ведомости*. 1873, 2 января, № 1. Раздел: Петербургская летопись // *Всемирная иллюстрация*. 1873, 10 февраля, № 215 // *Голос*. 1873, 19 сентября, № 259. С. 3 (отзыв на постановку, об исполнителях) // *Илл. неделя*. 1873, 21 января, № 3 // *Музыкальный листок*. 1873, 14 января, № 16. 21 января, № 17. 28 января, № 18 // *Новое время*. 1873, 13 января, № 13. С. 1–2 // *Новости*. 1873, 3 января, № 3. 14 января, № 14 // *Петербургская газета*. 1873, 11 января, № 5. 25 января, № 13 («Псковитянка» в бенефис О.А. Петрова) // *Русский мир*. 1873, 25 января, № 23 // *СПб. ведомости*. 1873, 2 января, № 2. Раздел: Театр. 18 февраля, № 49. Подп.: *S.* // *Сын отечества*. 1873, 3 января, № 2 (о премьере).

Об исполнении оперы «Псковитянка» // *Биржевые ведомости*. 1873, 24 января, № 21. Подп.: *C.*

Об опере Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка» в Мариинском театре // *Сын отечества*. 1873, 31 января, № 26. С. 1. Раздел: Об опере и оперетте. Подп.: *А. Сх.*

Проводы старого и встреча нового года. «Вражья сила» и «Псковитянка» // *Биржевые ведомости*. 1873, 6 января, № 4. Подп.: *C.* [*Соловьев Н.Ф.* – ?].

«Псковитянка», опера Н. Римского-Корсакова. Первое представление на сцене Мариинского театра 1 января 1873 года // *Музыкальный листок*. 1872–1873, № 15, 17. Пб.: изд. В. Бессель. 1873. Подп.: *В.В.*

Русская опера: «Псковитянка» (о ряде спектаклей – «Псковитянка» Римского-Корсакова в Мариинском театре, балет «Корсар» Адана и «Комарго» в петербургском Большом театре) // *Сын отечества*. 1873, 10 февраля, № 35. Раздел: Театральная летопись. Подп.: *П.С. (Макаров П.С. – ?)*.

Три русские оперы. «Вильям Ратклифф» г. Кюи. «Каменный гость» г. Даргомыжского. «Псковитянка» г. Римского-Корсакова // СПб. ведомости. 1873, 16 марта, № 74. Подп.: М.

Der «Pleskauerin». Oper in 4 Akten und 6 Bildern. Musik von Nikolai Rimski-Korssakow // St. Peterbourger Zeitung. 1873, 6/18 января, № 5.

Lettre au rédacteur a propos du nouvel opéra La Pskovitianka // Journal de St. Petersburg. 1873, 18/30 января, № 16 (на франц. яз.). Подп.: Н.П.

Раннопорт М.Я. [О готовящейся постановке оперы Римского-Корсакова «Псковитянка»] // Русский мир. 1873, 1 января, № 1. Раздел: Театральные заметки. Подп.: М.Р.

Раннопорт М.Я. [О первом исполнении «Псковитянки» Римского-Корсакова] // Русский мир. 1873, 3 января, № 2. Подпись: М.Р.

Раннопорт М.Я. [Об опере «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова] // La Njwa. 1873, 10/22 января, № 10 (на франц. яз.). Раздел: Музыкальная хроника.

Фаминцын А.С. «Псковитянка»... Музыка Н. Римского-Корсакова // Nordische Presse. 1873, №№ 5, 7, 14 (на нем. яз.).

Чебышев-Дмитриев А.П. Народность в искусстве и «Псковитянка» [опера Римского-Корсакова] // Биржевые ведомости. 1873, № 11. Рубрика: Кое о чём. Подп.: Экс.

1874

Деятельность Римского-Корсакова:

О Бесплатной музыкальной школе, М.А. Балакиреве, Н.А. Римском-Корсакове // Петербургский листок. 1874, 5 октября, № 194.

Об избрании Римского-Корсакова директором Бесплатной музыкальной школы // Музыкальный листок. 1874, 12 мая.

Концерты:

Большой инструментальный концерт [под управлением Н.А. Римского-Корсакова] // Кронштадтский вестник. 1874, 13 октября, № 118. Подп.: R // Музыкальный листок. 1874–1875, № 4. Подп.: В.

Два слова о концерте всех соединенных хоров Морского ведомства [под управлением Н.А. Римского-Корсакова] // Кронштадтский вестник. 1874, 30 октября, № 125. 1 ноября, № 126 (о повторении концерта). Подп.: Н.Р.

Две новые русские симфонии г. Римского-Корсакова и г. Чайковского // Биржевые ведомости. 1874, 2 марта, № 58. Раздел: Муз. обозрение. Подп.: С. [Соловьев Н.Ф. – ?].

О концертах морских оркестров под управлением Н.А. Римского-Корсакова в Кронштадте // Новости. 1874, 15 октября, № 225.

Кюи Ц.А. Концерт г. Корсакова в Кронштадте // СПб. ведомости. 1874, 3 ноября, № 303. Раздел: Театр и музыка. Подп.: ***.

Кюи Ц.А. Концерт Самарского комитета в пользу голодающих. Новая симфония г. Корсакова и его капельмейстерский дебют [о Третьей симфонии] //

СПб. ведомости. 1874, 22 февраля, № 52. Раздел: Музыкальные заметки. *Михневич В.О.* Петербургская хроника [1-е исполнение Третьей симфонии Римского-Корсакова] // Музыкальный свет. 1874, № 3. С. 21.

Сариотти М.И. Русские композиторы. Бородин, Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков и Чайковский // Всемирная иллюстрация. 1874, 21 декабря, № 312. Подп.: *М.С.*

Стасов В.В. «Музыкальный кружок» в Кронштадте [о концерте под управлением Римского-Корсакова] // Кронштадтский вестник. 1874, 10 ноября, № 130. Подп.: *Ст–в Вл.*

1875

Концерты:

Исполнение Квартета фа мажор Римского-Корсакова // Музыкальный листок. Пб. 1875–1876. № 11.

О концертах БМШ под управлением Н.А. Римского-Корсакова и о концерте Помазанского // СПб. ведомости. 1875, 26 февраля, № 55.

Ларош Г.А. Квартетные собрания музыкального общества и новое произведение г. Римского-Корсакова [Квартет Фа мажор] // Голос. 1875, 13 ноября, № 314 // Музыкальный листок. 1875, № 314. Раздел: Музыкальные очерки.

Чайковский П.И. [О Третьей симфонии Римского-Корсакова, исполненной в Москве 20 декабря 1874 г. в Пятом симфоническом собрании ИРМО под управлением Н.Г. Рубинштейна] // Рус. ведомости. 1875, 3 января, № 2. Перепеч. в кн.: Музыкальные фельетоны и заметки. М., 1898. С. 240–241.

1876

Галлер К.П. Нечто о «могучей кучке», ее зарождении, развитии и падении. А.С. Даргомыжский как основатель кучки. Рукоположенные им его последователи: гг. Римский-Корсаков, Кюи, Мусоргский, Балакирев, Бородин. Астероиды «кучки» по Ларошу. Г. Бессель как астроном. Затмившиеся «три звездочки» // Биржевые ведомости. 1876, 27 июля, № 205.

Карцев Н.П. Концерт Бесплатной музыкальной школы. Петербургская музыкальная хроника (произведение Римского-Корсакова) // Музыкальный свет, 1876, 5 декабря, № 48. С. 415. Подп.: *C'est moi.*

Концерты:

О Бесплатной музыкальной школе, о Н.А. Римском-Корсакове // Музыкальная летопись. 1876, 7 февраля, № 16. Раздел: Петербургская хроника.

О концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением Н.А. Римского-Корсакова // Петербургская газета. 1876, 25 марта, № 59 // Петербургский листок. 1876, 25 ноября, № 232.

Кюи Ц.А. Музыкальная библиография. А. Бородин. Первая симфония, четырехручное переложение, изд. В. Бесселя. Н. Римский-Корсаков. «Антар», вторая симфония, четырехручное переложение, изд. В. Бесселя // СПб. ведомости. 1876, 9 января, № 9.

Ларош Г.А. Музыкальные очерки. Концерты А.Г. Рубинштейна 4 и 11 января. Четвертый концерт Музыкального общества 10 января [об «Антаре»] // *Голос.* 1876, № 14.

Ларош Г.А. Русская музыкальная литература 1874–1875 годов. Нечто обо мне самом и об астрономии. Музыкальные астероиды. «Без солнца» г. Мусоргского и романсы гг. Катенина и Анатолия Лядова. Новые и старые сочинения г. Кюи. Пианисты-композиторы гг. Щербачев и Чечот. Г. Чайковский и обычное относительно его недоразумение. Мое поражение и радость неприятеля. Романсы г. Давыдова. Новые сочинения г. Римского-Корсакова. Нечто о традиции контра-пункта... // *Голос.* 1876, 9 июня, № 158. 10 июня, № 159. *Макаров П.С.* О симфонии Римского-Корсакова «Антар» // *Музыкальный свет.* 1876, 18 января, № 3. Подп.: *М–в П.*

Римский-Корсаков Н.А. Сборник русских народных песен, составленный Н.А. Римским-Корсаковым. Соч. 24. СПб., 1876.

Толстой Ф.М. «Антар», две симфонии г. Римского-Корсакова // *Моск. ведомости.* 1876, 18 января, № 16.

1877

Галлер К.П. Вальс, романс и fuga для фортепиано Н.А. Римского-Корсакова // *Музыкальный свет.* 1877, 29 мая, № 21. 5 июня, № 22. Раздел: *Муз. библиография.*

Галлер К.П. «Народные танцы» Э.Ф. Направника. 4 вариации и фугетто Н.А. Римского-Корсакова (библиографическая статья) // *Музыкальный свет.* 1877, 16 января, № 3. 23 января. № 4.

Деятельность Римского-Корсакова:

Над чем работают композиторы А.Г. Рубинштейн, Н.А. Римский-Корсаков, М.А. Балакирев, М.П. Мусоргский, Э.Ф. Направник // *Новое время.* 1877, 4 октября, № 575.

О новых произведениях А.Г. Рубинштейна, Э.Ф. Направника, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова и М.А. Балакирева // *Петербургский листок.* 1877, 5 октября, № 193 // *Сев. вестник.* 1877, 3 октября, № 155 // *St.-P. Herald.* 1877, 4/16 октября, № 277.

Концерты:

Большой концерт всех морских хоров [под управлением Н.А. Римского-Корсакова] // *Кронштадтский вестник.* 1877, 16 февраля, № 20. 25 декабря, № 154.

О концерте БМШ под управлением Римского-Корсакова // *Всемирная иллюстрация.* 1877, 19 марта. № 429. Раздел: *Летопись искусств, театра и музыки.*

Кюи Ц.А. [О предстоящей постановке оперы Римского-Корсакова «Псковитянка»] // *Северный вестник.* 1877, 15 мая, № 15. Подп.: ***.

Ларош Г.А. Музыкальные очерки. Два собрания Русского музыкального общества. Экстренное 15 октября и второе абонентное 22 октября [хор «Перед распятием» Римского-Корсакова] // *Голос.* 1877, № 265.

Ларош Г.А. Музыкальные очерки. «Садко» Римского-Корсакова // *Голос*. 1877, № 292.

Шевалье д'Эллис. С ветки на ветку. Фельетонный этюд... Глинка, равный Римскому-Корсакову по мнению г. Марка // *Муз. свет*. 1877, 5 июня, № 22. Подп.: *Chevalier d'Ellis*.

1878

Деятельность Римского-Корсакова:

Herr Pimski-Korssakow // *St.-Peterburger Zeitung*. 1878, 16/28 марта, № 75.

Иванов М.М. Сборник народных песен г. Римского-Корсакова // *Новое время*. 1878, 13 апреля, № 763.

Концерты:

Концерт морских хоров [под управлением Н.А. Римского-Корсакова] // *Кронштадтский вестник*. 1878, 19 марта, № 33. 25 марта, № 37.

Отчет о благотворительном концерте под управлением Н.А. Римского-Корсакова // *Кронштадтский вестник*. 1878, 30 марта, № 39.

«Майская ночь»:

Новая опера г. Римского-Корсакова // *Рус. правда*. 1878, 7 декабря, № 68. Раздел: Музыкальная летопись. Подп.: *T*.

Об окончании Римским-Корсаковым оперы «Майская ночь» // *Всемирная иллюстрация*. 1878, 9 декабря, № 519.

Об опере Римского-Корсакова «Майская ночь» // *Петербургская газета*. 1878, 28 ноября, № 234. Раздел: Театральное эхо.

Монтеверде П.А. О русском концерте в Париже [симфоническая картина «Садко» Римского-Корсакова] // *СПб. ведомости*. 1878, 2 декабря, № 332. Подп.: *Петр Петров*.

1879

[*Бюлов Г.*] Бюлов о русском музыкальном гении. Представитель его г. Чайковский (другой гениальный новичок – Римский-Корсаков) // *Голос*. 1879, 13/25 марта, № 72. Раздел: Московские заметки.

Деятельность Римского-Корсакова:

О новых русских операх, готовящихся П.И. Чайковским, А.П. Бородиным, М.П. Мусоргским, Н.А. Римским-Корсаковым и А.Г. Рубинштейном // *Харьков*. 1879, 14 января, № 288. Раздел: Разные известия.

Опять «кучкисты» [о композиторах и критиках] // *Петербургская газета*. 1879, 19 января, № 13. Подп.: *Fermato*.

Зиновьев П.А. О концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением Н.А. Римского-Корсакова // *Петербургская газета*. 1879. 10 ноября. № 226. Подп.: *П.З.*

Концерты:

Два дебюта г. Римского-Корсакова в Москве [в качестве дирижера в концертах П.А. Шостаковского] // *Голос*. 1879, 24 апреля, № 112 // *Рус.*

ведомости. М. 1879, 31 марта, № 81. 17 апреля, № 94 (о концерте 9 апреля).

О Д.М. Леоновой и Н.А. Римском-Корсакове в Москве // Свет и тени. 1879, 13 апреля, № 14.

О концерте БМШ под управлением Римского-Корсакова // Всемирная иллюстрация. 1879, 24 ноября, № 569.

Об успехе произведений П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова за границей // Нувеллист. 1879, январь, № 1.

По поводу предстоящего приезда г-жи Леоновой и г. Римского-Корсакова // Современные известия. 1879, 25 марта, № 83.

Приезд г. Римского-Корсакова и г-жи Леоновой [в Москву]. Их биографии // Современные известия. 1879, 28 марта, № 86. Раздел: Театр и музыка.

Ларош Г.А. Музыкальные очерки. Два первых концерта Бесплатной школы [исполнение в концерте отрывков из «Майской ночи» Римского-Корсакова. Отзыв на оперу Кюи «Сын мандарина»] // Голос. 1879, 3 февраля, № 34. С. 1–2.

Левенсон И.Я. «Садко» Римского-Корсакова // Рус. ведомости. 1879, 17 апреля, № 94. Раздел: Музыкальная хроника. Подп.: *Л-н О.*

Лишин Г.А. После 1-го концерта бесплатной школы [сатирические стихи, затрагивающие произведения М.П. Мусоргского, А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова] // Петербургская газета. 1879, 24 января, № 16. Подп.: *Ша-гри.*

Лист Ф. [Письмо к балакиревцам из Веймара по поводу парафразы «Тати-Тати»] // Голос. Пб. 1879, 7 октября, № 277.

«Парафразы»:

О «Парафразах» композиторов могучей кучки («Тати-тати») // Воскресный листок музыки и объявлений. 1879, 11 ноября, № 50. Раздел: Критика.

Об издании в Гамбурге «Парафраз» русских композиторов. Отзыв Ф. Листа // Современность. 1879, 25 октября, № 126.

«Садко»:

Об исполнении симфонической картины Н.А. Римского-Корсакова «Садко» в Париже // Биржевые ведомости. 1879, 5 января, № 4.

Опера «Садко» [симфоническая картина Римского-Корсакова] в Париже // Рус. правда. 1879, 1 января, № 1. Подп.: *Т.*

Отзывы заграничной печати о «Садко» // Нувеллист. Пб. 1879. С. 9. Раздел: Известия отовсюду.

Стихи в связи с исполнением симфонической картины Н.А. Римского-Корсакова «Садко» в Париже // Петербургская газета. 1878, 12 декабря, № 244. Рубрика: Нашим музыкантам-новаторам. Подп.: *Искренний доброжелатель.*

Шарль Люи. Об исполнении симфонической картины «Садко» Римского-Корсакова [во Франции] // Рус. правда. 1878, 11 декабря, № 2.

1880**«Антар»:**

Об издании партитуры с переложением для фортепиано в 4 руки // Голос. 1880, 10 декабря, № 341.

Галлер К.П. «Майская ночь», новая опера Н.А. Римского-Корсакова // Новости. 1880, 14 января, № 12.

Галлер К.П. «Майская ночь», опера Н.А. Римского-Корсакова // Молва. 1880, 14 января, № 14.

Галлер К.П. Майская ночь, волшеббно-комическая опера Н.А. Римского-Корсакова, представленная на Мариинской сцене в С.-Петербурге, 9-го января // Всемирная иллюстрация. 1880, 19 февраля, № 580.

Герман Э. «Майская ночь» («Die Mainacht»), опера Римского-Корсакова (на нем. яз.) // St.-P. Herald. 1880, 13/25 января, № 13. Раздел: Русская опера.

Деятельность Римского-Корсакова:

Новые произведения г. Римского-Корсакова // Рус. газета. 1880, 29 апреля, № 40.

О Римском-Корсакове // Современность. 1880, 17 декабря, № 231.

Дмитриев А.М. Увертюры г. Римского-Корсакова к опере «Майская ночь» и на «Русские темы». Исполнение их // Современные известия. 1880, 6 мая, № 123. Подп.: *Аде*.

Зиновьев П.А. «Майская ночь» Римского-Корсакова // Петербургская газета. 1880, 11 января, № 8. 13 января, № 9. Раздел: Театральное эхо. Подп.: *П.З.*

Иванов М.М. Музыкальное обозрение. «Майская ночь», опера в 3 действиях г. Римского-Корсакова [в Мариинском театре]. Бенефис Годла. «Африканка» Мейербера в Итальянской опере // Нувеллист. Пб. 1880, февраль, № 2. С. 1–5. Раздел: Подп.: *И.*

Иванов М.М. Музыкальные наброски. «Майская ночь» Римского-Корсакова в Мариинском театре, «Африканка» Мейербера в Большом театре (бенефис г. Годла) // Новое время. 1880, 21 января, № 1400.

Иванов М.М. Начало конца. «Майская ночь», опера в 3-х действиях Н. Римского-Корсакова // Новое время. 1880, 14 января, № 1393.

Иванов М.М. О симфоническом концерте и Н.А. Римском-Корсакове как дирижере // Нувеллист. 1880, декабрь, № 8.

Концерты:

Концерт П.А. Шостаковского в Москве под управлением Римского-Корсакова 26 апреля (увертюра к опере «Майская ночь», увертюра на русские темы) // Рус. ведомости. М. 1880, 24 апреля, № 104.

Концерты морских хоров под управлением Н.А. Римского-Корсакова // Кронштадтский вестник. 1880, 28 марта, № 36. 30 марта, № 37.

Кюи Ц.А. «Майская ночь», волшеббно-комическая опера г. Римского-Корсакова. Погрешности против декламации // Голос. 1880, 19 ноября, № 320.

Кюи Ц.А. Новая опера г. Римского-Корсакова // Голос. 1880, № 354.

Кюи Ц.А. Партитура «Антара» // Голос. 1880, 10 декабря, № 341.

Кюи Ц.А. La musique en Russie. Paris, 1880

Левенсон О.Я. В концертной зале. Музыкальные фельетоны. 1878–1880 [о Бетховене, Вагнере, Глюке, Кюи, Моношюко, Моцарте, Римском-Корсакове, А. Рубинштейне, Чайковском и др.]. Вып. 1–2. М.: тип. Скворцова, 1880–1881.

«Майская ночь»:

Возобновление «Майской ночи» Р.-Корсакова [стихи] // Петербургская газета. 1880, 21 ноября, № 229. Подп.: *Искренний доброжелатель*.

«Майская ночь» в Мариинском театре // Голос. Пб. 1880, 11 января, № 11. С. 2. 25 января, № 25. С. 3. 7 ноября, № 308. С. 3. 13 ноября, № 320. С. 1–2. 16 ноября, № 317. С. 3 // Модный магазин. 1880, 1 февраля, № 3. Подп.: *T*.

«Майская ночь». Комическая опера в 3 д. Римского-Корсакова, 1-е исполнение 9 января 1880 [в Мариинском театре] // Воскресный листок музыки. 1880, 13 января, № 2.

О «Майской ночи» Римского-Корсакова // Берег. 1880, 6 ноября, № 226 // Новое время. 1880, 31 января, № 1410 // Петербургский листок. 1880, 13 января, № 9. Подп.: *-ь*. // Zeitung für Stadt und Land. 1880, 29 января (10 февраля), № 24.

О новых произведениях: «Майская ночь» Римского-Корсакова, сюита Чайковского, «Купец Калашников» А.Г. Рубинштейна // Всемирная иллюстрация. 1880, 19 января, № 576.

Об артистах М.Д. Каменской и И.П. Прянишникове в спектакле оперы Римского-Корсакова «Майская ночь» // Голос. 1880, 25 января, № 25.

Мейер Э. «Eine Mainacht», komische Oper in 3 Akten, von Rimski-Korssakow // St.-Petersbourger Zeitung. 1880. 31 января (12 февраля), № 31. Подпись: *Meyer E.*

«Псковитянка»:

Музыкальные заметки: о постановке оперы Верди «Бал-маскарад» петербургской итальянской оперной труппой, о снятии с репертуара Мариинского театра опер «Псковитянка» и «Борис Годунов» // Голос. 1880, 22 октября, № 292. С. 1–2.

Об исполнении в концерте фрагментов из опер Римского-Корсакова («Псковитянка») и Кюи («Анжелло») // Всемирная иллюстрация. 1880, 26 января, № 577.

Размадзе А.С. Г-н Римский-Корсаков как композитор и диригент // Рус. курьер. 1880, 30 апреля, № 115. Раздел: Музыкальные очерки и заметки. Подп.: *Р-дзе А.*

Саккетти Л.А. Музыкальные очерки [разбор опер «Майская ночь» Римского-Корсакова и «Вражья сила» А.Н. Серова] // Голос. 1880, 23 января, № 23. С. 1–2.

Соловьев Н.Ф. «Майская ночь», опера г. Римского-Корсакова // СПб. ведомости. 1880, 15 января, № 15. Раздел: Музыкальное обозрение.

Флери Й. «Майская ночь», опера в 3-х актах по Гоголю, музыка г. Римского-Корсакова (на франц. яз.) // *Journal de St.-Petersbourg.* 1880, 13/25 января, № 10. Раздел: Русская опера.

1881

Иванов М.М. Музыкальные наброски [об исполнении Увертюры на три русские темы Римского-Корсакова в Восьмом симфоническом собрании ИРМО под управлением автора] // *Новое время.* 1881, 14 декабря, № 2083.

Иванов М.М. Театр и музыка [об исполнении в концерте Третьей песни Леля из «Снегурочки»] // *Новое время.* 1881, 28 декабря, № 2095.

Концерты:

Исполнение «Садко» в Москве в концерте Общества любителей музыкального и драматического искусства под управлением П.А. Шостаковского // *Рус. ведомости.* 1881, 17 октября, № 280. 27 октября, № 287.

Исполнение «Садко» в Петербурге 27 декабря, дирижер Э. Бевиньяни / *СПб. ведомости.* 1881, 9 декабря, № 308. 13 декабря, № 312.

Кругликов С.Н. Обзор и оценка симфонических собраний московского отделения РМО, Общества любителей музыкального и драматического искусств и квартетных собраний РМО (об однообразии репертуара, об игнорировании произведений современных русских композиторов, в том числе Римского-Корсакова) // *Современные известия.* 1881, 29 и 30 декабря, № 359, 360.

Кюи Ц.А. Седьмой концерт Русского музыкального общества. Г-н Поль Виардо. «Сказка» г. Римского-Корсакова // *Голос.* 1881, 14 января, № 14.

«Майская ночь»:

Сообщение, что либретто оперы составлено по пьесе В. Александрова (переделка повести Н.В. Гоголя) // *Новое время.* 1881, 28 декабря, № 2070.

«Снегурочка»:

О постановке «Снегурочки» на сцене // *Порядок.* 1881, 8 октября, № 277.

Римский-Корсаков Н.А. Письмо в редакцию газеты «Голос» [о кончине Мусоргского; подписано Бородиным, Кюи и Римским-Корсаковым] // *Голос.* 1881, 20 марта, № 79.

1882

Галлер К.П. Музыкальная хроника. «Снегурочка», опера в 4-х действиях Н.А. Римского-Корсакова // *Новости.* 1882, 1 февраля.

Деятельность Римского-Корсакова:

Сообщение об издании В.В. Бесселем произведений Мусоргского в редакции Римского-Корсакова («Картинки с выставки», «Детская», «Пляски смерти», восточный марш, четыре хора, опера «Хованщина») // *Голос.* 1882, 20 октября, № 285.

Зингер Е.М. Русская петербургская опера // *Музыкальный мир.* 1882, № 6, № 10.

Иванов М.М. «Снегурочка» (весенняя сказка). Опера в 4-х действиях с прологом. Музыка г. Римского-Корсакова. Либретто по пьесе Островского // Новое время. 1882, 1 февраля, № 2130. 8 февраля, № 2136. Раздел: Музыкальные наброски.

Казанский С.П. Русская музыка и ее будущность [О значении национальности в музыке. Гармония в русской музыке] // Музыкальный мир. 1882, № 8. 1883, № 7–9.

Концерты:

Концерт П.А. Шостаковского при участии оркестра русской оперы под управлением Римского-Корсакова («Сербская фантазия») // Новое время. 1882, 8 февраля, № 2136.

Седьмой выставочный концерт под управлением Римского-Корсакова, 15 августа // Современные известия. 1882, 21 августа, № 230.

Четвертый концерт Общества любителей музыкального и драматического искусств под управлением Римского-Корсакова, в Москве 16 ноября (Римский-Корсаков – «Сказка», Глазунов – Первая увертюра на греческие темы, Бларамберг – Скерцо для оркестра, Чайковский, Шуберт, Лист) // Рус. ведомости. 1882, 15 ноября, № 313 // Рус. курьер. 1882, 21 ноября, № 321 (отрицательный отзыв о «Сказке» Римского-Корсакова). Подп.: *C-i й.*

Кругликов С.Н. [Восьмой выставочный концерт под управлением Римского-Корсакова, 22 августа] // Современные известия. 1882, 28 августа, № 237.

Кругликов С.Н. [О выставочных концертах под управлением Римского-Корсакова, об «Антаре», полемика с О.Я. Левенсоном] // Современные известия. 1882, 4 сентября, № 244.

Кюи Ц.А. Русская опера («Снегурочка» Римского-Корсакова) // Неделя. 1882, 10 февраля, № 6. Раздел: Музыкальные заметки.

Кюи Ц.А. «Снегурочка» (Весенняя сказка) // Голос. 1882, 31 января, № 26.

Кюи Ц.А. «Снегурочка», опера г. Римского-Корсакова [анализ оперы, кратко об исполнителях] // Голос. 1882, 3 февраля, № 29. Раздел: Музыкальные заметки. Подп.: ***.

Левенсон О.Я. [О выставочных концертах под управлением Римского-Корсакова, об «Антаре»] // Рус. ведомости. 1882, 30 августа, № 237.

Римский-Корсаков Н.А. Письмо в редакцию [о неточностях в публикациях 1881 года по поводу «Майской ночи» неизвестного корреспондента и о неточностях в статьях М.М. Иванова по поводу Увертюры на три русские темы и песни Леля] // Новое время. 1882, 4 января, № 2102.

«Снегурочка»:

Заметка о постановке «Снегурочки» Римского-Корсакова на сцене Большого театра. Распределение ролей: Волинская, Бичурина, Макарова, Прянишников, Стравинский и др. // Рус. музыкальный и театральный вестник. 1882, № 1. С. 5.

«Снегурочка» в Мариинском театре // Голос. 1882, 31 января, № 26 (премьера 29 января). 7 февраля, № 33. Раздел: Хроника. 9 апреля.

№ 92. 19 сентября, № 254 (исполнители: Купава – Декарс, Мизгирь – Прянишников).

Стасов В.В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша музыка [Глинка, Даргомыжский, Серов, Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин, Чайковский, Глазунов, Балакирев, А. Рубинштейн] // Вестник Европы. 1882, ноябрь–декабрь. 1883, февраль, июль, октябрь. Перепеч. в кн.: *Стасов В.В.* Собр. соч. 1847–1886. Т. 1, отд. 1. СПб., 1894. С. 493–698.

1883

Деятельность Римского-Корсакова:

Оперный комитет забаллотировал посмертную оперу Мусоргского «Хованщина». Уход Римского-Корсакова и Кюи из Комитета // Искусство. 1883, № 15. С. 172 // Новости. 1883, 12 апреля.

Концерты:

Концерты хоров Морского ведомства под управлением Римского-Корсакова, 9 октября, в пользу Общества помощи на водах // Кронштадтский вестник. 1883, 5 октября, № 117/118. 12 октября, № 121. 14 октября, № 122.

Об исполнении хора «Месяц плывет» (1 апреля в Москве учащимися РХО, дирижер В.С. Орлов) // Современные известия. 1883, 2 апреля, № 91.

Первое исполнение музыки Римского-Корсакова к «Псковитянке» (увертюра и четыре антракта) на Симфоническом собрании РМО 5 февраля 1883 г. // Искусство. 1883, № 7. С. 76–77. Раздел: Музыкальные заметки. Подп.: Х. У. З.

Кругликов С.Н. О представлениях русской оперы в сезоне 1883–1884 годов [критика репертуара, указание на «Майскую ночь» Римского-Корсакова] // Современные известия. 1883, 3 сентября, № 242.

Кругликов С.Н. Оперный комитет, его состав и деятельность [протест против отклонения «Хованщины» в редакции Римского-Корсакова] // Современные известия. 1883, 23 апреля, № 102. Подп.: *Молодой музыкант.*

«Майская ночь»:

Телеграмма с поздравлением антрепренеру Тифлисского театра Литову от Н.А. Римского-Корсакова по случаю постановки оперы «Майская ночь» – первый раз в провинции // Искусство. 1883, № 49. С. 620. Раздел: Из провинции. Тифлис.

Римский-Корсаков Н.А. Председателю оперного комитета [письмо директору императорских театров И.А. Всеволожскому с протестом против отклонения «Хованщины» Мусоргского] // Новое время. 1883, 10 апреля, № 2556. *Сакетти Л.А.* Очерк всеобщей истории музыки. СПб., 1883. Гл. 53. Самобытная русская музыка [упреки новой русской школы в «пошлости, балаганности и безобразии»].

«Снегурочка»:

Девятое представление оперы в Петербурге. Об актрисе Рааб в роли Купавы // Искусство. 1883, № 2. С. 22.

Стасов В.В. Наша музыка за последние 25 лет [о Глинке, Даргомыжском, Балакиреве, Мусоргском, Римском-Корсакове, Бородине] // Вестник Европы. 1883, октябрь. С. 561–623.

1884

Баскин В.С. Школа новаторов (о композиторах «Могучей кучки») // Россия. 1884, № 19.

Концерты:

Второе симфоническое собрание РМО под управлением Римского-Корсакова // Новое время. 1884, 19 ноября, № 3136.

Римский-Корсаков Н.А. Учебник гармонии. Курс Придворной капеллы. Вып. 1. Гармонизация аккордами в пределах лада. СПб., 1884 (без имени автора). Вып. 2 – 1885.

1885

Баскин В.С. «Снегурочка», опера г. Римского-Корсакова [в Частной опере] // Рус. мысль. 1885, № 11. С. 194–198. Раздел: Современное искусство.

Галлер К.П. Ганс фон Бюлов и первое симфоническое собрание. Возобновление «Снегурочки» Н.А. Римского-Корсакова // СПб. ведомости. 1885, 7 декабря. Раздел: Муз. обозрение.

Губерт Н.А. Музыкальная заметка [о первом представлении оперы «Снегурочка» на сцене Частной оперы] // Моск. ведомости. 1885, 10 октября, № 280.

Казанский С.П. [О «Снегурочке» Римского-Корсакова] // Театр и жизнь. 1885, №№ 188–190. Раздел: Хроника.

Кругликов С.Н. [О духовных сочинениях Римского-Корсакова] // Современные известия. 1884, 29 сентября, № 207.

Кругликов С.Н. «Снегурочка», опера Н. Римского-Корсакова // Муз. обозрение. 1885, 14 и 28 ноября, № 8, 10. С. 59–62, 76–81 // Современные известия. 1885, 19 и 26 октября, № 270 и 277.

Кругликов С.Н. Сообщение о выходе из печати «Практического учебника гармонии» Римского-Корсакова // Современные известия. 1886, № 266.

Кюи Ц.А. Общедоступный Русский симфонический концерт [Вторая симфония Бородина. Фортепианный концерт Римского-Корсакова. «Степан Разин» Глазунова. «Буря» Чайковского] // Муз. обозрение. 1885, № 11. С. 81–84.

Ларош Г.А. Новая опера молодой русской школы. (По поводу «Снегурочки» г. Островского – Римского-Корсакова на сцене Частного оперного театра) // Рус. вестник. 1885, № 10.

Никольский Д.П. М. Мусоргский. Посмертные хоровые сочинения [в редакции Римского-Корсакова] // Известия СПб. Славянского благотворительного общества. 1885, № 5/6.

Римский-Корсаков Н.А. Заметка об открытии надгробного памятника Мусоргскому // Новое время. 1885, 24 ноября, № 3500.

Римский-Корсаков Н.А. Учебник гармонии. Вып. 1–2. СПб., 1885.

«Снегурочка»:

[Карикатуры в связи с постановкой «Снегурочки» в Большом театре] // Будильник. 1885. Т. 21, № 42. С. 498.

Постановка в Большом театре // Будильник. 1885. Т. 21, № 42. С. 501.

Раздел: Театральные заметки неприсяжных рецензентов (о «Могучей кучке» и постановке оперы).

Постановка «Снегурочки» в Частной опере по рисункам художника Васнецова // Театр и жизнь. 1885, 5 сентября, № 144. С. 2.

«Снегурочка» в Частной опере в Москве // Моск. ведомости. 1885, 10 октября, № 280 (о дирижере Э. Бевиньяни и художнике В.М. Васнецове) // Новое время. 1885, 21 октября, № 3466. С. 3 (исполнители: Снегурочка – Самарина, Мизгирь – Малинин, Лель – Любатович) // Театр и жизнь. 1885, 8 октября, № 176. 10 октября, № 178 (о художественно-сценической стороне спектакля).

«Снегурочка», опера Н. Римского-Корсакова [анализ оперы и постановки в Частной опере в Москве] // Аккорд. 1885, № 39. С. 845–847.

«Снегурочка» Римского-Корсакова [музыкальный разбор] // Театр и жизнь. 1885, 20 октября, № 188. 21 октября, № 189. 22 октября, № 190.

1886

Ваксель П.Л. «Хованщина», переделанная и инструментованная г. Римским-Корсаковым. История этой партитуры. Сюжет и его исторические данные. Музыка и исполнение // Journal de St. Petersburg. 1886, № 61.

Кюи Ц.А. Концерт оркестра студентов Петербургского университета [Первая симфония] // Музыкальное обозрение. 1886, № 14. С. 107–108.

Межов В.И. Puschkiniana. Библиографический указатель статей о жизни А.С. Пушкина [в разделе «Пушкин и его творения в произведениях искусства» дан перечень стихотворений Пушкина, положенных на музыку, драматических произведений, повестей, послуживших сюжетами для опер, балетов с 1823 по 1885 годы]. СПб.: Александровский лицей, 1886, 4 июля.

Римский-Корсаков Н.А. Практический учебник гармонии. СПб.: Битнер, 1886 (переработка издания 1884–1885 годов).

«Снегурочка»:

Итоги истекшего музыкального сезона в Москве [о неудовлетворительной постановке дела в Большом театре, о дирижере Альтани, о постановках в Частной опере: «Снегурочка» Римского-Корсакова, «Алая роза» Кроткова, «Лакме» Делиба, «Сен-Марс» Гуно, «Рюи Блаз» Маркети, «Кармен» Бизе и «Джоконда» Понкиелли] // Рус. мысль. 1886, № 6. С. 131–149. Раздел: Современное искусство. Подп.: К.

О возобновлении оперы на сцене Частного театра в Москве // Театр и жизнь. М. 1886, № 112. Раздел: Хроника.

Стасов В.В. Памяти Мусоргского (о намерении Римского-Корсакова редактировать сочинения Мусоргского после его смерти) // Исторический вестник. 1886, март.

1887

Концерты:

Об исполнении «Сербской фантазии» под управлением М.К. Эрмансдёрфера в Четвертом симфоническом собрании 27 ноября // Отчет Московского отделения Имп. Русского музыкального общества за 1886–1887 год. С. 8.

Четвертый русский симфонический концерт под управлением Римского-Корсакова // Муз. обозрение. 1887, 15 октября, № 19. 22 октября, № 20.

Кюи Ц.А. Второй Русский симфонический концерт (Скерцо г. Арцыбушева. Мелодия г. С. Блюменфельда. «Испанское каприччио» г. Корсакова. Первая симфония г. Глазунова. Интермеццо h moll Мусоргского) // Муз. обозрение. 1887, № 22.

Кюи Ц.А. Юбилейный концерт Бесплатной музыкальной школы [Скерцо Мусоргского. Хор из «Псковитянки» Римского-Корсакова. Хор и половецкие пляски из «Князя Игоря» Бородина. «Царица Маб» Берлиоза. «Тамара» Балакирева] // Муз. обозрение. 1887, № 24.

Римский-Корсаков Н.А. Письмо в редакцию [о невозможности в настоящее время провести концерт из произведений Бородина] // Новое время. 1887, 22 февраля. № 3945.

Стасов В.В. Александр Порфирьевич Бородин [в том числе о намерении Римского-Корсакова отредактировать после смерти Бородина его сочинения] // Исторический вестник. 1887, апрель. Отд. изд.: СПб., 1887.

Стасов В.В. Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы [деятельность Римского-Корсакова после ухода Балакирева, перечень концертов БМШ с программами] // Исторический вестник. 1887, март. Отд. изд.: СПб., 1887.

1888

Казанский С.П. Первый абонементный концерт Филармонического общества [симфония № 7 Бетховена, Вступление к опере «Тангейзер» Вагнера, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова] // Театр и жизнь. 1888, № 180.

Кичеев П.И. Дневник театрала. Сборник критических статей, рецензий, заметок и известий о театрах, концертах, литературно-музыкальных вечерах и любительских спектаклях. Вып. I–III. М., 1888.

Никольский Д.П. «Шехеразада» Н.А. Римского-Корсакова // Баян. 1888, № 33.

1889

Баскин В.С. «Снегурочка» // Петербургская газета. 1889, 18 января, № 27. Раздел: Театральное эхо. Подп.: Л.

Концерты:

Concerts russes donnés sous la direction de Rimsky-Korsakow au palais du Trocadero les 22 et 29 juin. Opinion de la presse parisienne. Paris: Durdilly, 1889.

Кругликов С.Н. Два русских симфонических концерта на Парижской выставке [дирижеры Римский-Корсаков и Глазунов; отзывы прессы]. Первый концерт – 10/22 июня: «Антар» Римского-Корсакова, «В Средней Азии» Бородин, Первый концерт для фортепиано с оркестром Чайковского (I часть), Увертюра на три русские темы Балакирева, Торжественный марш, Экспромт Кюи, «Стенька Разин» Глазунова и др. Второй концерт – 17/29 июня: Вторая симфония Глазунова, Концерт для фортепиано с оркестром и «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, Половецкий марш и пляски Бородин, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского и др. // Артист. 1889. Кн. 1. С. 90–98.

Кюи Ц.А. Несколько слов о современных оперных реформах // Артист. 1889. Кн. 4. С. 26–33.

Ларош Г.А. 1-е симфоническое собрание музыкального общества: «Молодая русская школа»: гг. Балакирев и Римский-Корсаков // Моск. ведомости. 1889, № 291. Раздел: Музыкальная хроника.

Ларош Г.А. «Русские концерты» под управлением Н.А. Римского-Корсакова [в том числе сцены из оперы-балета «Млада»] // Моск. ведомости. 1889, № 340. Раздел: Музыкальное письмо из Петербурга.

Римский-Корсаков Н.А. Программа регентского класса при Придворной капелле, составленная помощником управляющего Придворною капеллою Н.А. Римским-Корсаковым. СПб., 1889. Перепеч. с дополнениями под другим заглавием – СПб., 1891, 1892.

«Снегурочка»:

«Снегурочка» в Мариинском театре [исполнители – Мравина, Сионицкая] // Новое время. 1889, 18 января, № 4630.

Стасов В.В. Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. СПб., 1889.

1890

Баскин В.С. Юбилей Н.А. Р.-Корсакова // Петербургская газета. 1890, 24 декабря, № 353.

Иванов М.М. Двадцатипятилетие деятельности Н.А. Римского-Корсакова // Новое время. 1890, 17 декабря, № 5310–5311.

Кашкин Н.Д. Юбилей Н.А. Римского-Корсакова [25-летие композиторской деятельности] // Рус. ведомости. 1890, 22 декабря, № 352. С. 3. Подп.: *Н. Каш-ин.*

Кругликов С.Н. Н.А. Римский-Корсаков. Характеристика творчества. К 25-летию композиторской деятельности // Артист. 1890. Кн. 4, № 11. С. 53–57.

Кюи Ц.А. Из моих оперных воспоминаний // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1899/1900, приложение 2. С. 1–17 (об операх Серова, Чайковского, Римского-Корсакова).

Ларош Г.А. Музыкальные письма из Петербурга [сравнение «Садко» Римского-Корсакова с «Тангейзером» Вагнера (грот Венеры)] // Моск. ведомости. 1890, № 77.

«Млада»:

«Млада» Римского-Корсакова // Артист. 1890, № 9. С. 138. Раздел: Хроника.

Стасов В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков [к 25-летию исполнения Первой симфонии; очерк жизни и деятельности] // Северный вестник. 1890, декабрь, № 12. Отд. 1. С. 175–200. Отд. изд.: СПб., 1890.

Стасов В.В. По поводу «Князя Игоря» Бородина на Мариинской сцене [о препятствиях к постановке, о работе Римского-Корсакова и Глазунова по оркестровке оперы, об отношении публики] // Северный вестник. 1890, декабрь, № 12. Отд. 2. С. 137–138.

Филонов А.А. Русские симфонические концерты [«Антар», «Садко» и «Шехеразада»] // Артист. 1890, № 6, февраль. С. 150–161.

Ярцев А.А. Н.А. Римский-Корсаков. По поводу 25-летнего юбилея // Новости дня. 1890, 19 декабря. Раздел: Театр и музыка.

1891

Альбрехт Е.К. Санкт-Петербургская консерватория. СПб., 1891. С. 45.

Баскин В.С. Последний русский симфонический концерт [первое исполнение 3-го акта «Млады»] // Петербургская газета. 1891, 18 февраля, № 48.

Деятельность Римского-Корсакова:

Двадцатипятилетняя деятельность Н.А. Римского-Корсакова (1865–1890) // Нувеллист. 1891, № 1. С. 1–2.

Концерты:

Отчет московского отделения ИРМО за 1889–1890 год. М., 1891. С. 7 [концерт в Москве под управлением Римского-Корсакова 21 октября 1889 г. В программе: Концерт для фортепиано с оркестром (солист Ф.М. Блуменфельд), «Испанское каприччио», романс «Горними тихо летела душа небесами»].

Кругликов С.Н. Театр XIX столетия // Артист. 1891, № 18.

«Млада»:

Некоторые подробности предстоящей постановки «Млады» Римского-Корсакова // Нувеллист. 1891, № 7. С. 6. Раздел: Известия отовсюду.

Трифонов П.А. Н. Римский-Корсаков // Вестник Европы. 1891, № 5/6.

Финдейзен Н.Ф. Музыкальные очерки и эскизы. Опера «Фиделио» и увертюра «Кориолан» Бетховена. «Садко», музыкальная картина Н.А. Римского-Корсакова. Опера «Пиковая дама» Чайковского. СПб., 1891.

1892

Баскин В.С. Предисловие к «Младе». Музыка «Млады». «Млада» // Петербургская газета. 1892, 20 октября, № 289. 21 октября, № 290. 23 октября, № 292.

Ваксель П.Л. «Млада» [Римского-Корсакова] // Journal de St. Petersburg. 1892, № 285.

Габрилович Г.С. Мариинский театр [первая постановка «Млады» Римского-Корсакова] // Биржевые ведомости. 1892, 21 октября, № 290. С. 3. Раздел: Театр. Подп.: Г. Г.

Иванов М.М. Музыкальные наброски. «Млада» – волшебная опера-балет в 4-х действиях, музыка Н.А. Римского-Корсакова (1-е представление 20-го октября) // Новое время. 1892, 26 октября, № 5985.

Ипполитов П. «Млада» Н.А. Римского-Корсакова. «Кроатка» О. Дютша // Гражданин. 1892, октябрь. Раздел: Музыкальные заметки.

Каталог музыкальных сочинений издания М.П. Беляева в Лейпциге. 1892–1894. СПб., 1895.

Кашкин Н.Д. «Млада», опера-балет в 4 д., музыка Н.А. Римского-Корсакова (1-е представление в Мариинском театре 20 октября 1892) [характеристика оперы] // Артист. 1892, № 24. С. 186–187. Раздел: Петербург. Подп.: Н. К-ин. // Рус. ведомости. 1892, № 24.

Кашкин Н.Д. Музыкальное обозрение [об оперных постановках: «Аида» в Большом театре в Москве (Дейша-Сионицкая и Донской), «Майская ночь» в Русском оперном товариществе (в театре Шелапутина), «Млада» – премьера в Мариинском театре (исполнители: Войслава – Сонка, Яромир – Михайлов)] // Рус. обозрение. 1892, октябрь. Т. 5. С. 934–945.

«Майская ночь»:

«Майская ночь» Римского-Корсакова в театре Шелапутина [сезон 1892/1893] // Артист. 1892, № 23. С. 179. Раздел: Хроника.

«Млада»:

«Млада» в Мариинском театре // Артист. 1892, № 23. С. 186. Раздел: Хроника // Нувеллист. СПб. 1892, № 7. С. 1–4. Раздел: Муз. обозрение. О первом представлении «Млады» в Мариинском театре // Нувеллист. 1892, № 7. С. 7. Раздел: Известия отовсюду.

«Псковитянка»:

О переделке композитором Римским-Корсаковым своей оперы // Дневник артиста. 1892, № 4. С. 53. Раздел: Хроника.

«Снегурочка»:

О десятилетии со дня первой постановки оперы и возобновлении ее в репертуаре Мариинского театра // Дневник артиста. 1892, № 5. С. 43. Раздел: Хроника.

Об исполнении артисткой Нечаевой партии Леля в «Снегурочке» в Большом театре // Артист. 1892, № 42. С. 232.

Фролов В.К. «Млада». Волшебная опера-балет в 4-х действиях. Сюжет по Гедеонову. Музыка Н.А. Римского-Корсакова // Наше время. 1892, № 30.

Югорский. Письма из Петербурга [о постановке «Млады» в Мариинском театре] // Моск. ведомости. 1892, 28 октября, № 299.

1893

Амфитеатров А.В. [Отзыв на премьеру «Снегурочки» в Большом театре; осуждение оперы за мелодическую бедность и малую изобретательность] // *Новости дня.* 1893, 28 января, № 3451.

Баскин В.С. О первом Русском симфоническом концерте // *Петербургская газета.* 1893, 22 ноября, № 321. Подп.: *В.Б.*

Баскин В.С. Петербургская музыкальная жизнь [постановка «Млады» в Мариинском театре] // *Наблюдатель.* 1893, июнь. С. 225–231.

Глазунов А.К. [О знакомстве с Балакиревым и Римским-Корсаковым] // *Петербургская жизнь.* 1893, № 13. Перепеч.: РМГ. 1898, № 1. Стб. 18.

Деятельность Римского-Корсакова:

Ответ Н.А. Римскому-Корсакову и М.П. Беляеву [ответ редакции газеты на неопубликованное письмо Римского-Корсакова и Беляева с обвинениями в адрес В.С. Баскина] // *Петербургская газета.* 1893, 26 ноября, № 325.

Кашкин Н.Д. «Снегурочка» (весенняя сказка), опера в 4 действиях с прологом. Соч. Н.А. Римского-Корсакова. 1880 г. Либретто заимствовано из пьесы А.Н. Островского [в Большом театре] // *Рус. ведомости.* 1893, 26 января, № 25. Подп.: *Н. К-ин.*

Кашкин Н.Д. Большой театр [«Снегурочка» Римского-Корсакова] // *Артист.* 1893, февраль, № 27. С. 117–120 (о спектакле 26 января, об исполнителях) // *Рус. ведомости.* 1893, 28 января, № 27. 29 января, № 28. Подп.: *Н. К-ин.*

Кашкин Н.Д. Музыкальное обозрение [о постановке «Снегурочки» в Большом театре, об исполнителях: Эйхенвальд, Дейша-Сионицкая, Донской, Звягина] // *Рус. обозрение.* 1893. Июнь, т. 21. С. 863–865. Ноябрь, т. 24. С. 457–458.

Концерты:

Концерт памяти П.И. Чайковского под управлением Н.А. Римского-Корсакова // *Рус. ведомости.* 1893, 24 ноября, № 324.

Кругликов С.Н. Конец оперного сезона (Большой театр) [о постановке «Снегурочки» 30 апреля 1893 г.] // *Дневник артиста.* 1893, № 6. С. 26–27 // *Московский листок.* 1893. 31 января. № 31 // *Новости дня.* 1893, 27 и 28 января, № 3450 и 3451 // *Рус. ведомости.* 1893. 29 января, № 29.

Кругликов С.Н. [Об успехе первого спектакля «Снегурочки» в Большом театре, телеграмма композитору] // *Новое время.* 1893, 28 января, № 6077.

Ларош Г.А. Мусоргский и его «Хованщина» [постановка оперы в редакции Римского-Корсакова] // *Театральная газета.* 1893, 3 ноября, № 23.

Лисовский Н.М. Обозрение литературы по театру и музыке за 1889–1891 гг. Библиографический очерк. СПб., 1893.

«Млада»:

Опера. Обозрение деятельности императорских сцен. Сезон 1892/1893 гг. С.-Петербург // *ЕИТ.* СПб., 1892–1893. С. 167–182.

«Псковитянка»:

Возобновление оперы в Мариинском театре в 1894 г. // Артист. 1893, № 28. С. 207 // Дневник артиста. 1893, № 7. С. 42. Раздел: Хроника.

Римский-Корсаков Н.А. Правила и подробная программа инструментального класса Придворной капеллы, составленная помощником управляющего Придворною капеллою Н. Р.-Корсаковым. СПб., 1893.

Серова В.С. Золотая свадьба бабушки (По поводу 50-летия оперы «Руслан и Людмила») [о Серове и «русланистах» – Римском-Корсакове и Бородине, характеристика Глинки как родоначальника двух направлений русской музыки] // Северный вестник. 1893, январь, № 1. Отд. 2. С. 73–75.

Серова В.С. «Млада», опера г. Римского-Корсакова [разбор оперы] // Артист. 1893, № 26, январь. С. 179–184.

Серова В.С. «Чудный кошмар» («Млада» Римского-Корсакова) // Северный вестник. 1893, январь, № 1. Отд. 2. С. 64–71.

Соколов В.Д. (?) [О «Снегурочке» Римского-Корсакова] // Рус. листок. 1893, 27 января, № 26.

«Снегурочка»:

Г. Вельяшев [рецензия на выступление артиста в партии Мизгирия в опере «Снегурочка»] // Артист. 1893, № 31. С. 158. Раздел: Большой театр. Подп.: *Н.Н.*

Нам пишут из Москвы [«Снегурочка» в Большом театре и «Майская ночь» в Частной опере не имеют успеха и не дают сборов] // Рус. жизнь. 1893, 5 февраля, № 34.

Постановка в Большом театре в Москве // Будильник. 1893, 31 января, № 5. С. 5. Раздел: По театрам и увеселениям.

«Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова [рецензия на 1-е представление оперы в сезоне 1893/1894, 26 января 1893 г.] // Артист. 1893, № 30. С. 131. Раздел: Большой театр. Подп.: *Н.Н.*

Чешихин В.Е. Краткие либретто. Содержание 100 опер современного репертуара. Рига, 1893. 2-е изд.: Рига, 1904.

1894

Габрилович Г.С. Михайловский театр [«Майская ночь» Римского-Корсакова] // Биржевые ведомости. 1894, 30 сентября, № 269. Раздел: Театр. Подп.: *Г. Га-ч.*

Кашкин Н.Д. Большой театр. Возобновление «Дон Жуана» Моцарта. Новые и прежние исполнители в «Пиковой даме» и «Снегурочке» // Артист. 1894, № 42.

Корещенко Арс. Большой театр [«Снегурочка», об исполнителях] // Моск. ведомости. 1894, 8 октября, № 276. С. 4.

Кюи Ц.А. «Майская ночь», волшебно-комическая опера Н.А. Римского-Корсакова. (По поводу возобновления «Майской ночи» на сцене Михайловского театра) // Артист. 1894, октябрь, № 42. С. 161–166, 244–246.

Ларош Г.А. П.И. Чайковский как драматический композитор [отзыв об опере «Майская ночь» Римского-Корсакова как о «своего рода шедевре»] // ЕИТ. Сезон 1893/1894. Приложение, кн. 1. С. 101.

«Майская ночь»:

«Майская ночь» Римского-Корсакова в Михайловском театре // Артист. 1894, № 41. С. 250.

«Ночь перед Рождеством»:

Новая опера Н.А. Римского-Корсакова // Моск. ведомости. 1894, 16 октября, № 284.

«Ночь перед Рождеством» Н.А. Римского-Корсакова [о создании оперы] // Артист. 1894, № 41. С. 260. Раздел: Хроника.

О создании Римским-Корсаковым новой оперы «Ночь перед Рождеством» на сюжет повести Гоголя // Театральная библиотека. 1894, № 42. С. 142. Раздел: Хроника.

«Снегурочка»:

О первой постановке в Киеве // Биржевые ведомости. 1894, 10 декабря, № 340.

О работе над постановкой оперы в Саратове // Артист. 1894, № 40. С. 210.

Стасов В.В. Речь на чествовании Н.А. Римского-Корсакова // Петербургский листок. 1894, 23 января, № 22. Раздел: Хроника.

Финдейзен Н.Ф. Тематизм оперы «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова // РМГ. 1894, № 6–11. Стб. 121, 139, 157, 179, 197, 219.

Юбилей:

Чествование Н.А. Римского-Корсакова // Петербургский листок. 1894, № 22.

Чествование В.В. Стасова в связи с 70-летием со дня рождения и 50-летием художественно-критической деятельности [текст поздравительного адреса от кружка русских музыкантов и любителей музыки, прочитанный Римским-Корсаковым] // Артист. 1894, февраль, № 34.

1895

Баскин В.С. Наша музыкальная жизнь [о постановке «Майской ночи» в Мариинском театре, о постановке «Псковитянки» в кружке любителей] // Наблюдатель. 1895, сентябрь. С. 252–258, 265–267.

Баскин В.С. Петербургские письма. Мариинский театр. «Ночь перед Рождеством» – быль-колядка. Опера в 4-х действиях (5-ти картинах) по Гоголю, музыка Н.А. Римского-Корсакова // Театрал. 1895, декабрь, № 48. С. 77–81. Подп.: *Лель*.

Ваксель П.Л. «Ночь перед Рождеством» [Римского-Корсакова] // Journal de St. Petersburg. 1895, № 319.

Гончаров Л.В. Исполнение «Снегурочки» на сцене городского театра // Жизнь и искусство. 1895, № 28.

Гончаров Л.В. «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова // Жизнь и искусство. 1895, № 33, 38.

Иванов М.М. Музыкальные наброски. [О «Псковитянке» Римского-Корсакова, спектакль Общества музыкальных собраний] // Новое время. 1895, 17 апреля, № 6871.

Иванов М.М. Музыкальные наброски. «Ночь перед Рождеством», быль-колядка в 4-х действиях (по Гоголю) Н. Римского-Корсакова. Первое представление 27 ноября [упреки в бедности музыки, в отсутствии вдохновения] // Новое время. 1895, 4 декабря, № 7101.

Кашкин Н.Д. «Ночь перед Рождеством». Быль-колядка из повести Гоголя. Опера в 4-х действиях Н.А. Римского-Корсакова // Рус. ведомости. 1895, декабрь, № 349.

Кюи Ц.А. Русский романс. Н.А. Римский-Корсаков // Неделя. 1895, 2 и 9 июля, № 27–28.

Ларош Г.А. Новая опера Н.А. Римского-Корсакова «Ночь на Рождество». Опера в 4 действиях Н.А. Римского-Корсакова по Гоголю (бенефис О.О. Палечека 28 ноября) // Новости и Биржевая газета. 1895, 10 декабря, № 340.

«Майская ночь»:

Музыкальная жизнь столицы. [Итоги сезона 1894/1895. Отзыв об опере Э. Направника «Дубровский» в Мариинском театре. Отзыв об операх «Майская ночь» Римского-Корсакова и «Рафаэль» Аренского. Спектакли итальянской оперной труппы] // Ярославские губернские ведомости. 1895, 14 мая, № 102. Подп.: М. В. Д.

О возобновлении «Майской ночи» в Михайловском театре в Петербурге // ЕИТ. Сезон 1894/1895. СПб., 1895. С. 167–173 (творческая история оперы, об исполнителях и декорациях).

«Ночь перед Рождеством»:

Бенефис О.О. Палечека [«Ночь перед Рождеством» в Мариинском театре. Чествование Палечека в связи с 25-летием его службы в театре] // Биржевые ведомости. 1895, 29 ноября, № 318.

[Критика оперы: упреки в бедности музыки, отсутствии вдохновения у автора] // Петербургская газета. 1895, 30 ноября, № 329. 3 декабря, № 332.

О предстоящих постановках в Мариинском театре // Театрал. 1895, июль, № 26. С. 49–52.

Оссовский А.В. Тематизм оперы Н.А. Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством» // РМГ. 1895, стб. 666–701. Подп.: В-ва О.

«Псковитянка»:

Возобновление «Псковитянки» [в Обществе музыкальных собраний в Петербурге] // Биржевые ведомости. 1895, 8 апреля, № 95. Раздел: Театр.

О постановке оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова в петербургском Малом театре «Санкт-петербургским Обществом музыкальных собраний» // Артист. 1895. С. 45, 268.

Розенов Э.К. Четвертое симфоническое собрание [Концерт для фортепиано с оркестром Римского-Корсакова] // Новости дня. 1895, 6 марта, № 4214.

Серов А.Н. Критические статьи. Т. IV. СПб. 1895. С. 1835, 1841–1843, 2026–2028 (отзывы о «Сербской фантазии» и «Садко» Римского-Корсакова).

«Снегурочка»:

О постановке в Киевском театре «Снегурочки», о премьере в присутствии автора (23 января) // Артист. 1895, № 45. С. 262, 269. Раздел: Киев // Театрал. 1895. № 8. С. 105–115. Раздел: Провинциальная хроника.

Соловьев Н.Ф. «Ночь перед Рождеством», опера г. Римского-Корсакова [критический отзыв] // Биржевые ведомости. 1895, № 330. Раздел: Муз. обозрение // Свет. 1895, 1 декабря, № 290.

Стасов В.В. Митрофан Петрович Беляев. Биографический очерк // РМГ. 1895, № 2. Стб. 81–108 (приложения: Программы Русских симфонических концертов за время 1884–1895 гг. и Программы Русских камерных вечеров. РМГ, 1895. Стб. 109–130) [произведения Римского-Корсакова в концертах]. Отд. отт.: СПб.: изд. РМГ, 1895.

Финдейзен Н.Ф. II-е Симфоническое собрание РМО (7 января под упр. Э.Ф. Направника) [Чайковский. Концерт для фортепиано с оркестром № 3, исп. С.И. Танеев. Симфония № 2. «Франческа да Римини»]. III-е симфоническое собрание РМО (21 января под упр. В.И. Сафонова) [«Шехеразада» Римского-Корсакова. Увертюра «Леонора» № 3 Бетховена. Концерт № 2 Шопена и др.] // РМГ. 1895, № 2.

Финдейзен Н.Ф. II, III, IV, V, VI и VII симфонические собрания РМО [«Шехеразада», Фортепианный концерт Римского-Корсакова] // РМГ. 1895, № 12.

Финдейзен Н.Ф. «Псковитянка», опера Н.А. Римского-Корсакова. Постановка ее (в новой редакции) на сцене Панаевского театра Обществом музыкальных собраний // РМГ. 1895, № 5/6. Стб. 297–314.

Финдейзен Н.Ф. 3-й Русский симфонический концерт (14 января) под упр. Римского-Корсакова [Симфония h moll Гречанинова. Серенада для стр. оркестра Н.А. Соколова. «Шествие» Глазунова. «Ночь на Лысой горе» Мусоргского и др.] // РМГ. 1895, № 2.

Финдейзен Н.Ф. IV-е симфоническое собрание РМО под упр. А.Н. Виноградского [«Проклятый охотник» Франка. «Алжирская сюита» Сен-Санса. Симфония Мендельсона. Фортепианный концерт Римского-Корсакова и др.] // РМГ. 1895, № 3.

Финдейзен Н.Ф. 4-й Русский симфонический концерт [отрывки из «Ночи перед Рождеством» Римского-Корсакова. «От мрака к свету» Глазунова. Симфония № 1 Бородина] // РМГ. 1895, № 3.

Ястребцев В.В. Несколько слов о 2-й и 3-й редакциях «Псковитянки» и народных темах, взятых Римским-Корсаковым в эту оперу // РМГ. 1895, № 5/6. Стб. 314–322.

1896Деятельность Римского-Корсакова:

Об окончании Римским-Корсаковым переинструментовки оперы «Борис Годунов» Мусоргского // Рус. слово. 1896, 27 марта, № 81. Раздел: Театр и музыка. Подп.: Г.

Иванов М.М. «Борис Годунов». Народная музыкальная драма Мусоргского в 4-х действиях с прологом, в новой обработке Н. Римского-Корсакова // Новое время. 1896, № 7460.

Кашкин Н.Д. Две новые русские оперы [«Орестея» Танеева и «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова] // Рус. обозрение. 1896, январь, т. 37. С. 426–434. Раздел: Музыкальное обозрение.

Кашкин Н.Д. «Псковитянка», опера в трех действиях (заимствована из драмы Л. Мея). Музыка Н.А. Римского-Корсакова (постановка в Большом театре в Москве) // Рус. ведомости. 1896, 12 декабря, № 343. Подп.: –Н. К–ин.

Кашкин Н.Д. «Псковитянка», опера в трех действиях Н.А. Римского-Корсакова на сцене Русской частной оперы в театре Солодовникова, спектакль 12-го декабря // Рус. ведомости. 1896, 17 декабря, № 348. С. 2–3. Подп.: Н. К–ин.

Кашкин Н.Д. «Садко». Частная Русская опера // Рус. ведомости. 1896, 7 января.

Кашкин Н.Д. «Снегурочка» Римского-Корсакова [о постановке в театре Солодовникова] // Рус. ведомости. 1896, 11 сентября, № 251.

Кругликов С.Н. «Псковитянка» г. Римского-Корсакова // Семья. 1896, № 51.

Кюи Ц.А. 25-летие профессорской деятельности Н.А. Римского-Корсакова // Новости и Биржевая газета. 1896, 25 октября, № 295.

Кюи Ц. «Вертер» – лирическая драма Масснэ. Первый Русский симфонический концерт [«Утес» Рахманинова, «Кавказские эскизы» Ипполитова-Иванова, Третья симфония Римского-Корсакова, Увертюра к «Князю Игорю» Бородина] // Новости и Биржевая газета. 1896, 22 января, № 22. Раздел: Музыкальные заметки.

Кюи Ц.А. Второй концерт Филармонического общества [Рубинштейн, Римский-Корсаков, Гумпердинк] // Новости и Биржевая газета. 1896, 8 января, № 8. Раздел: Театр и музыка.

Кюи Ц.А. 25-летие профессорской деятельности Н.А. Римского-Корсакова // Новости и Биржевая газета. 1896, 25 октября, № 295.

Луцаев И.В. Театр Солодовникова [«Снегурочка» в Частной опере] // Театрал. 1896, кн. 24, № 84. С. 93–95. Подп.: *Ивель*.

Луцаев И.В. Частная опера [«Снегурочка» в театре Солодовникова] // Новости сезона. 1896, 10 сентября, № 40. Подп.: *И. Л.* (об исполнителях: Цветковой, Нума-Соколовой, Ростовцевой, Щербакове, Бедлевиче, Харитоновой, Осипове и Соколове, дирижере Зеленом). 25 сентября, № 55. Подп.: *И. Л.* (об исполнителях: Любатович взамен Кутузовой-Зеленой, о Харитоновой, Кассилове, о массовых сценах в спектакле, о хоре).

«Майская ночь»:

О постановке оперы «Майская ночь» (Majova poč) в Национальном театре в Праге // Новости сезона. 1896, 5 сентября, № 35. 10 сентября, № 40. С. 2. Раздел: Заграничные известия.

«Млада»:

Балет «Млада» [в Мариинском театре] // Биржевые ведомости. 1896, 27 сентября, № 267. С. 3. Раздел: Театр. Подп.: *Свой*.

О петербургском балете (постановка «Млады») [постановка М. Петипа балета с музыкой Римского-Корсакова в Мариинском театре. Исполнители: Млада – М.Ф. Кшесинская, Войслава – М. Петипа] // Театрал. 1896, № 88. С. 66–71. Подп.: *Н. К. Л.*

Об успехе балета «Млады» Римского-Корсакова в Мариинском театре // Новости сезона. 1896, 4 октября, № 64. С. 2. Раздел: Хроника.

«Ночь перед Рождеством»:

«Ночь перед Рождеством» в Мариинском театре [музыкальный обзор вместе с оперой «Рафаэль» Аренского. О Ершове и Мравине] // Нувеллист, 1896, январь, № 1. С. 1–3.

Опера [обзор оперных спектаклей Мариинского театра в сезоне 1895–1896 г. Содержание впервые поставленных опер: 1) «Тайный брак» Д. Чимароза, 2) «Орестея» С. Танеева, 3) «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова, 4) «Рафаэль» Аренского, 5) «Вертер» Массне. Распределение ролей] // ЕИТ. Сезон 1895–1896. Пб. 1896. С. 182–232.

Римский-Корсаков Н.А. «Ночь перед Рождеством». Опера в 4-х действиях и 9-ти картинах [о постановке в Мариинском театре в бенефис О.О. Палечка 28 ноября 1895 г. Распределение ролей: Потёмкин – Гончаров, Голова – Майборода, Оксана – Мравина, Вакула – Ершов] // ЕИТ. Сезон 1895–1896. Пб. 1896. С. 198–216 (с илл.).

Петровский Е.М. «Моцарт и Сальери» // РМГ. 1896, № 12. Подп.: *П.*

Петровский Е.М. «Ночь перед Рождеством». Быль-колядка из повести Гоголя. Опера в 4-х действиях. Музыка Н.А. Римского-Корсакова. Соч. в 1894. 1-е представление – 28 нояб. 1895 в Мариинском театре // РМГ. 1896, № 1. Подп.: *П-ский Е.*

«Псковитянка»:

«Псковитянка» в Частной опере // Новости сезона. М. 1896, 14 декабря, № 135. С. 3. Подп.: *М.Л.*

Римский-Корсаков Н.А. Предисловие к клавираусцугу оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского. Пб., 1896. Др. изд.: 1908.

Рубинштейн А.Г. Русские композиторы. Пер. И. Корзухина // РМГ. 1896, № 2. Стлб. 201–211.

«Садко»:

Об окончании работы Римского-Корсакова над новой оперой, которая пойдет в Мариинском театре в декабре будущего года // Биржевые ведомости. Пб. 1896, 19 мая, № 137. С. 3. Раздел: Театр.

«Снегурочка»:

Русская музыка в Париже. Заметка о вечерах «Une heure de musique russe» в Париже, организованных д'Альгеймом при участии Марии Олениной. В репертуаре вечеров отрывки из опер «Борис Годунов» Мусоргского, «Снегурочка» Римского-Корсакова и «Ратклиф» Кюи // Но-

ности сезона. 1896, 14 октября, № 74. С. 2. Раздел: Заграничные известия.

Русские концерты в Париже [программа 2-х русских симфонических концертов в исполнении оркестра Колонна, под управлением киевского проф. А.Н. Виноградского, исполнение арий из опер: «Фераморс» Рубинштейна, «Снегурочка» Римского-Корсакова и «Рогнеда» Серова артистами парижской оперы] // Новости сезона. 1896, 21 октября, № 81. С. 2. Раздел: Заграничные известия.

Театр Солодовникова [об успехе оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова и балета «Коппелия» Делиба] // Новости сезона. 1896, 9 сентября, № 39. С. 2. Раздел: Хроника Москвы // Рус. ведомости. 1896, 4 октября, № 244. С. 3.

Частная русская опера [о постановке «Снегурочки», режиссер – П.И. Мельников] // Моск. ведомости. 1896, 21 октября, № 290. С. 3. Подп.: П.

Соловьев Н.Ф. Первый русский симфонический концерт [3-я симфония Римского-Корсакова] // СПб. ведомости. 1896, 22 января. Подп.: Н.С.

Стасов В.В. Дирижерская палочка Римского-Корсакова // Новости и Биржевая газета. 1896, 1 декабря, № 332.

Финдейзен Н.Ф. Русский симфонический концерт (20 янв.) [Фантазия «Утес» Рахманинова. «Кавказские эскизы» Ипполитова-Иванова. Симфония № 3 Римского-Корсакова и др.] // РМГ. 1896, № 2.

Финдейзен Н.Ф. III-й Русский симфонический концерт [Симфония № 5 Глазунова. Соната для ф.-п. Чайковского. Вариации на тему Глинки А. Лядова. Воскресная увертюра Римского-Корсакова. Симфония № 1 Аренского. Увертюра «Гроза» Чайковского. Скерцо Кюи. Увертюра № 1 на греческие темы Глазунова и др.] // РМГ. 1896, № 2.

Финдейзен Н.Ф. IV Русский симфонический концерт и Русский (V) квартетный вечер [Тарантелла Глинки. Драматическая увертюра Витоля. «Псковитянка» Римского-Корсакова. Пять новинок Глазунова. Квартет № 1 Танеева. Квартет № 1 Чайковского] // РМГ. 1896, № 4.

Чествование Н.А. Римского-Корсакова:

Юбилей Н.А. Римского-Корсакова [в связи с 25-летием его профессиональной деятельности в Санкт-Петербургской консерватории] // Новости сезона. М. 1896, 28 октября, № 88. С. 2.

Чешихин В.Е. Отголоски оперы и концерта. Заметки музыкального литератора. 1888–1895. СПб., 1896.

Штруп Н. «Майская ночь» в Праге // РМГ. 1896. Декабрь. Стб. 1579–1596.

1897

Барсов А.А. О постановке «Псковитянки» Римского-Корсакова, «Опричника» Чайковского, «Богемы» Пуччини в Солодовниковском театре // Рус. мысль. 1897, № 2. С. 126–131. Раздел: Современное искусство.

Вейнберг Е.П. «Садко», опера-былина Н.А. Римского-Корсакова. (По поводу постановки ее на сцене Частной русской оперы) // Моск. ведомости. 1897, № 356.

Гриневский А.Д. В Большом театре. 3-я неделя сезона. Возобновление «Снегурочки» Н. Римского-Корсакова. Новые исполнители этой оперы из молодых сил. Костюм «Снегурочки». Просьба к шумящей театральной молодежи. Что сделал в Петербурге г. Направник и что не мешало бы сделать и г. Альтани [исполнители: Купава – Махарина, Весна – Зотова, Мизгирь – Орлов, об искоренении Направником в Мариинском театре практики повторения арий] // Рус. слово. 1897, 21 сентября, № 253. С. 3. Подп.: А. Г.

Гриневский А.Д. Музыкальная беседа. О протоколизме и декадентстве в сфере искусства. Музыкально-сценические принципы Римского-Корсакова. «Садко», опера-былина г. Корсакова. Важней всего – ансамбль. Тенор г. Морелло в частной опере // Курьер. 1897, 30 декабря, № 53. С. 3.

Деятельность Римского-Корсакова:

Сообщение об опасной болезни Римского-Корсакова [ложное] // Новости дня. 1897. 5 марта, № 4938. Рубрика: Собственные корреспонденции. Петербург.

Дианин А.П. А.П. Бородин. К десятилетию смерти [в т.ч. о дружбе с Римским-Корсаковым] // Новое время. 1897. № 7533.

Кашкин Н.Д. Большой театр [об исполнении «Снегурочки», об исполнителях: Эйхенвальд, Орлове] // Рус. ведомости. 1897, 22 сентября, № 262. С. 3. Подп.: Н. К–ин.

Кашкин Н.Д. «Хованщина»: народная музыкальная драма в 5-ти действиях М.П. Мусоргского. Сочинение окончено и оркестровано Н.А. Римским-Корсаковым // Рус. ведомости. 1897, 12 ноября, № 313. Подп.: Н. К–ин.

Коптяев А.П. Запад о русской музыке // Русь. 1897, 1 марта, № 42.

Коптяев А.П. Новая русская музыка с культурной точки зрения [о музыке Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Кюи и Чайковского] // Сев. вестник. 1897, январь, № 1. Отд. 1. С. 203–216.

Кюи Ц.А. Первый Русский симфонический концерт [Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин, Лядов] // Новости и Биржевая газета. 1897, 17 ноября, № 317.

Луцаев И.В. Постановка оперы «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова в театре Солодовникова // Театрал. 1897, январь, № 101. С. 104–108. Раздел: Современное обозрение. Подп.: Ивел.

Луцаев И.В. «Псковитянка», опера Н.А. Римского-Корсакова // Театрал. 1897, январь, № 104. С. 54–66. № 105. С. 94–100.

«Млада»:

Балетный спектакль [«Млада» в Мариинском театре] // Биржевые ведомости. 1897, 23 сентября, № 259. С. 4. Раздел: Театр. Подп.: Свой.

«Моцарт и Сальери»:

Сообщение, что за лето Римский-Корсаков написал 39 романсов и оперу «Моцарт и Сальери» // Новости дня. 1897, 16 сентября, № 5132.

«Псковитянка»:

Нам пишут из Москвы. Спектакли Русской частной оперы – «Хованщина» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова. Об успехе Цветковой и Шаляпина // Театр и искусство. 1897, № 47. С. 259. Подп.: *Москвич* (возможно *Пастухов Н.И.*).

«Псковитянка» в Частной опере в Москве // Новости сезона. 1897, 9 октября, № 346. С. 2. Подп.: *Я.*

Розенов Э.К. О постановке «Псковитянки» в Русской частной опере в Москве. Шаляпин в роли Иоанна Грозного // Рус. ведомости. 1897, № 299. С. 3. Подп.: *Р.Э.*

Розенов Э.К. «Садко» // Новости дня. 1897, 29 декабря, № 5235. Подп.: *Р.Э.*

«Садко»:

Об успехе оперы. Дирекция изменила репертуар театра и заменила оперу «Орфей» «Садко» // Новости дня. 1897, 30 декабря, № 5236.

О третьем спектакле «Садко» в присутствии автора (30 декабря), овации в зрительном зале // Новости дня. 1897, 31 декабря, № 5237.

«Садко», постановка в Русской частной опере // Новости сезона. 1897, 21 декабря, № 418 (распределение партий в готовящейся к постановке опере «Садко»). 25 декабря, № 420. С. 3. 29 декабря, № 422. С. 2 (оценка музыки). 31 декабря, № 424. С. 2 (оценка оперы).

«Садко». Опера-былина Н.А. Римского-Корсакова. (По поводу ее постановки на сцене Частной русской оперы) // Моск. ведомости. 1897, 27 декабря, № 356. С. 3–4. Подп.: *В.*

«Снегурочка»:

Сообщение о предстоящих постановках в оперном театре в Праге «Гарольда» Направника и «Снегурочки» Римского-Корсакова // Театр и искусство. 1897, № 23. С. 430. Раздел: Хроника.

Федоров Н.Ф. Балет «Млада» // Театр и искусство. 1897, № 17.

1898

Баскин В.С. Наша музыкальная жизнь [«Ночь перед Рождеством Римского-Корсакова в Мариинском театре»] // Наблюдатель. 1898, июль. С. 166–169.

«Боярыня Вера Шелога»:

Постановка в Частной русской опере в Москве в один вечер с «Псковитянкой» // Московский листок. 1898, 20 декабря, № 353.

Ветов. Об открытии спектаклей Московской частной оперы в Консерваторском театре. Исполнение «Садко» Римского-Корсакова // Новости сезона. 1898, № 463. С. 2.

Витол Я. Четвертый русский симфонический концерт в зале Дворянского собрания (Танеев, Римский-Корсаков) // St. Peterburger Zeitung. 1898. № 83.
Гриневский А.Д. «Майская ночь» на сцене частной русской оперы [о первом представлении 30 января. Исполнители – Ф. Шаляпин, Любатович] // Рус. слово. 1898, 1 февраля, № 32. С. 3. Подп.: *А. Гр.*

Гринеvский А.Д. Новая опера «Моцарт и Сальери» на сцене частной оперы // Курьер. 1898, 27 ноября, № 327. С. 3.

Гринеvский А.Д. Опера Н. Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством» и ее постановка на сцене Большого театра // Курьер. 1898, 29 октября, № 298. С. 3.

Гродзкий Б.В. Очерк истории музыки в России // Музыка и пение. 1898, №№ 1–3. 1899. №№ 4–7, 11.

Деятельность Римского-Корсакова:

Новые сочинения Н.А. Римского-Корсакова: 4 романа, ор. 39. 4 романа, ор. 40. 4 романа, ор. 41. 4 романа, ор. 42. Изд. М.П. Беляева в Лейпциге. 1897. (Нотографическая статья) // РМГ. 1898, № 2. Подп.: М. Новые сочинения Н.А. Римского-Корсакова: «Весной», 4 романа, ор. 43. «Поэту». 4 романа, ор. 45. Изд. М.П. Беляева в Лейпциге. 1897. (Нотографическая статья) // РМГ. 1898, № 3. Подп.: М.

Новые сочинения Н.А. Римского-Корсакова. «Свитезянка» (Из Мицкевича, в переводе Л. Мея). Кантата для сопрано и тенора соло, смешанного хора и орк., ор. 44. Переложение для ф-но и голосов. Изд. М.П. Беляева в Лейпциге. (Нотографическая статья) // РМГ. 1898, № 10. Подп.: М.

Новые сочинения Н.А. Римского-Корсакова. «У моря». 5 романсов, ор. 46. Два дуэта, ор. 47. Два ариозо для баса, «Анчар» и «Пророк», ор. 49. Четыре романа, ор. 50. Пять романсов, ор. 51. Изд. М.П. Беляева в Лейпциге (Нотографическая статья) // РМГ. 1898, № 11. Подп.: М.

Иванов М.М. «Псковитянка» и г. Шаляпин в роли Ивана Грозного. Московская частная опера // Новое время. 1898, 30 марта, № 7934. Раздел: Муз. наброски.

Иванов М.М. «Садко», опера-былина Н. Римского-Корсакова, в 7-ми картинах (Первое представление в Петербурге, 22 февраля, частной труппы в театре консерватории) [критический разбор] // Новое время. 1898, 2 марта, № 7906. Раздел: Муз. наброски.

Каневцов (Каневцев) А.А. Русская опера // Жизнь и искусство. 1898, №№ 56–57, 59, 64, 69, 72, 77, 89.

Кашкин Н.Д. «Боярыня Вера Шелоба» (музыкально-драматический пролог Н.А. Римского-Корсакова [о постановке в Русской частной опере]) // Моск. ведомости. 1898, 18 декабря, № 348. С. 5. Раздел: Театр и музыка. Подп.: Н. Д.

Кашкин Н.Д. «Майская ночь», опера Римского-Корсакова [в Частной русской опере в театре Солодовникова] // Рус. ведомости. 1898, 12 февраля, № 43. С. 3. Раздел: Театр и музыка. Подп.: Н. К-ин.

Кашкин Н.Д. «Майская ночь», опера в трех действиях (из повести Гоголя), музыка Н.А. Римского-Корсакова // Моск. ведомости. 1898, 30 января, № 30. С. 3. Подп.: Н. Дмитриев.

Кашкин Н.Д. «Ночь перед Рождеством». Быль-колядка из повести Гоголя. Опера в 4-х действиях. Музыка Н.А. Римского-Корсакова [в Большом театре, исполнители: Дейша-Сионицкая, Донской, Власов, Трезвинский] // Моск. ведомости. 1898, 29 октября, № 298. С. 3–4. Подп.: Дмитриев Н.

Кашкин Н.Д. «Садко». Опера-былина в семи картинах Н.А. Римского-Корсакова на сцене Частной русской оперы в театре Солодовникова // Рус. ведомости. 1898, 7 января, № 7. С. 2–3. Подп.: *Н. К. –ин* (оценка Римского-Корсакова как лучшего среди современных композиторов) // Рус. обозрение. 1898, январь. Т. 49. С. 563–577. Раздел: Музыкальное обозрение.

Концерты:

Второе симфоническое собрание ИРМО в Москве 7 ноября под управлением В.И. Сафонова [кантата «Свитезянка», солисты Салина и Собинов] // Новости дня. 1898, 8 ноября. № 5548.

К предстоящему завтра Русскому симфоническому концерту под управлением Римского-Корсакова и к постановке его новой оперы «Ночь перед Рождеством» (с портретом композитора) [в программе Третья симфония в новой редакции] // Новости дня. 1898. 16 октября, № 5525.

О концерте, приподнесении автору трех венков // Новости дня. 1898. 18 октября, № 5527. // Рус. ведомости. 1898. 19 октября. № 228.

Корганов В.Д. О постановке в оперном театре Тифлиса опер «Снегурочка» Римского-Корсакова и «Дубровский» Направника // Новости сезона. 1898. № 465. С. 3. Подп.: *Idem*.

Корнев А. Музыкальные наброски [о музыкальном прологе Римского-Корсакова «Боярыня Вера Шелого» и о его постановке в связи с оперой «Псковитянка» на сцене Частной русской оперы. Исполнители – Гладкая и др.] // Рус. слово. 1898, 17 декабря, № 350. С. 2–3. Раздел: Театр и музыка.

Корнев А. Новая опера Римского-Корсакова на сцене Частной оперы [постановка «Моцарта и Сальери» Римского-Корсакова. Исполнители: Ф.И. Шаляпин и дебютант В.П. Шафер] // Рус. слово, 1898, 27 ноября, № 330. С. 3.

Корнев А. Открытие спектаклей Частной оперы [о первом спектакле «Садко» на сцене Частной русской оперы] // Рус. слово. 1898, 24 ноября, № 327. С. 3.

Курдюмов Ю.В. Новые сочинения Н.А. Римского-Корсакова. «Моцарт и Сальери» // РМГ. 1898, № 12. С. 1113–1116.

Кюи Ц.А. Открытие московской Частной русской оперы [«Садко» – открытие гастролей в Петербурге] // Новости и Биржевая газета. 1898, 24 февраля, № 54. Раздел: Театр и музыка.

Кюи Ц.А. «Садко», опера-былина г. Римского-Корсакова (постановка в московской Частной опере) // Новости и Биржевая газета. 1898, 6 марта, № 64.

Кюи Ц.А. «Снегурочка», весенняя сказка г. Римского-Корсакова // Новости и Биржевая газета. 1898, 19 марта, № 77. Раздел: Театр и музыка.

Кюи Ц.А. Третий Русский симфонический концерт [Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Глазунов] // Новости и Биржевая газета. 1898, 12 января, № 12. Раздел: Театр и музыка.

Кюи Ц.А. Четвертый Русский симфонический концерт [Танеев, Римский-Корсаков и др.] // Новости и Биржевая газета. 1898, 23 марта, № 81. Раздел: Театр и музыка.

Липаев И.В. Музыкальные очерки [«Садко» в театре Солодовникова] // Театральные известия. 1898, № 803. С. 1. Подп.: *Самаров*.

Липаев И.В. Нам пишут из Москвы [о «Садко» на сцене частной оперы в театре Солодовникова. О Секар-Рожанском] // Театр и искусство. 1898, № 3. С. 56.

Липаев И.В. «Садко». Опера-былина Н. Римского-Корсакова на московской сцене // РМГ. 1898, № 1. Стб. 69–77.

«Майская ночь»:

О первом представлении «Майской ночи» в Частной опере в Москве под дирижерством автора // Новости сезона. 1898, № 433. С. 2. № 445. С. 2. Раздел: Хроника // Рус. слово. 1898, 16 января, № 16. С. 3.

О премьере «Майской ночи» в Интернациональном театре [театр на Б. Никитской, куда переехала труппа Частной оперы после пожара] // Моск. ведомости. 1898, 1 февраля // Моск. листок. 1898. 31 января. № 31 (критика хора и оркестра, плохая акустика театра) // Рус. ведомости. 1898, 31 января.

«Моцарт и Сальери»:

Два спектакля в Частной опере [«Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова и «Евгений Онегин» Чайковского. О Ф.И. Шаляпине в роли Сальери и В.П. Шафере в роли Моцарта] // Моск. ведомости. 1898, 26 ноября, № 326.

«Моцарт и Сальери» в Частной русской опере // Рус. слово. 1898, 26 ноября, № 329. «Моцарт и Сальери». Драматические сцены Пушкина. Музыка Н.А. Римского-Корсакова [о постановке в Русской частной опере. О Шаляпине в роли Сальери] // Моск. ведомости. 1898, 28 ноября, № 328. С. 4. Подп.: *М. Д.*

«Ночь перед Рождеством»:

«Ночь перед Рождеством» в Большом театре // Новости дня. 1898, 1 ноября, № 5541. Раздел: Театральная хроника (исполнители Дейша-Синоицкая, Донской, дирижер – Авранек) // Рус. слово. 1898, 28 октября, № 300 (о первом представлении). 30 октября, № 301. 3 ноября, № 304.

О премьере 27 октября в Большом театре // Новости дня. 1898, 28 октября, № 5537 // Рус. ведомости. 1898. 28 октября, № 237.

Петровский Е.М. Московская Русская частная опера. I. «Садко» // РМГ. 1898, № 3. Подп.: *П.*

Петровский Е.М. Тематический анализ оперы «Садко» // РМГ. 1898, № 9. Стб. 790–800. Подп.: *П-ский Е.*

«Псковитянка»:

О чем пишут и говорят [о статьях В.В. Стасова и В.С. Баскина про Шаляпина – артиста Частной оперы, об исполнении им роли Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова] // Новости сезона. 1898, № 464. С. 3.

«Псковитянка» в Частной опере // Рус. ведомости. 1898, 17 декабря, № 287. Раздел: Театр и музыка (исполнители: Гладкая, Иноземцев, Шаляпин).

Римский-Корсаков Н.А. Письмо в редакцию [опровержение объявления в журнале «Нувеллист» о публикации отрывков из неизданных опер композитора] // Новое время. 1898. 23 декабря, № 8199. Перепеч.: РМГ. 1899, № 2. Стб. 61. Текст объявления см.: РМГ. 1898, № 12. Стб. 1130.

Розенов Э.К. В Частной опере [о постановке «Псковитянки» в Частной опере. Исполнители: Цветкова, Иноземцев, Секар-Рожанский, Шалапин] // Новости дня. 1898, 17 декабря, № 5587. Подп.: Э.Р.

Розенов Э.К. [Второе симфоническое собрание – Шуман, Римский-Корсаков, Берлиоз] // Новости дня. 1898, 10 ноября, № 5550.

Розенов Э.К. «Моцарт и Сальери» // Новости дня. 1898, 27 ноября. № 5567.

Розенов Э.К. [Открытие музыкального сезона: Римский-Корсаков, Кюи, Танеев, Чайковский, Глазунов. Солист – Танеев] // Новости дня. 1898, 20 октября, № 5535.

«Садко»:

О постановке «Садко» московской Частной оперой, гастроль в Петербурге // Театр и искусство. 1898. № 9. С. 183 (гастроль Частной оперы в Петербурге) // Театральные известия. 1898, № 860. С. 2.

О спектаклях Товарищества оперных артистов в Казани. Отзыв о спектакле «Садко», музыка Римского-Корсакова. Исполнители: Тассин, Петров и др. // Театр и искусство. 1898, № 45. С. 801. Раздел: Провинциальная летопись. Казань.

О чем говорят и пишут [по поводу отзывов Кугеля в петербургском журнале «Театр и искусство» о русских операх «Князь Игорь» и «Садко»] // Новости сезона. 1898, № 431. С. 2.

«Садко» в Петербургской консерватории // Биржевые ведомости. 1898, 21 апреля, № 107.

«Садко» в Частной опере // Новости сезона. 1898, № 428. С. 2. № 429. С. 2 // Рус. ведомости. 1898, 23 ноября. № 263. 8 декабря, № 278 (об исполнителях – Кольцове и Ростовцевой) // Рус. слово. 1898, 8 января, № 8 (об успехе оперы) // Театр и искусство. 1898, № 1. С. 1. № 48. С. 871 (об артистах – Забеле, Секар-Рожанском, Петрове).

«Садко» в Частной опере в другом составе [Волхова – Антонова; все билеты распроданы по завышенным ценам] // Московский листок. 1898. 13 января, № 13 // Новости дня. 1898, 12 января, № 5249.

«Снегурочка»:

«Снегурочка» в театре СПб. консерватории // Биржевые ведомости. 1898, 18 марта, № 75.

Соловьев Н.Ф. «Садко», опера Римского-Корсакова [постановка в театре Петербургской консерватории] // Биржевые ведомости. 1898, 25 февраля, № 54. *Соловьев Н.Ф.* «Снегурочка» Римского-Корсакова [в Мариинском театре] // Биржевые ведомости. 1898, № 345, 18 декабря.

Стасов В.В. Пачкуны [о воззрениях Чайковского и композиторов «Могучей кучки»] // Новости и Биржевая газета. 1898, 3 ноября.

Стасов В.В. По поводу постановки трагедии графа Алексея Толстого «Царь Федор Иоаннович» [сравнение декораций спектакля с декорациями к операм «Снегурочка», «Садко», «Псковитянка», «Хованщина»] // Новости и Биржевая газета. 1898, 20 ноября.

Стасов В.В. Радость безмерная [о Шаляпине в партии Грозного в «Псковитянке»] // Новости и Биржевая газета. 1898, 25 февраля, № 55.

Стасов В.В. Русские и иностранные оперы, исполнявшиеся на императорских театрах в России в XVIII и в XIX столетиях // РМГ. 1898, №№ 1–3.

Стасов В.В. Царь Берендей и его палата // Искусство и художественная промышленность. 1898, октябрь–ноябрь, № 1/2. С. 97–98.

Стасов В.В. Уморительный музыкальный критикан [о М.М. Иванове и его разборе оперы «Садко»] // Новости и Биржевая газета. 1898, 3 марта, № 61.

Финдейзен Н.Ф. II и III Русские симфонические концерты. Итоги первой половины музыкального сезона: оперы и концерты // Живописное обозрение. 1898, № 9.

Финдейзен Н.Ф. Двадцатипятилетие «Псковитянки» Римского-Корсакова // Живописное обозрение. 1898, № 2.

Финдейзен Н.Ф. Московская русская частная опера. VIII. «Снегурочка». IX. «Рогнеда». X. «Орфей» Глюка // РМГ. 1898, № 4.

Финдейзен Н.Ф. Московская русская частная опера. XI. Последние спектакли. Итоги сезона // РМГ. 1898, № 5/6.

Финдейзен Н.Ф. Последние симфонические собрания ИРМО и Русские симфонические концерты. 35-летие Бесплатной музыкальной школы // Живописное обозрение. 1898, №18. Раздел: Музыкальная хроника.

Финдейзен Н.Ф. «Псковитянка». «Хованщина» [в Мариинском театре] // РМГ. 1898, № 3.

Финдейзен Н.Ф. «Садко» Римского-Корсакова в Москве и «Раймонда» А. Глазунова в Петербурге. Последние концерты // Живописное обозрение. 1898, № 5. Раздел: Музыкальная хроника.

Финдейзен Н.Ф. III–VIII Русские симфонические концерты // Живописное обозрение. 1898, № 9. Раздел: Музыкальная хроника.

Чествование Н.А. Римского-Корсакова:

Чествование автора «Садко» [о чествовании Римского-Корсакова на представлении «Садко» Частной русской оперой в театре Солодовникова. О пении Шаляпина] // Новости сезона. 1898, № 425 // Рус. слово. 1898, 3 января, № 3.

Энгель Ю.Д. «Боярыня Вера Шелого» и «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова [в театре Солодовникова] // Курьер. 1898, 18 декабря, № 348 (исполнители: Вера и Ольга – Гладкая, Грозный – Шаляпин). Подп.: *Giusto*.

Энгель Ю.Д. [Второе симфоническое собрание ИРМО в Москве 7 ноября под управлением В.И. Сафонова: кантата «Свитезянка», солисты Салина и Собинов] // Рус. ведомости. 1898, 8 ноября. № 248. 10 ноября, № 250. Подп.: Ю.Э.

Энгель Ю.Д. «Моцарт и Сальери», опера Римского-Корсакова (в театре Солодовникова) [Шаляпин и Шкафер] // Рус. ведомости. 1898, 27 ноября, № 267. Раздел: Театр и музыка.

Энгель Ю.Д. «Ночь перед Рождеством» // Новости дня. 1898, 1 ноября, № 5541 // Рус. ведомости. 1898, 27 октября, № 236. С. 3 (об исполнителях: Звягиной, Дейше-Сионицкой, Донском, Успенском, Трезвинском, Власове, Клементьеве). 29 октября, № 238.

1899

Беллэг К. (*Bellaigue Camille*). О «Снегурочке», опере Римского-Корсакова // *Revue de deux Mondes*. 1899, 15 ноября.

Борман Э.Н. «Моцарт и Сальери», музыкально-драматические сцены Пушкина – Римского-Корсакова (на нем. яз.) // *St.-Petersburger Zeitung*. 1899, № 113.

«Боярыня Вера Шелога»:

О постановке опер Римского-Корсакова «Вера Шелога» и «Псковитянка» с участием Ф.И. Шаляпина в Русской частной опере // Рус. слово. 1899, 1 января, № 1. Раздел: Театр и музыка.

О постановке пролога к опере «Псковитянка» – «Боярыня Вера Шелога» Римского-Корсакова труппой Московской частной оперы в зале Санкт-Петербургской консерватории // Биржевые ведомости. 1899, 19 марта, № 76. Раздел: Театр.

Об операх Римского-Корсакова [о неровном их успехе в Москве и Петербурге, выдержки из газет] // Новости сезона. 1899, № 614. С. 2–3. Раздел: О чем говорят.

Деятельность Римского-Корсакова:

Римский-Корсаков Николай Андреевич // Энциклопедический словарь. Изд. Брокгауза и Ефрона. СПб., 1899. Т. 32. С. 724–725.

Иванов М.М. Музыкальные наброски. Московская частная опера. «Царская невеста» Римского-Корсакова [о дополнениях Тюменева, о либретто Мея, о постановке в Москве в театре Частной оперы, исполнители – Забела, Шкафер, Бедлевич] // Новое время. 1899, 28 ноября, № 8527.

Кашкин Н.Д. Опера «Снегурочка» [о постановке оперы в Большом театре, исполнители: Эйхенвальд, Дейша-Сионицкая, Донской, Збруева, Клементьев] // Моск. ведомости. 1899, 14 февраля, № 45. Подп.: Н.Д.

Кашкин Н.Д. Русская частная опера в сезон 1898–1899 г. // Моск. ведомости. 1899, № 129.

Кашкин Н.Д. «Царская невеста», опера в 3-х действиях Н.А. Римского-Корсакова. Содержание заимствовано из драмы Л. Мея // Моск. ведомости. 1899, 22 октября, № 291 (содержание оперы, несколько слов о ее музыкальной композиции), 26 и 27 октября, № 295–296.

Кюи Ц.А. Влияние Пушкина на наших композиторов и на их вокальный стиль [творчество Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова] // Новости и Биржевая газета. 1899, 26 мая, № 143.

Кюи Ц.А. Московская Частная русская опера: «Боярыня Вера Шелога» г. Римского-Корсакова [разбор оперы] // Новости и Биржевая газета. 1899, 24 марта. № 82. Раздел: Театр и музыка.

Кюи Ц.А. Московская Частная русская опера: «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина и Н.А. Римского-Корсакова // Новости и Биржевая газета. 1899, 12 марта, № 70. Раздел: Театр и музыка.

Кюи Ц.А. [По поводу первого представления «Бориса Годунова» Мусоргского в редакции Римского-Корсакова] // Новости и Биржевая газета. 1899, 9 марта, № 67.

Ларош Г.А. По поводу одного спектакля (Частная русская опера Мамонтова. «Орфей» Глюка и «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова) // Мир искусства. 1899, № 6 (или № 9). С. 91–95.

Липаев И.В. А.С. Пушкин и русская музыка // РМГ. 1899, № 21/22.

Липаев И.В. «Боярыня Вера Шелого». Музыкально-драматический пролог Н. Римского-Корсакова // РМГ. 1899, № 2.

Липаев И.В. «Моцарт и Сальери». Опера Н. Римского-Корсакова в Москве // РМГ. 1899, № 1.

Липаев И.В. Московские письма. [О концерте хора Русского хорового общества, в программе «Татарская песня», хоровая обработка «Ай, во поле липенька» Римского-Корсакова] // РМГ. 1899, № 9. Стб. 286.

Липаев И.В. «Царская невеста». Новая опера Н.А. Римского-Корсакова // РМГ. 1899, № 44–45.

Мазаракий А.В. «Садко», опера-былина Н.А. Римского-Корсакова // Театр. 1899, № 140.

«Майская ночь»:

«Майская ночь» Римского-Корсакова в Частной русской опере // Рус. ведомости. 1899, 30 октября, № 301. С. 3. Раздел: Театр и музыка // Рус. слово. 1899, 12 ноября, № 313. 17 ноября, № 318. Раздел: Театр и музыка.

«Моцарт и Сальери»:

«Моцарт и Сальери» (постановка в Харькове) // Рус. слово. 1899, 7 января, № 7. Раздел: Театр и музыка.

Русская Частная опера [о гастрольях театра в Петербурге: «Борис Годунов», «Садко», «Орлеанская дева», «Моцарт и Сальери», о Шаляпине] // Театр и искусство. 1899, № 11. С. 227. Подп.: *А. Хо-ов.*

Русская Частная опера [о спектаклях «Моцарт и Сальери», «Боярыня Вера Шелого», «Псковитянка» Римского-Корсакова, «Русалка» Даргомыжского, «Фауст» Гуно, «Аида» Верди. Об исполнении Шаляпина, Девойода, Цветковой, Веселовской] // Театр и искусство. 1899, № 12. С. 243–245. Подп.: *А. Хо-ов.*

Частная русская опера Винтер [о спектакле «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова в исполнении гастрوليрующей московской Частной оперы. О Шаляпине и Шкафере] // Новое время. 1899, 12 марта, № 8275. Раздел: Театр и музыка.

«Ночь перед Рождеством»:

«Ночь перед Рождеством» в Большом театре // Моск. листок. 1899, 3 января, № 3 // Рус. ведомости. 1899, 3 января, № 3 [о вация, устроенная Римского-Корсакова в Большом театре] // Рус. слово. 1899, 9 ноября, № 310.

Плещеев А.А. Наш балет. СПб., 1899. 2-е изд. С. 242–243, 253, 357, 437 – о балете Петипа «Млада» на музыку Н.А. Римского-Корсакова (оценка исполнения в Мариинском театре).

«Псковитянка»:

«Псковитянка в Частной опере в Москве (с участием Шаляпина) // Рус. слово. 1899, 1 января, № 1. Раздел: Театр и музыка.

«Псковитянка», опера Римского-Корсакова [в театре Солодовникова с участием Шаляпина] // Рус. ведомости. 1899, 2 января, № 2 (об успехе оперы). 18 сентября, № 258. Раздел: Театр и музыка.

Римский-Корсаков Н.А. Письмо в редакцию [о своем предисловии к редакции «Бориса Годунова» Мусоргского перед постановкой на сцене московской Частной оперы] // Новости и Биржевая газета. 1899, 12 марта. № 70 // Новости. 1899, 12 марта.

Римский-Корсаков Н.А. Письмо в редакцию [о неверном сообщении в РМГ, № 33/34 об опере «Царская невеста»] // Новое время. 1899, 22 августа, № 8435. Перепеч.: РМГ. 1899, № 35. Стб. 819–820.

Розенов Э.К. «Царская невеста» в Частной опере // Новости дня. 1899, 25 октября, № 5897. Подп.: Э.Р. [рецензия на первое представление оперы, об исполнителях – Секар-Рожанском, Забеле и др.].

«Садко»:

Идейное содержание оперы «Садко» в связи с исполнением ее на московской частной сцене. Сборник заметок случайного рецензента. М., 1899. Русская частная опера [о гастрольных спектаклях Частной оперы в Петербурге: «Борис Годунов», «Садко», «Орлеанская дева», «Моцарт и Сальери», выдающееся исполнение Шаляпина] // Театр и искусство. 1899, № 11. С. 227. Подп.: А. Хо–ов.

«Садко» в Казанском городском театре // Рус. ведомости. 1899, 12 октября, № 282.

«Садко» в Петербургской консерватории // Биржевые ведомости. 1899, 10 марта, № 67.

«Садко» в Частной опере [об открытии нового сезона, о музыкальном руководителе М.М. Ипполитове-Иванове] // Новости сезона. 1899, № 617. С. 2 // Рус. ведомости. 1899, 6 сентября, № 245. 10 сентября, № 250 [об исполнении дебютанта Розанова]. 2 декабря, № 333 // Рус. слово. 1899, 6 сентября, № 246 [подробный отзыв].

«Садко» в Частной опере в присутствии автора // Курьер. 1899, 5 января, № 5 // Моск. листок. 1899, 7 января, № 7 // Новости дня. 1899, 5 января, № 5605.

«Снегурочка»:

«Снегурочка» в Мариинском театре // Новое время. 1899, 12 сентября, № 8456 [исполнители – Носилова, Рунге, Бухтояров, Лузинова, Кравченко, Мравина, Долина, Морской, Шаронов, декорации художника Иванова]. 17 октября, № 8491 [с новым составом исполнителей: Дулова, Козаковская, Чупрынников, Фриде, Смирнов, Серебряков, Долина и Петипа].

Соловьев Б.М. Разбор «Снегурочки» французским критиком [К. Беллэгом в журнале «Revue des deux mondes»] // Биржевые ведомости. 1899, 22 декабря, № 351.

Соловьев Н.Ф. Мариинский театр [«Снегурочка» Римского-Корсакова] // Биржевые ведомости. 1899, 17 октября, № 285. Раздел: Театр. Подп.: *Н.С.*

Соловьев Н.Ф. Московская частная опера [постановка «Моцарта и Сальери» Римского-Корсакова в зале консерватории. Исполнение Шаляпина и др.] // Биржевые ведомости. 1899, 12 марта, № 69. Раздел: Театр. Подп.: *Н.С.*

Стасов В.В. Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. СПб., 1899 (фрагменты переписки Бородина с Римским-Корсаковым).

Суворин А.С. Маленькие письма [о рецензии французского критика Беллэга на оперу «Снегурочка», о русской музыке и Ц. Кюи] // Новое время. 1899, № 8512, 7 (19) ноября. *Фитингоф-Шель Б.А.* Альбом автографов [воспоминания о Римском-Корсакове, Кюи, Соловьеве, Серове] // Моск. ведомости. 1899, 19 января, № 19.

«Царская невеста»:

Не пора ли обновить [комиссия Императорских театров «забраковала» «Царскую невесту»] // Рус. слово. 1899, 24 июля, № 202 // РМГ. 1899, № 33/34.

Об успехе оперы в Москве в Частной опере // Новое время. 1899, 28 октября, № 8508. Раздел: Театр и музыка // Новости сезона. 1899, № 638. Раздел: Хроника.

Отзыв о новой опере Римского-Корсакова // Рус. слово. 1899, 19 октября, № 289. 28 октября, № 298. 18 ноября, № 319. Раздел: Частная опера (исполнитель – Оленин и др.).

«Царская невеста», опера Римского-Корсакова // Рус. ведомости. 1899, 6 ноября, № 307 (отмечены Бедлевич и Ростовцева). 19 ноября, № 320 (новое распределение ролей – Оленин и Ростовцева).

Ценовский А.А. Римский-Корсаков и его опера «Садко» // Театр. 1899, № 153.

Черешнев Г.Я. Частная опера. «Царская невеста», опера Н.А. Римского-Корсакова [подробный отзыв об опере и ее постановке] // Рус. слово. 1899, 23 октября, № 293. Подп.: *Вох.*

Энгель Ю.Д. «Царская невеста», новая опера Н.А. Римского-Корсакова [в Частной опере] // Курьер. 1899, 24 октября, № 294. Подп.: *Giusto* // Рус. ведомости. 1899, 22 октября, № 292. Подп.: *Ю.Э.* [изложение содержания и оценка оперы, распределение ролей для первого спектакля в театре Солодовникова]. 26 октября, № 296. Подп.: *Ю.Э.* [характеристика оперы и ее исполнительей, отмечены Забела и Ростовцева].

1900

Баскин В.С. Тридцатипятилетний юбилей г. Римского-Корсакова [III Русский симфонический концерт] // Петербургская газета. 1900, 26 ноября, № 326. Подп.: *В. Б.*

Баскин В.С. «Царская невеста» // Петербургская газета. 1900, 5 марта, № 63.
Баскин В.С. Чествование Н.А. Римского-Корсакова [очередное собрание Общества музыкальных деятелей и педагогов] // Петербургская газета. 1900, 18 декабря, № 348. Подп.: *В.Б.*

Борман Э.Н. К 35-летию юбилею Н.А. Римского-Корсакова // Музыкально-театральный современник. 1900, № 2.

Веймарн П.П. Открытие сезона Харьковской оперной труппой [постановка «Царской невесты» труппой кн. Церетели в Павловском театре, исполнители: Любаша – Сканденберг, Марфа – Инсарова, Грязной – Камионский] // Сын отечества. 1900, 4 марта, № 63. Подп.: *П. В.*

Веймарн П.П. Частная опера князя Церетели [постановка «Царской невесты», гастроль в Петербурге] // Сын отечества. 1900, 23 марта, № 82. Подп.: *П. В.*

Геника Р.В. Харьков [о постановке «Царской невесты» 30 декабря 1899 в харьковском театре, в партии Марфы Инсарова] // РМГ. 1900, 23 января, № 4. Стб. 121–123.

Гутор В.П. Н.А. Римский-Корсаков. К 35-летию музыкальной деятельности // Бессарабец. 1900, 19 декабря. № 328.

Деятельность Римского-Корсакова:

Краткое сообщение о вступлении Н.А. Римского-Корсакова и Ц.А. Кюи пайщиками в Московскую Частную оперу // РМГ. 1900, № 44. Стб. 1052.
Опровержение слухов о вступлении композиторов пайщиками // РМГ. 1900, № 45. Стлб. 1086.

Программы русских симфонических концертов за 15 лет (1885–1900) [исполнение произведений композитора в концертах, дирижерская деятельность Римского-Корсакова]. СПб., 1900.

Иванов М.М. Оперная статистика за последние десять лет. Замечания, вытекающие отсюда. Об оперном комитете // Новое время. 1900, № 8636.

Иванов М.М. «Сказка о царе Салтане», опера Римского-Корсакова. Первая постановка в Московской Частной опере // Новое время. 1900, 6 ноября, № 8871.

Кашкин Н.Д. Императорские оперные сцены. «Русалка» и «Снегурочка» // Моск. ведомости. 1900, 8 сентября, № 268.

Кашкин Н.Д. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1865 – 19 декабря – 1900) [к 35-летию со дня исполнения Первой симфонии] // Моск. ведомости. 1900, 19 декабря, № 350.

Кашкин Н.Д. «Сказка о царе Салтане» // Моск. ведомости. 1900, 21 октября, № 291 [изложение сюжета в связи с премьерой в Русской Частной опере]. 29 октября, № 299. 31 октября, № 301 [продолжение рецензии].

Кашкин Н.Д. Частная опера [Два юбилейных спектакля – «Садко» и «Сказка о царе Салтане»] // Моск. ведомости. 1900, 22 декабря, № 353. Подп.: *Н.К.*

Кашкин Н.Д. Чествование Н.А. Римского-Корсакова [о спектакле «Садко» в Московской Частной опере] // Моск. ведомости. 1900, 20 декабря, № 351. Раздел: Театр и музыка. Подп.: *Н.К.*

Кругликов С.Н. В Русской Частной опере [постановка «Царской невесты» в театре Солодовникова, об исполнителях – Забеле, Круглове, Петровой] // Новости дня. 1900, 18 сентября, № 6224.

Кругликов С.Н. Н.А. Римский-Корсаков // Новости дня. 1900, 19 декабря, № 6316.

Кюи Ц.А. Дебют харьковской оперы. «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова // Новости и Биржевая газета. 1900, 4 марта, № 63. Раздел: Театр и музыка.

Л. Дом в Тихвине, в котором родился Н.А. Римский-Корсаков // РМГ. 1900, 17 декабря, № 51. Стб. 1282–1284. Подп.: *Л.*

Ларош Г.А. Три вечера [«Борис Годунов» в редакции Римского-Корсакова в «Аркадии» поставлен Товариществом артистов под управлением М.К. Максакова. Об оркестровке Римского-Корсакова] // Моск. ведомости. 1900, 1 сентября, № 24.

Лунаев И.В. Из Москвы. Опера Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» [о премьеры оперы в театре Солодовникова 21 октября] // РМГ. 1900. № 44. Стб. 1055.

Лунаев И.В. «Сказка о царе Салтане», новая опера Н.А. Римского-Корсакова (1-е представление 21 октября, в Москве) // РМГ. 1900, № 45. Стб. 1066–1070 [дирижер – Ипполитов-Иванов, режиссура – Шкафер и Кравецкий, исполнители – Забела и др, декорации Врубеля, обстановка Лентовского].

«Майская ночь»:

О постановке оперы «Майская ночь» во Франкфурте-на-Майне // Новое время. 1900, 14 июня, № 8726. Раздел: Театр и музыка // РМГ. 1900, № 23–24. Стб. 608 // Рус. ведомости. 1900, 27 апреля, № 116. Раздел: Театр и музыка.

Петровский Е.М. Примечания к биографии [Н.А. Римского-Корсакова] // РМГ. 1900, № 51. Стб. 1276–1282. Подп.: *Е.П.*

Римский-Корсаков Н.А. К редактору «Русских ведомостей» [благодарность всем поздравившим композитора с юбилеем] // Рус. ведомости. 1900, 25 декабря, № 358. Перепеч.: Курьер. 1900, 27 декабря, № 358 // РМГ. 1901, № 2. Стб. 60.

Римский-Корсаков Н.А. Письмо в редакцию [благодарность за поздравления в связи с 35-летием творческой деятельности] // Новое время. 1900, 19 декабря, № 8914. Перепеч.: Театр. Одесса. 1901, 3 января, № 2 // РМГ. 1901, № 2. Стб. 55.

Римский-Корсаков Н.А. Письмо в редакцию [благодарность по поводу поздравительных телеграмм из Астрахани, Варшавы, Владикавказа, Казани, Кишенева, Киева, Нижнего Новгорода, Одессы, Саратова, Ростова-на-Дону, Харькова, Ярославля и Тифлиса] // Новое время. 1900. 28 декабря, № 8921.

Римский-Корсаков Н.А. Письмо в редакцию [опровержение слуха о вступлении композитора в пайщики Частной оперы] // Новое время. 1900, 31 октября, № 8865. Перепеч.: Курьер. 1900, 2 ноября, № 304.

«Садко»:

О работе художника Ап. Мих. Васнецова над постановкой оперы Римского-Корсакова «Садко» (по предложению дирекции Имп. театров) // Новое время. 1900, 23 сентября, № 8833 // РМГ. 1900, 7 октября, № 41. Стб. 965. Раздел: Разные известия.

Провинциальная летопись. Саратов [отзыв о спектаклях «Борис Годунов», «Садко», «Царская невеста»] // Театра и искусство. Пб. 1900, № 9. С. 194.

Провинциальная летопись. Тифлис [о спектакле «Садко» в Тифлисском оперном театре] // Театр и искусство. 1900, № 8. С. 173.

«Садко» в Частной опере. Бенефисный спектакль артиста Секар-Рожанского // Моск. ведомости. 1900, 17 ноября, № 318 // Театр и искусство. Пб. 1900, № 5. С. 104. Раздел: Нам пишут из Москвы.

«Сказка о царе Салтане»:

Московская Частная опера [о генеральной репетиции] // Рус. слово. 1900, № 292, 21 октября.

Московская Частная опера [отчет о представлении оперы в присутствии автора] // Рус. слово. 1900, № 353, 21 декабря.

Московская Частная опера [отчет о втором представлении] // Рус. слово. 1900, № 294. 23 октября.

«Сказка о царе Салтане», опера Римского-Корсакова // Мир искусства. СПб., 1900. Т. 4. Лит. отд. С. 163. Раздел: Заметки (о постановке, декорациях и костюмах Врубеля) // Рус. ведомости. 1900, 22 октября, № 294. Раздел: Театр и музыка [овации, устроенные автору на первом представлении оперы в театре Солодовникова в Москве] // Театр и искусство. 1900, № 44. С. 783 [о постановке в Московской Частной опере, художник – Врубель, режиссеры – Шкафер и Кравецкий, о распределении ролей и успехе].

Театральные новинки [о постановке «Доктора Штокмана» Ибсена в Художественном общедоступном театре, «Ромео и Джульетты» в Малом театре и оперы «Сказка о царе Салтане» в Частной опере в Москве] // Новое время. 1900, 28 октября, № 8852. С. 2. Подп.: *Фельетонист*.

«Царь Салтан» [оценка оперы и ее постановки в театре Солодовникова] // Россия. 1900, № 540, 25 октября. Подп.: *Ихт*.

Частная опера. «Сказка о царе Салтане», опера Н.А. Римского-Корсакова // Моск. ведомости. 1900, 31 ноября, № 301 (об исполнителях – Тассине, Мельгуновой, Поздняковой).

«Снегурочка»:

«Снегурочка» в Большом театре // Рус. ведомости. 1900, 27 апреля, № 116 [среди исполнителей отмечены Цыбущенко и Гончаров] // Рус. слово. 1900, № 115, 25 апреля. № 247, 6 сентября [общая оценка репертуара театра, о постановке оперы «Снегурочка», об исполнителях – Климентьева и Цыбущенко]. № 263, 22 сентября.

«Снегурочка» в Оперном театре в Тифлисе // Театр и искусство. 1900, № 12. С. 253. Раздел: Провинциальная летопись.

Соловьев Б.М. Гастроли Харьковской оперы [постановки опер: «Царская невеста», «Гугеноты», «Кармен»] // Театр и искусство. 1900, № 11 (41?). С. 224.

Соловьев Н.Ф. К юбилею Н.А. Римского-Корсакова [35-летие композиторской деятельности] // Биржевые ведомости. 1900, 17 декабря, № 344. Подп.: *Н.С.*

Соловьев Н.Ф. Санкт-Петербург. Панаевский театр [постановка «Царской невесты» в Петербурге Харьковской оперной труппой Церетелли] // Биржевые ведомости. 1900, 4 марта, № 62. Раздел: Театр // Россия. 1900, 4 марта, № 308.

Соловьев Н.Ф. Чествование Н.А. Римского-Корсакова [в ИРМО по случаю 35-летия его творческой деятельности. Рецензия на исполнение его произведений] // Биржевые ведомости. 1900, 18 декабря, № 345. Раздел: Театр.

Соловьев Н.Ф. Юбилейный спектакль «Снегурочки» в Большом театре (исполнение по случаю 35-летия музыкальной деятельности Римского-Корсакова, с участием Э. Кристман в роли Снегурочки и Собинова в роли Берендея) // Моск. ведомости. 1900, 21 декабря, № 352. Подп.: *Н.С.* // Рус. ведомости. 1900, 22 декабря, № 355.

Стасов В.В. Речь на чествовании Н.А. Римского-Корсакова // Новости и Биржевая газета. 1900, 27 ноября, № 329.

Ушаков С. О переделке Римским-Корсаковым оперы Мусоргского «Борис Годунов» // Нувеллист. 1900, апрель, № 4. С. 14–15. Раздел: Критика и библиография.

Ушаков С. Разбор пролога к опере Римского-Корсакова «Псковитянка» – «Боярыня Вера Шелого» // Нувеллист. 1900, март, № 3. С. 11–12. Раздел: Критика и библиография.

Финдейзен Н.Ф. Русская музыка в XIX веке. Вместо предисловия // РМГ. 1900, №№ 1/2, 5/6, 8, 11/12.

«Царская невеста»:

О постановке оперы «Царская невеста» в Харькове // Рус. ведомости. 1900, 28 января, № 28. Раздел: Театр и музыка.

Открытие спектаклей харьковской оперной труппы кн. Церетели [«Царская невеста» в помещении Панаевского театра] // РМГ. 1900, 12 марта, № 11. Стб. 313–314. Раздел: Хроника. Петербург.

Отчет о представлении «Царской невесты» в Москве в Частной опере // Рус. слово. 1900, № 257, 16 сентября. Раздел: Театр и музыка (исполнители – Петрова и Круглов).

Представление «Царской невесты» в Саратове // РМГ. 1900, 19 марта, № 12. Стб. 354. Раздел: Музыка в провинции. Подп.: *Инкогнито* // Рус. ведомости. 1900, 16 февраля, № 47. Раздел: Театр и музыка (об успехе оперы в Саратове).

Провинциальная летопись. Саратов [отзыв о спектаклях «Борис Годунове», «Садко», «Царская невеста», об исполнителях] // Театр и искусство. 1900, № 9. С. 194.

Сад «Эрмитаж». О постановке оперы «Царская невеста» труппой Церетели в Москве // Рус. слово. 1900, 27 мая, № 145.

«Царская невеста», гастроль в Петербурге харьковской труппы Церетели // Новое время. 1900, 4 марта, № 8627.

«Царская невеста» в Московской Частной опере // Московский листок. 1900, 5 января, № 5 (в присутствии автора, первое исполнение новой арии в 3-м акте) // Моск. ведомости. 1900, 5 января, № 5 (в присутствии автора) // Новости дня. 1900, 4 января, № 5967 (в присутствии автора) // Рус. ведомости. 1900, 4 января, № 4 (в присутствии автора). 16 сентября, № 258 (спектакль с новыми исполнителями – Петрова в роли Любаши и Круглов в роли Грязного) // Рус. слово. 1900, 4 января, № 4 (краткий отчет о представлении и о чествовании автора). 10 января, № 10. 4 октября, № 275 (о дебюте Суворцевой в партии Любаши). 14 октября, № 284 (о подготовке к постановке оперы Римского-Корсакова, о выходе режиссера Мельникова из состава Частной оперы). 19 октября, № 289 (о чествовании автора, о Петровой в роли Любаши). 8 ноября, № 309 (об исполнителях – Махине, Шубине).

Черешнев Г.Я. Н.А. Римский-Корсаков (К 35-летию юбилею) // Рус. слово. 1900, 19 декабря, № 351. Подп.: *Юх.*

Черешнев Г.Я. «Сказка о царе Салтане», опера Римского-Корсакова // Рус. слово. 1900, № 293, 22 октября (о первом представлении в присутствии автора, о чествовании Римского-Корсакова), № 295, 24 октября. Подп.: *Юх.*

Чествование Н.А. Римского-Корсакова:

Адреса от профессоров консерватории и от публики в связи с 35-летием композиторской деятельности Римского-Корсакова // Курьер. 1900, 27 декабря, № 358.

К чествованию Н.А. Римского-Корсакова [в симфоническом собрании, текст поднесенных адресов, в связи с 35-летием композиторской деятельности] // Новости дня. 1900, 27 декабря, № 6323.

К 35-летию юбилею Н.А. Римского-Корсакова [стихи] // РМГ. 1900, 17 декабря, № 51. Стб. 1260–1261. Подп.: *К-й А.*

Концерты. 3-й Русский симфонический концерт // РМГ. 1900, № 49. Стб. 1205.

О 35-летию композиторской деятельности Н.А. Римского-Корсакова. 1865 – 19 декабря – 1900 // Новости дня. 1900. 19 декабря. № 6316 // РМГ. 1900, 17 декабря, № 51. Стб. 1258–1260. № 52. Стб. 1304–1305, 1307 // Рус. ведомости. 1900. 19 декабря. № 352.

Чествование Н.А. Римского-Корсакова [о спектакле «Садко» в Московской Частной опере] // Рус. ведомости. 1900, 30 ноября, № 333. Раздел: Театр и музыка // Театр и искусство. Пб. 1900, № 51. С. 941.

Чествование Н.А. Римского-Корсакова [отчет о чествовании композитора в зале Петропавловского училища в Петербурге] // Биржевые ведомости. 1900, 19 декабря, № 346. Раздел: Театры.

Чествование Н.А. Римского-Корсакова [отчет о чествовании композитора в Москве по случаю 35-летия его музыкальной деятельности. Постановка опер «Садко» на сцене Московской Частной оперы и «Снегурочки» в Большом театре] // Рус. слово. 1900, 20 декабря, № 352.

Чествование Н.А. Римского-Корсакова [отчет о чествовании композитора в Московском отделении ИРМО] // Рус. слово. 1900, 24 декабря, № 356.

Чечотт В.А. Н.А. Римский-Корсаков // Иллюстрированный сборник Киевского Литературно-артистического общества. Киев, 1900.

Чечотт В.А. Театр и музыка. Городской театр [«Царская невеста» в Одессе] // Одесские новости. 1900, 11 октября, № 300.

Энгель Ю.Д. К тридцатипятилетию композиторской деятельности Н.А. Римского-Корсакова // Рус. ведомости. 1900, 19 декабря, № 352. Раздел: Театр и музыка. Подп.: Ю.Э.

Энгель Ю.Д. Новая опера Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» // Рус. ведомости. 1900, 25 октября, № 297 (подробная оценка вокальной и оркестровой стороны оперы, краткие замечания о постановке в театре Солюдовникова).

Энгель Ю.Д. Премьера оперы «Сказка о царе Салтане» // Рус. ведомости. 1900, 22 октября, № 294. Без подп.

Энгель Ю.Д. «Снегурочка» в трех театрах [постановка пьесы Островского с музыкой Чайковского в Новом театре, с музыкой Гречанинова в Художественном театре и оперы Римского-Корсакова] // Курьер. 1900, 28 октября, № 299. 2. Подп.: *Giusto*.

Энгель Ю.Д. Три «Снегурочки» // Рус. ведомости. 1900, 13 октября, № 285. Раздел: Театр и музыка [сравнительная характеристика музыки Чайковского к пьесе Островского, музыки Гречанинова, оперы Римского-Корсакова].

Энгель Ю.Д. Тридцатипятилетие композиторской деятельности Н.А. Римского-Корсакова // Курьер. 1900, 19 декабря, № 351. Подп.: *G-to*.

Энгель Ю.Д. Частная опера. «Сказка о царе Салтане», опера Н.А. Римского-Корсакова // Курьер. 1900, № 296, 25 октября. Подп.: *Giusto*.

Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Его биография. Его значение в истории русской музыки // РМГ. 1900, 17 декабря, № 51. Стб. 1261–1269.

Ястребцев В.В. Список произведений Н.А. Римского-Корсакова // РМГ. 1900, 17 декабря, № 51. Стб. 1270–1276.

Bellaigue Camille. Une opera russe Sniegourotchka de m. Rimsky-Korsakow. Пер. с франц. Изд. А. Федоров. М., 1900.

1901

Витол Я.Я. «Царская невеста», опера в трех действиях Н.А. Римского-Корсакова // St. Peterburger Zeitung. 1901, № 315.

Гродзкий Б.П. Н.А. Римский-Корсаков // Музыка и пение. 1901, № 3.

Иванов М.М. «Садко», опера-былина в 5 действиях и 7 картинах. Муз. Н.А. Римского-Корсакова. 1-е представление на Мариинской сцене 26 января

ря [оценка работы художника А.М. Васнецова] // Новое время. 1901, 29 января, № 8953.

Карасев П.А. «Сказка о царе Салтане» // Рус. обозрение. 1901. Кн. 1.

Кашкин Н.Д. [О новых исполнителях в «Садко» в театре Солодовникова 1 ноября: Бунакова – Любава, Астафьева – Волхова] // Рус. слово. 1901, 2 ноября, № 302. Подп.: *К. Д.*

Кашкин Н.Д. «Псковитянка», опера в 3-х действиях // Моск. ведомости. 1901, 14 октября, № 283.

Кашкин Н.Д. «Садко» в Петербурге // Моск. ведомости. 1901, 30 января, № 30 [постановка в Мариинском театре, исполнители – Давыдов, Долина, Фриде].

Кашкин Н.Д. Театр и музыка. «Эрмитаж» [постановка «Царской невесты»] // Моск. ведомости. 1901, 18 мая, № 135. Подп.: *Н.К.*

Кашкин Н.Д. Триада опер на сцене Нового театра [«Пир во время чумы», «Сын мандарина» Кюи и «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова] // Моск. ведомости. 1901, 14 ноября, № 314.

Кнорозовский И.М. Музыкальные заметки [о «Царской невесте» в Мариинском театре] // Театр и искусство. 1901, № 45. С. 815 (отмечены Большая и Славина).

Кругликов С.Н. Бенефис г. Шаляпина [Театр «Эрмитаж»: Сальери в опере Римского-Корсакова и Тонио в опере «Паяцы» Леонкавалло] // Новости дня. 1901, 27 июля, № 6508. Раздел: Театр и музыка.

Кругликов С.Н. Еще о «Моцарте» и «Паяцах» // Новости дня. 1901, 2 августа, № 6514. *Кругликов С.Н.* «Псковитянка» Римского-Корсакова [Шаляпин и Донской, дирижер Альтани] // Новости дня. 1901, 22 октября, № 6595. 26 октября, № 6598. 28 октября, № 6599.

Кругликов С.Н. «Царская невеста» в «Эрмитаже» // Новости дня. 1901, 12 июля, № 6493. Раздел: Театр и музыка.

Ларош Г.А. Иностранная музыка // Россия. 1901, 27 февраля, № 661 [о влиянии итальянской музыки на русскую, об операх Чайковского, Глинки, Римского-Корсакова и других русских композиторов].

Ларош Г.А. К бенефису оркестра Мариинского театра [об опере «Садко»] // Россия. 1901, № 626.

Ленский А.П. Большой театр («Псковитянка») // Курьер. 1901, 12 октября, № 282 (о Шаляпине и Марковой).

Ленский А.П. Театр и музыка. Новый театр. «Моцарт и Сальери» Р.-Корсакова // Курьер. 1901, 18 ноября, № 319.

Липаев И.В. Из Москвы [празднование 35-летия музыкальной деятельности композитора] // РМГ. 1901, № 2. Стб. 56–57.

Липнев. «Псковитянка» // Рус. слово. 1901, 12 октября, № 281. Подп.: *Юх.*
«Майская ночь»:

Опера «Майская ночь» в Народном Доме // Биржевые ведомости. 1901, № 70.

«Моцарт и Сальери»:

Из Москвы. Новый театр [первые постановки опер «Моцарт и Сальери» с Шаляпиным в роли Сальери и «Пир во время чумы» и «Сын мандарина» Кюи в Новом театре] // РМГ. 1901, № 46. Стб. 1165–1166.

О выступлении Шаляпина в опере Римского-Корсакова в «Аркадии» // Биржевые ведомости. 1901, 12 августа, № 218. Раздел: Театр.

Манькин-Невструев Н.А. «Баян наших дней» // Рус. обозрение. 1901. Вып. 1. *Петровский Е.М.* Мариинский театр. «Царская невеста» (первое представление 1 октября) // РМГ. 1901, № 44. Подп.: П.

Половцев А.В. Декорации «Садко» (историческая справка) [критика декораций по эскизам А.М. Васнецова] // Новое время. 1901, 25 октября, № 9211. Подп.: *Кончак*.

Попов Б.М. К постановке «Царской невесты» // Пермские губ. ведомости. 1901, 8 ноября, № 293 (243). Подп.: *As-dur*.

«Псковитянка»:

Декорации «Псковитянки» (К.А. Коровина и А.Я. Головина) // Моск. ведомости. 1901, 31 октября, № 300. Подп.: *В. Г.*

Краткие сведения об опере, ее прежних исполнителях // Рус. ведомости. 1901, 10 октября, № 280.

Нам пишут из Москвы (Грязной в исполнении Шаляпина) // Театр и искусство. 1901, № 45. С. 809.

«Псковитянка» в Большом театре в Москве // Россия. 1901, 25 октября, № 898 // Рус. ведомости. 1901, 19 октября, № 289 // Рус. слово. 1901, 11 октября, № 280. 12 октября, № 281.

«Садко»:

Обзор оперных спектаклей Мариинского театра в сезоне 1900/1901 годов. 200-е представление оперы «Евгений Онегин» Чайковского, «Валькирия» Вагнера, «Садко» Римского-Корсакова // ЕИТ. Сезон 1900/1901. СПб., 1901.

«Садко», былинная опера Н.А. Римского-Корсакова // РМГ. 1901, № 5. Раздел: Мариинский театр. Хроника.

«Садко» в Мариинском театре // Биржевые ведомости. 1901, 10 февраля, № 40 // Новое время. 1901, 27 января, № 8951 (сравнение спектаклей Мариинского театра и Частной оперы в пользу последней). Подп.: *Р.* 8 сентября, № 9164. 12 сентября, № 9168 (новые исполнители – Фриде, Долина и Чупрынников) // Россия. 1901, 18 апреля, № 709. 5 октября, № 876 (в партии Индийского гостя – Алчевский) // Театр и искусство. 1901, № 38. С. 675.

«Садко» в Частной опере // Рус. ведомости. 1901, 18 октября, № 288 (успех Петровой в роли Любавы). 3 ноября, № 304 (о новых исполнительницах женских ролей) // Рус. слово. 1901, 28 февраля, № 57.

«Сказка о царе Салтане»:

О бенефисе певицы Забелы 21 января в театре Солодовникова в «Сказке о царе Салтане» [кратко о других партиях Забелы в операх Римского-Корсакова] // Рус. слово. 1901, 22 января, № 21.

Соловьев Б.М. «Садко» на Мариинской сцене // Биржевые ведомости. 1901, 28 января, № 27 // Театр и искусство. 1901, №№ 3, 5–7.

Соловьев Н.Ф. Мариинский театр [постановка «Царской невесты»] // Биржевые ведомости. 1901, 2 ноября, № 298. Раздел: Театр.

Старк Э.А. «Моцарт и Сальери», опера Римского-Корсакова [отрицательный отзыв об исполнении в Михайловском театре с Аполлонским в роли Моцарта] // Россия. 1901, 24 октября, № 897. Раздел: Театр и музыка. Подп.: *Зигфрид*.

Старк Э.А. «Садко», опера Римского-Корсакова [об исполнителях: Волхова – Гладкая, Садко – Ершов; у публики опера успеха не имела] // Россия. 1901, 8 сентября, № 851. Подп.: *Зигфрид*.

Стасов В.В. Искусство XIX века [раздел о Римском-Корсакове] // Специальное издание журнала «Нива»: XIX век. Иллюстрированный обзор минувшего столетия. СПб., 1901. С. 212–328.

Финдейзен Н.Ф. Мариинский театр. «Сервилия», новая опера Н.А. Римского-Корсакова.

1-е представление: Сценическая постановка О.О. Палечека; капельмейстер Ф.М. Блуменфельд // РМГ. 1901, № 40.

«Царская невеста»:

Провинциальная летопись. Пермь // Театр и искусство. 1901. № 51. С. 960.

Провинциальная летопись. Тифлис // Театр и искусство. 1901, № 4. С. 91 (отзыв о спектаклях «Лоэнгрин» Вагнера и «Царская невеста» Римского-Корсакова).

«Царская невеста» в Мариинском театре // Новое время. 1901, 7 ноября, № 9284 (отмечено исполнение Фриде партии Любаши) // Россия. 1901, 1 ноября, № 905. Подп.: *N*.

«Царская невеста» в театре Солодовникова в Москве // Рус. ведомости. 1901, 2 января, № 2. Раздел: Театр и музыка (оценка новых исполнителей: Грязной – Веков, Сабурова – Асатурова). 30 октября, № 300. Раздел: Театр и музыка (отмечены недостатки исполнения Манштет, дебютировавшей в партии Марфы). 28 декабря, № 360. Раздел: Театр и музыка (новое распределение партий в опере).

«Царская невеста», опера Римского-Корсакова в труппе Бородая в «Эрмитаже» // Рус. ведомости. 1901. 18 мая, № 135. Раздел: Театр и музыка (характеристика Поляковой в роли Марфы и Томской в роли Любаши). «Эрмитаж» [о бенефисном спектакле артистки труппы Бородая А.М. Томской, другие исполнители: Акимов, Петров] // Моск. ведомости. 1901. 26 июня, № 173. С. 4.

Чествование Н.А. Римского-Корсакова:

Отчет о праздновании 35-летия музыкальной деятельности композитора // Нувеллист. 1901, № 1. С. 3–4.

Чечотт В.А. Театр и музыка. Городской театр [«Царская невеста» в Киеве] / [Киевская газета]. 1901, 14 ноября, № 315.

Чешихин В.Е. История русской оперы. 1735–1900 гг. // РМГ. 1901, № 27–35, 37–44, 46–52. Отд. оттиск: СПб., 1902. 2-е изд. испр. и доп. под назв. «История русской оперы (с 1674 по 1903)». М.–Лпц., 1905.

Энгель Ю.Д. К концерту Русского музыкального общества 1 декабря [«Манфред» Чайковского и «Песнь о вещем Олеге» Римского-Корсакова] // Рус. ведомости. 1901, 1 декабря, № 325.

Энгель Ю.Д. «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова [подробная характеристика оперы и изменений, внесенных композитором во 2-ю редакцию; Грозный – Шалапин] // Рус. ведомости. 1901, 13 октября, № 283. Подп.: Ю. Э.

Энгель Ю.Д. Три новинки Нового театра [«Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы», «Сын мандарина»] // Рус. ведомости. 1901, 18 ноября, № 312. С. 3–4.

1902

Баскин В.С. «Сервилия» [о постановке в Мариинском театре, о художнике Аллегри и исполнителях: Сервилия – Куза, Валерий – Ершов] // Петербургская газета. 1902, 2 октября, № 270. Подп.: Б.В.

Де-Боран Ал. Герои «Сервиллии» в опере, драме и истории // Приазовский край. 1902, 5 декабря, № 322.

Иванов М.М. «Сервилия», опера Н.А. Римского-Корсакова [о недостатках драмы Мея и оперы] // Новое время. 1902, 7 октября, № 9552. Раздел: Музыкальные наброски.

Кашкин Н.Д. Большой театр [о постановке «Моцарта и Сальери». Исполнители – Шалапин и Савостьянов] // Моск. ведомости. 1902, 31 октября, № 300. Раздел: Театр и музыка. Подп.: Н. К.

Кашкин Н.Д. Большой театр [о премьере «Псковитянки» с прологом] // Моск. ведомости. 1902, 23 октября, № 294. Раздел: Театр и музыка. Подп.: Н. К.

Кашкин Н.Д. «Кашей Бессмертный» Н.А. Римского-Корсакова [постановка в Частной опере; Царевна – Забела, Кашей – Опустович] // Моск. ведомости. 1902, 22 декабря, № 352.

Кашкин Н.Д. Театр и музыка [концерт Русского хорового общества, в программе «Пророк» Римского-Корсакова] // Моск. ведомости. 1902, 19 февраля, № 50. Подп.: Н.К.

Кашкин Н.Д. Частная опера [о возобновлении «Снегурочки»] // Моск. ведомости. 1902, 22 октября, № 291.

«Кашей Бессмертный»:

«Кашей Бессмертный» на сцене Частной оперы в Москве // Театр и искусство. 1902, № 51. С. 980 [о первом представлении, об исполнителях – Забеле, Петровой, Опустовиче, Бочарове].

«Кашей Бессмертный» (о постановке в театре Солодовникова в Москве 14 декабря) // Рус. слово. 1902, 16 декабря, № 346. Раздел: Театр и музыка. Подп.: Д-ко К.

«Кашей Бессмертный», опера Римского-Корсакова, премьера 12 декабря // Моск. ведомости. 1902, 22 декабря. № 352 // Рус. ведомости. 1902, 12 декабря, № 343. 23 декабря, № 354.

Периодическая печать о музыке [отзывы музыкальных сотрудников московских газет об опере Римского-Корсакова] // РМГ. 1903, № 5.

Кнорозовский И.М. Музыкальные заметки [о «Царской невесте» в Новом летнем театре, бывш. «Олимпия» в Петербурге] // Театр и искусство. 1902, № 21. С. 413–414 (отмечено исполнение Тартакова, Фингерт, Орешкевича, Будкевича).

Кочетов Н.Р. [О «Кашее Бессмертном» Римского-Корсакова] // Моск. листок. 1902, 15 декабря, № 348.

Кругликов С.Н. «Иоланта» и «Кашей Бессмертный» [в театре Солодовникова] // Новости дня. 1902, 24 декабря, № 7021.

Кругликов С.Н. «Кашей Бессмертный» // Новости дня. 1902, 12 декабря, № 7009. 24 декабря. № 7021. Раздел: Театр и музыка.

Кругликов С.Н. «Моцарт и Сальери» [постановка в Новом театре, Шаляпин в роли Сальери] // Новости дня. 1902, 12 октября, № 6948. Раздел: Театр и музыка.

Кругликов С.Н. «Снегурочка» [постановка в Частной опере, об исполнителях – Забеле, Петровой, Бочарове] // Новости дня. 1902, 21 октября, № 6957.

Кругликов С.Н. Частная опера [постановка «Садко». Исполнители – Забела, Петрова, Полянский] // Новости дня. 1902, 23 сентября, № 6922.

Курдюмов Ю.В. Тематический разбор оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» // РМГ. 1902, № 48.

Ливин А. [Липаев И.В.] «Кашей Бессмертный» Н.А. Римского-Корсакова и «Иоланта» П.И. Чайковского на сцене московской частной оперы // РМГ. 1902, № 51/52. Стб. 1313–1315.

«Моцарт и Сальери»:

«Моцарт и Сальери» в Большом театре [исполнение трех опер – «Моцарт и Сальери» с участием Шаляпина, «Пир во время чумы» и «Сын мандарина» с участием Собинова, спектакль 29 октября] // Рус. слово. 1902, 30 октября, № 299.

Об исполнении в Большом театре опер «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Пир во время чумы» и «Сын мандарина» Кюи. Критические замечания об исполнении // Рус. ведомости. 1902, 31 октября, № 301. Раздел: Театр и музыка.

Опера «Моцарт и Сальери» в Большом театре в сезоне 1901/1902 [содержание опер и состав исполнителей в «Псковитянке» и «Моцарте и Сальери», «Пире во время чумы» и «Сыне мандарина»] // ЕИТ. Сезон 1901/1902. СПб., 1902. С. 165–284.

Нестеров М.Д. Мариинский театр [«Сервилия» Римского-Корсакова, исполнители – Куза, Яковлев, Морской] // Театр и искусство. 1902, № 41. С. 739. Подп: *Н-ов М.*

Осовский А.В. Н.А. Римский-Корсаков. Увертюра к опере «Боярыня Вера Шелого» (музыкально-драматический пролог к опере «Псковитянка»). Ор. 54. Переложение для ф-но в 4 руки Н.Н. Римской-Корсаковой. Изд. В.В. Бессель и К^о (Нотографическая статья) // Известия СПб. Общества музыкальных собраний. СПб., 1902, декабрь. С. 23.

Попов Б.М. Московские впечатления. Наброски. I. Забела и «Снегурочка» на сцене Частной оперы // Пермский край. 1902, 5 ноября, № 519 (538). Подп.: *Мизгирь*.

«Псковитянка»:

«Псковитянка» Римского-Корсакова. О возобновлении оперы в Большом театре в Москве // Рус. слово. 1902, 24 октября, № 293. Раздел: Театр и музыка.

«Садко»:

«Садко» в Частной опере // Рус. ведомости. 1902, 14 марта, № 72 (исполнение с участием артиста Мариинского театра Давыдова) // Рус. слово. 1902, 13 сентября, № 252 (спектакль 12 сентября).

Сахновский Ю.С. «Кашей Бессмертный». Осенняя сказочка. Опера в 1 действии, в 3 картинах без перерыва музыки. Либретто и музыка Н.А. Римского-Корсакова // Курьер. 1902, 12 декабря, № 343. Подп.: *Ю.С.*

«Сервилия»:

«Сервилия» в Мариинском театре // Новое время. 1902, 3 октября, № 9548. С. 4 // Петербургская газета. 1902, 2 октября, № 270. С. 3.

«Сказка о царе Салтане»:

Исполнение оперы труппой Гвиди в консерватории, характеристика оперы // Новое время. 1902, 24 декабря, № 9630. С. 5. Раздел: Театр и музыка.

«Снегурочка»:

К возобновлению «Снегурочки» на сцене Частной оперы // Моск. ведомости. 1902, 15 октября, № 284. С. 5. Подп.: *Д.Я.Ш.* (история постановки в московских театрах, об исполнителях – Е.Я. Цветковой и А.Е. Ростовцевой).

О спектаклях русской оперы в Казани. Постановки опер «Снегурочка», «Князь Игорь», «Рогнеда», «Юдифь» // Театр и искусство. 1902. № 49. С. 941.

Частная опера. «Снегурочка», оп. Н.А. Римского-Корсакова [первое исполнение 15 октября] // Рус. слово. 1902, 16 октября, № 285. С. 3. Раздел: Театр и музыка.

Тимофеев Г.Н. Новинки в музыке на пушкинские тексты [об операх «Мозарт и Сальери» и «Пир во время чумы»] // Рус. вестник. 1902, № 1.

Финдейзен Н.Ф. «Сервилия», новая опера Н.А. Римского-Корсакова. Первое представление 1-го октября. Сценическая постановка О.О. Палечка, капельмейстер Ф. Блюменфельд // РМГ. 1902, № 40. Подп.: *Ник. Ф.*

«Царская невеста»:

Исполнение оперы в Новом летнем театре в Петербурге [оценка Тартакова в роли Грязного] // Новое время. 1902, 12 мая, № 9405. С. 5.

Исполнение оперы в Праге // Рус. ведомости. 1902, 3 декабря, № 334. С. 4. Раздел: Театр и музыка.

Опера. Обзор оперных спектаклей Мариинского театра в сезоне 1901/1902 годов. Изложение содержания и состав исполнителей опер «Цар-

ская невеста» и «Зигфрид» Вагнера, об остальных репертуарных операх // ЕИТ. Сезон 1901/1902. СПб., [1902]. Вып. 165.

Провинциальная летопись. Тифлис // Театр и искусство. 1902, № 48. С. 914 (отзыв о спектакле оперы Церетели «Царская невеста», об исполнителях: Гашинская, Полуянов, Добржанская).

Энгель Ю.Д. «Кашей Бессмертный». Новая опера Н.А. Римского-Корсакова (театр Солодовникова) [сравнение с Вагнером, характеристика оперы и отдельных партий] // Рус. ведомости. 1902, 23 декабря, № 354. С. 3–4. Раздел: Театр и музыка. Подп.: Ю.Э.

Энгель Ю.Д. «Снегурочка» Римского-Корсакова (Частная опера) [характеристика оперы и оценка исполнителей] // Рус. ведомости. 1902, 17 октября, № 287. С. 3. Подп.: Ю.Э.

Ястребцев В.В. «Кашей Бессмертный» – осенняя сказочка. Опера в 1-м действии (в 3-х картинах без перерыва музыки). Либретто и музыка Н.А. Римского-Корсакова (нем. текст А. Бернгарда) // Известия СПб. Общества музыкальных собраний. СПб., 1902, декабрь.

1903

Грушке Н.Ф. «Сервилия», опера в 5 действиях (сюжет заимствован из драмы Л. Мея), муз. Н.А. Римского-Корсакова (Нотографическая статья) // Известия СПб. общества музыкальных собраний. СПб., 1903, январь.

Иванов Р.А. «Садко», опера Н.А. Римского-Корсакова // Восточное обозрение. 1903, № 8.

Иванов Р.А. «Царская невеста», опера Н.А. Римского-Корсакова // Восточное обозрение. 1903, № 20.

Кашкин Н.Д. Театр и музыка [концерт в Москве, в Большом зале консерватории, в программе ария из «Царской невесты» Римского-Корсакова] // Моск. ведомости. 1903, 4 февраля, № 35. Подп.: Н.К.

Кнорозовский И.М. «Царь Салтан» [на сцене Частной оперы в Москве] // Театр и искусство. 1903, № 3. С. 58–60.

Коптяев А.П. Музыка и культура. Сборник музыкально-исторических и музыкально-критических статей. М., 1903.

Нестеров М.Д. «Аркадия». Новый летний театр [исполнение «Царской невесты»] // Театр и искусство. 1903, № 22. С. 436 (об исполнении «Царской невесты» в «Аркадии», «Рогнеды» в Новом летнем театре; Грязной – Петров, Любаша – Макарова).

Нестеров М.Д. Возобновление «Псковитянки» Римского-Корсакова в Мариинском театре [в роли Грозного Шаляпин] // Театр и искусство. 1903, № 45. С. 834–835.

Нестеров М.Д. Народный Дом [постановка «Царской невесты» в оперном театре петербургского Народного Дома] // Театр и искусство. 1903, № 25. С. 484.

Половцов А.В. Листок из воспоминаний. (Письмо из Петербурга) [о премьере оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова] // Моск. ведомости. 1903, № 339. Раздел: Старая афиша.

«Псковитянка»:

«Боярыня Вера Шелога» и «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова // РМГ. 1903, № 44–46. Раздел: Мариинский театр.

«Садко»:

Музыкальная хроника (из провинции). «Садко», опера Р.-Корсакова 30 декабря, 2 и 6 января // Восточное обозрение. 1903, № 8.

«Сервилия»:

О предстоящей постановке в московском Большом театре // Театральный курьер. 1903, № 15. С. 3.

Опера. Мариинский театр [обзор оперных спектаклей Мариинского театра в сезоне 1902/1903: 1) «Сервилия» Римского-Корсакова, 2) «Франческа да Римини» Направника, 3) «Гибель богов» Вагнера, 4) Возобновление «Мазепы» Чайковского] // ЕИТ. Сезон 1902–1903. СПб., [1903]. С. 107–141 (о «Сервилии»; с. 108–118).

«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»:

Сообщение о новой опере Римского-Корсакова // Театральный курьер. 1903, № 17. С. 2.

Соловьев Н.Ф. «Псковитянка» Римского-Корсакова [в Мариинском театре, о вокальном мастерстве Шаляпина, Кузы, Ершова] // Биржевые ведомости. 1903, № 537.

Соловьев Н.Ф. «Снегурочка» в Народном Доме // Биржевые ведомости. 1903, № 626. Подп.: *Н.С.*

Соловьев Н.Ф. «Царская невеста» на сцене Народного Дома // Биржевые ведомости. 1903, № 278. Подп.: *Н.С.* (отмечен ансамбль исполнителей: Тамарова, Шац, Любин, Мосин, Елизаров).

Финдейзен Н.Ф. Театральная хроника [закрытие спектаклей Частной оперы и Мариинского театра. «Сказка о царе Салтане» и «Царская невеста» Римского-Корсакова] // Вечерняя газета. 1903, № 37.

«Царская невеста»:

Музыкальная хроника. «Царская невеста», опера Р.-Корсакова 19 января, днем // Восточное обозрение. 1903, № 20.

О юбилейном спектакле в день 15-летия артистической деятельности г-жи Фриде. Постановка оперы «Царская невеста», где Фриде исполнила роль Любаши // Новое время. 1903, 8 февраля, № 9674. Раздел: Театр и музыка (обзор сценической деятельности Фриде, ее трактовка партии Любаши) // Театр и искусство. 1903, № 7. С. 162.

Чествование г-жи Фриде [по случаю 15-летия ее службы в театре, юбилейный спектакль – «Царская невеста»] // Биржевые ведомости. 1903, № 70. Раздел: Музыка.

Юшков Н.Ф. Казань. Провинция. Летопись. Новинки оперного сезона: «Юдифь» Серова, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Лакме» Делиба // Театр и искусство. 1903, № 1. С. 21.

Bruneau Alfred. Musique de Russie et musiciens de France. Paris, 1903. С. 59–60.

1904

Баскин В.С. «Царская невеста» г. Римского-Корсакова // Петербургская газета. 1904, 11 апреля, № 99. Подп.: *Б.В.* (о постановке оперы в Мариинском театре, исполнители: Любаша – Маркевич, Собакин – Касторский).

Боголюбов Н.Н. «Садко», опера Н. Римского-Корсакова. Опыт пересказа. Казань, 1904.

Затаевич А.В. Иностранец о русской опере [отзыв венского музыкального критика М. Дитца об опере «Сервилия» Римского-Корсакова] // Варшавский дневник. 1904, № 278.

Кашкин Н.Д. «Сервилия» Н.А. Римского-Корсакова на сцене театра Солодовникова [о первом представлении] // Моск. ведомости. 1904, 9 ноября. // Моск. листок. 1904, 7 ноября, № 311. Подп.: *Н. К-ин.*

Концерты:

Концерты. Второй концерт Зилоти [Третья симфония Римского-Корсакова] // РМГ. 1904, № 45.

Опера и концерты. 1-е исполнение симфонической прелюдии «Над могилой» Римского-Корсакова 19 февраля // РМГ. 1904, № 9.

Кругликов С.Н. «Аквариум» [о постановке «Майской ночи» Римского-Корсакова в «Аквариуме». Исполнители – Матвеев, Ламинская, Ростовцева. Дирижер – М. Ипполитов-Иванов] // Новости дня. 1904, 11 октября, № 7671. Раздел: Театр и музыка.

Кругликов С.Н. Большой театр и Н.А. Римский-Корсаков [по поводу постановки «Сервилии»] // Новости дня. 1904, 12 мая, № 7519.

Кругликов С.Н. «Сервилия», опера Н.А. Римского-Корсакова // Моск. ведомости. 1904, 2 ноября, № 303. Подп.: *Н.К.*

Кругликов С.Н. «Сервилия» // Новости дня. 1904, 2 ноября, № 7693. 8 ноября, № 7699.

Луцаев И.В. Московские письма [об открытии сезона Оперы Народного Дома попечительства о трезвости, о «Майской ночи» Римского-Корсакова] // РМГ. 1904, 24 октября, № 43. Стб. 991–993.

Луцаев И.В. Московские письма. «Сервилия» [в театре Солодовникова, дирижер Н.Р. Кочетов, кратко об исполнителях] // РМГ. 1904, 14 ноября, № 46. Стб. 1095–1096.

«Майская ночь»:

«Майская ночь» в театре «Аквариум», постановка труппы С.И. Зимина // Рус. ведомости. 1904, 2 октября, № 274. 2 ноября, № 305. Раздел: Театр и музыка.

«Млада»:

Концертное исполнение 3-го акта оперы в Шестом симфоническом собрании ИРМО // РМГ. 1904, № 2. Раздел: Концерты.

Нестеров М.Д. В Народном Доме [«Снегурочка» Римского-Корсакова в Оперном театре Народного Дома; об исполнителях Андрееве, Тамаровой, Мосине, Борисовой, краткая оценка работы театра в целом] // Театр и искусство. 1904, № 1. С. 6.

Нестеров М.Д. Мариинский театр [«Садко»] // Театр и искусство. 1904, № 17. С. 349. № 41. С. 623.

Нестеров М.Д. «Пан воевода» // Театр и искусство. 1904, № 41.

Оссовский А.В. Римский-Корсаков Н. «Антар». Симфоническая сюита (2-я симфония) для орк. Оп. 9 (новое издание). Партитура, орк. голоса, переложение для ф-но в 4 руки. В. Бессель и К^о (Фотографическая статья) // Известия СПб. Общества музыкальных собраний. СПб., 1904. Март–апрель–май. С. 32–34.

«Пан воевода»:

О постановке оперы Римского-Корсакова «Пан воевода» в театре Петербургской консерватории // Петербургский дневник театрала. 1904, № 41. С. 1–2. Подп.: *М-ский К.*

Об открытии 2 октября в Петербурге сезона частной оперы кн. Церетели (зал Консерватории). Новая опера Н.А. Римского-Корсакова «Пан воевода», либретто Тюменева, посвящена памяти Фр. Шопена. О репертуаре театра // РМГ. 1904, 19 сентября, № 38. Стб. 827.

Окончание Н.А. Римским-Корсаковым двухактной оперы на былинный сюжет // Театр и искусство. 1904, № 2. С. 34. Раздел: Московские вести. «Пан воевода» в Новой опере Церетели // Биржевые ведомости. 1904, № 470. (о работе над декорациями и костюмами художника Шарлеманя) // РМГ. 1904, 3 октября, № 40. Стб. 892.

Пойгин М. Опера [постановка «Садко» в Мариинском театре] // Петербургский дневник театрала. 1904, № 42. С. 3.

«Псковитянка»:

Опера. Обзор оперных спектаклей Мариинского театра в сезоне 1903/1904 гг.: 1) «Сарацин» Кюи, 2) «Лакме» Делиба, 3) «Ромео и Джульетта» Гуно, 4) «Псковитянка» Римского-Корсакова, 5) «Ферморс» А. Рубинштейна, 6) «Последнее свидание» П.П. Шенка. Состав исполнителей // ЕИТ. Сезон 1903–1904. СПб., 1904. С. 77–105 (о «Псковитянке» с. 87–91).

Римский-Корсаков Н.А. Программа Третьего Русского симфонического концерта // РМГ. 1904, 7 марта, № 10. Стб. 273. Раздел: Разные известия.

Римский-Корсаков Н.А., Лядов А.К., Глазунов А.К. О премиях имени М.П. Беляева, учрежденных по завещанию Беляева и названных Глинкинскими премиями (заявление) // Новости дня. 1904, 27 ноября, № 7718 // Рус. ведомости. 1904, 27 ноября. № 330 // РМГ. 1904, 28 ноября, № 48. Стб. 1163 // Русь. 1904. 27 ноября, № 347.

Сабельников Н. Из Москвы [отзыв о спектаклях в театре Солодовникова: 1) «Сервилия» Римского-Корсакова, 2) «Пиковая дама» Чайковского] // Петербургский дневник театрала. 1904, № 46. С. 4.

«Садко»:

Возобновление «Садко» в Мариинском театре // Биржевые ведомости. 1904, № 190.

Сахновский Ю.С. «Сервилия». Опера в 5-ти действиях Н.А. Римского-Корсакова // Рус. правда. 1904, 12 ноября, № 223.

«Сервилия»:

«Новейшая русская опера» («Сервилия» Римского-Корсакова), статья М. Динуа в № 25 «Neue Musikzeitung» // РМГ. 1904, № 43. Стб. 997.

О репертуаре на будущий сезон в московском Большом театре: «Жизнь за царя» Глинки, «Дон Жуан» Моцарта и «Сервилия» Римского-Корсакова // РМГ. 1904, № 25/26. С. 620.

Об успехе первого исполнения оперы в театре Солодовникова 2 ноября 1904 г. // Рус. ведомости. 1904, 4 ноября. Раздел: Театр и музыка // Рус. листок. 1904, 2 ноября, № 304.

«Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии»:

Краткая характеристика новой оперы Римского-Корсакова // Театр и искусство. 1904, № 37. С. 666. Раздел: Слухи и вести.

Соловьев Н.Ф. «Пан воевода», новая опера Римского-Корсакова (в театре Новой оперы Церетели – Большой зал петербургской консерватории. Дирижер – Сук, исполнители – Асланова, Добржанская, Большаков, Варягина, Антоновский) // Биржевые ведомости. 1904, № 507.

Соловьев С.П. Двадцать пять лет из жизни московского театра // ЕИТ. Сезон 1902/1903. Приложение 1. СПб., 1904.

Стасов В.В. Тост трем русским музыкантам: Н.А. Римскому-Корсакову, А.К. Лядову, А.К. Глазунову // Новости и Биржевая газета. 1904, 21 марта, № 80.

Финдейзен Н.Ф. «Пан Воевода». Опера в 4 д., либретто И.Ф. Тюменева, музыка Н.А. Римского-Корсакова. 1-е представление 3 октября в Новой опере князя Церетели // РМГ. 1904, № 41. Подп.: *Ник. Ф.*

Энгель Ю.Д. «Сервилия» Римского-Корсакова. Театр Солодовникова [о недостатках либретто, критика «греческих ладов»] // Рус. ведомости. 1904, 22 ноября, № 325. Подп.: *Ю.Э.*

Bruneau Alfred. Die russische Musik. Berlin, 1904. S. 43–44 (опубликована «Заметка о преподавании курса композиции» Римского-Корсакова).

1905

Анненков И. Народный Дом [«Снегурочка»] // Музыкальный мир. 1905, 5 февраля, № 6. С. 73.

Арцыбушев Н.В. Еще по поводу увольнения Н.А. Римского-Корсакова [разбор п. 5. ст. 14 Устава Санкт-Петербургской консерватории] // Петербургский дневник театрала. 1905, №15/16. С. 2.

Глазунов А.К., Лядов А.К. Заявление в дирекцию ИРМО о выходе из состава консерватории в связи с увольнением Н.А. Римского-Корсакова // Русь. 1905, 25 марта, № 76. Перепечат.: Моск. листок. 1905, 26 марта, № 85 // Новости дня. 1905, 26 марта, № 7833.

Грушке Н.Ф. «Сервилия». Опера в 5 действиях (сюжет заимствован из драмы Л. Мея), музыка Н.А. Римского-Корсакова // Сцена и музыка. Одесса, 1905, № 3.

Дымов О. Фельетон об увольнении из Санкт-Петербургской консерватории Н.А. Римского-Корсакова // Биржевые ведомости. 1905, 29 марта, № 8745. С. 3.

Затаевич А.В. Н.А. Римский-Корсаков и его новейшая опера «Пан аоевода» // Варшавский дневник. 1905, № 11.

Затаевич А.В. «Садко». Музыкальная картина Н.А. Римского-Корсакова // Варшавский дневник. 1905, № 240.

Ильинский А.А. Современные композиторы. Н.А. Римский-Корсаков // Сцена и музыка. Одесса, 1905, № 13.

Кашкин Н.Д. Большой театр [«Псковитянка» Римского-Корсакова] // Моск. ведомости. 1905, 2 февраля, № 33. Подп.: *Н. К.*

Кашкин Н.Д. Опера «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова // Моск. ведомости. 1905, № 33.

Кашкин Н.Д. «Пан воевода». Опера Н.А. Римского-Корсакова // Моск. ведомости. 1905, 5 октября, № 264–265.

Кашкин Н.Д. Театр Солодовникова [«Садко» Римского-Корсакова] // Моск. ведомости. 1905, 17 сентября, № 255. Подп.: *Н. К.*

«Кашей Бессмертный»:

О первом представлении в Петербурге // РМГ. 1905, № 14. Раздел: Опера и концерты. Хроника.

Чествование Н.А. Римского-Корсакова [опера «Кашей Бессмертный» впервые поставлена учениками Петербургской консерватории] // Новое время. 1905, 30 марта, № 10441 // Рус. ведомости. 1905, 28 марта, № 84.

Климченко А.М. Интервью корреспонденту «Петербургской газеты» об истинных причинах увольнения Римского-Корсакова // Петербургская газета. 1905, 26 марта, № 76.

Коломийцев (Коломийцов) В.П. Резюме по делу Н.А. Римского-Корсакова // Русь. 1905, 15 апреля.

Компанейский Н.И. Открытое письмо Н.А. Римскому-Корсакову // РМГ. 1905, № 14. Стб. 413–414.

Концерты:

Исполнение номеров из сюиты к опере «Пан воевода» в Четвертом симфоническом собрании Московского филармонического общества под управлением А.Б. Хессина // Моск. ведомости. 1905, 28 и 31 января, № 28 и 31.

Исполнение сюиты из оперы «Ночь перед Рождеством» // Музыкальный мир. 1905, 5 марта, № 10. С. 145. Раздел: Музыка в Москве. Подп.: *А.*

Павловский вокзал [симфонический концерт из произведений Римского-Корсакова] // Музыкальный мир. 1905, 11 июня, № 24. С. 369.

Кругликов С.Н. «Пан воевода» // Рус. слово. 1905, 9 октября, № 264.

Кругликов С.Н. «Садко» // Рус. слово. 1905, 19 сентября, № 255.

Кругликов С.Н. «Снегурочка» [в Частной опере С.И. Зимина в Интернациональном театре] // Рус. слово. 1905, 6 ноября, № 292.

Курпин Ан. Опера «Пан воевода» Н.А. Римского-Корсакова в Большом театре // РМГ. 1905, № 41. Стлб. 990. Подп.: *Кун-ъ Ан.* // Рус. ведомости. 1905, № 259.

Луцаев И.В. Московские письма [впечатление, произведенное в Москве увольнением Римского-Корсакова] // РМГ. 1905, № 15.

«Майская ночь»:

К 25-летию первой постановки «Майской ночи» // РМГ. 1905, № 3/4. Раздел: Разные известия.

«Майская ночь» Римского-Корсакова [В честь 25-летия ее создания. Постановка 9 января 1905 г. в театре «Аквариум»] // Рус. ведомости. 1905, 11 января, № 11. Раздел: Театр и музыка.

Нестеров М.Д. Народный Дом [постановка оперы «Сказка о царе Салтане»] // Театр и искусство. 1905, № 39. С. 618.

Нестеров М.Д. Народный Дом [постановка «Снегурочки»] // Театр и искусство. 1905, № 6. С. 85.

Оссовский А.В. [Открытое письмо Н.А. Римского-Корсакова А.Р. Бернгарду] // Слово. 1905, № 100. Без подп. Раздел: В СПб. консерватории.

Оссовский А.В. К злобе дня [об увольнении Н. Римского-Корсакова] // Слово. 1905, № 107. Подп.: *А. Ос-ский.*

Оссовский А.В. К постановке «Снегурочки» // Слово. 1905, № 311.

Оссовский А.В. К увольнению Н.А. Римского-Корсакова // Слово. 1905, № 111.

Оссовский А.В. «Кашей Бессмертный» [Римского-Корсакова] // Слово. 1905, № 109.

Оссовский А.В. Мариинский театр (Возобновление «Снегурочки») // Слово. 1905, № 299.

Оссовский А.В. Новый летний театр [Шаляпин в ролях Сальери и Галицкого] // Слово. 1905, № 236.

Оссовский А.В. [О 40-летнем юбилее музыкальной деятельности Н.А. Римского-Корсакова] // Слово. 1905, № 318. Без подп.

Оссовский А.В. Праздник русского композитора («Кашей Бессмертный» Римского-Корсакова) // Слово. 1905, 28 марта. № 108.

Оссовский А.В. Русская музыка в мнениях Запада. Ч. 1–3 (ч. 3 – «Снегурочка» в Праге) // Слово. 1905, №№ 139, 145, 151. Подп.: *А. Ос-ский.*

Оссовский А.В. Увольнение Н.А. Римского-Корсакова // Слово. 1905, № 104.

Оссовский А.В. [Увольнение Н.А. Римского-Корсакова из числа профессоров консерватории. О необходимости введения нового устава] // Слово. 1905, № 117. Подп.: *А. Ос-ский.*

Оссовский А.В. «Praeterea senso...» [о ситуации в Петербургской консерватории] // Слово. 1905, № 110.

«Пан воевода»:

«Пан воевода» в Большом театре в Москве // Театр и искусство. 1905, № 40. С. 632–633. Раздел: Московские вести.

Постановка оперы в Варшаве // РМГ. 1905, № 35/36. Раздел: Корреспонденция. Варшава.

Сюита из оперы «Пан воевода» в концерте // РМГ. 1905, № 12. Раздел: Опера и концерты.

Успех оперы Римского-Корсакова «Пан воевода» в Варшавском оперном театре // Театр и искусство. 1905, № 20. С. 312. Раздел: Слухи и вести.

«Псковитянка»:

О возобновлении оперы «Псковитянка» 31 января 1905 г. с участием Ф. Шаляпина // Рус. ведомости. 1905, 2 февраля, № 31.

Римский-Корсаков Н.А. Интервью корреспонденту газеты «Биржевые ведомости» [об автономии консерватории] // Биржевые ведомости. 1905, 13 сентября. № 9027. Перепеч.: РМГ. 1905, 25 сентября, № 39.

Римский-Корсаков Н.А. Открытое письмо в редакцию газеты «Русь» [о беспорядках в консерватории] // Русь. 1905, 3 марта. № 54 (56).

Римский-Корсаков Н.А. Открытое письмо в дирекцию СПб. отделения ИРМО по поводу увольнения от должности профессора, по поводу беспорядков в консерватории [заявление об отказе от звания почетного члена СПб. отделения ИРМО] // Биржевые ведомости. 1905, 24 марта, № 8738 // Петербургская газета. 1905, 25 марта, № 75.

Римский-Корсаков Н.А. Открытое письмо директору Петербургской консерватории // Рус. ведомости. 1905, 17 марта, № 73. Перепеч.: Русь. 1905, 19 марта, № 70.

Римский-Корсаков Н.А. [Открытое письмо по поводу Постановления московских музыкантов (Ю. Энгеля) с просьбой присоединить к нему свое имя] // Наши дни. 1905, 5 февраля, № 39 // РМГ. 1905, № 7. Стб. 202.

Римский-Корсаков Н.А. Открытое письмо Н.А. Римского-Корсакова [перепечатка из газеты «Речь» письма Римского-Корсакова в дирекцию СПб. отделения ИРМО] // Новости дня. 1905, 25 марта, № 7833.

Римский-Корсаков Н.А. Открытое письмо Н.А. Римского-Корсакова С.И. Танееву [по поводу ухода Танеева из Московской консерватории] // Русь. 1905, 10 сентября, № 215. Перепеч.: Новости дня. 1905, 11 сентября, № 8000 // Рус. слово. 1905, 11 сентября, № 247 // РМГ. 1905, № 38.

Римский-Корсаков Н.А. Письмо в редакцию [вторично выражает признательность всем, кто проявил сочувствие по поводу его увольнения] // Русь. 1905, 3 мая, № 115. Перепеч.: Рус. ведомости. 1905, 5 мая, № 119 // РМГ. 1905, № 21/22.

Римский-Корсаков Н.А. Письмо в редакцию газеты «Биржевые ведомости» [по поводу беседы корреспондента с председателем ПО ИРМО П.Н. Черемисиновым о возможном возвращении композитора в консерваторию] // Русь. 1905, 5 апреля, № 87. Перепеч.: Рус. ведомости. 1905, 6 апреля, № 93 // Слово. 1905, 6 апреля, № 117 // Музыкальный мир. 1905, 9 апреля, № 15 // РМГ. 1905, № 15. Стб. 439–440.

Римский-Корсаков Н.А. Письмо в редакцию [благодарность всем, кто выразил сочувствие композитору в связи с его увольнением] // Русь. 1905, 3 апреля, № 85. Перепеч.: Рус. ведомости. 1905, 4 апреля, № 91 // Рус. слово. 1905, 5 апреля, № 92 // РМГ. 1905, 10 апреля, № 15. Стб. 449.

Розенов Э.К. «Пан воевода» Римского-Корсакова (в Большом театре) // Новости дня. 1905, 7 октября, № 8014. Раздел: Театр и музыка.

«Садко»:

«Садко» в Частной опере в Москве // Новости сезона. 1905, № 1191 // Рус. ведомости. 1905, 20 сентября, № 256 (второй спектакль 18 сентября). 28 сентября, № 259 (третий спектакль – 21 сентября, новые исполнители – Шульгина и Комаров).

Театральная копилка [о предстоящем возобновлении в городском театре Саратова оперы «Садко», о первой ее постановке, об отношении публики к ней] // Петербургский дневник театрала. 1905, № 2. С. 8.

Сенилов В.А. «Кашей бессмертный». Одноактная опера Н.А. Римского-Корсакова // Музыкальный мир. 1905, 2 апреля, № 14. С. 201–202 // РМГ. 1905, № 14.

«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»:

Сообщение о выходе в свет новой оперы в издательстве Беляева // Биржевые ведомости. 1905, 13 мая, № 8821. Раздел: Около театра.

«Сказка о царе Салтане»:

«Сказка о царе Салтане» в Народном Доме // РМГ. 1905, № 39. Раздел: Опера.

«Снегурочка»:

О постановке в пражском Национальном театре // Театр и искусство. 1905, № 16. С. 258. Раздел: За границей.

«Снегурочка» в Мариинском театре // РМГ. 1905, № 46.

«Снегурочка» в Народном Доме в Петербурге // Биржевые ведомости. 1905, 31 января, № 8643 (об успехе Светозарова в роли Берендея) // РМГ. 1905, № 6.

«Снегурочка» у Зимина [исполнители – Цветкова, Петрова-Званцева] // Новости дня. 1905, 7 ноября, № 8045. Подп.: Р.

Стасов В.В. Императорское Русское музыкальное общество и Римский-Корсаков // Новости и Биржевая газета. 1905, 25 марта.

Стасов В.В. Речь в честь Н.А. Римского-Корсакова 27 марта 1905 года // Новости и Биржевая газета. 1905, 28 марта, № 79. Без подп.

Тавастьерна К.А. Недоразумение [об увольнении из консерватории Римского-Корсакова] // Музыкальный мир. 1905, № 14.

Танеев С.И. По поводу постановления дирекции Имп. Русского музыкального общества от 19 марта 1905 [об увольнении Римского-Корсакова из Петербургской консерватории] // Русь. 1905, 11 апреля.

Тимофеев Г.Н. «Кашей Бессмертный» и чествование Н.А. Римского-Корсакова [О постановке силами учащихся консерватории в театре Комиссаржевской. Описание чествования композитора. Выступление В.В. Стасова] // Петербургский дневник театрала. 1905, № 14. С. 4.

Тимофеев Г.Н. «Кашей Бессмертный», опера Римского-Корсакова [постановка учащихся консерватории] // Сын отечества. 1905, 29 марта, № 35.

Тюфяев С.А. Открытие оперных спектаклей в Народном Доме [«Сказка о царе Салтане»] // Биржевые ведомости. 1905, 21 сентября, № 9041. С. 5. Подп.: С.Т.

Увольнение Римского-Корсакова из петербургской консерватории:

Адрес Н.А. Римскому-Корсакову (по телефону) [поднесен музыкантами Русской оперы, Петербургской консерватории] // Новости дня. 1905, 8 апреля, № 7847. Раздел: Театр и музыка.

Адреса, поднесенные Н.А. Римскому-Корсакову от петербургских поверенных и от студентов Петербургской консерватории в связи с увольнением. Выражение сочувствия от лица цементных деятелей и заводчиков // Биржевые ведомости. 1905, 28 марта, № 8743.

Беседа с председателем петербургского отделения ИРМО П.Н. Черемисиновым об увольнении Римского-Корсакова // Биржевые ведомости. 1905, 4 апреля, № 8757.

Еще об увольнении г. Римского-Корсакова (беседа с профессором консерватории Л.А. Саккетти) // Петербургская газета. 1905, 28 марта, № 78. Подп.: *Spectator*.

К «исключению» Н.А. Римского-Корсакова [о протестах общественности против увольнения композитора] // Новости дня. 1905, 26 марта, № 7834.

Запрещение исполнять произведения Римского-Корсакова (с 31 марта) // РМГ. 1905, № 15. Раздел: Концерты. С.-Петербург.

Нелепость безмерная (по поводу увольнения Римского-Корсакова) // Петербургский дневник театрала. 1905, № 14. Подп.: *Аз*.

О причинах увольнения Н.А. Римского-Корсакова из числа профессоров консерватории // Театр и искусство. 1905, № 13. С. 199–200. Подп.: *Музыкант*.

Об отказе Римского-Корсакова принять какую-либо должность в заграничных консерваториях // Биржевые ведомости. 1905, 14 мая, № 8823. Раздел: Около театра.

Объяснение Дирекции ИРМО по поводу конфликта между директором консерватории А.Р. Бернгардом и Н.А. Римским-Корсаковым // Петербургский дневник театрала. СПб., 1905, № 14. С. 7. Раздел: О чем говорят.

Опальная музыка [по поводу запрещения исполнять Римского-Корсакова] // Музыкальный мир. 1905, 7 мая, № 19. С. 283–284. Подп.: *ЛЭК*.

Отклик московской прессы на «инцидент» с Римским-Корсаковым // Петербургский дневник театрала. СПб., 1905, № 18. С. 4. Раздел: О чем говорят.

Отклики на увольнение Н.А. Римского-Корсакова из Петербургской консерватории // Искусство. 1905, № 3. С. 69 // Петербургская газета. 1905, 24 марта, № 74. 25 марта, № 75. Подп.: *3 об.* // Петербургский дневник театрала. 1905, № 13. С. 3. Раздел: Новости и заметки // Сцена и музы-

ка. Одесса, 1905, № 12. Подп.: *О.Н.* // Сын отечества. 1905, 26 марта, № 32. 27 марта, № 33. Раздел: Театр и музыка // Театр и искусство. 1905, № 13. С. 199. № 14. С. 216.

По поводу постановления дирекции Императорского русского музыкального общества от 19 марта 1905 [Об увольнении Римского-Корсакова из Петербургской консерватории] // Русь. 1905, 11 апреля.

Сообщение из Петербурга о заявлениях профессоров Петербургской консерватории А.К. Глазунова и А.К. Лядова в дирекцию Петербургского отделения ИРМО с протестом против исключения Римского-Корсакова из консерватории. О выходе А.И. Зилоти из состава дирекции ИРМО // Новости дня. 1905, 26 марта, № 7834.

Сообщение об увольнении Н.А. Римского-Корсакова из Петербургской консерватории // Рус. ведомости. 1905, 23 марта, № 74 // Русь. 1905, 23 марта. № 74.

У Н.А. Римского-Корсакова (беседа по поводу увольнения из консерватории) // Петербургская газета. 1905, 24 марта. № 74. Подп.: *Spe-tor.* Частная музыкальная академия [по поводу идеи организовать частную музыкальную академию; о необходимости вернуть профессоров в консерваторию, удалив виновников их ухода] // Петербургский дневник театрала. 1905, № 18. С. 2. Подп.: *Аз.*

Финдейзен Н.Ф. Назревшие вопросы наших консерваторий. Заявления Н.А. Римского-Корсакова, С.И. Танеева и В.И. Сафонова // РМГ. 1905, № 11. Раздел: Заметки.

Финдейзен Н.Ф. Увольнение Н.А. Римского-Корсакова из С.-Петербургской консерватории // РМГ. 1905, № 14. Раздел: Заметки.

Хессин А. [Протест дирижера симфонических концертов ИРМО против увольнения из консерватории Римского-Корсакова] // Новости дня. 1905, 30 марта, № 7838.

Чернов К.Н. Н. Римский-Корсаков. Песнь о Вещем Олеге (А. Пушкин) для мужских голосов и оркестра. Оп. 58. Клавираусцуг (Библиографическая статья) // РМГ. 1905, № 9–10. Подп.: *Ч.К.*

Чернов К.Н. Программные симфонические произведения Н.А. Римского-Корсакова с их тематическим разбором [«Садко», «Антар», «Сказка», «Светлый праздник», «Шехеразада»] // РМГ. 1905, №№ 43–46, 48–52. Стб. 1027–1032, 1073–1082, 1105–1113. Подп.: *Ч – в К.*

Чествование Н.А. Римского-Корсакова:

40-летие музыкальной деятельности Н.А. Римского-Корсакова // Театр и искусство. 1905, № 38. С. 601. Раздел: Слухи и вести.

Шампаньер А.М. Русский театр [4 раздел 3-й главы посвящен Римскому-Корсакову, 2-я глава – о современном репертуаре]. Киев, 1905.

Ш-инь В.Л. Реформа в опере // Театр и искусство. 1905, № 23.

Энгель Ю.Д. [Н.А. Римский-Корсаков и Петербургская консерватория] // Рус. ведомости. 1905, 24 марта, № 80. Без. подп.

Энгель Ю.Д. «Пан воевода» Римского-Корсакова (Большой театр, 27 сентября) [критический разбор] // Рус. ведомости. 1905, 9 октября, № 264. Раздел: Театр и музыка. Подп.: Ю.Э.

Энгель Ю.Д. По поводу увольнения Н.А. Римского-Корсакова // Рус. ведомости. 1905, 25 марта, № 81 // Русь. 1905, 19 марта, № 85, также № 88–89, 91, 93, 95.

Энгель Ю.Д. «Садко» Римского-Корсакова. Открытие Солодовниковского театра [разбор произведения] // Рус. ведомости. 1905, 19 сентября, № 255. Подп.: Ю.Э.

Franz Liszt's Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara. Achter Band, 1823–1886. Neue zu Band I und II. Leipzig, 1905 (в т. ч. письма Римского-Корсакова к Листу).

1906

Грушке Н.Ф. «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Музыка Н.А. Римского-Корсакова // Известия СПб. общества музыкальных собраний. 1906, № 5/6. С. 30–45. Отд. изд.: СПб., 1908.

Кашкин Н.Д. [О постановке оперы «Садко» Римского-Корсакова. Премьера 24 октября в Большом театре] // Рус. слово. 1906, 26 октября, № 264.

Кашкин Н.Д. «Царь Салтан» Н.А. Римского-Корсакова [в театре С.И. Зимина] // Рус. слово. 1906, 3 ноября, № 270.

Каратыгин В.Г. Музыкальная жизнь Петербурга. Три оперы в Петербурге: «Садко» в Мариинском театре (главные роли – Ершов и Забела), «Нерон» А. Рубинштейна в Народном Доме, «Садко» и «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Князь Игорь» Бородина // Золотое руно. 1906, № 11/12. С. 133–143.

Кругликов С.Н. Из глубины озерной [постановка «Садко» в Солодовниковском театре] // Рус. слово. 1906, 17 сентября, № 229.

Кругликов С.Н. «Салтан» // Век. 1906, 15 ноября. № 46.

«Майская ночь»:

О спектаклях оперной антрепризы Кирикова и Циммерман: «Князь Игорь» Бородина и «Майская ночь» Римского-Корсакова // Театр и искусство. Пб. 1906, № 47. С. 722.

«Моцарт и Сальери»:

Опера. Обзор деятельности С.-Петербургских театров [«Моцарт и Сальери»] // ЕИТ. Сезон 1905/1906. СПб., 1906. С. 93–94.

Оссовский А.В. [Издание клавира оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». 150-летие со дня рождения Моцарта. Гастроли Шаляпина. Постановка «Нерона» Рубинштейна и «Садко» Римского-Корсакова] // Слово. 1906, № 42. Без подп.

Оссовский А.В. К предстоящей постановке новой оперы Н.А. Римского-Корсакова [«Сказание о невидимом граде Китеже»] // Слово. 1906, 12 декабря, № 20.

Оссовский А.В. Филармоническое общество. Из концертных и оперных впечатлений Петербурга [увертюра «Светлый праздник» и Фортепианный концерт] // Известия СПб. Общества музыкальных собраний. 1906, № 1. С. 19–20.

«Пан Воевода»:

Опера [обзор оперных спектаклей Большого театра в сезоне 1905/1906. Новые постановки: «Пан воевода» Римского-Корсакова, «Франческа да Римини» Рахманинова, «Волшебная флейта» Моцарта] // ЕИТ. Сезон 1905/1906. СПб., 1906. Вып. XVI. С. 183–208.

Римский-Корсаков Н.А., Глазунов А.К. Письмо в редакцию [протест в правление Московского Филармонического общества в связи с исключением учащихся училища и увольнением А.Б. Хессина] // Рус. ведомости. 1906, 22 февраля, № 51. *Римский-Корсаков Н.А., Глазунов А.К., Зилоти А.И.* Обращение к музыкантам [о решении петербургских музыкантов объединиться в союз] // Биржевые ведомости. 1906, 3 февраля, № 9182 (веч. вып.). Перепеч.: РМГ. 1906, № 7/8.

«Садко»:

Инцидент в Большом театре при подготовке «Садко» [конфликт между дирижерами Н.А. Федоровым и В.И. Суком] // Новый путь. 1906, 22 сентября, № 31. Раздел: Театр и музыка.

Исполнение отрывков из оперы «Садко» в Париже в 1906–1907 годах. Состав участников // Обзорение театров. 1906, № 34. С. 10. Раздел: Хроника.

О постановке 2-й картины оперы «Садко» в Парижской консерватории // Новости сезона. 1906, № 1352. С. 2.

«Садко» в Народном Доме в исполнении оперной труппы под управлением Кирикова // Биржевые ведомости. 1906, 18 сентября, № 9497 // Новости сезона. 1906, № 1224 // РМГ. 1906, № 39.

«Садко» в Солодовниковском театре // Рус. ведомости. 1906, 16 сентября, № 228 (открытие зимнего сезона 15 сентября).

«Садко», премьера в Большом театре 24 октября // Моск. ведомости. 1906, 29 октября, № 263 (исполнители – Шаляпин и Ершов) // Новости сезона. 1906, № 1316. № 1342. Раздел: В операх // Обзорение театров. 1903, № 3. С. 10. Раздел: Москва (об исполнителе Ершове).

«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»:

О постановке в Мариинском театре // Биржевые ведомости. 1906, 13 декабря, № 9643 (распределение ролей, краткий отзыв о постановке). Сообщение о выходе из печати в издании Беляева оперы Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже», либретто по древне-раскольничьим легендам и старообрядческим летописям // Золотое руно. 1906, № 2. С. 119–120. Раздел: Вести отовсюду.

«Сказка о царе Салтане»:

Отзыв о постановке оперы в театре С.И. Зимина // Новости сезона. 1906, № 1321. С. 2. № 1342. С. 2. Раздел: Хроника [отзыв о бенефисном спектакле дирижера оперы Зимина М.М. Ипполитове-Иванове] // Новый путь. 1906. 3 ноября. № 67.

«Снегурочка»:

«Снегурочка» за границей [о постановке оперы в парижском театре Grand Opéra] // Театр. 1906, № 191. С. 14.

Тимофеев Г.Н. «Майская ночь» в Народном Доме [исполнители – Пржебилецкий и Виноградова] // Речь. 1906, 3 ноября, № 209. Подп.: Г.Т.

Тюфяев С.А. Опера «Майская ночь» в Народном Доме // Биржевые ведомости. 1906, 3 ноября, № 9577. Раздел: Около рампы. Подп.: С.Т.

Тюфяев С.А. «Садко» в Мариинском театре // Биржевые ведомости. 1906, 30 сентября, № 9519. С. 5 (об успехе артиста Ершова и об овалциях Римского-Корсакову). Подп.: С.Т.

«Царская невеста»:

Новый летний театр. Петербург [постановка «Царской невесты» с участием Вяльцевой (Любаша) и Тартакова (Грязной)] // Биржевые ведомости. 1906, 10 июля, № 9384. Раздел: Около рампы.

Черешнев Г.Я. «Садко» в Большом театре (об исполнителях – Азерской, Боначиче, Секар-Рожанском) // Моск. ведомости. 1906, 27 октября, № 261. Раздел: Театр и музыка. Подп. Г.Ч.

Чествование Н.А. Римского-Корсакова:

Об избрании Н.А. Римского-Корсакова почетным членом Королевской консерватории в Стокгольме // Рус. ведомости. 1906, 12 августа, № 201. Раздел: Театр и музыка.

Шмуллер А. [«Садко» в Народном Доме в исполнении труппы под управлением Кирикова] // Театр и искусство. 1906, № 39. С. 595. Подп.: Александр Ш-р.

Энгель Ю.Д. Оперный театр Зимина. «Сказка о царе Салтане» // Рус. ведомости. 1906, 9 (8) ноября, № 273. Подп.: Ю.Э.

Энгель Ю.Д. «Садко» Римского-Корсакова (Большой театр) // Рус. ведомости. 1906, 2 ноября, № 268. Подп.: Ю.Э.

Энгель Ю.Д. «Садко» и «Пан Воевода», оперы Н.А. Римского-Корсакова [по поводу постановки их осенью 1905 г. в Москве] // Известия Общества музыкальных собраний. 1906, № 1. С. 10–13.

1907

Баскин В.С. Первое представление новой оперы Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже» // Петербургская газета. 1907, 8 февраля, № 30. Подп.: Б.В.

Витол Я.Я. «Легенда о невидимом граде Китеже и деде Февронии», опера Н.А. Римского-Корсакова. Премьера в Мариинском театре // St. Peterburger Zeitung. 1907, № 41.

Вольфинг (Метнер Э.К.) Модернизм и музыка. Статьи критические и полемические (1907–1910) // Золотое руно. 1907. № 3, 11–12. 1908. № 5. Отд. изд.: М., 1912.

Ген С.М. Народный дом [постановка оперы «Садко», исполнители: Садко – Клементьев, Любава – Суровцева, Индийский гость – Томарсе, Волхова – Орель] // Театр и искусство. 1907, № 47. С. 774. Раздел: Хроника.

Ген С.М. Народный Дом [постановка «Снегурочки» в бенефис режиссера Циммермана, о музыке оперы, о хороших сторонах постановки, об исполнителях: Бобыль – Клементьев, Царь Берендей – Томаров, Купава – Зеленс-

кая, Мизгирь – Савранский, Снегурочка – Орель, Лель – Савельева] // Театр и искусство. 1907, № 33. С. 534.

Глазунов А.К. К вопросу об упрощенной партитуре // РМГ. 1907, № 40.

Гречанинов А.Т. Об упрощенной партитуре // РМГ. 1907, № 37.

Еремеев Н. Петербургские письма [о постановке «Китежа» в Мариинском театре, режиссер – Шафер, оформление Коровина и Васнецова, об исполнителях – Кузнецовой-Бенуа и Ершове] // Новости сезона. 1907, № 1402. С. 2.

Затаевич В.А. «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии». Новая опера Н.А. Римского-Корсакова // Варшавский дневник. 1907, №№ 55, 59. Раздел: Из мира звуков.

Затаевич В.А. Пятый большой симфонический концерт Филармонии [«Шехеразада» Римского-Корсакова] // Варшавский дневник. 1907, № 16.

«Золотой петушок»:

«Золотой петушок» Римского-Корсакова [об окончании работы над оперой] // Обозрение театров. 1907, № 164. С. 10. Раздел: Новости искусства и литературы.

Об усиленной работе Римского-Корсакова над оперой «Золотой петушок». Перевод либретто «Снегурочки» на французский язык для Оперы комик // Театр и искусство. 1907, № 21. С. 340. Раздел: Хроника.

«Сказка о золотом петушке» Римского-Корсакова // Рус. ведомости. 1907, 8 мая, № 103. Раздел: Театр и музыка.

Иванов М.М. Новая опера г. Римского-Корсакова [«Сказание о невидимом граде Китеже»] // Новое время. 1907, 12 февраля, № 11107.

Иллюстрированный словарь современных русских музыкальных деятелей. Вып. 1–2. Одесса, [1907–1908].

Каратыгин В.Г. «Сказание о граде Китеже» // Золотое руно. 1907, март. С. 77–78. Раздел: Петербургская музыкальная хроника // Товарищ. 1907, № 440. Раздел: Мариинский театр.

Кашкин Н.Д. «Сказка о царе Салтане» [возобновление в Новом театре 26 декабря] // Рус. слово. 1907, 28 декабря, № 297. Раздел: Театр и музыка.

Кашкин Н.Д. «Майская ночь» Н.А. Римского-Корсакова [постановка в Новом Театре 20 декабря под управлением Э. Купера] // Рус. слово. 1907, 22 декабря, № 294. Раздел: Театр и музыка.

Кашкин Н.Д. Никитский театр [дебют Добровольской в Снегурочке 21 февраля в Никитском театре] // Рус. слово. 1907, 23 февраля, № 43.

«Кашей Бессмертный»:

«Кашей» и 2-й акт «Царской невесты» в консерваторском спектакле // РМГ. 1907, № 15. Раздел: Опера и концерты.

О постановке оперы «Кашей Бессмертный» Римского-Корсакова в театре Консерватории в 1907 г. силами учащихся оперного класса О.О. Палечка // Обозрение театров. 1907, № 100. С. 8 Раздел: Хроника.

Коломийцев (Коломийцов) В.П. Русские концерты в Париже [о первых двух концертах, устроенных С.П. Дягилевым. Успех Шаляпина. Теплый прием Римского-Корсакова. Интерес французов к Танееву] // Театр и искусство. 1907, № 20. С. 332. Подп.: *Idem.*

Коломийцев (Коломийцов) В.П. «Сказание» Римского-Корсакова (разбор оперы, постановки, предложение сделать купюры) // Русь. 1907, 9, 11, 12 и 13 февраля, №№ 40, 42–44.

Котляев А.П. Возобновление «Снегурочки» в Народном Доме [в бенефис режиссера Циммермана] // Биржевые ведомости. 1907, 10 августа, № 10042.

Котляев А.П. Консерваторский спектакль [«Кашей Бессмертный» в постановке учащихся петербургской консерватории] // Биржевые ведомости. 1907, 13 апреля, № 9847. Раздел: Около рампы. Подп.: А. К–в.

Котляев А.П. «Сказание о граде Китеже». Новая опера г. Римского-Корсакова // Биржевые ведомости. 1907, 8 февраля, № 9736, № 9737. Раздел: Мариинский театр. Подп.: А. К–в.

Кругликов С.Н. «Китеж» [Римского-Корсакова] // Парус. 1907, 16 февраля, № 4.

Кругликов С.Н. Новая русская опера [«Золотой петушок»] // Столичное утро. 1907, 14 сентября. № 89.

Кругликов С.Н. Русские исторические концерты в Париже [3/16 мая – сюита из оперы «Ночь перед Рождеством» под управлением автора, 6/19 мая – сюита из оперы «Сказка о царе Салтане», отрывки из «Снегурочки», 10/23 – «Ночь на горе Триглаве» из «Млады» под управлением автора, 13/26 – отрывки из «Хованщины» в оркестровке Римского-Корсакова, 17/30 – сцены из «Садко»] // Парус. 1907, 9, 13, 17 и 23 мая, № 73, 77, 79 и 84.

Куров Н.Н. «Майская ночь» [в Новом театре Зимина. Режиссер – Оленин. Исполнители – Петрова-Званцева, Каржевин, Осипов, Оленин, Эрнст] // Театр. 1907, № 139. С. 10–11.

Куров Н.Н. «Снегурочка» [критический анализ постановки в Большом театре, игра Собинова, Неждановой и Успенского] // Театр. 1907, № 144. С. 16.

Куров Н.Н. (?) «Снегурочка» [об исполнителях – Собинове, Южиной] // Раннее утро. 1907, 30 декабря, № 35. С. 4. Подп.: –К.–

«Майская ночь»:

«Майская ночь» в театре Зимина // Обозрение театров. 1907, № 289–290. С. 31. Раздел: Хроника (о первом представлении) // Театр. 1907, № 137. С. 5. № 138. С. 16–17.

Новый театр. «Майская ночь», опера Римского-Корсакова [о неудачах в оформлении оперы, успех Каржевина в роли Левко и Петровой-Званцевой в роли Ганны] // Рус. артист. 1907, № 12–13. С. 183–184. Подп.: *Орфей* (возможно *Черномордиков Д.А.*).

«Моцарт и Сальери»:

Глинкинские премии [о присуждении 1-й премии за оперу Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», 2-й премии – за оперу «Кашей Бессмертный»] // Обозрение театров. 1907, № 262. С. 13–14.

Направник Э.Ф. К вопросу об «упрощенной партитуре» // РМГ. 1907, № 40.

Оссовский А.В. Новая опера Н.А. Римского-Корсакова // Слово. 1907, № 72.

Оссовский А.В. «Сказание о Китеже» в новом составе исполнителей [Феврония – Кузнецова, Гришка – Давыдов] // Слово. 1907, 20 февраля, № 79.

Петровский Е.М. Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии // РМГ. 1907, №№ 7, 8, 11. Подп.: *П-ский Е.*

Риземан О.О. Опера в России. Новая русская школа (на нем. яз.) // Die Musik. 1907, № 14.

Римский-Корсаков Н.А. Женщины в церковных хорах (Ответы на вопросы редакции) // Музыкальный труженик. 1907, 15 марта, № 14. С. 2 (полемика по поводу допуска женщин в церковные хоры).

Римский-Корсаков Н.А. К вопросу об упрощенной партитуре // РМГ. 1907, № 45. Стб. 1021–1023 (вопрос был поднят в №№ 34–35 РМГ).

Римский-Корсаков Н.А. Проект преобразования программы теории музыки и практического сочинения в консерваториях // РМГ. 1907, 25 ноября, № 47. Стб. 1069–1076. Перепеч.: Муз. труженик. 1908, № 2. С. 7–11 // Музыка. 1911, 12 февраля, № 11. С. 144–251.

«Садко»:

К приезду директоров Большой Парижской Оперы. Интервью Дягилева. Цель приезда – ознакомиться с московской постановкой «Садко». Состав исполнителей русских опер в Париже // Петербургская газета. 1907, 31 октября, № 299. Подп.: *Театрал* // Театр. 1907, № 90. С. 15.

Обзор оперных спектаклей Мариинского театра в сезоне 1906/1907. Сюжеты впервые поставленных опер: «Нерон» Рубинштейна, «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова. Состав исполнителей // ЕИТ. Т. XVIII. СПб., 1907. С. 124–146 (о «Китеже»: с. 138–144).

Первое исполнение после возобновления оперы в Большом театре. Премьера – 17 октября 1907 г. // Рус. ведомости. 1907, 19 октября, № 239. Русская опера во Франции // Театр. 1907, № 29. С. 11.

«Садко» в Большом театре // Театр. 1907, № 74. С. 2.

«Садко». Подробный критический анализ постановки оперы в Большом театре. Об исполнителях – Боначиче и Неждановой // Театр. 1907, № 76. С. 14. Подп.: *С.*

«Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии»:

Большой театр [из Мариинского театра в Большой перенесена постановка оперы «Сказание о невидимом граде Китеже»] // Рус. ведомости. 1907, 12 июня, № 132. 1 августа, № 175..

«Китеж» Римского-Корсакова [ложное сообщение, будто композитор желает отдать оперу не Мариинскому театру, а театру Зимина] // Утро России. 1907, 30 сентября, № 13. Без подп.

Мариинский театр [опера «Сказание о граде Китеже»] // Новое время. 1907, 12 сентября, № 11315. С. 4 // РМГ. 1907, № 7.

Мариинский театр. Новые исполнители «Града Китежа» // РМГ. 1907, № 8.

Новая опера Н.А. Римского-Корсакова // Обозрение театров. 1907, № 49. С. 9–10.

О подготовке к постановке оперы в Мариинском театре, распределение ролей в спектакле // Петербургская газета, 1907, 4 января, № 3.

Петербургская музыкальная хроника. Оперы Вагнера и опера «Сказание и невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова [критический разбор музыкального содержания] // Золотое руно. 1907, № 3. С. 76–78.

«Сказание о невидимом граде Китеже» в Большом театре // Обзорение театров. 1907, № 251. С. 15.

«Снегурочка»:

Бенефис М.С. Циммермана [«Снегурочка» в Народном Доме в сезоне 1907/1908] // Обзорение театров. 1907, № 167. С. 7. Подп.: И.О.

«Снегурочка» в Большом театре // Моск. ведомости. 1907, 30 декабря, № 297.

Старк Э. Народный Дом [«Садко» Римского-Корсакова] // Обзорение театров. 1907, № 246. С. 13–14. Подп.: *Зигфрид*.

Тимофеев Г.Н. К первому представлению новой оперы Н.А. Римского-Корсакова [подробный анализ оперы] // Речь. 1907, 7 февраля, № 31. Подп.: Г.Т.

Тимофеев Г.Н. Мариинский театр [об открытии сезона 30 августа, рецензия на спектакль «Сказание и невидимом граде Китеже», об исполнителях: Гришка Кутерьма – Давыдов, Феврония – Черкасская] // Речь. 1907, 2 сентября, № 207. Подп.: Г.Т.

Тимофеев Г.Н. Народный Дом [постановка «Садко» 8 ноября. Исполнители: Садко – Клементьев, Волхова – Орель, Любава – Суровцева] // Речь. 1907, 10 ноября, № 266.

Тимофеев Г.Н. Народный Дом [постановка «Снегурочки», об исполнителях: Снегурочка – Орель, Купава – Зеленская, Лель – Савельева, Бобыль – Клементьев, Мизгирь – Савранский, режиссер Циммерман] // Речь. Пб. 1907, 11 августа, № 188. С. 3. Подп.: Г.Т.

Тимофеев Г.Н. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.А. Римского-Корсакова [о первом представлении в Мариинском театре 7 февраля, о дирижировании Блуменфельда, об игре Кузнецовой, о декорациях Коровина, о постановке Шкафера] // Речь. 1907, 10 февраля, № 34. 24 февраля, № 46. Подп.: Г.Т.

«Царская невеста»:

О бенефисном спектакле артистки Маклецкой в театре Солодовникова в «Царской невесте» (среди исполнителей: Маклецкая, Бронская, Секар-Рожанский) // Новости сезона. 1907, № 1997. С. 2.

Черный М. Постановка оперы «Садко» в Большом театре. Вокальные и сценические данные Неждановой. Слабость общего исполнения, несыгранность хора и оркестра // Рус. артист. 1907, № 11. С. 166.

Чествование Н.А. Римского-Корсакова:

О вступлении Римского-Корсакова в члены Союза драматических и музыкальных писателей // Театр и искусство. 1907, № 22. С. 356. Раздел: Хроника.

Об избрании Н.А. Римского-Корсакова иностранным корреспондентом секции музыки Французской Академии // Театр. 1907, № 114. С. 20 // Театр и искусство. 1907, № 48. С. 792. Раздел: Хроника.

Французский сонет Н.А. Римскому-Корсакову [французский текст и русский подстрочный перевод сонета Г. Аллоржа] // РМГ. 1907, № 7. Раздел: Периодическая печать о музыке.

Чешихин В.Е. Об упрощенной партитуре // РМГ. 1907, № 37.

Шмуллер А. «Кашей Бессмертный Римского-Корсакова в театре Консерватории // Речь. 1907, 17 апреля, № 90. Подп.: А.Ш.

Шмуллер А. Мариинский театр. Опера «Сказание о граде Китеже» (о сюжете оперы, колорите музыки, о режиссуре) // Театр и искусство. 1907, № 7. С. 120–121. № 8. С. 141–142. Подп.: Александр Ш-р.

Юшков Н.Ф. Театральная жизнь Казани [оперные постановки в Казанском городском театре – «Снегурочка», «Борис Годунов» к 10-летнему юбилею И.Я. Гладкова] // Театр и искусство. 1907, № 2. С. 37. Раздел: Провинциальная летопись.

Rimsky-Korsakoff N. Traité d'harmonie théorique et pratique. Alph. Leduc. S.a. Париж, [1907].

1908

Апров Ал. Киевские письма. VIII [постановки труппы Дуван-Торцова. Опера Брыкина в Городском театре. «Царь Салтан» Римского-Корсакова и «Тангейзер» Вагнера] // Рус. артист. 1908, № 8. С. 125.

Аракчиев Д.И. Восточные напевы в произведениях русских композиторов // Музыка и жизнь. 1908, № 5.

Афромеев А.М. Римский-Корсаков за границей (из недавних воспоминаний) [о встречах в Париже в 1906 году, Римский-Корсаков и певица Ван-Брандт] // Голос Москвы. 1908, 4 июля, № 154. Подп.: Старый меломан.

Б-т Е. Беседа с Н.В. Салиной [высказывания оперной артистки о творчестве Римского-Корсакова] // Театр. 1908, № 190. С. 14–16.

Балашев Л. Концерт памяти Н.А. Римского-Корсакова // Голос Москвы. 1908, 22 июня, № 144.

Баскин В.С. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» // Нива. Лит. прибавление. 1908, май, № 5.

Бернитейн Н.Д. Кончина Римского-Корсакова [о Римском-Корсакове и Чайковском] // Петербургская газета. 1908, 10 июня, № 157.

Бернитейн Н.Д. «Царская невеста» Римского-Корсакова [в Народном доме] // Петербургская газета. 1908, 21 июня, № 168.

Боборыкин П.Д. Художник-учитель (Памяти Н.А. Римского-Корсакова) // Рус. слово. 1908, 19 июня, № 141.

Бронский П. Н.А. Римский-Корсаков. Биографический очерк. Список произведений. Краткие либретто опер. СПб., 1908. 2-е изд.: 1911.

Букиша М.М. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» [прощальное чествование Н.В. Салиной] // Рус. артист. 1908. № 8. С. 118.

Вальтер В.Г. Музыка [«Китеж»] // Речь. 1908, 1 января, № 1.

Васильковский П.Е. Из музыкальной летописи Петербурга [концерты из произведений Римского-Корсакова, «Валькирия» Вагнера под управлением

А. Никиша] // Муз. труженик. 1908, 1 декабря, № 23. С. 10–12. Подп.: *Светозар*.

Гальперин П.З. «Снегурочка» в Париже (Письмо в редакцию) // Рус. слово. 1908, 25 июня, № 146.

[*Глазунов А.К.*] Воспоминания А.К. Глазунова о Н.А. Римском-Корсакове [в том числе о последних днях жизни композитора] // Речь. 1908, № 145 // Театр. 1908, № 239. С. 12–13 // Театр и искусство. 1908, № 25. С. 435. Раздел: Маленькая хроника. См. также: Муз. труженик. 1909, № 10–11.

[*Глазунов А.К.*] К кончине Н.А. Римского-Корсакова [о музыкальном наследии композитора] // РМГ. 1908, № 26/27. Стб. 566.

[*Глазунов А.К.*] У А.К. Глазунова [беседа о творчестве Римского-Корсакова] // Петербургская газета. 1908, 25 октября, № 294.

Глазунов о покойном Римском-Корсакове [рецензия на «Воспоминания» А.К. Глазунова] // Рус. слово. 1908, 10 июня, № 133.

Грушке Н.Ф. «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии». СПб., 1908.

Держановский В.В. [Рецензия на симфонический концерт памяти Римского-Корсакова] // Рус. ведомости. 1908, 25 июня, № 146.

Держановский В.В. Римский-Корсаков о своем творчестве // Рус. ведомости. 1908, 9 октября, № 234. Подп.: *Вл. Д.*

Держановский В.В. «Царская невеста» // Рус. ведомости. 1908, 30 июля, № 168. Раздел: Театр и музыка (об исполнении в московском Грузинском Народном Доме). Подп.: *Вл. Д.* // Театр. 1908, № 244. С. 12 (критический отзыв на постановку в московском Грузинском Народном Доме, игра Аскоценского). Подп.: *Д-ский Вл.*

Ермаков Н. Мариинский театр [о постановке «Царской невесты»] // Петербургская газета, 1908, 24 ноября, № 324 (отмечены: Марфа – Липковская, Грозный – Смирнов, Собакин – Преображенский). 31 декабря, № 360 (об исполнителях: Марфа – Липковская, Грязной – Тартаков, Лябаша – Петренко).

Жильев Н.С. Н.А. Римский-Корсаков [о творчестве композитора, о создании национальной русской оперы – «Садко», «Псковитянка»] // Золотое руно. 1908, № 7–9. С. 114–116.

Загуляева Юл. Письма из Франции. Париж, 8/21 июня 1908 г. [о постановке оперы «Снегурочка» в Комической опере, об исполнителях: Карре, Брюли, Дюпуи] // Моск. ведомости. 1908, 18 июня, № 140.

Затаевич А.В. Из музыкальной библиографии. Новые материалы о Н.А. Римском-Корсакове // Варшавский дневник. 1908, № 334.

«Золотой петушок»:

Запрещение «Золотого петушка» // Раннее утро. 1908, 11 октября, № 271. Раздел: Театры.

Запрещение оперному театру С.И. Зимина ставить оперу «Золотой петушок» Римского-Корсакова // РМГ. 1908, № 42. Стб. 920.

Запрещение петербургской администрацией постановки пьесы О. Уайльда «Саломея» в театре Комиссаржевской. Запрет на постановку

ку оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова // Золотое руно. 1908, № 10. С. 74–76. Раздел: Вести отовсюду.

«Золотой петушок» в Париже [о работе французского критика М. Кальвокореси над переводом на французский язык оперы Римского-Корсакова] // Раннее утро. 1908, 31 октября, № 288.

«Золотой петушок» Римского-Корсакова [о подписании договора между С.И. Зиминным и фирмой П. Юргенсона о праве на постановку оперы] // Раннее утро. 1908, 24 августа, № 206.

Концерт Забелы-Врубель [об арии «Привет солнцу» из оперы «Золотой петушок»] // Театр и искусство. 1908, № 14. С. 253. Раздел: Хроника. Подп.: В.С.

Новая опера Римского-Корсакова // Обзорение театров. 1908, № 389. С. 5–6.

Новая опера Римского-Корсакова // Раннее утро. 1908, 1 мая, № 136. Раздел: Театры.

Иванов М.М. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Некролог // Новое время. 1908, 16 июня, № 11587.

Кальвокореси М.Д. Музыка в Париже [о «Борисе Годунове» и «Снегурочке»] // Весы. 1908, № 9. С. 97–102.

Каменец-Валоева А. Русская опера в Париже (от нашего корреспондента) [подробное описание премьеры «Бориса Годунова» в парижской Большой опере 6/19 мая, о постановке «Снегурочки» в Ойга Comique 22 мая, состав исполнителей, танцы в постановке Маркиты. О попытке Корсова 20 лет тому назад организовать в Париже спектакли русской оперы] // Театр и искусство. 1908, № 22. С. 389.

Карасёв П.А. Беседы с Н.А. Римским-Корсаковым [публикация записанных бесед с композитором] // РМГ. 1908, 7 декабря, № 49. Стб. 1112–1122.

Карасёв П.А. «Сказание о Китеже» Н. Римского-Корсакова. Реферат доклада, прочитанного в московском Музыкально-историческом кружке 3 марта 1908 г. // РМГ. 1908, № 39/40. Стб. 845–852.

Каратыгин В.Г. «Золотой петушок» (Последняя опера Н.А. Римского-Корсакова) // Библиотека театра и искусства. 1908. Т. X. С. 16. Подп: *Кар-гин.*

Каратыгин В.Г. Народный Дом [постановка «Снегурочки»] // Театр и искусство. 1908, № 26. С. 447. Раздел: Хроника. Подп.: *Кар-гин.*

Каратыгин В.Г. Народный Дом [постановка «Царской невесты»] // Театр и искусство. 1908, № 31. С. 527. Раздел: Хроника. Подп.: *Кар-гин.*

Кашкин Н.Д. Большой театр. «Садко» [постановка 1 сентября 1908 г.] // Рус. слово. 1908, 3 сентября, № 204 (или № 207).

Кашкин Н.Д. Еще новая опера Н.А. Римского-Корсакова [о «Золотом петушке»] // Рус. слово. 1908, 6 мая, № 104. Раздел: Театр и музыка.

Кашкин Н.Д. Н.А. Римский-Корсаков, его деятельность и значение // Моск. еженедельник. 1908, 20 сентября. № 37. С. 34–53.

Кашкин Н.Д. Новый театр [о постановке «Кашея Бессмертного» и «Моцарта и Сальери» Римского-Корсакова в Новом театре 12 февраля 1908 г.] // Рус. слово. 1908, 14 февраля, № 37.

Кашкин Н.Д. «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» [характеристика музыки оперы] // Рус. слово. 1908, 15 и 17 февраля, №№ 38, 40.

«Кашей Бессмертный» и «Моцарт и Сальери»:

Об исполнении двух оперных миниатюр Римского-Корсакова. «Кашей Бессмертный» и «Моцарт и Сальери» в Опере Зимина (Новый театр) // Раннее утро. 1908, 14 февраля, № 72 (об исполнителях – Сперанском и Коржевине) // Рус. ведомости. 1908, 13 февраля, № 36. Раздел: Театр и музыка (отмечено исполнение Эрнста) // Рус. артист. 1908, № 7. С. 101.

Кнорозовский И.М. Н.А. Римский-Корсаков // Музыкальный мир. 1908, № 24 // Театр и искусство. 1908, № 24. С. 418–419 (с портретом композитора). Коломийцев (Коломийцов) В.П. (?) «Снегурочка» у парижан (от нашего парижского корреспондента) // Раннее утро. 1908, 15 мая, № 147. Раздел: Театры. Подп.: *Idem*.

Комарова (Стасова) В.Д. Н.А. Римский-Корсаков // Слово. 1908, 8 июля, № 503. Подп.: Влад. Каренин.

Компанейский Н.И. Значение Н.А. Римского-Корсакова в русской церковной музыке // РМГ. 1908, № 39/40. Стб. 837–842.

Концерты:

Концерты. С.-Петербург [симфоническое собрание ИРМО, вечер современной музыки и концерт А.И. Зилоти, посвященные памяти Римского-Корсакова] // РМГ. 1908, № 41–42.

Кончина Н.А. Римского-Корсакова:

Болезнь Н.А. Римского-Корсакова // Раннее утро. 1908, 19 апреля, № 126. Раздел: Театры (о припадке астмы). 30 апреля, № 135. Раздел: Театры (об ухудшении состояния больного).

К кончине Н.А. Римского-Корсакова [о найденных в архиве бумагах: наброски для новых опер – «Трагедия сынов человеческих» и «Стенька Разин», о задуманной опере «Сказка о рыбаке и рыбке», о задуманном расширении оркестрового эпизода «Сеча при Керженце» из «Сказания о граде Китеже»] // РМГ. 1908, № 32/33. Стб. 656–657.

К кончине Н.А. Римского-Корсакова [о найденной в бумагах покойного композитора рукописи «Летопись моей музыкальной жизни»] // РМГ. 1908, № 34/35. Стб. 683–684.

К кончине Н.А. Римского-Корсакова [о последних днях, описание похорон] // Обозрение театров. СПб., 1908. С. 429–430 // РМГ. 1908, № 24/25. Стб. 533–534.

К кончине Н.А. Римского-Корсакова [о собрании секции изящных искусств в Королевской Бельгийской академии, посвященном памяти Н.А. Римского-Корсакова] // РМГ. 1908, № 34/35. Стб. 684.

К кончине Н.А. Римского-Корсакова [описание похорон 11 июня на кладбище Новодевичьего монастыря] // РМГ. 1908, № 26/27. Стб. 565–566.

К кончине Н.А. Римского-Корсакова // Слово. 1908, 11 июня, № 480.

Кончина Н.А. Римского-Корсакова // Моск. ведомости. 1908, 10 июня, № 133 // Муз. труженик. 1908, 1 июля, № 12/13.

На вчерашних похоронах [Римского-Корсакова] // Петербургская газета. 1908, 12 июня, № 159.

Наследство Н.А. Римского-Корсакова // Раннее утро. 1908, 30 июля, № 312. Разд.: Театры.

Николай Андреевич Римский-Корсаков [некролог] // Биржевые ведомости. 1908, 9 июня, № 10543 // Исторический вестник. 1908, июль. С. 380–381 // Обзорение театров. 1908, № 427–428. С. 4–5 // РМГ. 1908, № 24/25. Стб. 529.

О концертах А.И. Зилоти и ИРМО, посвященных памяти Н.А. Римского-Корсакова // РМГ. 1908, 29 июня–6 июля, № 26/27. Стб. 569. Раздел: Разные известия.

О состоянии здоровья Н.А. Римского-Корсакова, страдавшего астмой // РМГ. 1908, № 17. Стб. 420. № 18/19. Стб. 449.

О постановке в 40-й день со дня смерти Римского-Корсакова оперы «Царская невеста» в Грузинском Народном Доме // Голос Москвы. 1908, 19 июля, № 167.

Памяти Баяна [телеграммы, заметки, воспоминания в связи со смертью Н.А. Римского-Корсакова] // Биржевые ведомости. 1908, 11 июня, № 10547.

Памяти светоча искусства (некролог) // Театр. 1908, № 239. С. 12. Подп.: *Н.* Похороны Н.А. Римского-Корсакова // Рус. ведомости. 1908, 12 июня, № 135 // Театр и искусство. 1908, № 24. С. 415. Раздел: Хроника.

Н.А. Римский-Корсаков. Некролог // Раннее утро. 1908, 10 июня, № 168. Подп.: *Е.К.*

У гроба Н.А. Римского-Корсакова // Биржевые ведомости. 1908, 11 июня, № 10547. Раздел: Около рампы.

Чем интересовался в последние дни Н.А. Римский-Корсаков // Раннее утро. 1908, 27 июня, № 209.

Концерты:

Вступление и свадебное шествие из «Золотого петушка» // РМГ. 1908, № 8/9. Раздел: Концерты.

Коптяев А.П. Мариинский театр [постановка «Снегурочки»] // Биржевые ведомости. 1908, 27 сентября, № 10729.

Коптяев А.П. Опера в Консерватории [постановка «Снегурочки»] // Биржевые ведомости. 1908, 3 января, № 10281. Подп.: *А. К-в.*

Коптяев А.П. Опера в Народном Доме [«Снегурочка»] // Биржевые ведомости. 1908, 21 августа. № 10666. 28 августа, № 10678. Разделы: Около рампы.

Коптяев А.П. Памяти Н.А. Римского-Корсакова // Биржевые ведомости. 1908, 10 июня. *Коптяев А.П.* Эвтерпа. Второй сборник музыкально-критических статей [Бизе, Бородин, Вагнер, Моцарт, Оффенбах, Римский-Корсаков, Соловьев, А. Тома, Фр. Эрлангер]. СПб., 1908.

Крейн А.А. «Майская ночь» // Голос Москвы. 1908, 7 марта, № 56. Подп.: Рейн.

Кругликов С.Н. В память Римского-Корсакова // Голос Москвы. 1908, № 239.

Кругликов С.Н. «Китеж» в Большом театре // Голос Москвы. 1908, 10 октября, № 235 (о возобновлении оперы). 12 октября, № 237 (об исполнителях – Боначиче, Балановской).

Кругликов С.Н. Памяти Н.А. Римского-Корсакова [Некролог. Несколько слов о последних днях жизни композитора] // Рус. слово. 1908, 10 июня, № 133.

Куров Н.Н. «Кашей Бессмертный» [в постановке Нового театра Зимина, игра Петровой, Добровольской, Эрнста, Осипова] // Театр. 1908, № 189. С. 16–17.

Куров Н.Н. Великий композитор земли русской (Памяти Римского-Корсакова) // Раннее утро. 1908, 12 июня, № 170.

Куров Н.Н. Н.А. Римский-Корсаков (Из личных воспоминаний) // Театр. 1908, № 260. С. 4–5.

Куров Н.Н. Русские спектакли за границей [отрицательные отзывы французов о творчестве Чайковского в противоположность широкому его признанию в Германии и Америке. Восторженное отношение французов к Римскому-Корсакову. Деятельность Дягилева] // Театр. 1908, № 229. С. 10–12.

Куров Н.Н. «Сказание о граде Китеже» [критический анализ постановки в Большом театре. Игра Боначича, Ростовского, Салиной, Бакланова] // Театр. 1908, № 192. С. 19–20. № 194. С. 16–17.

Куров Н.Н. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Новая опера Н.А. Римского-Корсакова [о постановке в Большом театре] // Раннее утро. 1908, 22 февраля, № 79.

Лалуа Л. Памяти Н.А. Римского-Корсакова // РМГ. 1908, № 32/33 (перевод статьи из «Bulletin Francaise de la S.I.M.», 1908, № 7).

Липаев И.В. Н.А. Римский-Корсаков. Очерк его музыкальной деятельности // Муз. труженик. 1908, 1 января, № 1. С. –5. 15 февраля, № 4. С. 9–10. 1 мая, № 10. С. 8–10. 1 июля, № 12/13. С. 4–8. 1 сентября, № 16/17. С. 4–8.

Липаев И.В. Московские письма [концерты из произведений Римского-Корсакова] // РМГ. 1908, № 44.

Льдов К. Н.А. Римский-Корсаков. Стихотворение // Биржевые ведомости. 1908, 10 июня, № 10545.

Львов П.Р. Н.А. Римский-Корсаков (Воспоминания ученика) // В мире искусств. Киев, 1908, № 6/7. С. 33–35. Подп: *Офкликлейд*.

«Майская ночь»:

О предполагаемой постановке «Евгения Онегина» Чайковского в Дрездене и «Майской ночи» Римского-Корсакова в Брюнне // РМГ. 1908, № 37. Стб. 765.

Маслов А.Л. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» // Музыка и жизнь 1908, № 2–3.

Миклашевский И.М. Музыкальное творчество Н.А. Римского-Корсакова [об оперном творчестве, образы оперы «Золотой петушок»] // В мире искусств. 1908, № 8–10. С. 35–39.

Миклашевский И.М. «Сказка о царе Салтане» // В мире искусств. 1908, № 1. С. 14–16 (анализ музыки оперы и постановки в Киевском городском театре).
Мамонтов С.И. Н.А. Римский-Корсаков [о болезни и смерти композитора] // Голос Москвы. 1908, 10 июня, № 133.

Матов. «Снегурочка» в Париже // Рус. слово. 1908, 22 мая, № 118. Раздел: Театр и музыка.

Оссовский А.В. Вечер современной музыки. В память Н.А. Римского-Корсакова // Слово. 1908, № 583.

Оссовский А.В. Н.А. Римский-Корсаков (Некролог) // В мире искусств. 1908, № 6–7. С. 13–15 // Слово. 1908, 10 июня, № 479.

Оссовский А.В. Художественное наследие Н.А. Римского-Корсакова // В мире искусств. 1908, № 11–13. С. 22–24 // Известия СПб. Общества музыкальных собраний. 1908. Вып. 3–4. С. 14–20 // Муз. труженик. 1908, № 21. С. 6–9 // Слово. 1908, 27 сентября, № 578.

Петровский Е.М. «Snégourotschka, Fleur de neige»... Musique de N. Rimsky-Korsakow. Traduction français de M-me P. Halperine et M-r P. Lalo... W. Bessel et C-ie [рецензия на издание «Снегурочки» с французским переводом текста нотным издательством В. Бесселя] // РМГ. 1908, № 39/40. Стб. 856–857. Подп.: *Е. П.*

Петровский Е.М. Прелюдия (памяти Н.А. Римского-Корсакова) // РМГ. 1908, № 39/40. Стб. 801–803.

Полный каталог музыкальных сочинений, изданных в России. Вып. 1–2. СПб.: изд. Русского общества издателей музыкальных произведений и торговцев нотами и музыкальными инструментами. 1908, 1911–1912.

Попов Б.М. Н.А. Римский-Корсаков. Некролог // Голос Москвы. 1908, 18 июня, № 140. Подп.: *Мизгирь*.

Попов Б.М. Новая опера Римского-Корсакова [«Золотой петушок»] // Голос Москвы, 1908, 27 апреля, № 98. Подп.: *Мизгирь*.

Попов Б.М. «Кашей Бессмертный» и «Моцарт и Сальери» (в театре Зимина) [о Бочарове и Петровой-Званцевой в «Кашее», Каржевине и Сперанском в «Моцарте и Сальери»] // Голос Москвы, 1908, 23 февраля, № 45. Подп.: *Мизгирь*.

Попов Б.М. Музыкальные очерки. «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» // Голос Москвы. 1908, 8 марта, № 57. 19 апреля, № 84. Подп.: *Мизгирь*.

Потёмкин А. Кончина Римского-Корсакова // Петербургская газета. 1908, 10 июня, № 157.

[*Репин И.Е.*] И.Е. Репин о Н.А. Римском-Корсакове // Петербургская газета. 1908, 11 июня, № 158. Подп.: *Р.*

Римские-Корсаковы, семья. Письмо в редакцию [выражение благодарности музыкальным учреждениям, артистам, друзьям, знакомым и ученикам Н.А. Римского-Корсакова, почтившим память покойного] // РМГ. 1908, № 26/27. Стб. 568.

Римский-Корсаков А.Н. Н.А. Римский-Корсаков // Музыка и жизнь. 1908, № 6 // Муз. труженик. 1908, № 12–13 // РМГ. 1908, № 39/40.

Римский-Корсаков А.Н. Памяти Н.А. Римского-Корсакова // РМГ. 1908, № 24/25.

[*Римский-Корсаков Н.А.*] Воспоминания Н.А. Римского-Корсакова // Петербургская газета. 1908, 7 сентября, № 246.

[*Римский-Корсаков Н.А.*] Римский-Корсаков о своем творчестве // Рус. ведомости. 1908, 2 октября, № 234 (анализ «Снегурочки»).

Римский-Корсаков Н.А. «Снегурочка» – весенняя сказка (1905). Со вст. ст. М. Штейнберга // РМГ. 1908, № 39/40. Стб. 804.

Римский-Корсаков Н.А.: воспоминания, творческое наследие:

Из воспоминаний Н.А. Римского-Корсакова [высказывания Римского-Корсакова о «Пеллеасе и Мелисанде», о С.И. Танееве, о творчестве Глинки, Бородина, Шуберга, Макса Регера и Рихарда Штрауса. О постановке «Кашея» в театре Комиссаржевской] // РМГ. 1908, № 32/33. Стб. 660–663.

Из воспоминаний о Н.А. Римском-Корсакове [из статей L. Laloу, посвященных памяти Н.А. Римского-Корсакова (Bul. Français de la S.I.M., № 7), о пребывании Римского-Корсакова в Париже во время русских концертов] // РМГ. 1908, № 32/33. Стб. 660–663.

Н.А. Римский-Корсаков среди артистов [воспоминания А. Плещеева о поведении Римского-Корсакова на репетициях и премьерах его опер] // Театр. 1908, № 239. С. 14.

Н.А. Римский-Корсаков. Факты его жизни, произведения [биографическая хронология, список произведений в хронологическом порядке] // РМГ. 1908, № 39/40. Стлб. 818–826.

О найденных в бумагах Римского-Корсакова дневниках и статьях // РМГ. 1908, № 28/29. Стб. 595. Раздел: Разные известия.

О найденных в бумагах Римского-Корсакова неизданных музыкальных произведениях и дневниках // Рус. ведомости. 1908, 17 июня, № 165. С. 2. Раздел: Театр и музыка.

Статьи о Н.А. Римском-Корсакове в № 7 Bul. Français de la S.I.M. и в № 8 болгарского «Музикален Вестник» // РМГ. 1908, № 34/35. Стб. 702. Раздел: Русская музыка за границей.

О последних работах Римского-Корсакова, о неосуществленных художественных замыслах // Рус. ведомости. 1908, 31 июля, № 177. Раздел: Театр и музыка.

О Римском-Корсакове [высказывания Римского-Корсакова об отношении русских певцов к делу – о недисциплинированности Ф.И. Шаляпина] // Театр и искусство. 1908, № 29. Раздел: Маленькая хроника.

Об избрании в почетные члены московского отделения ИРМО М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Глазунова, Ц.А. Кюи и М.М. Ипполитова-Иванова // РМГ. 1908, № 3. С. 82 // Театр и искусство. 1908, № 3. С. 47. Раздел: Московские вести.

У Франциска Казадезюса [высокая оценка творчества Римского-Корсакова] // Театр. 1908, № 156. С. 13–14. Подп.: *Е.В.*

Штрихи из жизни Н.А. Римского-Корсакова [воспоминания о композиторе] // Биржевые ведомости. 1908, 17 июля, № 10609. 22 июля, № 10617.

Рыбаков С.Г. Н.А. Римский-Корсаков как педагог // Музыка и пение. 1908, № 11.

«Садко»:

О подготовке оперы в память покойного композитора Большим театром в Москве // РМГ. 1908, 7 сентября, № 36. Стб. 722.

Опера Народного Дома Императора Николая II [о «Садко»] // Обзорение театров. 1908, № 562. С. 5. Подп.: *Волгин.*

«Садко» в Большом театре в Москве. Постановка 1 сентября в память скончавшегося композитора (с участием Неждановой) // Рус. слово. 1908, 2 сентября, № 203. «Садко» в петербургском Народном Доме // Биржевые ведомости. 1908, 1 мая, № 10480. Раздел: Около рампы. Подп.: *К.* // Речь. 1908, 3 ноября, № 266. С. 3 (исполнители: Садко – Андреев, Любава – Суворцева, Нежата – Савельев). Подп.: *Уи – ич.*

«Садко» и «Псковитянка» в Париже // Речь. 1908, 16 августа, № 195. Раздел: Хроника театра // РМГ. 1908, № 32/33. Стб. 668.

Светлов В. (Ивченко В.Я.) Русские артисты в Париже [о постановке «Снегурочки» в Париже] // Биржевые ведомости. 1908, 19 мая, № 10510. Раздел: Около рампы.

Светлов В. (Ивченко В.Я.) Хореографические беседы [о предстоящей постановке в Париже «Садко» и «Бориса Годунова»] // Слово. 1908, 5 марта, № 397.

Сенилов В.А. Памяти учителя [Н.А. Римского-Корсакова] // Театр и искусство. 1908, № 24. С. 421.

Симбирский Н. Памяти великого композитора [о Римском-Корсакове] // Голос Москвы. 1908, 10 июня, № 133.

«Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии»:

Бенефис г-жи Салиной [о постановке оперы Римского-Корсакова] // Моск. ведомости. 1908, 17 февраля, № 40 // Рус. ведомости. 1908, 13 января, № 11. С. 5 (информация о предстоящей постановке оперы в бенефис артистки, указаны дирижер, режиссер, художник). 20 января, № 17 (перечень исполнителей в бенефисном спектакле).

Н.В. Салина (К прощальному бенефису артистки) [первая постановка «Сказания о граде Китеже» в Большом театре] // Рус. ведомости. 1908. 15 февраля, № 38.

На бенефисе Н.В. Салиной [подробный критический анализ бенефисной постановки оперы в Большом театре] // Театр. 1908, № 191. С. 11–12.

О первом исполнении оперы в Большом театре (15 февраля) // Рус. слово. 1908, 16 февраля, № 39.

О предписании из Петербурга уничтожить лики святых на декорациях оперы «Сказание о граде Китеже» в Большом театре // РМГ. 1908, № 34/35. Стб. 691.

О предстоящей постановке оперы // РМГ. 1908, № 3. Стб. 88.

Опера. Обзор оперных спектаклей Большого театра в сезоне 1907/1908 годов. Состав исполнителей спектаклей. Сюжеты впервые поставленных опер: 1) «Маттео Фальконе» Кюи, 2) «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова. Статистика спектаклей // ЕИТ. Сезон 1907/1908. СПб., 1908. Вып. XVIII. С. 140–152 (о «Китеже»: с. 146–150).

1907–1908 год в русской музыкальной жизни [о постановках опер: «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова в Большом театре, «Кармен» Бизе, «Орлеанская дева» Чайковского в театре Зимина, «Алеко» Рахманинова в Перми] // Рус. мысль. 1908. Кн. 8. С. 162–177. Подп.: П-ъ Г.

Юбилей Н.В. Салиной [о прощальном бенефисе Салиной, покидающей казенную сцену. Спектакль «Сказание о граде Китеже»] // Муз. труженник. 1908, 1 марта, № 5. С. 11–12 // РМГ. 1908, № 8/9. Стб. 217–218.

«Сказка о царе Салтане»:

Возобновление «Царя Салтана» в Народном Доме // РМГ. 1908, 10 февраля, № 6. Стб. 161–162.

Постановка оперы в Новом театре Зимина // Театр. 1908, № 150. С. 5 (об исполнителях – Осипове, Добровольской, Ростовцевой).

«Сказка о царе Салтане» в Мариинском театре // РМГ. 1908, № 18/19. Стб. 450 (о новинках будущего сезона Мариинского театра – «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова и «Искатели жемчуга» Бизе, о возобновлении опер: «Жизнь за царя» Глинки, «Орфей» Глюка, «Юдифь» Серова, «Князь Игорь» Бородина и «Корделия» Соловьева).

«Сказка о царе Салтане» в Народном Доме // Биржевые ведомости. 1908, 6 февраля, № 10339. 13 февраля, № 10351. Раздел: Около рампы // Обозрение театров. 1908, № 319. С. 14. Раздел: Хроника // Театр и искусство. 1908, № 7. С. 128. Раздел: Хроника. Подп.: В.С.

«Снегурочка»:

Большой театр [возобновление «Снегурочки», исполнители – Собинов, Нежданова, Тугаринова, Южина] // Рус. артист. 1908, № 1. С. 5. Подп.: Орфей (возможно Черномордигов Д.А.).

Из библиографии: «Moussorgsky et Boris Godounoff», статья *Henri Curzon* в *Guide Musical*, № 18. Его же «Boris Godounoff» a l'Opéra de Paris и «La Snegourotchka» a l'Opéra Comique в *Guide Musical*, № 21–22 // РМГ. 1908, № 22/23. Стб. 522.

Музыка за границей. Русская опера за границей. О спектакле «Снегурочка» в парижской Opéra Comique в постановке Альбера Карре; об исполнителях: Карре – Снегурочка, Марие Лиль – Весна, Брольи – Лель, Ламарь – Купава, Бейль – Берендей, Винье – Мизгирь // РМГ. 1908, № 22/23. Стб. 513–520. № 24/25. Стб. 544–550.

Музыка за границей. Русская опера за границей. К истории постановки «Бориса Годунова» и «Снегурочки» в Париже [о недобросовестности дирекции Grand Opéra при постановке «Бориса Годунова», выдержка из статьи А. Бенуа об истории этой постановки, письмо переводчицы «Снегурочки» Гальпериной о степени ее участия в хлопотах при постановке оперы, о роли Дягилева, список действующих лиц в «Снегурочке»] // РМГ. 1908, № 32/33. Стб. 664–668.

Народный Дом [постановка «Снегурочки», исполнители: Берендей – Исаченко, Мизгирь – Поляев, Купава – Тимашева, Лель – Долина] // Речь. 1908, 6 августа, № 186. Раздел: Хроника театра. Подп.: *La – mi*.

О получении фирмой В. Бессель 10 000 руб. с парижской Комической оперы за партитуру и оркестровые голоса оперы «Снегурочка» // РМГ. 1908, № 5. Стб. 135.

О постановке в Париже в Комической опере «Снегурочки» на французском языке, в Большой опере «Бориса Годунова» Мусоргского на русском языке. О сборе 100 000 рублей среди петербургских мануфактуристов для постановки «Бориса Годунова», об условиях постановки // РМГ. 1908, № 10. Стб. 245.

О спектаклях русской оперы в Берлине, в Париже // Золотое руно. 1908, № 5. С. 79. Раздел: Вести отовсюду.

О статьях в парижском журнале «Le Courier Musicale» – «Снегурочка» Римского-Корсакова В. Риттера (№ 9), «Римский-Корсаков» Жана д'Ютина (№ 12), Впечатления от «Бориса Годунова» К. Моклэра (№ 12). О статье в лондонском «Monthly Musical Record» «Русская опера в Париже – “Борис Годунов”» Розы Ньюмарч // РМГ. 1908, № 42. Стб. 925.

Об издании на французском языке либретто опер «Снегурочка» Римского-Корсакова и «Борис Годунов» Мусоргского в связи с их постановками в Париже // РМГ. 1908, № 28/29. Стб. 608.

Опера. Обзор деятельности [постановка «Снегурочки» и «Китежа»] // ЕИТ. СПб., 1907–1908. С. 146–150.

Опера Народного Дома [постановка «Снегурочки»] // Биржевые ведомости. 1908, 12 мая, № 10498. 2 августа, № 10637. Раздел: Около рампы.

Парижская печать о «Борисе» и «Снегурочке» [постановки русской труппы Дягилева] // Новое время. 1908, 15 мая, № 11556.

Письмо переводчицы П.З. Гальпериной, автора французского текста «Снегурочки», с протестом против того, что заслуга постановки оперы в Париже приписывается Дягилеву // Театр и искусство. 1908, № 26. С. 449.

По поводу «Снегурочки» в Париже // Журнал театра Литературно-художественного общества. 1908–1909, № 3. С. 5. Подп.: *В.В.*

Русская опера в Париже [отзывы парижских газет о творчестве Мусоргского и Римского-Корсакова. Отрицательная оценка декораций Головина и Коровина для «Снегурочки» и «Бориса Годунова»] // Театр. 1908, № 235. С. 13–15.

«Снегурочка» в Большом театре // Голос Москвы. 1908, 13 января, № 11.

«Снегурочка» в Мариинском театре // РМГ. 1908, 11 октября, № 41. Стб. 877–882 (рецензия на спектакль 26 сентября).

«Снегурочка» в Париже [о предстоящей постановке в Опера Комик] // Петербургская газета. 1908, 1 марта, № 59.

«Снегурочка» за границей [об одновременных постановках в Париже и в Берлине] // Театр. 1908, № 225. С. 14.

У директора императорских театров. Результаты поездки в Париж [беседа о постановке «Бориса Годунова» русской оперной труппой и «Снегурочки» в Комической опере] // Петербургская газета. 1908, 22 мая, № 139. Подп.: *Театрал.*

Соколов Н.А. Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове // РМГ. 1908, № 39/40. Стб. 829–836. № 41. Стб. 865–873. № 42. Стб. 897–903. № 43. Стб. 944–947. Отд. изд.: СПб., 1909.

Тимофеев Г.Н. Мариинский театр. Спектакль в память Н.А. Римского-Корсакова // Речь. 1908, 28 сентября, № 232. Подп.: *Г.Т.* (исполнители: Снегурочка – Липковская, Купава – Черкасская, Мизгирь – Шаронов, Берендей – Лабинский). 27 октября, № 259. Подп.: *Г.Т.* (исполнители: Лель – Збруева, Весна – Петренко, Мизгирь – Смирнов).

Тимофеев Г.Н. Мариинский театр. «Царская невеста» // Речь. 1908, 3 декабря, № 296. Подп. *Г.Т.* (об исполнителях: Марфа – Липковская, Любаша – Петренко, Собурова – Ланская).

Финдейзен Н.Ф. К кончине Н.А. Римского-Корсакова // РМГ. 1908, № 26–27.

Финдейзен Н.Ф. Римский-Корсаков Н. «Золотой петушок». Небылица в лицах. Опера в 3-х действиях. Слова В. Бельского (по Пушкину). Клавираусцуг для пения с ф.-п. Изд. П. Юргенсона // РМГ. 1908, № 39/40. Стб. 853–854.

Финдейзен Н.Ф. Н.А. Римский-Корсаков. Факты его жизни – произведения (Биографическая хронология) // РМГ. 1908, № 39/40. Подп.: *Ник. Ф.*

Финдейзен Н.Ф. Надежда Николаевна Римская-Корсакова // РМГ. 1908, № 39/40.

Финдейзен Н.Ф. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Очерк его музыкальной деятельности. СПб.–М.: Бессель, 1908.

Финдейзен Н.Ф. Через полгода [об увековечении памяти композитора, о значении его творчества для русского народа] // РМГ. 1908, № 49. Стб. 1105–1112. Подп.: *Ник. Ф.*

«Царская невеста»:

К кончине Н.А. Римского-Корсакова. Сообщение о первом представлении 17 июля в московском Грузинском Народном Доме оперы «Царская невеста» // РМГ. 1908, № 34/35. Стб. 684.

Музыка в провинции. Пермь [об открытии 30 ноября оперного сезона в Городском театре (антреприза А. Левицкого) спектаклем «Аида» Верди, о спектакле 7 октября «Царская невеста» Римского-Корсакова в память автора, о переустройстве здания Городского театра] // РМГ. 1908, № 44. Стб. 988–989.

Народный Дом [постановка «Царской невесты»] // Биржевые ведомости. 1908, 28 июля, № 10627. Раздел: Около рампы // Речь. 1908, 1 августа, № 182. Подп.: *La – mi* (об исполнителях: Любаша – Маклецкая, Малюта – Куренбин, Лыков – Виттинг).

Об открытии 1 июня нового оперного театра Попечительства о народной трезвости постановкой оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова // РМГ. 1908, № 26/27. Стб. 570.

Опера Народного Дома [постановка «Царской невесты»] // Биржевые ведомости. 1908, 21 июня, № 10565. Раздел: около рампы.

«Царская невеста» в Народном Доме // Раннее утро. 1908, 19 июля, № 202. Подп.: *Е.К.*

[*Чайковский П.И.*] П.И. Чайковский о Н.А. Римском-Корсакове // Театр. 1908, апрель, № 239. С. 13–14.

Черешнев Г.Я. Н.А. Римский-Корсаков. Некролог // Моск. ведомости. 1908, 11 июня, № 134. Подп.: *Г.Ч.*

Черешнев Г.Я. Н.А. Римский-Корсаков и его место в русской музыке // Моск. ведомости. 1908, 22 июня, № 144. Подп.: *Г.Ч.*

Чествование памяти Н.А. Римского-Корсакова:

О чествовании памяти Римского-Корсакова. О концертах в Ялте Ф.С. Канцель и В.Р. Пикон (артистов оперы Зимина), М.Б. Черкасской и А.М. Матвеева (артистов Мариинской оперы). О постройке нового здания театра в Ялте // РМГ. 1908, № 28/29. Стб. 599–601. Раздел: Музыка в провинции. Подп.: *П.*

Об издании фирмой М.П. Беляева автобиографических записок Н.А. Римского-Корсакова «Летопись моей музыкальной жизни» // РМГ. 1908, № 45. Стб. 1011. Раздел: Разные известия.

Об открытии 24 бесплатных вакансий для ремесленников на «Вечерних курсах хорового пения» Решке в память Н.А. Римского-Корсакова // Рус. ведомости. 1908, 23 августа, № 195. Раздел: Театр и музыка.

Памяти Н.А. Римского-Корсакова [об увековечении памяти композитора] // Моск. ведомости. 1908, 19 июня, № 141.

Чествование памяти Н.А. Римского-Корсакова (в Санкт-Петербурге, Москве, Перми, Славянске и Харькове) // РМГ. 1908, № 2627. Стб. 566–567.

Чествование памяти Н.А. Римского-Корсакова [в Санкт-Петербурге, Киве, Москве, Одессе, Тифлисе]. РМГ. 1908, № 30/31. Стб. 625–626.

Шебуев Н. Н.А. Римский-Корсаков. Некролог // Обозрение театров. 1908. № 427–428. С. 5–6.

Энгель Ю.Д. Музыка в России в XIX веке. Музыка в России после 60-х годов // В кн.: История России в XIX веке. Т. IV. Гл. XX. СПб., 1908–1909. Т. VII. Гл. XX. СПб., 1909.

Энгель Ю.Д. Н.А. Римский-Корсаков (ум. 8-го июня 1908 г.) // Рус. ведомости. 1908, 29 июня, № 150. 1 июля, № 151.

Энгель Ю.Д. [Отзыв о первой московской постановке «Сказания о невидимом граде Китеже»] // Рус. ведомости. 1908, 15 февраля.

Энгель Ю.Д. Письма о московской опере. «Китеж» в Большом театре. «Демон» Бларамберга (в Большом зале Консерватории, художник – В. Серов), «Кабрере» Дюпова (Новый театр) // РМГ. 1908, № 12. Стб. 306–313.

Энгель Ю.Д. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Опера Н.А. Римского-Корсакова (Большой театр) [содержание оперы по актам, оценка исполнителей партии Февронии – Салиной и Друзякиной] // Рус. ведомости. 1908, 2 марта, № 52. Подп.: Ю.Э.

Энгель Ю.Д. Третье симфоническое собрание (15 ноября) [А. Глазунов, А. Спендиаров, Н. Римский-Корсаков] // Рус. ведомости. 1908, 19 ноября, № 269.

Ястребцев В.В. Материалы к биографии Н.А. Римского-Корсакова [родословная и генеалогическое древо Римских-Корсаковых] // РМГ. 1908, № 39/40. Стб. 816–818.

Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Очерк его жизни и деятельности. Полный список сочинений. С приложением портрета и факсимиле. М.: П. Юргенсон, 1908.

Ястребцев В.В. О цветном звукозерцании Н.А. Римского-Корсакова [о «цветном» слухе композитора] // РМГ. 1908, № 39/40. Стб. 842–845.

Lalou Louis. Rimsky-Korsakov [некролог] // S.I.M. 1908, 15 июля, № 7. С. 740–741.

Rimsky-Korsakov N. «Snégourotschka, Fleur de neige». Conte de printemps. Opéra en 4 actes et un prologue. (Le livret est tiré de la pièce d’A. Ostrovsky.) Traduction français de M-me P. Halperina et M-r P. Lalo. Nouvelle édition revue et retouchée par l’auteur. W. Bessel et C-ie, Editeurs, [1908].

1909

Баскин В.С. Гоголь в музыке [история создания опер «Черевички» Чайковского, «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова, «Рідвяна ніч» Лысенко, «Вакула-кузнец» Соловьева, «Майская ночь» Серова, «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Тарас Бульба» Лысенко, «Тарас Бульба» Кюнера, «Осада Дубна» Сокальского, «Сорочинская ярмарка» Дновского, «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, «Страшная месть» Кочетова, «Женитьба» Мусоргского] // Рус. мысль. 1909, № 5. С. 178–189.

Баскин В.С. Музыкальные комментаторы Гоголя // Нива. Лит. прибавление. 1909. Т. 11.

Баскин В.С. Н.А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни (библиографическая статья) // Исторический вестник. 1909, июль, № 7. С. 311–314.

Бернштейн Н.Д. Исповедь творца «Садко» (о книге Римского-Корсакова «Летопись моей музыкальной жизни») // Петербургская газета. 1909, 1 апреля, № 87.

Бернштейн Н.Д. Н.В. Гоголь и музыка. СПб., 1909.

Блюм В. По театрам и садам [о возобновлении оперы «Садко» Римского-Корсакова в Народном Доме] // Обозрение театров. 1909, № 758. С. 4. Подп.: *Садко*.

Билибин И.Я. Об эскизах декораций к опере «Золотой петушок» Римского-Корсакова // Рус. слово. 1909, 14 января, № 10. Раздел: Театр и музыка.

В.Д. Страничка из истории русской музыки (о «Летописи» Римского-Корсакова) // Рампа и актер. 1909, № 1. С. 5–7.

Вальтер В.Г. Гоголевское утро в консерватории [спектакль учащихся – «Майская ночь» Римского-Корсакова, дирижер Н.А. Малько] // Речь. 1909, 23 марта, № 80.

Вальтер В.Г. Н.А. Римский-Корсаков о самом себе // Речь. 1909, 7 апреля, № 93.

Вальтер В.Г. Рецензия на книгу: Н.А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни [отрицательный отзыв] // Современный мир. 1909, № 6. Отд. 2-й. С. 171–172.

Вальтер В.Г. Рецензия на книгу: Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Очерк его жизни и деятельности [отрицательный отзыв] // Современный мир. 1909, № 12. Отд. 2-й. С. 160.

Вальтер В.Г. Русская опера и балет в Париже (Письмо из Франции) [обзор спектаклей в театре Шатле в мае–июне 1909 г. Оперы «Псковитянка», «Руслан и Людмила» (фрагмент), «Князь Игорь», «Юдифь». Балетные представления «Сильфиды», «Павильон Армиды» и «Египетские ночи». Об исполнителях – Шаляпине, Лепковской, Нижинском, Иде Рубинштейн] // Современный мир. 1909, № 8. Отд. 2-й. С. 60–66.

Глазунов А.К. Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове. Сообщил А. К–ин // Муз. труженик. 1909, № 10/11. С. 1–5. Ранее: Речь. 1908, № 145.

Гнесин М. История одной музыкальной жизни (по поводу «Летописи» Н.А. Римского-Корсакова) // Бодрое слово. 1909, апрель, № 8. С. 42–50.

Держановский В.В. Два текста «Золотого петушка» [о цензурных правках оперы Римского-Корсакова при постановке в Солодовниковском театре в Москве, приведены параллельно авторский и цензурный тексты] // Рус. ведомости. 1909, 30 октября, № 249. Подп.: *Вл. Д.*

Дианин В.В. Могучая кучка русских музыкантов (из личных воспоминаний) // Нижегородские музыкальные новости. 1909. № 8. Приложение.

Ермаков Н. «Золотой петушок» [в частной опере Валентинова и Думы в Петербурге. Об исполнителях: Черепнине, Каченовском, Эйхенвальд-Донской] // Петербургская газета. 1909, 27 декабря, № 355.

Жильев Н.С. Об опере вообще [по поводу постановки «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Музыкальные драмы Вагнера и влияние их на творчество Римского-Корсакова. Об оперных либретто] // Золотое руно. 1909, № 10. С. 59–64.

Затаевич А.В. Н.В. Гоголь в музыке (Библиографическая статья) // Варшавский дневник. 1909, № 83.

«Золотой петушок»:

Веселые скифы [первое впечатление от постановки «Золотого петушка» в Большом театре] // Рус. слово. 1909, 14 ноября, № 262. Подп.: *Globe troller*.

Злоключения «Золотого петушка» [о распоряжении отменить первое представление оперы, о цензурных переделках] // Рус. слово. 1909, 28 октября, № 247.

«Золотой петушок» в Большом театре в Москве [об исполнителях Неждановой, Осипове и др.] // Аполлон. 1909, № 3. С. 21 // Обзорение театров. 1909, № 723. С. 7–8. Раздел: Москва // Рампа и актер. 1909, 22 сентября. С. 357. Раздел: Москва // Рампа и жизнь. 1909, № 10. С. 372. № 20. С. 540 (о декорациях Коровина). № 28. С. 679 // Раннее утро. 1909, 7 ноября, № 256. Раздел: Театры // Речь. 1909, 26 октября, № 294. Раздел: Хроника театра // Рус. ведомости. 1909, 5 мая, № 101. 29 октября, № 248 (к истории отмены первого представления оперы). 6 ноября, № 255. 7 ноября, № 256. Разделы: Театр и музыка // Театр. 1909, № 516 (об изъятии сцены пляски царя Додона).

«Золотой петушок» в театре Зимина в Москве // Новости сезона. 1909, № 1819. С. 6–7. Подп.: *K*. // Рампа и жизнь. 1909, № 22. С. 575. № 27. С. 661–662. Раздел: Хроника. Москва // Речь. 1909, 26 сентября, № 264. Раздел: Хроника театра // Рус. ведомости. 1909, 24 сентября, № 218. 25 сентября, № 219. Раздел: Театр и музыка // Театр. 1909, № 382. С. 6 (о декорациях И.Я. Билибина). № 486. С. 7 (критический отклик). № 546. С. 7.

«Золотой петушок» [в театре Зимина, об исполнителях Добровольской, Сперанском] // Новое время. 1909, 16 октября, № 12068. Подп.: *Sauvage*.

«Золотой петушок», небылица в лицах в постановке Оперы С.И. Зимина. Слова А.С. Пушкина. Эскизы декораций и костюмов И.Я. Билибина. М.: изд. С.И. Зимина, 1909.

К постановке «Золотого петушка» [распределение ролей, цензурные сокращения и замены в тексте оперы, готовящейся к постановке на частной сцене в Петербурге] // Биржевые ведомости. 1909, 18 декабря, № 11474. Раздел: У рампы.

О работе московского Большого театра над оперой «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Об исключении из репертуара опер «Риголетто» и «Травиата» Верди с сезона 1908/1909 г. // Обзорение театров. 1909, № 291. С. 19. Раздел: Москва.

Первая постановка «Золотого петушка» под управлением В. Купера // Муз. труженик. 1909. № 20. С. 6–7. Раздел: Музыкальное обозрение. Резали «Золотого петушка» [о купюрах в опере] // Раннее утро. 1909, 29 октября, № 248. Раздел: Театры.

Судьба «Золотого петушка» [из бесед с директором императорских театров В.А. Теляковским: отсрочка постановки вызвана стремлением

добиться большей тщательности в исполнении] // Рус. слово. 1909, 30 октября, № 249.

У В.А. Теляковского // Театр. 1909, № 487. С. 5–6. Подп.: Е.А.

Иванов М.М. Авторская исповедь (о книге «Летопись моей музыкальной жизни») // Новое время. 1909, 6 апреля. № 11876.

Каратыгин В.Г. Музыка в Петербурге (итоги осеннего сезона 1909 г.) [«Тристан и Изольда» Вагнера, «Евгений Онегин» Чайковского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова в частной опере Валентинова и Думы в Большом зале консерватории] // ЕИТ. Вып. 6–7. СПб., 1909. С. 85–96.

Каратыгин В.Г. Народный Дом [постановка опер «Садко» и «Снегурочка» в Народном Доме артистами оперного товарищества. Исполнители – Клементьев, Барышев, Обухов, Суровцева] // Театр и искусство. 1909. № 25. С. 432. Подп.: *Кар-гин*.

Каратыгин В.Г. Римский-Корсаков [с биографическим списком всех сочинений и работ] // ЕИТ. Вып. 1. СПб., 1909. С. 39–76.

Кашкин Н.Д. «Майская ночь» в Большом театре [поставлена в день открытия памятника Н.В. Гоголю, отмечена игра оркестра под управлением Сука] // Рус. слово. 1909, 28 апреля, № 96.

Кашкин Н.Д. Первое представление «Золотого петушка» [Римского-Корсакова] // Рус. слово. 1909, № 219.

Кашкин Н.Д. Сезон оперы Зимина [итоги сезона, выступления в Солодовниковском и Новом театрах. Отмечены постановки: «Борис Годунов» Мусоргского, «Юдифь» Серова, «Скоморохи» Бларамберга и «Майская ночь» Римского-Корсакова] // Рус. слово. 1909, 8 апреля, № 79.

Компанейский Н.И. Русская народная песня в произведениях Н.А. Римского-Корсакова // Музыка и пение. 1909, № 6.

Коптяев А.П. «Золотой петушок» Римского-Корсакова на консерваторской сцене // Биржевые ведомости. 1909, 27 декабря, № 11486. Раздел: У рампы.

Костылев Н. «Псковитянка» Римского-Корсакова в театре Châtelet [Исполнители: Шаляпин, Липковская, Касторский, постановщик Санин, декорации Головина и Рериха] // Слово. 1909, 21 мая, № 802. Раздел: От нашего корреспондента.

Костылев Н. Русские спектакли в Париже [выдержка из статьи французского художника Ж. Бланша с оценкой спектаклей оперно-балетной труппы Дягилева: балета «Павильон Армиды» Черепнина и оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова] // Слово. 1909, 26 мая, № 807. Раздел: От нашего корреспондента.

Куров Н.Н. «Золотой петушок» [в Большом театре. Подробный критический анализ постановки оперы. Режиссер Шкафер, декорации Коровина, дирижер Сук] // Театр. 1909, № 522. С. 78.

Куров Н.Н. «Золотой петушок» в театре Зимина [дирижер Купер, режиссер Оленин] // Раннее утро. 1909, 27 сентября, № 221 // Театр. 1909, № 485. С. 5. № 487. С. 7–8 (подробный критический анализ постановки) // Театр и искусство. 1909, № 40. С. 575.

Куров Н.Н. «Золотой петушок» (К сегодняшней постановке в Солодовниковском театре) // Раннее утро. 1909, 24 сентября, № 218. Раздел: Театры.

Куров Н.Н. «Майская ночь» // Рампа и актер. 1909, 18 мая. С. 290–291.

«Летопись моей музыкальной жизни»:

Исповедь творца «Садко» // Раннее утро. 1909, 9 апреля, № 75 // Театр. 1909, № 440. С. 3–4.

Литературная летопись [рецензия на книгу Римского-Корсакова] // Речь. 1909. 20 марта, № 77.

О 2-м издании книги Римского-Корсакова «Летопись моей музыкальной жизни», о его отличии от 1-го издания // Речь. 1909, 26 ноября, № 325. Разд.: Хроника театра.

Рецензии на книгу Римского-Корсакова «Летопись моей музыкальной жизни» 1844–1906. Под ред. Н. Римской-Корсаковой // Библиотека театра и искусства. 1909, № 4. С. 3 // Образование. 1909, № 5. Отд. 3-й. С. 118–122.

Лихачев Вл. Композитор и виртуозы. Из давнего и недавнего былого. Бородин [воспоминания о Бородине, его метод работы, его тема, заимствованная Римским-Корсаковым для оперы «Псковитянка»] // Театр и искусство. 1909, № 8. С. 155–156.

Львов П.П. «Майская ночь», опера Римского-Корсакова [спектакль в Консерватории] // Слово. 1909, 24 марта, № 746.

«Майская ночь»:

Гоголевская годовщина [постановка «Майской ночи»] // РМГ. 1909, № 13/14. Раздел: Опера и концерты.

Гоголевский праздник в консерватории [постановка «Майской ночи» Римского-Корсакова] // Биржевые ведомости. 1909, 21 марта, № 11020. Раздел: Около рампы. Подп.: Ю.

Консерваторский спектакль [«Майская ночь»] // Речь. 1909, 26 апреля, № 112.

О бенефисе певца Запорожца 4 апреля – «Майская ночь» Римского-Корсакова // Рус. слово. 1909, 5 апреля, № 77. Раздел: Театр и музыка.

Опера «Майская ночь» Римского-Корсакова, постановка в Москве в Солодовниковском театре // Обзорение театров. 1909, № 786. С. 7. Раздел: Москва // Рус. слово. 1909, 11 марта, № 57. 21 марта, № 66. № 207. Раздел: Театр и музыка // Театр. 1909, № 474. С. 4. № 482. С. 9.

Театральные крохи [обзор постановок в московских театрах – «Майская ночь» Римского-Корсакова у Зимина] // Правда жизни. 1909, 16 марта, № 1. Подп.: А-ий.

Маслов А.Л. Русская народная песня в произведениях Н.А. Римского-Корсакова // Музыка и жизнь. 1909, № 6. С. 1–4.

Миклашевский И.М. Музыкальное творчество Н.А. Римского-Корсакова (по случаю постановки его оперы «Садко») // Киевские вести. 1909, №№ 271, 274. [Мусоргский М.П.] Неизданные письма М.П. Мусоргского к Н.А. Римскому-Корсакову // РМГ. 1909, № 13–14, 16–19.

Потемкин А. У директора театров В.А. Теляковского [в Мариинском театре: «Тристан и Изольда» Вагнера в постановке Мейерхольда, «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Орфей» Глюка] // Петербургская газета. 1909, 8 ноября, № 307. С. 10.

Прокофьев Г.П. «Золотой петушок» Римского-Корсакова (1-е представление 24 сентября в театре Солодовникова) // РМГ. 1909, № 40/41. Стб. 860, 899.

Прокофьев Г.П. «Лоэнгрин» и «Золотой петушок» в Большом театре // РМГ. 1909, № 46.

«Псковитянка»:

Парижская критика о русских спектаклях [обзор рецензий] // Обзорные театров. 1909, № 741. С. 4–5.

«Псковитянка» в Брюсселе [о предполагаемой постановке] // Раннее утро. 1909, 30 июля, № 174.

Русская опера в Париже [об успехе «Псковитянки»] // Рус. слово. 1909, 15 мая, № 109.

Русская опера за границей. *Ivan le Terrible*, т. е. «Псковитянка» // РМГ. 1909. № 22/23. Стб. 574.

Русские спектакли в Париже [отчет об успехе «Псковитянки», отзывы прессы] // Рампа и жизнь. 1909. № 9 (22). С. 360–361. № 10 (23). С. 376–377.

Пузыревский А.И. Императорское Русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности (1859–1909). СПб., 1909.

Римский-Корсаков Н.А. Автобиография // РМГ. 1909, №№ 16/17, 20/21, 24/25.

Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни (1844–1906). Под ред. Н. Римской-Корсаковой. Пб.: тип. Глазунова, 1909. 2-е изд. исправл. и доп.: Пб.: тип. Стасюлевича, 1910.

Римский-Корсаков Н.А. Музыкальные статьи и заметки 1869–1907. Вст. ст. М.Ф. Гнесина, под ред. Н.Н. Римской-Корсаковой. СПб., 1909. 2-е изд.: СПб., 1910.

[*Римский-Корсаков Н.А.*] Письма Римского-Корсакова к А.П. Бородину и В.В. Ястребцеву // РМГ. 1909, № 22/23. Стб. 526–564.

«Садко»:

Вчера в Большом театре [критический отклик на постановку оперы «Садко», игра Неждановой, Смирнова, Грызунова] // Театр. 1909, № 472. С. 10.

Музыкальная жизнь Киева [спектакли оперной труппы в сезоне 1909/1910: «Хованщина» Мусоргского, «Садко» Римского-Корсакова] // В мире искусств. 1909, № 8–9. С. 35–37. Подп.: *Майтон*.

«Садко» в петербургском Народном Доме 20 мая, к годовщине со дня смерти композитора // Обзорение театров. 1909 № 754, С. 7. Раздел: Хроника.

«Снегурочка»:

Народный Дом [постановка «Снегурочки», исполнение Добровольской] // Речь. 1909, 18 июня, № 164.

О деятельности казенных оперных театров в Петербурге и в Москве в 1908 году, о состоянии частных оперных сцен в обеих столицах и в провинции, о постановках русских опер в Париже: «Бориса Годунова» Мусоргского в Grand Opéra и «Снегурочки» Римского-Корсакова в Opéra Comique // Новое время. 1909, 1 января, № 11784.

«Снегурочка» в Народном Доме // Новое время. 1909, 26 июля, № 11986. Раздел: Театр и музыка (исполнители: Лель – Долина, Снегурочка – Шанцова, Мизгирь – Обухов и др.).

«Снегурочка» [в Народном Доме] // Биржевые ведомости. 1909, 14 ноября. № 11416. Подп.: В-ъ.

Соколов Н.А. Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове. Пб.: изд. РМГ, 1909.

Спиро С. Декорации оперы «Золотой петушок» (беседа с К.А. Коровиным) [о стремлении художника воспроизвести колорит народного творчества] // Рус. слово. 1909, 31 октября, № 250.

Стасов Д.В. Музыкальные воспоминания (1840–1860-х годов) // РМГ. 1909, №№ 11–15, 18–19.

Теляковский В.А. О «Золотом петушке» [о задержке постановки оперы на государственной сцене, о неоднократных исправлениях текста оригинала] // Театр. 1909, № 523. С. 8.

Тидебель Е.М. Случай из жизни Н.А. Римского-Корсакова // The Musician (Бостон). 1909, № 9.

Тимофеев Г.Н. Генеральная репетиция «Золотого петушка» [в консерватории, постановка Б.С. Неволина] // Речь. 1909, 25 декабря, № 354. Подп.: Г.Т.

Тимофеев Г.Н. «Золотой петушок» на сцене консерватории [дирижер Н.Н. Черепнин, исполнители: Звездочет – Волгин, Додон – Каченовский, Шемаханская царица – Донская-Эйхенвальд] // Речь. 1909, 29 декабря, № 356.

Тимофеев Г.Н. Музыка Римского-Корсакова с философской точки зрения [краткое изложение лекции И.И. Лапшина 13 апреля «О музыкальном творчестве Н.А. Римского-Корсакова»] // Речь. 1909, 20 апреля, № 106. Подп.: Г.Т.

Тимофеев Г.Н. Н.А. Римский-Корсаков как летописец своей музыкальной жизни // Рус. мысль. 1909, № 8.

Тимофеев Г.Н. Народный Дом [Об исполнителях: Садко – Клементьев, Волхова – Сандра] // Речь. 1909, 14 июня, № 160, С. 5. Подп.: Г.Т.

Финдейзен Н.Ф. Автобиография Римского-Корсакова (Н.А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906. Под ред. Н.Н. Римской-Корсаковой. СПб., 1909) // РМГ. 1909, №№ 16–17, 20/21, 24/25.

Финдейзен Н.Ф. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909) (с приложением программы симфонических и камерных концертов, исполнителей) [произведения Римского-Корсакова в концертах ИРМО]. СПб., 1909.

Фортунато С. Воспоминания о встречах с Римским-Корсаковым // РМГ. 1909, № 22/23, Стб. 544–554.

«Царская невеста»:

Постановка «Царской невесты» труппой Грузинского народного теат-

ра 14 июля, дирижер Фивейский // Рус. ведомости. 1909, 16 июля, № 163.

Черешнев Г.Я. «Золотой петушок» в Большом театре // Моск. ведомости. 1909, 8 ноября, № 257. Подп.: Г.Ч.

Чествование памяти Н.А. Римского-Корсакова:

О переводе на французский язык опер Римского-Корсакова // Рампа и актер. 1909, № 25 (12). С. 414. Раздел: За рубежом.

Перечень опер Римского-Корсакова, либретто которых переведены на иностранные языки // Рус. ведомости. 1909, 18 мая, № 138. Раздел: Театр и музыка.

Энгель Ю.Д. Гоголь в музыке // Рус. ведомости. 1909, 20 марта.

Энгель Ю.Д. Еще о Гоголе в музыке [об операх «Майская ночь», «Ночь под Рождество» Римского-Корсакова, «Женитьба» Мусоргского] // Рус. ведомости. 1909, 26 апреля.

Энгель Ю.Д. «Золотой петушок» (Большой театр, 6-го ноября) [подробный разбор основных партий, о цензурных изменениях] // Рус. ведомости. 1909, 8 ноября, № 257. Раздел: Театр и музыка. Подп.: Ю.Э.

Энгель Ю.Д. «Золотой петушок» (Оперный театр Зимина) // Рус. ведомости. 1909, 25 сентября, № 219. Без подп. 27 сентября, № 221. Подп.: Ю.Э.

Энгель Ю.Д. «Майская ночь» Римского-Корсакова [возобновление Солодовниковским театром к юбилею Гоголя] // РМГ. 1909, № 20/21. Стб. 533 // Рус. ведомости. 1909, 15 марта, № 61. Раздел: Театр и музыка.

Энгель Ю.Д. «Майская ночь» [в Большом театре] // Рус. ведомости. 1909, 1 мая, № 99.

Энгель Ю.Д. Римский-Корсаков о самом себе // Рус. ведомости. М. 1909, 9 июня, № 130. 14 июня, № 135.

Энгель Ю.Д. Римский-Корсаков о своих современниках (статья-фельетон о книге Римского-Корсакова «Летопись моей музыкальной жизни») // Рус. ведомости. 1909, 21 мая, № 114.

Яблоновский С. Семейная драма [фельетон о цензоре, заставившем в афише оперы «Золотой петушок» «царя Додона» назвать «воеводой Додоном»] // Рус. слово. 1909, 25 сентября, № 219.

Яковлев И. Русские спектакли в Шатле. Париж, 1 мая [о «Псковитянке»] // Новое время. 1909, 17 мая, № 11917.

Ястребцев В.В. Кое-что о слуховых заблуждениях и композиторской глухоте [включая статью Римского-Корсакова «О слуховых заблуждениях»] // РМГ. 1909, № 22/ 23.

[*Ястребцев В.В* и *Лядов А.К.*] Материалы для биографии Н.А. Римского-Корсакова.

1) Юношеский романс 1860–1861 и письмо, 2) 3 стихотворения и экспромта Н. Р.-Корсакова // РМГ. 1909, № 1.

Timofeïev Gregoire. Les concerts symphoniques de M. P. Bélaïev a S.-Petersbourg // S.I.M. 1909. 15 июля, № 7. С. 690–700.

1910

«Антар»:

«Антар». Пьеса [о постановке в гарижском театре «Одеон» пьесы с музыкой Римского-Корсакова] // Рус. слово. 1910, 4 ноября, № 27. Раздел: Театр и музыка.

«Антар» (от нашего парижского корреспондента) [о постановке в театре «Одеон» пьесы на основе арабского фольклора] // Рус. ведомости. 1910, 7 мая, № 103. Раздел: Иностранские известия. Подп.: Белоусов.

Ардов А. Вымирает ли опера? // Рампа и жизнь. 1910, № 21.

Бенуа Ал.Н. Художественные письма. Русские спектакли в Париже. «Шехеразада» // Речь. 1910, 12 августа, № 188.

Ермаков Н. Мариинский театр [о постановке «Майской ночи» Римского-Корсакова] // Петербургская газета. 1910, 20 октября, № 288.

Ермаков Н. Мариинский театр. «Снегурочка» // Петербургская газета. 1910, 30 января, № 29 (исполнители: Снегурочка – Кузнецова, Купава – Черкасская, Лель – Збруева).

«Золотой петушок»:

Зимин и Римский-Корсаков [благодарственное письмо, присланное вдовой Римского-Корсакова Зимину по поводу постановки «Золотого петушка» с сохранением текста и духа оригинала] // Театр. 1910, № 581. С. 12.

«Золотой петушок» в Большом театре // Рампа и жизнь. 1910, № 30. С. 495.

«Золотой петушок» в театре Зимина // Новости сезона. 1910, № 2042. С. 8 // Рус. ведомости. 1910, 5 октября, № 228 (о певице Люце в партии Шемаханской царицы).

«Золотой петушок», опера Римского-Корсакова [о запрещении вдовой Н.А. Римского-Корсакова оперы к постановке в провинции] // Театр и искусство. 1910, № 5. С. 99.

«Мой кинемо» [о категорическом запрете вдовы Римского-Корсакова ставить в провинции «Золотого петушка»] // Театр. 1910, № 598. С. 12. Подп.: Мимоза.

О запрете вдовы Римского-Корсакова на постановку «Золотого петушка» в провинции // Новости сезона. 1910, 8 февраля, № 1921. С. 7.

О постановке оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова в Комической опере в Париже // Обзорение театров. 1910, № 1005. С. 12. Раздел: Хроника.

Об успехе опер «Золотой петушок» Римского-Корсакова и «Зигфрид» Вагнера в Киевском оперном театре, состав исполнителей // Рампа и жизнь. 1910, № 49. С. 810. Раздел: Провинция.

Каратыгин В.Г. Консерватория. «Майская ночь» [постановка А.А. Санина] // Речь. 1910, 29 сентября, № 267. Подп.: Кар.

Каратыгин В.Г. Мариинский театр [Обзор оперных спектаклей в сезоне 1909/1910. О постановке оперы «Майская ночь» Римского-Корсакова] // ЕИТ. СПб., 1918. Вып. 7. С. 148–152.

Каратыгин В.Г. Музыкальная хроника [разрешение театральной цензуры на постановку оперы «Золотой петушок», разбор оперы] // Аполлон. 1910, № 5. С. 36–39.

Каратыгин В.Г. Народный Дом (Петербург) [постановка «Снегурочки», режиссер Санин, дирижер Павлов-Арбенин, исполнители: Глебова, Карпова, Савранский] // Театр и искусство. 1910, № 22. С. 435–436. Подп.: *Кар-гин*.

Каратыгин В.Г. Опера [обзор репертуара Мариинского театра за сезон 1909/1910. Оперы с указанием дат первой постановки: «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила» Глинки, «Русалка» Даргомыжского, «Юдифь» Серова, «Демон» Рубинштейна, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, «Дубровский» Направника, «Корделия» Соловьева, «Анжело» Кюи, «Снегурочка» Римского-Корсакова, «Князь Игорь» Бородина, «Миранда» Казанли, «Травиата», «Риголетто» и «Аида» Верди, «Фауст» и «Ромео и Джульетта» Гуно, «Лакме» Делиба, «Кармен» Бизе, «Манон» Массне, «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», «Золото Рейна», «Валькирия» «Зигфрид», «Гибель богов» Вагнера] // ЕИТ. СПб., 1910, Вып. IV. С. 94–128.

Кашкин Н.Д. «Снегурочка» в театре Солодовникова [отмечена игра Люце, Петровой-Званцевой, Шевелева] // Рус. слово. 1910, 20 октября, № 241.

Кашкин Н.Д. Театр Солодовникова [о дебюте бывшей артистки Большого театра М.А. Эйхенвальд в «Снегурочке»] // Рус. слово. 1910, 1 декабря, № 277.

Кнорозовский И.М. «Золотой петушок» [в Частной антрепризе в Петербурге, художественные руководители Глазунов и Штейнберг, режиссер Неволлин, дирижер Черепнин; о либретто Бельского] // Музыкальный мир. 1910, № 1 // Театр и искусство. 1910, № 1. С. 8–10.

Кнорозовский И.М. Музыкальные заметки [о постановке оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» в Мариинском театре, режиссер Мельников, дирижер Blumenфельд] // Театр и искусство. 1910, № 47. С. 907–908.

Конюс Г.Э. «Майская ночь». Большой театр. 25 октября // Утро России. 1910, № 284.

Конюс Г.Э. «Снегурочка». К юбилейному возобновлению в театре Зимина // Утро России. 1910, № 278.

Коптяев А.П. «Майская ночь» на консерваторской сцене // Биржевые ведомости. 1910, 28 сентября, № 11940. Раздел: У рампы.

Коптяев А.П. «Майская ночь» на Мариинской сцене // Биржевые ведомости. 1910, 13 октября, № 11966. Раздел: У рампы.

Коптяев А.П. Опера в Консерватории: «Золотой петушок» // Биржевые ведомости. 1910, 5 января, № 11499. Раздел: У рампы.

Коптяев А.П. Открытие сезона в Народном Доме [постановка «Снегурочки», новое руководство – Н.Н. Фигнер] // Биржевые ведомости. 1910, 25 мая, № 11731.

Куров Н.Н. 25-летие «Снегурочки» // Театр. 1910, № 712. С. 4–5.

Куров Н.Н. «Снегурочка» у Зимина // Раннее утро. 1910, 19 октября, № 240. Подп.: – *Н.К.* –. 21 октября, № 242 (опера в театре Солодовникова, об исполнителях) // Театр. 1910, № 721. С. 5–6 (критический анализ постановки в театре Зимина, игра Люце, Шевелева, Друзякиной).

Липаев И.В. Римский-Корсаков как военный капельмейстер // Муз. труженник. 1910, № 7. С. 14–16.

Львов П.Р. Последнее произведение Н.А. Римского-Корсакова // Моск. еженедельник. 1910, № 7. С. 45–54.

Львов Як. Четверть века назад (К 25-летию со дня первой постановки «Снегурочки» в Москве) [воспоминания С.И. Мамонтова о первой постановке, отношения театра Мамонтова с Римским-Корсаковым, о постановке оперы в Париже] // Рампа и жизнь. 1910, № 43. С. 700–701.

«Майская ночь»:

«Майская ночь» в консерватории [артисты Русской оперы под управлением Фигнера] // Театр и искусство. 1910, № 40. С. 732. Подп.: С.

«Майская ночь» в Опере Зимина // Рампа и жизнь. 1910, № 48. С. 787.

О возобновлении оперы «Майская ночь» в Большом театре // Театр. 1910, № 725. С. 4 (исполнители: Собинов, Балановская, Успенская, дирижер Сук).

Оссовский А.В. Переписка Стасова и Римского-Корсакова // РМГ. 1910, №№ 49–52. Подп.: В–ва О.

Попов Б.М. Байрейт–Китеж // Музыка. 1910, № 28. С. 596–602.

«Псковитянка»:

О получении Дягилевым субсидии из государственного казначейства на постановку опер «Князь Игорь» Бородина и «Псковитянка» Римского-Корсакова в Париже // Театр и искусство. 1910, № 49. С. 944.

Римская-Корсакова Н.Н. Письмо вдовы композитора Н.А. Римского-Корсакова // Новости сезона. 1910, № 2003. С. 6 [протест против постановки С.П. Дягилевым в Париже балета на музыку «Шехеразады»].

Римская-Корсакова Н.Н. Открытые письма С.П. Дягилеву [по поводу постановки балета «Шехеразада»] // Речь. 1910, №№ 201, 248, 267.

[*Римский-Корсаков Н.А.*] Письма В.В. Стасова и Н.А. Римского-Корсакова. С пред. и прим. Влад. Каренина [В.Д. Комаровой] // Рус. мысль. 1910, №№ 6–9.

[*Римский-Корсаков Н.А.*] Письма Н.А. Римского-Корсакова и В.С. Калиникова С.Н. Кругликову // Музыка. 1910, №№ 2–3. С. 42–50, 63–66.

[*Римский-Корсаков Н.А.*] Письмо Н.А. Римского-Корсакова к В.В. Держановскому. Примечание В.В. Держановского // Музыка. 1910, 11 декабря, № 3.

«Садко»:

К истории оперы-былины «Садко» [из переписки Н.А. Римского-Корсакова и В.В. Стасова] // Музыка. 1910, № 4. С. 88–100. № 8. С. 178–183.

Русские артисты в Америке [об увлечении американцев русской музыкой и танцами. Большой успех гастрольных выступлений Бакланова и Липковской. Постановка «Садко» в Америке] // Театр. 1910. № 757. С. 4–5.

«Садко» в оперном театре в Житомире // Театр и искусство. 1910, № 17. С. 363–364. Раздел: Провинциальная летопись. Подп.: А.Д.

«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»:

Мариинский театр [о постановке оперы, об исполнителях: Ершове, Николаевой, Павлове] // Биржевые ведомости. 1910, 13 ноября, № 12021 // Петербургская газета. 1910, 4 декабря, № 333.

«Снегурочка»:

А. Островский о «Снегурочке». Отрицательный отзыв Островского об опере Римского-Корсакова // Театр. 1910, № 781. С. 8.

Встречи [беседа с режиссером Мариинского театра А.А. Саниным о его работе над постановкой «Снегурочки»] // Петербургская газета. 1910, 26 мая, № 141.

25 лет со дня постановки «Снегурочки» [в театре С.И. Мамонтова: список исполнителей, дирижер, режиссер, декорации] // Рус. ведомости. 1910, 8 октября, № 231. Раздел: Театр и музыка.

Краткое интервью с С.И. Мамонтовым по случаю 25-летия его театра [воспоминания С.И. Мамонтова о постановке оперы «Снегурочка»] // Театр и искусство. 1910, № 3. С. 66.

М.И. Долина [выступление в «Снегурочке» в театре консерватории] // Биржевые ведомости. 1910, 13 декабря, № 12071. Раздел: У рампы.

По провинции. Из театральной жизни Астрахани, Воронежа [о переходе в другие труппы артистов, о постановке в Киеве «Снегурочки»] // Театр и искусство. 1910. С. 91–93.

«Снегурочка» в Мариинском театре // Новое время. 1910, 31 января, № 12173 (исполнители: Снегурочка – Кузнецова, Лель – Збруева, Купава – Черкасская).

«Снегурочка» [критический анализ возобновления в театре Зимина. Игра Люце, Пикока, Шевелева, Друзякиной, Эрнста, режиссер Оленин, дирижер Палицын] // Театр. 1910, № 720. С. 7.

«Снегурочка» Римского-Корсакова [о возобновлении спектакля к 25-летию со дня постановки] // Рус. ведомости. 1910, 19 октября, № 240.

«Снегурочка» у С.И. Зимина // Новости сезона. 1910, № 2054. С. 6–7.

Подп.: Л.П. // Рампа и жизнь. М. 1910, № 40. С. 153. Раздел: Москва.

Театральные записки. У Сергея Зимина // Новости сезона. 1910, № 2088.

С. 11–12. Подп.: *Ив. Се.*

Тимофеев Г.Н. «Майская ночь» на Мариинской сцене [постановка Мельникова, декорации по эскизам Коровина] // Речь. 1910, 14 октября, № 282.

Тимофеев Г.Н. Мариинский театр [«Снегурочка», исполнители: Кузнецова, Черкасская, Андреев 1-й (Мизгирь), Лабинский, дирижер Похитонов] // Речь. 1910, 31 января, № 30. Подп.: *Г.Т.*

Тимофеев Г.Н. «Сказание о Китеже» Римского-Корсакова на Мариинской сцене // Речь. 1910, 15 ноября, № 314.

Финдейзен Н.Ф. Чайковский и Римский-Корсаков. Опыт сравнения композиторов-современников // Нива. 1910, январь, № 1. С. 91.

«Царская невеста»:

Московский оперный кружок. Критический отклик на исполнение «Царской невесты» московским оперным кружком в театре московского Немецкого Клуба // Театр. 1910. № 627. С. 9.

Цедербаум В.Н. На «Золотом петушке» // Обозрение театров. 1910, № 950. С. 11–12.

Чествование памяти Н.А. Римского-Корсакова:

Об установлении мемориальной доски на доме в Петербурге, где жил Римский-Корсаков // Обозрение театров. 1910. № 972. С. 10. Раздел: Хроника.

«Шехеразада»:

Неделя русского балета в Париже [парижская пресса о гастролях русского балета, постановки Дягилева: «Жизель» Адана, художник Бенуа, «Шехеразада» Римского-Корсакова, художник Бакст, «Жар-птица» Стравинского, художник Головин, «Карнавал» Шумана и «Оргия»] // Театр и искусство. 1910, № 25. С. 437. Подп.: *Никс*.

О бесцеремонном обращении Дягилева с музыкой Римского-Корсакова при постановке балета «Шехеразада», Лалуа о спектаклях русского балета за границей // Театр и искусство. 1910, № 31. С. 580. Раздел: Маленькая хроника.

Сообщение о приобретении Лувром эскизов декораций Бакста к балету «Шехеразада» и Бенуа к балету «Павильон Армиды» в постановке Фокина // Рампа и жизнь. 1910, № 29. С. 482. Раздел: Петербург.

«Шехеразада» Римского-Корсакова в «обработке» Дягилева // Рампа и жизнь. 1910, № 31. С. 515 (письма Н.Н. Римской-Корсаковой с протестом против переделки «Шехерезады» в антрепризе Дягилева).

Энгель Ю.Д. Двадцатипятилетие Частной оперы в Москве // Рус. ведомости. 1910, 13 января, № 9.

Энгель Ю.Д. «Золотой петушок». Опера Римского-Корсакова [о постановках в Большом и Солодовниковском театрах, о музыке, о декорациях Коровина и исполнителях – Неждановой, Боначиче, Осипове в Большом театре; о декорациях Билибина и исполнителях Добровольской, Пикокке в театре Солодовникова] // ЕИТ. СПб., 1910. Вып. 1. С. 137–153.

Энгель Ю.Д. Музыка [итоги 1909 г., в том числе о постановках «Золотого петушка» в Москве в Большом и Солодовниковском театрах] // Рус. ведомости. 1910, 1 января.

Энгель Ю.Д. Опера в 1909–1910 г.г. [о постановках в московском Большом театре опер «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Кавказский пленник» Кюи, «Валькирии» Вагнера. Дирижеры, режиссура, исполнители] // ЕИТ. СПб., 1910. Вып. IV. С. 189–193.

Энгель Ю.Д. «Снегурочка». Большой театр // Рус. ведомости. 1910, 22 октября, № 243 (подробный разбор оперы, история создания, источники, характер музыки).

Юрьев М. «Гугеноты» в Большом театре. «Золотой петушок» у Зимина // Рампа и жизнь. 1910, № 41.

Юрьев М. Заметки о балете [о возобновлении оперы «Золотой петушок» в театре Зимина; буффонная трактовка] // Рампа и жизнь. 1910, № 41. С. 670–671.

Юрьев М. Заметки об опере. «Снегурочка» у Зимина [музыка, декорации Коровина, исполнители: Снегурочка – Люце, Купава – Друзякина, Берендей – Пикок, Лель – Петрова-Званцева] // Рампа и жизнь. 1910, № 43. С. 701–702.

1911

Беляев Ю.Д. «Снегурочка» // Новое время. 1911, 28 сентября, № 12768. Подп. Юр. Б–в.

Бернштейн Н.Д. Музыкальные сюжеты А.Н. Островского [о «Снегурочке»] // Петербургская газета. 1911, 2 июня, № 148.

Бронский П. Н.А. Римский-Корсаков. Биографический очерк. Содержание опер. Список произведений. 2-е изд. СПб., 1911.

Вальтер В.Г. Рецензия на книгу Римского-Корсакова «Музыкальные статьи и заметки» (положительный отзыв) // Современный мир. 1911, № 6. С. 356–357.

Варапаев Д. Постановка «Снегурочки» [декоративное оформление спектакля Коровина] // Студия. 1911, 12 ноября, № 7. С. 13–14.

Гальперин М.П. В опере Зимина [о спектакле «Паяцы» и «Моцарт и Сальери»] // Рампа и жизнь. 1911, № 12. С. 10. Подп.: Эмгаль.

Держановский В.В. К исполнению прелюдии-кантаты «Из Гомера» // Музыка. 1911, № 28. С. 602–604. Подп.: Вл. Д.

Деятельность Римского-Корсакова:

Почерком пера [об обстоятельствах ухода Римского-Корсакова с должности инспектора военно-музыкантских хоров] // Оркестр. 1911, № 4. С. 3–4.

Ермаков Н. Мариинский театр [о постановке «Майской ночи», исполнители: Левко – Александрович, Ганна – Петренко] // Петербургская газета. 1911, 3 января, № 2.

«Золотой петушок»:

Об обращении директора парижской Комической оперы г. Каррэ к театру Солодовникова с просьбой выслать необходимые материалы для постановки «Золотого петушка» // Рус. ведомости. 1911, 9 февраля, № 31. Раздел: Театр и музыка.

Иванов М.М. Посмертные статьи Н.А. Римского-Корсакова [о статье «Вагнер и Даргомыжский»] // Новое время. 1911, 2 мая, № 12620.

Каратыгин В.Г. Книга Римского-Корсакова [Музыкальные статьи и заметки. 1869–1907. СПб., 1911] // Аполлон. 1911, № 10. С. 68–72.

Каратыгин В.Г. О постановке «Царской невесты» в театре консерватории // Театр и искусство. 1911, № 14. С. 289. Раздел: Хроника. Подп.: Черногорский.

Каратыгин В.Г. Опера. Обзор сезона. 1910/1911 гг. Петербург [об операх Римского-Корсакова] // ЕИТ. СПб., 1911. Вып. 4. С. 118–119.

Каратыгин В.Г. «Хованщина» и ее авторы [о редакции Римского-Корсакова] // ЕИТ. СПб., 1911. Вып. 7. С. 86–117.

«Кашей Бессмертный»:

О постановке «Кашей Бессмертного» в Новой русской опере // Биржевые ведомости. 1911, 7 ноября, № 12622. Раздел: У рампы.

Купер Э.А. О «Псковитянке» (Письмо в редакцию) // Утро России. 1911, № 287

Куров Н.Н. «Псковитянка» [подробный критический анализ постановки в Большом театре; исполнение Гуковой, Боначича, Петрова, Шаляпина; дирижер Купер] // Раннее утро. 1911, 10 декабря, № 284.

Куров Н.Н. «Снегурочка» [подробный критический анализ постановки в Большом театре, исполнители: Собинова, Неждановой, Грызунова, Эрнста, Петрова, Правдина, Пирогова, Алчевского, дирижер Сук] // Театр. 1911, № 950. № 951.

Куров Н.Н. «Снегурочка» [подробный критический анализ возобновления оперы в театре Зимина, игра Закревской, Нечаевой, Каржевина] // Театр. 1911, № 942.

Латишин И.И. Философские мотивы в творчестве Н.А. Римского-Корсакова. СПб., 1911. Перепеч.: Музыка. 1912, №№ 57–58.

«Майская ночь»:

Музыка в Петербурге [«Борис Годунов» Мусоргского и «Майская ночь» Римского-Корсакова в репертуаре Народного Дома] // Аполлон. 1911, № 12. С. 34–35. Подп.: *Б.Я.*

Постановка «Майской ночи» Римского-Корсакова в Народном Доме // Биржевые ведомости. 1911, 9 мая, № 12312. Раздел: У рампы.

«Млада»:

Оперы Римского-Корсакова [о категорическом запрете вдовы Римского-Корсакова Большому театру ставить «Псковитянку» без пролога и «Младу» без балетных сцен] // Театр. 1911, № 961. С. 6.

«Моцарт и Сальери»:

В опере Зимина [о спектакле «Паяцы» и «Моцарт и Сальери»] // Театр. 1911, № 828. С. 6.

Новая книга Н.А. Римского-Корсакова (о выходе в свет книги «Музыкальные статьи и заметки») // Петербургская газета. 1911, 13 апреля, № 99.

«Ночь перед Рождеством»:

«Ночь перед Рождеством» в театре Зимина [о снятии оперы со сцены вследствие запрета вдовы композитора на купюры] // Театр и искусство. 1911, № 44. С. 828. Раздел: Московские вести.

Орлов С. В театре Зимина [подробный критический анализ постановок опер «Опричник» Чайковского, «Садко» Римского-Корсакова и «Луиза» Шарпантье] // Театр. 1911, № 904. С. 6–7.

Панихида по Римскому-Корсакову:

Жалоба артистов на имя обер-прокурора Св. Синода В.К. Саблера. Инцидент на вчерашней панихиде по М.П. Мусоргскому, Н.А. Римскому-Корсакову и В.В. Стасову [о запрещении артистам и хору Мариинского театра петь в Казанском соборе на панихиде, организованной по инициативе Шаляпина] // Петербургская газета. 1911, № 310.

Пасхалов В.В. И. Лапшин. Философские мотивы в творчестве Н.А. Римского-Корсакова (Библиографическая статья) // Музыка и жизнь. 1911, № 3.

«Псковитянка»:

Заграничная гастроль [о гастролях Шаляпина и Собинова в Ла Скала: «Псковитянка»] // Театр. 1911, № 846. С. 5.

Конфликт из-за «Псковитянки» – протест вдовы Римского-Корсакова против постановки оперы в Большом театре с купюрами и ответ Шаляпина // Петербургская газета. 1911, 22 ноября, № 326.

«Псковитянка» в Большом театре в Москве // Театр. 1911, № 974. С. 6.
Распределение главных ролей в опере «Псковитянка» Римского-Корсакова. Грозный – Шаляпин, Туча – Алчевский, Марфа – Нежданова и Гукова, Токмаков – Запорожец и Петров // Рус. слово. 1911, 28 октября, № 248.

Ризман О.О. Концертная неделя [симфонический концерт Кусевицкого из произведений Римского-Корсакова] // Студия. 1911, 24 декабря, № 13. С. 15.

Ризман О.О. «Снегурочка» в Большом театре [интерпретация партитуры дирижером Суком, об исполнителях] // Студия. 1911, 12 ноября, № 7. С. 13.

Римский-Корсаков Н.А. Вагнер и Даргомыжский. Совокупное произведение двух искусств или музыкальная драма // Музыка. 1911. 26 февраля, № 13. С. 297–303. 26 марта, № 17. С. 387–393 (перепеч. с сокращениями из кн. «Музыкальные статьи и заметки»).

Римский-Корсаков Н.А. К слушателям и ценителям оперы как художественно-музыкального произведения и посетителям Мариинского театра // Музыка. 1911, 29 мая, № 26. С. 563–568.

Римский-Корсаков Н.А. Музыкальные статьи и заметки (1869–1907) со вступ. ст. М.Ф. Гнесина. Под ред. Н.Н. Римской-Корсаковой. СПб., 1911.

Римский-Корсаков Н.А. Письма Н.А. Римского-Корсакова к Ц.А. Кюи // Музыка. 1911, № 28. С. 604–608.

Римский-Корсаков Н.А. Эпидемия дирижерства // Оркестр. 1911, 15 июня, 1 июля, 1 августа, 1 сентября, №№ 12–13, 15, 17.

Сахновский Ю.С. «Псковитянка» в Большом театре // Рус. слово. 1911, 11 декабря, № 285. С. 8–9.

Сахновский Ю.С. «Снегурочка» – весенняя сказка. Большой театр // Рус. слово. 1911, 20 ноября, № 268. С. 8.

«Садко»:

Письма из Одессы [кратко о спектаклях «Садко» и «Аида» в городском театре Одессы] // Рампа и жизнь. 1911, № 40. С. 21. Подп.: *А. Ар-ов.*

Светлов В. (Ивченко В.Я.) Современный балет. СПб., 1911 (С. 112–116, 122 – характеристика балета на музыку «Шехеразады» Римского-Корсакова, составленного Фокиным, парижские рецензии).

«Снегурочка»:

К.А. Коровин [о работе художника над декорациями для «Золота Рейна» Вагнера и «Снегурочки» Римского-Корсакова в Большом театре] // Театр. 1911, № 789. С. 4.

Л.Я. Липковская [в Мариинском театре] // Биржевые ведомости. 1911, 12 сентября, № 12526.

Народный Дом [постановка «Снегурочки» и «Жизни за царя» с участием Долиной, под управлением Фигнера] // Новое время. 1911, 1 января, № 12502. С. 21.

Одесские письма [о спектаклях «Борис Годунов», «Снегурочка», итоги сезона 1911/1912 в оперной труппе Багрова] // Студия. 1912, № 22. С. 20–21.

«Снегурочка» в Мариинском театре // Новое время. 1911, 14 сентября, № 12754.

«Снегурочка» Римского-Корсакова [о возобновлении в Большом театре 9 ноября в бенефис хора оперы; Снегурочка – Нежданова, Царь Берендей – Собинов] // Моск. ведомости. 1911, 11 ноября, № 259 // Рус. ведомости. 1911, 10 ноября, № 259. Раздел: Театр и музыка.

Тимофеев Г.Н. М.А. Балакирев в Праге. Из его переписки // Современный мир. 1911, июнь. С. 165–167 (коллективное письмо к Балакиреву Л.И. Шестаковой, М.Р. и Ц.А. Кюи, А.В. и В.В. Никольских, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, ряд писем Римского-Корсакова).

Тимофеев Г.Н. Мариинский театр [постановка «Снегурочки»] // Речь. 1911, 12 сентября, № 250. Подп.: Г.Т.

Тюнеев Б.Д. Музыкальные статьи Римского-Корсакова // РМГ. 1911, № 24/25. Подп. Т.Б.

Финдейзен Н.Ф. Редакция Римского-Корсакова «Хованщины» Мусоргского // РМГ. 1911, № 10. Стб. 260. Подп.: Н.Ф.

«Хованщина» в редакции Римского-Корсакова:

Как забраковали «Хованщину» (беседа с профессором Н.Ф. Соловьевым) [воспоминание члена Оперного комитета, забраковавшего «Хованщину» к постановке в Мариинском театре. О выходе из Комитета Кюи и Римского-Корсакова] // Петербургская газета. 1911, 11 ноября, № 310. Подп.: *Театрал*.

«Царская невеста»:

Большой зал консерватории [«Царская невеста»] // Обозрение театров. 1911, 19 февраля, № 1325. С. 12–13.

Консерватория. «Царская невеста» // Обозрение театров. 1911, 8 марта, № 1330. С. 9–10.

Русский сезон в Париже // Обозрение театров. 1911, 9 мая, № 1394. С. 5. раздел: Корреспонденция (о постановке «Царской невесты» в театре Сары Бернар).

«Шехеразада»:

О запрещении в Лондоне полицией балета «Шехеразада» на музыку Римского-Корсакова (в исполнении русских артистов) ввиду эротического характера отдельных сцен // Театр и искусство. 1911, № 44. С. 828.
Раздел: Хроника.

Энгель Ю.Д. В опере. Сборник статей об операх и балетах. М.: Юргенсон, 1911.

Энгель Ю.Д. «Моцарт и Сальери» и «Паяцы» (Солодовниковский театр) // Рус. ведомости. 1911, 15 марта, № 60. Раздел: Театр и музыка.

Энгель Ю.Д. Очерки по истории музыки [Римский-Корсаков, Вагнер, Чайковский, Моцарт, Вебер]. М.: изд. Н. Клочкова, 1911.

Энгель Ю.Д. Римский-Корсаков как музыкальный писатель // Рус. ведомости. 1911, 23 марта, № 67.

Энгель Ю.Д. «Снегурочка» в Большом театре (9 ноября) // Рус. ведомости. 1911, 11 ноября, № 260.

Энгель Ю.Д. Три «Снегурочки» (Римский-Корсаков, Чайковский, Гречанинов) // Энгель Ю.Д. В опере. Сб. статей об операх и балетах. М.–Пб.: Юргенсон, 1911. С. 257–260.

Яновский Б. [«Снегурочка» в Москве] // Рампа и жизнь. 1911, № 46. С. 9 // Рус. художественная летопись. 1911, декабрь, № 20. С. 325 (о постановках «Снегурочки» в Большом театре и у Зимина).

Ястребцев В.В. Римский-Корсаков о Вагнере (По личным воспоминаниям В. Ястребцова) // Обзорение театров. 1911, 12 июня, № 1426. С. 6–8. 13 июня, № 1427. С. 6–9.

1912

Бернштейн Н.Д. Мариинский театр. «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» // Петербургская газета. 1912, 31 октября, № 300.

Витмер А.Н. Родина Римского-Корсакова. Памяти Н.А. Римского-Корсакова. Воспоминания А.Н. Витмер // Нива. 1912, № 21. С. 417–420 // РМГ. 1912, № 36/37.

Гунст Е.О. Н.А. Римский-Корсаков о Рихарде Вагнере // Маски. 1912–1913, № 5. С. 39–46.

Гунст Е.О. «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова // Маски. 1912–1913, № 4. С. 76 (критическая статья об опере и ее постановке в театре С.И. Зимина в Москве).

«Золотой петушок»:

Постановка оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова в Одесском оперном театре. Гастроли греческой национальной труппы // Студия. 1912, № 20. С. 22–23. Подп.: *Ил-из И.*

Карасёв П.А. Народное творчество, русская музыка и Н.А. Римский-Корсаков // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. II. М., 1912. Отд. отт.: М., 1912.

Кугель А.Р. К юбилею Петербургской консерватории (1862–1912) // Театр и искусство. 1912, № 50.

Куров Н.Н. «Садко». Открытие сезона в опере С.И. Зимины [исполнители: Дамаев и Люце] // Раннее утро. 1912, 2 сентября, № 203. Раздел: Театры. 4 сентября, № 204. Подп.: –Н. К.

Куров Н.Н. «Садко» [подробный критический анализ постановки в театре Зимины. Игра Дамаева, Люце, Бельской, Шуванова, режиссер Оленин] // Театр. 1912, № 1113. С. 5–6.

«Майская ночь»:

«Майская ночь» в опере Зимины // Театр. 1912, № 1136. С. 4–5.

Мариинский театр [о постановке «Майской ночи», дирижер Малько] // Театр и искусство. 1912, № 38. С. 716. Подп.: В.Р.

«Млада»:

Римский-Корсаков и хор [о хоре в опере «Млада», готовящейся к постановке в Мариинском театре] // Биржевые ведомости. 1912, 8 июня, № 12978. Раздел: У рампы.

Мясковский Н.Я. Н. Римский-Корсаков. Секстет для 2-х скрипок, 2-х альтов и 2-х виолончелей (A dur), посмертное изд. Партитура. Рос. муз. изд. (Фотографическая статья) // Музыка. 1912, № 80.

Палицын И. Письмо в редакцию. Разъяснение дирижера Оперы С.И. Зимины по поводу купюр, сделанных при постановке оперы «Садко» (указание, что подобные сокращения были в свое время санкционированы автором) // Рус. ведомости. 1912, 16 сентября, № 213.

Прокофьев Г.П. Оперный театр Зимины в Москве. «Садко» Р.-Корсакова [отрицательный отзыв о постановке] // РМГ. 1912. № 39. Раздел: Хроника. Подп.: Пр. Гр.

«Псковитянка»:

«Псковитянка» в миланском театре Ла Скала // Театр и искусство. 1912, № 22. С. 450 (краткая заметка).

Шаляпин о «Псковитянке» [о трудностях постановки оперы на итальянском языке в миланском театре Ла Скала] // Театр. 1912, № 1043. С. 5.

Пузыревский А.И., Саккетти Л.А. Очерк 50-летия деятельности Санкт-Петербургской консерватории. СПб., 1912. 2-е изд.: Пг., 1914.

[*Римский-Корсаков Н.А.*] Римский-Корсаков о своих сочинениях [«Антар», Фортепианный концерт, «Испанское капричио» и «Песнь о Вещем Олеге»] // Музыка. 1912, № 80.

«Садко»:

«Садко» в театре Зимины // Театр и искусство. 1912, № 37. С. 695. Раздел: Корреспонденция из Москвы. Подп.: С. Т-в.

У С. Зимины [критический отклик на постановку «Садко»] // Театр. 1912, № 1111. С. 6.

У С.И. Зимины [высказывание Зимины о новых постановках театра – «Садко» Римского-Корсакова, «Орел» Нугеса. О работе художников над декорациями] // Рампа и жизнь. 1912, № 37. С. 8–9 // Театр. 1912, № 1105. С. 6–7.

Свириденко С. Русская опера в Мариинском театре за 25 лет. Очерк // РМГ. 1912, №№ 1–2, 4–5.

«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»:

Об изменении в последней картине оперы, сделанном по настоянию Св. Синода // Рус. ведомости. 1912, 1 ноября, № 252.

Серов В.А. Письмо в редакцию [о постановке «Шехеразады» Римского-Корсакова] // Речь. 1910, 22 сентября.

«Снегурочка»:

В Опере Зимина [исполнители: Люце, Петрова-Званцева, Друзякина, Бочаров, Пикок, Шуванов] // Театр. 1912, № 1135. С. 5.

О возобновлении в Большом театре. [игра Неждановой, Южиной, Лабинского] // Театр. 1912, № 1113. С. 7.

«Снегурочка» в Мариинском театре // Биржевые ведомости. 1912, 12 сентября, № 13139. Раздел: У рампы [о выступлении Липковской].

«Снегурочка» в театре Зимина [игра Карензина и Турчаниновой] // Театр. 1912, № 1044. С. 8.

Столянский П.Н. Летопись петербургских императорских театров. Сезоны 1881/1882, 1890/1891 // ЕИТ. СПб., 1912. Вып. 7. Приложение. 1913. Вып. 4. Приложение. 1914. Вып. 1 и 6. Приложение.

Тимофеев Г.Н. Мариинский театр [«Сказание о невидимом граде Китеже»] // Речь. 1912, 1 ноября, № 300. Раздел: Театр и музыка. Подп.: Г.Т.

«Царская невеста»:

Опера Народного Дома [«Царская невеста»] // Биржевые ведомости. 1912, 28 апреля, № 12911. Раздел: У рампы.

Черешнев Г.Я. Театр Солодовникова [о постановке «Садко», о режиссере Оленине и исполнителях] // Моск. ведомости. 1912, 4 сентября, № 205. Подп.: Г.Ч.

Чествование памяти Н.А. Римского-Корсакова:

Открытие памятника Н.А. Римскому-Корсакову [на могиле в Новодевичьем монастыре в Петербурге] // Петербургская газета. 1912, 10 мая, № 127. С. 14.

Памяти Н.А. Римского-Корсакова [к 4-летию со дня смерти композитора] // Театр. 1912, № 1075. С. 4.

Памятник Н.А. Римскому-Корсакову [описание памятника] // Нива. 1912, № 21. С. 421.

Русский Байреит [об организации в Петербурге цикла оперных спектаклей из произведений Римского-Корсакова] // Биржевые ведомости. 1912, 30 июня, № 13016. Раздел: У рампы.

Энгель Ю.Д. «Гибель богов» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова (московский Большой театр) // ЕИТ. СПб., 1912. Вып. 1. С. 87–114.

Энгель Ю.Д. «Садко» Римского-Корсакова. Солодовниковский театр [история создания оперы и оценка ее постановки, характеристика Дамаева в роли Садко] // Рус. ведомости. 1912, 4 сентября. № 204.

Яновский Б.К. Возобновление «Псковитянки» в московском Большом театре [«Шаляпин – неподражаем, все остальное – бесцветно и уныло»] // Рус. художественная летопись. 1912, январь, № 1. С. 11.

1913

Артинов Вл. Беседа с С.И. Мамонтовым [отзыв о постановке «Снегурочки» в Сергиевском Народном Доме] // Рус. слово. 1913, 13 декабря, № 287.

Базилевский Вас. Петербургские этюды [о новых спектаклях: оперетте «Дэлли» в Палас-театре, опере «Парсифаль» Вагнера в Народном Доме, опере «Псковитянка» Римского-Корсакова в Мариинском театре] // Рампа и жизнь. 1913, № 52. С. 14–15.

Базилевский Вас. Петербургские этюды [о постановке «Садко» в Театре музыкальной драмы] // Рампа и жизнь. 1913, № 7. С. 14–15.

Баскин В.С. «Садко» в Музыкальной драме // РМГ. 1913, № 10. Подп.: Лель. Вильде Н.Н. [«Млада» Римского-Корсакова и «Дочь далекого Запада» Пуччини]. Опера Зимина // Новое время. 1913, № 13492.

Гнесин М.Ф. Музыкально-научные труды Римского-Корсакова // Музыка. 1913, № 133.

Гнесин М.Ф. Народный стиль у композиторов-интеллигентов // За семь дней. 1913, № 32.

Гунст Е.О. «Млада» [в театре Зимина, режиссер Оленин] // Новости сезона. 1913, 18 сентября, № 2700. С. 5. 19 сентября, № 2701. С. 5.

Гунст Е.О. «Млада» [Римского-Корсакова], «Дочь Запада» [Пуччини] и «Дон Жуан» [Моцарта] // Маски. 1913–1914, № 1. С. 51.

Гунст Е.О. Московский Большой театр [постановка «Царя Салтана»] // Театр и искусство. 1913, № 41. С. 811.

Гунст Е.О. «Сказка о царе Салтане» [в Большом театре] // Новости сезона. 1913, № 2714, 6 октября. С. 5. Подп.: Г-т Е.

Гунст Е.О. Театр Зимина. «Млада» Н.А. Римского-Корсакова // Театр и искусство. 1913, № 39. С. 761–762.

Гунст Е.О. «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова. (По поводу постановки в Опере Зимина) // Маски. 1912–1913, № 4. С. 76–84.

Держановский В.В. Царевна (памяти Н.И. Забелы-Врубель) // Музыка. 1913, № 136.

Дурьлин С.Н. Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. М.: Мусажет, 1913.

Ермаков И. Цветные звуки // Свирель Пана. 1913, № 1.

«Золотой петушок»:

«Золотой петушок» [критический отклик на возобновление оперы в Большом театре, исполнители: Нежданова, Бонавич, Пирогов] // Театр. 1913, № 1344. С. 8.

О возобновлении оперы «Золотой петушок» в Большом театре [генеральная репетиция] // Новости сезона. 1913, 20 сентября, № 2702. С. 6. 21 сентября, № 2703. С. 7. Подп.: Л.П.

Каратыгин В.Г. Музыкальные впечатления [о постановке «Садко» в театре Музыкальной драмы] // Театр и искусство. 1913, № 6. С. 135. Подп.: *Черногорский*.

Каратыгин В.Г. Памяти Н.А. Римского-Корсакова // Речь. 1913, 8 июля, № 183.

Каратыгин В.Г. Театр Музыкальной драмы [оперы Чайковского «Евгений Онегин», Вагнера «Мейстерзингеры», Римского-Корсакова «Садко»] // Аполлон. 1913, № 3. С. 52–55.

Кашкин Н.Д. Возобновление «Царской невесты» // Рус. слово. 1913, 18 января, № 15. С. 5. Подп.: *Н.Д.* (рецензия на первый спектакль в театре Зимина, отмечено исполнение Осипова, Гусевой и Бочарова).

Кашкин Н.Д. Н.А. Римский-Корсаков (К пятилетию со дня кончины) [сведения о творчестве, о подготовке «Млады» к постановке в театре Солодовникова] // Раннее утро. 1913, 8 июня, № 131. Подп.: *Н. К.*

«Кашей Бессмертный»:

«Кашей» [о постановке оперы в Свободном театре, о первой постановке в 1902 г., письма Римского-Корсакова о постановке – перепечатка из ЕИГ] // Театральная газета. 1913, № 9. С. 4.

Коломийцов В.П. «Садко» на сцене театра Музыкальной драмы // День. 1913, 7 февраля, № 36.

Коптяев А.П. Театр Музыкальной драмы [постановка «Садко»] // Биржевые ведомости. 1913, 6 февраля, № 13385. 11 февраля, № 13393. Подп.: *А. К-в.*

Крыжановский И. Рецензия на книгу Н.А. Римского-Корсакова «Основы оркестровки» // Рус. молва. 1913, 2 марта, № 100.

Курдюмов Ю.В. Посмертный труд Римского-Корсакова «Основы оркестровки» // РМГ. 1913, № 26/27.

Куров Н.Н. Открытие сезона в опере Зимина [подробный анализ оперы «Млада»] // Театр. 1913, № 1340. С. 4–5. № 1342. С. 4–5 // Раннее утро. 1913, 19 сентября, № 216.

Куров Н.Н. «Сказка о царе Салтане» [критический анализ постановки; декорации Коровина, дирижер Купер, постановка Лосского, об исполнителях – Балановской, Степановой, Орешковиче, Пирогове] // Раннее утро. 1913, 6 октября, № 230. Подп.: *Н.К.* (о премьере). 8 октября, № 231 // Театр. 1913, № 1356. С. 9. № 1357. С. 8–9.

Куров Н.Н. «Царская невеста» // Раннее утро. 1913, 20 января, № 17 [о спектакле в театре Зимина, об исполнителях – Люце, Бочарове, Скуба и Петровой-Званцевой] // Театр. 1913, № 1216 [критический анализ постановки, отмечено исполнение Петровой-Званцевой, Бочарова, Осипова, Люце, Шувалова].

«Млада»:

«Млада» в театре С.И. Зимина // Рампа и жизнь. 1914, № 8. С. 11 (мнение вдовы Римского-Корсакова о постановке «Млады») // Рус. слово. 1913, 13 апреля, № 86 (история создания оперы, художественные требования вдовы Римского-Корсакова к постановке). 18 сентября, № 215 // Театр. 1913, № 1341. С. 7.

«Млада», открытие сезона у С.И. Зимина [о трактовке музыки дирижером Багриновским, о постановке Оленина и декорациях Федотова] // Раннее утро. 1913, 18 сентября, № 215.

«Млада» Римского-Корсакова в постановке театра Солодовникова (Оперы Зимина) // Речь. 1913, 20 сентября, № 257. Раздел: театр и музыка. Подп.: Ч. (возможно В.А. Чечотт).

На генеральной репетиции у Зимина [«Млада» Римского-Корсакова] // Новости сезона. 1913, 17 сентября, № 2599. С. 6.

У М. Багриновского [высказывания дирижера о музыкальных, сценических и декорационно-технических трудностях при постановке «Млады»] // Театр. 1913, № 1323. С. 4–5. Подп.: Эго.

У рампы [о световых эффектах в спектакле «Млада» в театре Зимина] // Новости сезона. 1913, 17 сентября, № 2699. С. 10. Подп.: Мн.

Памяти А.С. Даргомыжского. К столетию со дня рождения (статьи и воспоминания, в том числе о Римском-Корсакове, Н.Н. Римской-Корсаковой) // Рус. молва. 1913, 2 февраля, № 53. С. 4–5.

Подгорецкий Б.В. «Снегурочка» в Сергиевском Народном Доме // Голос Москвы. 1913, № 288.

Позднышев И. С.И. Зимин о предстоящем сезоне [о постановках опер «Млада», «Дочь Запада» Пуччини, «Дон Жуан» Моцарта] // Раннее утро. 1913, 17 сентября, № 214.

Прокофьев Г.П. «Млада» Римского-Корсакова и «Дочь Запада» Пуччини в опере Зимина // РМГ. 1913, № 41.

Прокофьев Г.П. Опера в Москве. «Царь Салтан» в Большом театре // РМГ. 1913, № 44.

Прохоров Я.В. Элементы народности в творчестве Н.А. Римского-Корсакова // РМГ. 1913, №№ 26/27. Стб. 46–52.

«Псковитянка»:

Мариинский театр. «Псковитянка» с Шалапиным // Биржевые ведомости. 1913, 17 декабря, № 13911. Раздел: У рампы.

«Псковитянка» в Мариинском театре // День. 1913, 18 декабря, № 343 (о Шалапине и Ершове) // Речь. 1913, 17 декабря, № 345. Раздел: Театр и музыка.

Русские артисты за границей. О предложении А.А. Санину поставить в Лионе оперы «Хованщина» Мусоргского и «Псковитянка» Римского-Корсакова // Рус. молва. 1913, 9 августа, № 236.

Римская-Корсакова Н.Н. Из неизданной переписки Н.А. Римского-Корсакова с М.П. Мусоргским // Музыка. 1913, № 137 // Рус. молва. 1913, 8 июня.

Римская-Корсакова Н.Н. Мои воспоминания о А.С. Даргомыжском // Рус. молва. 1913, № 53 (в том числе о Римском-Корсакове в молодости).

Римская-Корсакова Н.Н. По поводу статьи «Новое о Мусоргском» (Письмо в редакцию) // РМГ. 1913, № 5. Стб. 128 [о статье 1912 года, подписанной В–ва О.] // Музыка. 1913, № 116.

Римский-Корсаков А.Н. К возобновлению «Псковитянки» [в Мариинском театре] (Письмо в редакцию) // Речь. 1913, 24 декабря, № 352 // Музыка. 1914, № 163.

Римский-Корсаков А.Н. К эстетике оперы и музыкальной драмы // Северные записки. 1913, № 3.

[*Римский-Корсаков Н.А.*] Из неизданной переписки Н.А. Римского-Корсакова с М.П. Мусоргским (2 письма) // Музыка. 1913, С. 457–460.

[*Римский-Корсаков Н.А.*] Из неизданных писем Н.А. Римского-Корсакова: 1) к Н.Ф. Финдейзену // ЕИТ. СПб., 1913. Вып. 5; 2) к В.В. Ястребцеву // Музыка. 1913. 8 июня, № 133. С. 416.

Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. Под ред. М. Штейнберга. Том 1. Текст. Том 2. Партитурные образцы из собственных сочинений. Берлин – М. – Пб.: Рос. муз. изд., 1913.

[*Римский-Корсаков Н.А.*] Н.А. Римский-Корсаков о Вагнере // Музыка. 1913, № 419.

Сабанеев Л.Л. «Царская невеста» [в театре Зимины] // Голос Москвы. 1913, № 15.

«Садко»:

К постановке «Садко» в Музыкальной драме [беседа с режиссером] // Биржевые ведомости. 1913, 29 января, № 13371.

О выступлении Степановой в партии Царевны Волховы в Большом театре // Рус. слово. 1913, 10 сентября, № 209. Подп.: *К.Д.* (возможно *Кашкин Н.Д.*).

Опера «Садко» в театре Музыкальной драмы // Биржевые ведомости. 1913, 30 октября, № 13830. 9 ноября, № 13848. Раздел: У рампы // Новое время. 1913, 19 февраля, № 13270. 31 октября, № 13520 // Обзорение театров. 1913, 31 октября, № 2349. С. 14–16 (дирижер Маргулян, исполнители: Волхова – Покровская 1-я, Садко – Войтенко, Нежата – Покровская 2-я, Варяжский гость – Гуляев, Веденецкий гость – Иванцов, Индийский гость – Толмачевский). Подп.: *В.П.*

Саминский Л.С. «Млада», опера-балет Н.А. Римского-Корсакова (К постановке в театре Зимины) [либретто и главные темы] // Музыка. 1913, № 146–147. С. 541–547, 575–577.

Саминский Л.С. О некоторых общих приемах вагнеровской инструментовки // Музыка. 1913, № 128.

Саминский Л.С. О последней книге Н.А. Римского-Корсакова [«Основы оркестровки»] // Музыка. 1913, № 123. С. 227–229.

Саминский Л.С. Памяти Н.А. Римского-Корсакова [в связи с 5-летием со дня смерти] // Рус. молва. 1913, 8 июня, № 184.

Сахновский Ю.С. «Млада» у Зимины // Рус. слово. 1913, 14 сентября, № 214.

«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»:

Мариинский театр [о возобновлении оперы; дирижер Коутс, художник Коровин, исполнители: Феврония – Черкасская, Гришка Кутерьма – Ершов] // Биржевые ведомости. 1913, 20 ноября, № 13866 // Обзорение театров. 1913, 17 ноября, № 2266. С. 10. Подп.: *Z.*

«Сказка о царе Салтане»:

Неизданная страничка из «Царя Салтана» [«Песнь Скомороха» – музыкальный отрывок] // Музыка. 1913. С. 628.

«Сказка о царе Салтане» в Большом театре в Москве // Рус. слово. 1913, 6 октября, № 230 (о первом представлении, о декорациях Коровина) // Театральная газета. 1913, № 3. С. 7 (Царевна-Лебедь – Степанова, Милитриса – Балановская).

«Снегурочка»:

Гастроли Липковской и Чарини в Народном Доме [выступление в опере «Снегурочка»] // Биржевые ведомости. 1913, 31 октября, № 13832.

«Снегурочка» в Народном Доме // Новое время. 1913, 31 октября, № 13520 // Рус. слово. 1913, 13 декабря, № 287 [отмечено пение артистов Махотиной, Холодкова и Маратова].

Тимофеев Г.Н. «Садко» Римского-Корсакова в театре Музыкальной драмы // Речь. 1913, 7 февраля, № 37. Раздел: Театр и музыка.

Финдейзен Н.Ф. Из неизданных писем Н.А. Римского-Корсакова (письма к Ипполитову-Иванову) // ЕИТ. СПб., 1913. Вып. V. С. 19–29.

«Царская невеста»:

В опере [Критический анализ постановки «Царской невесты» в театре Зимина, об исполнителях – Петровой-Званцевой и Люце] // Театр. 1913, № 1221. С. 7–8.

О возобновлении в театре Зимина оперы «Царская невеста», первый спектакль состоялся 17 января // Новости сезона. 1913, 18 января, № 2538. С. 5.

Цедербаум В.Н. Мариинский театр. «Псковитянка» [исполнители: Иван Грозный – Шалапин, Ольга – Попова, Мамка – Збруева, Туча – Ершов, Токмаков – Шаронов] // Обозрение театров. 1913, 18 декабря, № 2297. С. 9–11. Подп.: В.Ц.

Черешнев Г.Я. «Млада» Римского-Корсакова в театре Солодовникова // Моск. ведомости. 1913, 19 сентября. №. 216. Подп.: Г.Ч.

Чествование памяти Н.А. Римского-Корсакова:

Переписка Н.А. Римского-Корсакова [о подготовке к печати вдовой покойного композитора его переписки с русскими музыкантами] // Раннее утро. 1913, 11 июля, № 159. Разд.: Театры.

Шестакова Л.И. Из неизданных воспоминаний о Новой русской школе (Балакирев и Римский-Корсаков) // РМГ. 1913, № 51/52. Стб. 1180–1186.

«Шехеразада»:

О большом успехе постановки балетов «Игра», «Шехеразада» и «Жар-птица» русской труппой Дягилева в парижском театре Елисейских полей // Театр. 1913, № 1278. С. 4. Раздел: Русское искусство за границей. О большом успехе гастрольных выступлений русской балетной труппы Ф. Козлова в театре Колизей в Лондоне (балет на музыку «Шехеразады» // Театр. 1913, № 1237. С. 8.

Шкловский. Русская опера в Лондоне [«Борис Годунов», «Хованщина» и «Псковитянка»] // Рус. ведомости. 1913, 27 июня, № 147.

Энгель Ю.Д. «Млада» Римского-Корсакова [в театре Солодовникова] // Рус. ведомости. 1913, 19 сентября, № 216.

Энгель Ю.Д. «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова (Большой театр) // Рус. ведомости. 1913, 6 октября, № 230. 9 октября, № 232 (об исполнителях – Пирогове и Степановой, о декорациях Коровина). Без подп.

Энгель Ю.Д. [«Царская невеста» в Опере Зимина] // Рус. ведомости. 1913, 19 января, № 16.

Юрьев М. Заметки об опере [новые постановки в театре Зимина: «Млада» Римского-Корсакова, «Дочь Запада» Пуччини] // Рампа и жизнь. 1913, № 38. С. 7–8.

Юрьев М. Заметки об опере. «Сказка о царе Салтане» [постановка в Большом театре, режиссер Лосский, дирижер Купер] // Рампа и жизнь. 1913, № 41. С. 14

Юрьев М. Из музыкальных впечатлений. Концерты. «Царская невеста» (в театре Зимина) // Рампа и жизнь. 1913, № 4. С. 7–8.

Юрьев М. Опера Зимина [о постановках опер «Млада» и «Дочь далекого Запада»] // Новое время. 1913, 3 октября, № 13492. Раздел: Театр и музыка.

Ястребцев В.В. Из неизданной переписки Римского-Корсакова и Мусоргского // Рус. молва. 1913, 8 июня.

Ястребцев В.В. К истории «Млады» [происхождение некоторых мелодий, даты работы над оперой] // Музыка. 1913, 1 октября, № 150. С. 547–553.

Ястребцев В.В. О времени инструментовки «Царя Салтана» и о народных темах, взятых Римским-Корсаковым в эту оперу (К истории «Царя Салтана») // Музыка. 1913, 5 октября, № 150. С. 623–627.

Ястребцев В.В. О причинах переработки сочинений Мусоргского (Из моих воспоминаний о Н.А. Римском-Корсакове) // Музыка, 1913. № 135. С. 441–443.

Ястребцев В.В. Памяти Н.А. Римского-Корсакова // Рус. молва. 1913, 8 июня, № 174.

1914

Асафьев Б.В. Наконец-то! (Корсаковский цикл) [репертуар Мариинского театра на 1915 г.] // Музыка. 1914, № 201. С. 596–597. Подп.: *Глебов Игорь*.

Асафьев Б.В. «Снегурочка» в Музыкальной драме // Музыка. 1914, 15 ноября, № 197. С. 538–541. Подп.: *Глебов Игорь*.

Базилевский Вас. Письма из Петрограда // Рампа и жизнь. 1914, № 41. С. 12–13 (о новых постановках: «Снегурочка» в Музыкальной драме). № 42. С. 13 (о новых постановках: «Герой нашего времени» Лермонтова в инсценировке Буренина в театре Суворина, «Снегурочка» в оперном театре Народного Дома).

Баскин В.С. «Снегурочка» в Музыкальной драме // РМГ. 1914, № 44. Стб. 786–789. Подп.: *Лель*.

Беляев В.М. Фуги Н.А. Римского-Корсакова. Ор. 17 (Библиографическая статья) // Музыка. 1914, № 176. С. 282–291. № 177. С. 311–318.

[Булгаков А.Д.] А.Д. Булгаков о дягилевских спектаклях [беседа с артистом балета Булгаковым о постановке «Золотого петушка» в Париже] // Новости сезона. 1914, 7 июня, № 2899. С. 9 // Рус. слово. 1914, 6 июня, № 130.

Волин В. Письмо из Петрограда [спектакли Театра музыкальной драмы, в том числе «Снегурочка»] // Театральная газета. 1914, № 43. С. 6–7.

Волконский С.М. Русские балеты в Париже. «Золотой петушок» [в постановке Дягилева, о Карсавиной и Фокине] // Речь. 1914, 20 мая, № 135.

Гунст Е.О. Письма о музыке [выступления Шаляпина в отрывках из опер «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова и «Борис Годунов» Мусоргского в бенефисном спектакле оркестра Большого театра] // Рампа и жизнь. 1914, № 48. С. 4–5.

Дмитриев Е. Намек и урок [о судебном иске наследников Римского-Корсакова к Дягилеву по поводу самовольной переделки оперы «Золотой петушок» в балет] // Биржевые ведомости. 1914, 22 мая, № 14163.

«Золотой петушок»:

Дягилев, танцующий оперу // Театр. 1914, № 1510. С. 6. Подп.: *Мимоза*.

О постановке «Золотого петушка» в Париже дягилевской труппой // РМГ. 1914, № 22/23. Стб. 539 // Театральная газета. 1914, 18 мая, № 20. С. 11. Раздел: За границей.

О прекращении спектаклей «Золотой петушок» в театре Дягилева после исключительного успеха. Спектакли прерваны специальным постановлением парижского суда по жалобе вдовы композитора // Театр. 1914, № 1509. С. 6. Раздел: Франция.

Около театра [о запрещении французским судом спектаклей «Золотого петушка» Римского-Корсакова в Париже] // День. 1914, 18 мая, № 133. Подп.: *Фантомас*.

Скандал с «Золотым петушком» // Театральная газета. 1914, 25 мая, № 21. С. 11.

Каратыгин В.Г. Музыка [обзор истекшего музыкального сезона Петербурга и Москвы, обстоятельная характеристика музыкальной современности России и Запада] // Вся театральная-музыкальная Россия. Альманах-справочник (1914–1915). СПб., 1914.

Каратыгин В.Г. Музыка в Петрограде [в Народном Доме «Садко» и гастрроли Бакланова и Алчевского, в Театре музыкальной драмы – «Снегурочка», дирижер Бихтер] // Аполлон. 1914, № 9. С. 69–72 (о «Снегурочке»: С. 70–71).

Каратыгин В.Г. «Снегурочка» в Музыкальной драме // Театр и искусство. 1914, № 41. С. 806. Подп.: *Черногорский*.

Каталог изданий фирмы «М.П. Беляев в Лейпциге». 1885–1914. СПб., [1914]. Коломийцев В.П. «Снегурочка» в Музыкальной драме // День. 1914, 4 октября, № 269.

Коломийцев В.П. Преступление Дягилева // День. 1914, 2 июня, № 147.

Котляев А.П. На генеральной репетиции «Снегурочки» в Музыкальной драме // Биржевые ведомости. 1914, 1 октября, № 14407. Раздел: У рампы.

Котляев А.П. Опера Народного Дома [постановка «Снегурочки»] // Биржевые ведомости. 1914, 9 октября, № 14422.

Котляев А.П. «Снегурочка» в Музыкальной драме // Биржевые ведомости. 1914, № 14410.

Куров Н.Н. Итоги сезона [обзор постановок императорских театров, «Сказка о царе Салтане» в Большом театре, «Млада» в театре Зимина] // Театр. 1914, № 1461. С. 5.

Латишин И.И. Музыкальная лирика Римского-Корсакова (Светлой памяти Н.И. Забелы-Врубель) [лекция, прочитанная в Москве зимой 1911 г. в концерте Н.И. Забелы-Врубель] // Северные записки. 1914, январь, № 1. С. 33–43.

Ленина В. Музыкальная драма (Письмо из Петрограда) [«Снегурочка» и «Фауст» Гуно] // Рампа и жизнь. 1914, № 44. С. 14–15.

Луначарский А.В. Два пути [о спектакле Дягилева «Золотой петушок» в Париже, о декорациях Бакста] // Киевская мысль. 1914, 4 июня, № 151.

Луначарский А.В. Русский сезон в Париже [о спектаклях дягилевской труппы: «Соловей» Стравинского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова] // День. 1914, 23 мая, № 139.

«Майская ночь»:

Возобновление оперы в Большом театре в Москве 18 сентября 1914 г. // Новости сезона. 1914, 19 сентября. // Раннее утро. 1914, 19 сентября, № 215. Раздел: Театры // Театр. 1914, № 1564. С. 5.

О выступлении Собинова в опере «Майская ночь» в Мариинском театре // Биржевые ведомости. 1914, 20 декабря, № 14566. Раздел: У рампы.

О декорациях Федоровского для оперы «Майская ночь» в постановке Дягилева в Париже // Театр. 1914. № 1474. С. 6.

«Млада»:

Вдова Римского-Корсакова о «Младе» [неудачная постановка в театре Зимина, запрет постановки в Киеве] // Рус. слово. 1914, 7 февраля, № 31. «Млада» (переписка г. Зимина с г-жей Римской-Корсаковой) // Рус. слово. 1914, 15 февраля, № 38.

О разрешении вдовы Римского-Корсакова ставить «Младу» в Киеве // Театр и искусство. 1914, № 7. С. 151.

«Моцарт и Сальери»:

Бенефис оркестра Большого театра [Шляпин в «Моцарте и Сальери» и в отрывках из «Бориса Годунова»] // Театр. 1914, № 1604. С. 6.

Мясковский Н.Я. [О Римском-Корсакове] // Музыка. 1914, 1 марта.

«Ночь перед Рождеством»:

В.А. Теляковский в Москве [о возобновлении оперы «Ночь перед Рождеством» в Большом театре] // Рус. слово. 1914, 22 апреля, № 92.

«Псковитянка»:

Сообщение о включении оперы в репертуар городского театра в Лионе // Биржевые ведомости. 1914, 19 июля, № 14260. Раздел: У рампы.

Пятницкий В.А. Тематический разбор оперы-былины «Садко» Н.А. Римского-Корсакова, с 73 нотными примерами. Под редакцией свободного художника В. Гурдова. Пг., 1914.

Пятницкий В.А. Тематический разбор оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н.А. Римского-Корсакова, с 96 нотными примерами. Под редакцией свободного художника В. Гурдова. Пг., 1914.

Римский-Корсаков А.Н. «Золотой петушок» на парижской и лондонской сценах [превращение оперы в балет-кантату, постановки в Лондоне и Париже с участием Фокина, Карсавиной, отзывы критики] // Аполлон. 1914, № 6–7. С. 46–54.

Римский-Корсаков А.Н. К возобновлению «Псковитянки» (Письмо в редакцию) // Музыка. 1914, 4 января, № 163. С. 18–19.

[*Римский-Корсаков Н.А.*] Из писем Н.А. Римского-Корсакова к В.В. Ястребцеву // Музыка. 1914, №№ 185, 187. С. 398–401, 414–416.

Розовский С.Б. В Народном Доме [«Садко», исполнители: Вирен, Мосин] // День. 1914, 5 ноября, № 301.

Розовский С.Б. Лирика Н.А. Римского-Корсакова [отчет о лекции И.И. Лапшина] // День. 1914, 4 февраля, № 34. Подп.: С.Р.

Розовский С.Б. Народный Дом (Возобновление «Снегурочки») [исполнители: Доленго и Маркова] // День. 1914, 10 октября, № 275.

Сабанеев Б.Л. О «сходстве» и «тождестве» у Баха и Римского-Корсакова // Музыка. 1914, № 180. С. 358–359.

«Садко»:

«Садко» в Музыкальной драме // Биржевые ведомости. 1914, 17 февраля, № 14009. Раздел: У рампы.

«Садко» в петербургском Народном Доме // Биржевые ведомости. 1914, 4 ноября, № 14474. Раздел: У рампы.

Сахновский Ю.С. Бенефис оркестра императорских театров [спектакль Большого театра с участием Шаляпина: драматические сцены из «Моцарта и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова»] // Рус. слово. 1914, 20 ноября, № 268.

Сахновский Ю.С. Большой театр. «Майская ночь» // Рус. слово. 1914, 19 сентября, № 215.

«Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии»:

Мариинский театр [рецензия на постановку] // Биржевые ведомости. 1914, 19 октября, № 14442.

Слонимский Ю.С. Пантомима [«Золотой петушок» у Дягилева] // Аполлон. 1914, № 6–7. С. 55–65.

«Снегурочка»:

«Снегурочка» в Театре музыкальной драмы в Петербурге // Биржевые ведомости. 1914, 5 октября, № 14415 // Новое время. 1914, 6 октября, № 13854 // Театр и искусство. 1914, № 36. С. 725.

Соболев Ю.В. О великом актере [Шаляпина в роли Сальери в Большом театре] // Театр. 1914, № 1604. С. 6–7.

Суворин А.С. Театральные очерки (1866–1876). СПб., 1914.

Тимофеев Г.Н. «Майская ночь» в Мариинском театре [исполнители: Петренко и Собинов] // Речь. 1914, 21 декабря, № 245. Раздел: Театр и музыка. Подп. Г.Т.

Фабер Р.В. наброски по истории русской музыки. VII. Новая русская школа. М.П. Мусоргский. Ц.А. Кюи и А.П. Бородин. VIII. Новая русская школа. Н.А. Римский-Корсаков. IX. Школы Чайковского и Римского-Корсакова. А.С. Аренский. С.И. Танеев. С.В. Рахманинов. А.К. Лядов. М.М. Ипполитов-Иванов. А.Т. Гречанинов. А.К. Глазунов // Гусельки яровчаты. 1914, №№ 1, 2, 5/6.

«Царская невеста»:

О включении в репертуар нью-йоркского театра Метрополитен Опера «Царской невесты» // Театр. 1914, № 1520. С. 6. Раздел: Америка.

Сергиевский Народный Дом [критический отклик на возобновление в театре Сергиевского Народного Дома оперы «Царская невеста»: исполнение Калиновской, Норской, Алексеева, Затуменного, Смирнова] // Театр. 1914, № 1589. С. 7.

«Шехеразада»:

Открытие русского сезона в Париже // Рус. слово. 1914, 3 мая, № 101.

Энгель Ю.Д. Бенефис оркестра в Большом театре [Шаляпин в сценах из «Моцарта и Сальери»] // Рус. ведомости. 1914, 20 ноября, № 269.

Энгель Ю.Д. Оперные новинки в Москве (1913–1914 г.) [«Сказка о царе Салтане» в Большом театре, «Млада», «Дочь Запада» Пуччини, «Дни нашей жизни» Глуховцева в Опере Зимина, «Сорочинская ярмарка» Мусоргского в Свободном театре] // ЕИТ. СПб., 1914. Вып. 6. С. 98–120 (о «Салтане»: С. 98–109).

Юбилей:

10 лет [оперному театру Зимина] // Театр. 1914, № 1441. С. 4–5. Подп.: Мимоза.

10 лет Оперы Зимина // Театр. 1914, № 1572. С. 4. Подп.: Н.

Юрьев М. «Подвиг» г. Дягилева [постановка «Золотого петушка» в Париже] // Рампа и жизнь. 1914, № 22. С. 3–4.

Van der Pals. N.A. Rimsky-Korsakow. Inaugural Dissertation für Erlangung der Doktorwürde vorgelegt an der hohen Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig. Lpz., 1914.

1915

Асафьев Б.В. Мысли и размышления по поводу постановки «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова в Мариинском театре // Музыка. 1915, 14 марта, № 214. С. 172–177. Раздел: Петроградские куранты, № 6. Подп.: Игорь Глебов.

Бернштейн Н.Д. Последний исторический концерт [произведения Римского-Корсакова из цикла «для учащейся молодежи»] // Петроградские ведомости. 1915, 30 марта, № 56.

Вальтер В.Г. В. Пятницкий. Тематический разбор оперы «Сказание о невидим граде Китеже и девице Февронии» Н.А. Римского-Корсакова с нотными примерами. 1914 (Библиографическая статья) // Вестник Европы. 1915, № 3. С. 123–126.

Виноградов С. Сергиевский Народный Дом [постановка «Снегурочки»] // Театральная газета. 1915, 1 ноября, № 44. С. 8.

Голоушев С.С. За 25 лет [«Садко» в Большом театре с точки зрения режиссуры] // Театральная газета. 1915, 29 марта, № 13. С. 4–5. 5 апреля, № 14. С. 4. Подп.: Сергей Глаголь.

Гунт Е.О. «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова // Рампа и жизнь. 1915, № 18. С. 78.

Каневцов (Каневцев) А.А. «Майская ночь» Н. Римского-Корсакова // Киевлянин. 1915, № 256.

Каневцов А.А. Пятое симфоническое собрание РМО [1-я симфония Скрябина, «Шехеразада» Римского-Корсакова; дирижер Сафонов] // Киевлянин. 1915, № 15.

Каневцов А.А. «Садко» Н. Римского-Корсакова // Киевлянин. 1915, № 260.

Каневцов А.А. «Салтан» Н. Римского-Корсакова // Киевлянин. 1915, № 315.

Коломийцев В.П. «Сказка о царе Салтане». Опера Римского-Корсакова (первое представление в Мариинском театре 2 марта) // День. 1915, 3 марта, № 60.

Коптяев А.П. Премьера «Царя Салтана» Римского-Корсакова [в Мариинском театре] // Биржевые ведомости. 1915, 3 марта, № 14705. Раздел: У рампы.

Коптяев А.П. Третья гастроль Шаляпина [«Моцарт и Сальери» в петербургском Народном Доме] // Биржевые ведомости. 1915, 14 февраля, № 14670. Раздел: Театр.

Коптяев А.П. «Царь Салтан» на Мариинской сцене // Биржевые ведомости. 1915, 3 марта, № 14704.

Коптяев А.П. Шаляпин – Сальери и Варлаам [выступление в Народном Доме] // Биржевые ведомости. 1915, 14 февраля, № 14671. Раздел: У рампы.

Котов П.А. Практический курс гармонии в задачах, применительно к учебнику Н.А. Римского-Корсакова. Ч. 1. Формулы и цифрованный бас. М.: Юргенсон, 1915.

Куров Н.Н. «Ночь перед Рождеством» [критический анализ постановки в Большом театре, об исполнителях, о декорациях Браиловского и Коровина] // Раннее утро. 1915, 29 апреля, № 97 // Театр. 1915, № 1676. С. 3.

Люкин Вл. Опера Попечительства [постановка «Снегурочки» в оперном театре Попечительства о трезвости, Москва] // Театральная газета. 1915, 6 сентября, № 36. С. 10.

«Майская ночь»:

«Майская ночь» в Мариинском театре // Биржевые ведомости. 1915, 10 февраля, № 14662. Раздел: Театр.

Милеант Ник. Грехи или грешки [о постановках опер Римского-Корсакова на сцене Мариинского театра] // Театр и искусство. 1915, № 13. С. 222–223.

«Ночь перед Рождеством»:

Музыкальная неделя [оперные спектакли: «Ночь перед Рождеством» в Большом театре, «Гугеноты» в Опере Зимина] // Театральная газета. 1915, 6 апреля, № 36. С. 10. Подп.: А.

«Ночь перед Рождеством» Н.А. Римского-Корсакова [постановка в Большом театре] // Новости сезона. 1915, 1 мая, № 3064. С. 8. Подп.: *P-ин Ал.*
О постановке опер Н.А. Римского-Корсакова – цикл опер по абонементу // Речь. 1915, 30 января, № 29.

Пальс ван дер Н.Ф. «Майская ночь» Н.А. Римского-Корсакова. Разбор оперы. Пг., 1915.

Пальс ван дер Н.Ф. «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. Разбор оперы. Пг., 1915.

Пальс ван дер Н.Ф. «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н.А. Римского-Корсакова. Разбор оперы. Пг., 1915.

Пальс ван дер Н.Ф. «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова. Разбор оперы. Пг., 1915.

Пальс ван дер Н.Ф. «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова. Разбор оперы. Пг., 1915.

Пасхалов В.В. Песенка Леля // Муз. современник. 1915, ноябрь. Кн. 3. С. 42–43.

«Псковитянка»:

Русская опера за границей [о постановке «Псковитянки» в театре Метрополитен в Нью-Йорке] // Биржевые ведомости. 1915, 27 августа, № 15051.

[*Римский-Корсаков Н.А.*] Переписка М.А. Балакирева и Н.А. Римского-Корсакова (1862–1898 гг.). Предисловие и прим. С.М. Ляпунова // Муз. современник. 1915, сентябрь, кн. 1. С. 113–135. Октябрь, кн. 2. С. 89–109. Ноябрь, кн. 3. С. 75–88 / 1916, февраль, кн. 6. С. 56–80. Март, кн. 7. С. 86–100. Сентябрь, кн. 1. С. 81–94. Октябрь, кн. 2. С. 33–47. Ноябрь, кн. 3. С. 78–90. Декабрь, кн. 4. С. 53–72 / 1917. Март–апрель, кн. 7/8. С. 57–76.

Розовский С.Б. Гастроли Шаляпина [«Моцарт и Сальери»] // День. 1915, 15 февраля, № 44.

Сабанеев Л.Л. Новая опера [постановка «Ночи перед Рождеством» в Большом театре] // Театральная газета. 1915, 3 мая, № 18. С. 4.

«Садко»:

Возобновление «Садко» в Большом театре с новыми декорациями Коровина (отмечается исполнение Степановой и Лабинского) // Рус. слово. 1915, 10 марта, № 56.

Новая литература о Римском-Корсакове: В. Пятницкий. Тематические разборы опер «Сказание о граде Китеже» и «Садко»; Van der Pals – N.A. Rimsky-Korsakow // РМГ. 1915. Библиографический листок, № 1.

Саминский Л.С. После и по поводу «Китежа» // Музыка. 1915, № 217. С. 214–220.

Сахновский Ю.С. Новинка Большого театра [«Ночь перед Рождеством»; о пении Боначича, Балановской и Правдиной] // Рус. слово. 1915, 29 апреля, № 97.

Сен Бри. О спектакле оперы «Садко» в Большом театре, кратко о постановке и игре актеров // Рампа и жизнь. 1915, № 11. С. 9.

«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»:

Летопись музыкальных вандализмов [купюры в Мариинском театре] // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1915, 20 декабря, № 12. С. 35.

Постановка «Сказания о граде Китеже» [об условиях, при соблюдении которых вдова композитора разрешила С.И. Зимину ставить оперу] // Рус. слово. 1915, 21 февраля, № 42.

«Сказка о царе Салтане»:

Летопись музыкальных вандализмов [пропуск 1-й картины 4-го действия на сцене Мариинского театра] // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1915, № 1. С. 29.

«Салтан» на Мариинской сцене // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1915, № 1. С. 14–16.

«Царь Салтан», опера // Столица и усадьба. 1915, июль, № 36–37. С. 25.

«Снегурочка»:

Письмо из Петрограда – «Музыкальная драма» [творческие задачи театра; «Евгений Онегин» Чайковского, «Борис Годунов» Мусоргского, «Кармен» Бизе, «Снегурочка» Римского-Корсакова] // Театральная газета. 1915, 25 января, № 4. С. 3–4. Подп.: *Ф.К.*

Постановка в Большом театре // Раннее утро. 1917, 15 октября, № 236. Раздел: Театры. Подп.: *Г.Н.*

Тимофеев Г.Н. Шаляпин – Сальери и Шаляпин – Варлаам [в операх Римского-Корсакова и Мусоргского] // Речь. 1915, 15 февраля, № 44.

«Царская невеста»:

О предстоящих постановках Большого театра: оперы «Гугеноты» Мейербергера, «Чародейка» Чайковского, «Царская невеста» Римского-Корсакова // Раннее утро. 1915, 11 октября, № 234.

Черешнев Г.Я. «Ночь перед Рождеством» // Моск. ведомости. 1915, 3 мая, № 99. Подп.: *Г.Ч.*

Энгель Ю.Д. «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова (в Большом театре) // Рус. ведомости. 1915, 30 апреля, № 98. Раздел: Театр и музыка. Подп.: *Ю.Э.*

Яновский Б.К. Римский-Корсаков и Мусоргский. Слово, читанное на концерте в «Урагии» // Южный музыкальный вестник. Одесса, 1915, № 10/11.

1916

Асафьев Б.В. «Золотой петушок» – небылица в лицах. Опера Н.А. Римского-Корсакова (26. X 1916 г.). Народный Дом // Хроника журн. «Муз. современник». 1916, 13 ноября, № 5/6. С. 1–4. Подп.: *Игорь Глебов.*

- Асафьев Б.В.* [Разборы опер Римского-Корсакова] (Библиографическая статья) // Муз. современник. 1916, № 1. С. 104–110 // Музыка. 1916, № 254. С. 252.
- Асафьев Б.В.* «Сказка о царе Салтане» в Мариинском театре // Хроника журнала «Муз. современник». 1916, 30 сентября, № 2. С. 3–5. Подп.: *Игорь Глебов.*
- Асафьев Б.В.* «Снегурочка» Римского-Корсакова в Большом театре // Музыка. 1916, № 251. С. 203–204. Подп.: *Игорь Глебов.*
- Асафьев Б.В.* «Царская невеста» Римского-Корсакова (2. II 1916 г.) // Музыка. 1916, № 246. С. 120–123. Подп.: *Игорь Глебов.*
- [Балакирев М.А.]* Переписка Н.А. Балакирева с Н.А. Римским-Корсаковым. 1862–1896. С пред. и прим. С.М. Ляпунова. Пг.: изд. Муз. современник, 1916.
- Бенуа А.Н.* О «Золотом петушке» // Речь. 1916, № 325.
- Браудо Е.М.* Музыка в Петрограде [постановка «Золотого петушка» в Народном Доме, дирижер Пазовский] // Аполлон. 1916, № 9–10. С. 95–100.
- Браудо Е.М.* Музыка в Петрограде. «Царь Салтан» на Мариинской сцене [влияние войны на репертуар казенной сцены, исполнители – Ершов, Шаронова, Коваленко, режиссер – Лосский, декорации и костюмы – Головин и Коровин] // Аполлон. 1915, № 4–5. С. 94–99.
- Вильде Н.Н.* Московская опера. Большой театр. «Оле из Норланда». «Сказание о невидимом граде Китеже» // Новое время. 1916, № 14621, № 14649 (о декорациях Коровина и исполнителях – Балановской и Степановой).
- Гнесин М.Ф.* «Светлый праздник» в русской музыке // Ростовская речь. 1916, 17 апреля, № 105.
- Иванов М.М.* Моцарт и Сальери // Новое время. 1916, № 14486.
- Ильин С.* Золотой петушок [о замыслах Лядова] // Лукоморье. 1916, № 52.
- Каратыгин В.Г.* «Золотой петушок» [в Народном Доме] // Искусство. 1916, № 3. С. 18. Подп.: *Вячеславов В.*
- Каратыгин В.Г.* Народный Дом [о постановке «Золотого петушка» в опере А.Р. Аксарина в Народном Доме] // Речь. 1916, № 237, 28 октября. Раздел: Театр и музыка.
- Коломийцев В.П.* «Золотой петушок» в Народном доме // День. 1916, 28 октября, № 297.
- Коптяев А.П.* «Золотой петушок» на сцене Народного Дома // Биржевые ведомости. 1916, 28 октября, № 15889. Раздел: Театр.
- Коптяев А.П.* К музыкальному идеалу. Третий сборник музыкально-исторических и музыкально-критических статей. Пг., 1916.
- Коптяев А.П.* Премьера «Золотого петушка» в Народном Доме // Биржевые ведомости. 1916, 27 октября, № 15888. Раздел: У рампы.
- Коптяев А.П.* Шаляпин – Сальери [в опере Римского-Корсакова] // Биржевые ведомости, 1916, 11 мая, № 15552. Раздел: У рампы.
- [Коровин К.А.]* Высказывания художника о работе над декорациями к опере Римского-Корсакова «Кашей Бессмертной» в Большом театре // Театр. 1916, № 1938. С. 6.

Куров Н.Н. Большой театр [о спектакле «Царская невеста»] // Рампа и жизнь. 1916, № 6. С. 10.

Куров Н.Н. В Опере Зимина [подробный критический анализ возобновления «Снегурочки»; игра Поповой, Ивони, Васенковой, Книппер, Холодкова, дирижер – Багриновский] // Театр. 1916, № 1895. С. 5.

Куров Н.Н. «Сказание о невидимом граде Китеже» [в Большом театре] // Раннее утро. 1916, 3 декабря, № 279 // Театр. 1916, 4–5 декабря, № 1946 [критический анализ возобновления постановки, художник Коровин, режиссер Оленин, дирижер Сук].

Куров Н.Н. «Снегурочка» (у Зимина) // Раннее утро. 1916, 31 августа, № 201.

Куров Н.Н. «Царская невеста» [критический анализ постановки в Большом театре; игра Неждановой, Савранского, Петрова, Эрнста, дирижер Купер, режиссер Оленин, художник Галов] // Раннее утро. 1916, 4 февраля, № 27 // Театр. 1916, № 1811. С. 5–6.

Лосев А.Ф. О музыкальном ощущении любви и природы (К 35-летию «Снегурочки» Римского-Корсакова) // Музыка. 1916, 26 марта и 2 апреля, № 251–252. С. 195–202, 210–217.

«Майская ночь»:

Арабески [об уходе Собинова из императорских театров. О чествовании артиста при выступлении у Зимина в опере «Майская ночь»] // Театр. 1916, № 1824. С. 9. Подп.: *Родя*.

Выступление Собинова в Опере Зимина // Театр. 1916, 1 марта, № 1823. С. 6–7.

О премьеры оперы «Майская ночь» в Большом театре // Раннее утро. 1916, 27 февраля, № 47. Раздел: Театры.

О 15-летию сценической деятельности артистки Б.Т. Ермоленко-Южиной. Постановка в Алексеевском Народном Доме оперы «Майская ночь» // Театр. 1916, 2–3 сентября, № 1896. С. 5–6.

О работе Большого театра над операми «Снегурочка» и «Майская ночь» // Раннее утро. 1916, 25 февраля, № 45. Раздел: Театры.

Малков Н.П. «Золотой петушок» [в петроградском Народном Доме] // Театр и искусство. 1916, № 44. С. 884–886.

«Моцарт и Сальери»:

В Опере Зимина [о спектакле «Паяцы» и «Моцарт и Сальери», об исполнении Шаляпина] // Раннее утро. 1916, 14 января, № 10. Раздел: Театры.

Гастроль Шаляпина [выступление у Зимина в опере «Моцарт и Сальери» и в Сцене в корчме из оперы «Борис Годунов» Мусоргского, игра Шаляпина и Юдина] // Театр. 1916, № 1931. С. 6.

Гастроль Шаляпина в Народном Доме [«Моцарт и Сальери»] // Биржевые ведомости. 1916, 12 мая, № 15553. Раздел: Театр.

Народный Дом [«Моцарт и Сальери» и «Борис Годунов» с Шаляпиным] // Новое время. 1916, 12 мая, № 14432.

Оперный спектакль гр. Шереметева в Михайловском театре [«Моцарт и Сальери» и «Каменный гость»] // Хроника журнала «Московский современник». 1916, 8 мая, № 22. С. 12.

Пушкинский оперный спектакль [постановка опер «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова и «Каменный гость» Даргомыжского в Петербурге в Михайловском театре] // Биржевые ведомости. 1916, 28 апреля, № 15525.

[*Римский-Корсаков Н.А.*] Переписка Римского-Корсакова с А.К. Лядовым // Муз. современник. 1916, март, № 7. С. 37–58.

[*Римский-Корсаков Н.А.*] Письма к Л.И. Шестаковой // Муз. современник. 1916, № 10.

Сабанеев Л.Л. Большой театр. «Сказание о граде Китеже» [рецензия на спектакль; о дирижере Суке, декорациях Коровина, об исполнителях – Ершове и Балановской] // Театральная газета. 1916, 11 декабря, № 50. С. 5–7.

«Садко»:

«Садко» в Народном Доме // Биржевые ведомости. 1916, 21 мая, № 15571. Раздел: Театр.

Сахновский Ю.С. Большой театр [о постановке оперы «Царская невеста», о дирижере Купере и исполнителях: Неждановой, Петрове, Лабинском, Цесевиче и Павловой] // Рус. слово. 1916, 4 февраля, № 27. Раздел: Театр и музыка.

Сахновский Ю.С. Гастроли Собинова [в Опере Зимина в «Майской ночи»] // Рус. слово. 1916, 1 марта, № 49. Раздел: Театр и музыка.

Сахновский Ю.С. «Сказание о граде Китеже» [в Большом театре, об исполнителях: Ершове, Петрове, Балановской] // Рус. слово. 1916, 4 декабря, № 280.

«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»:

Большой театр // Рампа и жизнь. 1916, № 49. С. 11 (анализ музыки Римского-Корсакова) № 50. С. 10–11 (кратко об исполнителях и декорациях). Подп.: *Allegro*.

О возобновлении оперы в Большом театре в сезоне 1915/1916 // Раннее утро. 1916, 9 марта, № 56.

Чествование г. Сука [возобновление оперы Римского-Корсакова; спектакль совпал с 10-летием дирижерской деятельности В.И. Сука в Большом театре] // Рус. ведомости. 1916, 3 декабря, № 279.

«Сказка о царе Салтане»:

На генеральной репетиции «Царя Салтана» в Мариинском театре // Биржевые ведомости. 1915, 1 марта, № 14700. Раздел: Театр.

«Сказка о царе Салтане» в Мариинском театре // Биржевые ведомости. 1915, 19 сентября, № 15097 // Речь. 1915, 19 апреля, № 106 (о перемене состава исполнителей: Милитриса – Валицкая, Гвидон – Ростовский, Царевна Лебедь – Валевиц).

«Снегурочка»:

Опера С.И. Зимина // Рампа и жизнь. 1916, № 36. С. 11 // Рус. ведомости. 1916, 31 августа, № 201 [о начале сезона в Опере Зимина 30 августа «Снегурочкой», отмечено исполнение Юдина].

Русские оперы за границей [сообщение о включении в репертуар Ла Скала опер «Соловей» Стравинского и «Снегурочка» Римского-Корсакова] // Биржевые ведомости. 1916, 11 мая, № 15551.

Прокофьев Г.П. «Царская невеста» в Большом театре // РМГ. 1916, № 10.

Тимофеев Г.Н. Оперный спектакль графа А.Д. Шереметева [постановка «Моцарта и Сальери» и «Каменного гостя» Даргомыжского в Михайловском театре. Исполнители: Орлова, Gladкая, Куклин, Селиванов, Томашевский] // Речь. 1916, 29 апреля. Раздел: Театр и музыка.

Тимофеев Г.Н. Оперные представления учащихся консерватории // Речь. 1916, 30 марта, № 88 (исполнение «Царской невесты» учащимися консерватории по классу проф. Ершова).

Тимофеев Г.Н. Оперный спектакль учащихся консерватории [«Царская невеста»] // Речь. 1916, 11 февраля, № 41. Раздел: Театр и музыка.

Фатов Н.Н. Письма о московской опере. «Сказание о граде Китеже» в Большом театре // РМГ. 1916, № 51/52. Стб. 993–995.

«Царская невеста»:

Бенефис хора в Большом театре [заметка о премьере оперы «Царская невеста», об исполнителях: Неждановой, Петрове, Савранском] // Рус. слово. 1916, 4 февраля, № 27.

Консерваторский спектакль // Биржевые ведомости. 1916, 29 марта, № 15471. Раздел: У рампы.

О дате премьеры оперы в Большом театре – 2 февраля 1916 г. // Раннее утро. 1916, 16 января, № 12. Раздел: Театры.

Оперное упражнение учащихся Консерватории в оперном классе проф. Ершова («Царская невеста») // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916, 14 февраля, № 17. С. 13–15.

Оперный спектакль учащихся СПб. консерватории // Биржевые ведомости. 1916, 11 февраля, № 15378. Раздел: Театр.

«Царская невеста» в Большом театре [об игре Неждановой, Обуховой, Савранского, о дирижере Купере] // Театр. 1916, № 1937. С. 11. № 1938. С. 9.

Черешнев Г.Я. Гастроли Ф.И. Шаляпина [в театре Солодовникова в опере «Моцарт и Сальери»] // Моск. ведомости. 1916, 15 января, № 12. Подп.: Г.Ч.

Шуф В.А. «Золотой петушок» [в Народном Доме] // Зритель. 1916, № 48. С. 8. Подп.: Борей.

Энгель Ю.Д. «Сказание о невидимом граде Китеже» (Большой театр) // Рус. ведомости. 1916, 6 декабря, № 281. Подп.: Ю.Э.

Энгель Ю.Д. «Царская невеста» Римского-Корсакова (Большой театр) // Рус. ведомости. 1916, 14 февраля, № 36. Раздел: Театр и музыка [впервые в Большом театре, отмечено исполнение Неждановой].

Южный П. «Царь Додон» [о постановке оперы «Золотой петушок» в Народном Доме, режиссер Санин] // Зритель. 1916, № 55. С. 6.

Яновский Б.К. Опера С.И. Зимина [о «Майской ночи», об исполнении Собинова] // Рампа и жизнь. 1916, № 10. С. 11.

Ястребцев В.В. «Кашей Бессмертный» (Осенняя сказочка) // Музыка. 1916, 10 апреля, № 253. С. 230–234.

1917

Асафьев Б.В. «Золотой петушок» (Небылица в лицах Римского-Корсакова) // Рус. воля. 1917, 12 сентября.

Блох Г.А. (?) Из прошлого. Опера Мамонтова [историческое значение театра Мамонтова, его влияние на творчество Римского-Корсакова; о Секар-Рожанском и Забеле в «Садко»] // Театр. 1917, № 2057. С. 4. Подп.: *Диез*.

Дризен Н.В. Сорок лет театра [С. 110–111 – воспоминания об опере Мамонтова, о постановках «Садко» и «Бориса Годунова»]. Пг.: изд. Прометей, 1917.

«Золотой петушок»:

«Золотой петушок» [новая постановка в Театре Советов Рабочих Депутатов] // Рус. ведомости. 1917, 20 сентября (3 октября), № 314. Подп.: *Белоруссов*.

«Золотой петушок» Римского-Корсакова в Большом театре в Москве // Раннее утро. 1917, 31 августа, № 199. Раздел: Театр.

О статье А. Бенуа о «Золотом петушке» // Хроника журнала «Муз. современник». 1917, 17 января, № 13/14. С. 18–20. Раздел: Среди печати.

Опера в Народном Доме [«Золотой петушок»] // Речь. 1917, 7 апреля, № 80.

Канкарович А.И. Опера. Н.А. Римский-Корсаков (биографическая справка). М.: изд. Моск. Совета Рабочих Депутатов, 1917.

Каратыгин В.Г. «Хованщина» и ее авторы // Муз. современник. 1917, январь–февраль. Кн. 5–6. С. 192–218.

«Кашей Бессмертный»:

«Кашей Бессмертный» в Большом театре в Москве // Рампа и жизнь. 1917, № 5. С. 11. № 7. С. 8–9 (отрицательный отзыв о дирижере Купере и декорациях Коровина) // Рус. слово. 1917, 14 января, № 11. Раздел: Театр и музыка.

Китцнер Ф. «Кашей Бессмертный» в Большом театре в Москве [о спектакле «Кашей Бессмертный» и «Иоланта» Чайковского] // Кулисы. 1917, № 6. С. 9. Раздел: Музыкальные письма. Подп. *К-р Ф.*

Китцнер Ф. Музыкальные письма [оперы Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже» и «Кашей Бессмертный» в Большом театре] // Искусство. 1917, № 3–4. С. 18.

Куров Н.Н. «Кашей Бессмертный» (в Большом театре в Москве) // Раннее утро. 1917, 26 января, № 21.

Левинсон А.Я. Старый и новый балет. Пг.: Свободное искусство, 1917 (С. 23–27, 65–66, 71, 100–101: о балете Фокина на музыку «Шехеразды» в Париже).

«Млада»:

Новая постановка. О работе московского Большого театра над оперой «Млада» Н.А. Римского-Корсакова // Раннее утро. 1917, 23 ноября, № 256. Раздел: Театры.

Переписка М.А. Балакирева с В.В. Стасовым. С пред. и примеч. В. Каренина (В.Д. Комаровой). Вып. 1 (1858–1863). Пг.: изд. Лемберг, Лекае и Кс, 1917.

Подгорецкий Б.В. «Золотой петушок». «Орестея». Опера Рабочих Депутатов // Артист и зритель. 1917, № 1.

Сабанеев Л.Л. «Золотой петушок» в Театре Совета Рабочих Депутатов в Москве [сравнение с постановкой в Опере Зимина; о декорациях Малютина, о режиссуре Комиссаржевского] // Театральная газета. 1917, № 36/37. С. 9.

Сабанеев Л.Л. «Кашей» и «Иоланта» [в Большом театре в Москве; критика работы художника Коровина, характеристика исполнителей: Неждановой, Обуховой, Пикок, Осипова, Петрова, дирижера Купера] // Театр. 1917, № 1973. С. 6–7.

«Садко»:

«Садко» в Народном доме // Театр и искусство. 1917, № 41. С. 710–711.

Подп.: *Ал-ый.*

Сахновский Ю.С. «Кашей» и «Иоланта». Премьера Большого театра // Рус. слово. 1917, 27 января (9 февраля), № 22. Раздел: Театр и музыка.

Сахновский Ю.С. Опера Совета Рабочих Депутатов [о «Золотом петушке»] // Рус. слово. 1917, 7 (20) сентября, № 205. Раздел: Театр и музыка.

Сахновский Ю.С. Открытие московских государственных театров. Большой театр [возобновление оперы «Золотой петушок»; исполнители – Нежданова, Пикок и др.] // Рус. слово. 1917, 31 августа, № 199.

«Снегурочка»:

«Снегурочка» в Мариинском театре [режиссер Мейерхольд, художник Коровин] // Театр и искусство. 1917, № 52. С. 864. Подп.: *Ал-ый.*

Холодный А. Опера Народного Дома [«Садко»; исполнители: Мосин, Турчанинова] // День. 1917, 22 сентября, № 170.

Энгель Ю.Д. Возобновление «Сказания о граде Китеже» Римского-Корсакова (Большой театр) // Хроника журнала «Муз. современник». 1917, 17 января, № 13/14. С. 12–15. Раздел: Музыка в Москве.

Энгель Ю.Д. «Кашей Бессмертный» и «Иоланта» (Большой театр) [история создания, подробный разбор сочинений и исполнения] // Рус. ведомости. 1917, 28 января, № 23. Раздел: Театр и музыка.

Ястребцев В.В. Мои воспоминания о Николае Андреевиче Римском-Корсакове. Вып. 1. М.–Пг., 1917.

1918

Асафьев Б.В. «Снегурочка» Римского-Корсакова // Мелос. Книга о музыке. Кн. 2. Пг., 1918. С. 142–159. Раздел: Впечатления и мысли.

Асафьев Б.В. Дивный дар (Ершов – Гришка Кутерьма в опере Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже») // Жизнь искусства. 1918, 16 ноября.

Асафьев Б.В. Н.А. Римский-Корсаков в воспоминаниях В.В. Ястребцева // Мелос. Кн. 2. Пг., 1918. Подп.: *Игорь Глебов*.

Ашмарин В. «Золотой петушок» [постановка в Советской опере в Москве] // Известия ВЦИК Советов. 1918, 8 октября, № 218. С. 5.

Держановский В.В. Художник и учитель [о Римском-Корсакове и Танееве] // Знамя труда. 1918, № 2.

Канкарович Ан. И. О постановке «Садко» в Большом театре // Театральная газета. 1918, № 15. С. 9.

Каратыгин В.Г. Концерт на вилле Эрнест [«Шехеразада», «Симфониетта» и «Испанское каприччио»] // Наш век. 1918. 3/16 июля, № 118.

Каратыгин В.Г. Памяти Н.А. Римского-Корсакова (К 10-летию со дня смерти) // Наш век. 1918, 8 июня, № 98.

Котляев А.П. Л. Собинов в «Музыкальной Дrame» [в «Снегурочке»] // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. Пг., 1918, № 9. С. 5.

Кюи Ц.А. Музыкально-критические статьи. Т. 1 [1864–1865], с портретом автора и предисловием А.Н. Римского-Корсакова. Пг.: изд. «Муз. современник», 1918.

Луначарский А.В. Мысли о «Граде Китеже» // Жизнь искусства. 1918, № 29. С. 1–2.

Львов Як. Четверть века назад. К 25-летию со дня первой постановки «Снегурочки» в Москве // Рампа и жизнь. 1918, № 43. С. 700–701.

Метнер Э.К. Модернизм и музыка. Статьи критические и полемические [Римский-Корсаков, Вагнер]. М.: изд. Мусажет, 1918. Подп.: *Вольфинг*.

Петров Н. Большой театр. «Садко» (исполнители – Катульская, Боначич, Павлова) // Театральный курьер. 1918, 6 октября, № 17. С. 5.

Петров Н. Большой театр. «Царская невеста» // Театральный курьер. 1918, 3 октября. С. 3. 6 октября, № 17. С. 4.

Петров Н. Опера С. Р. Д. «Золотой петушок» [с декорациями Малютина] // Театральный курьер. 1918, № 18. С. 6.

Польнин А. Сердце радуется [«Снегурочка» в Музыкальной драме с участием Собинова] // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918, № 8. С. 5

«Псковитянка»:

Заграничная гастроль. Об исключительном успехе гастрольного выступления Шаляпина в опере «Псковитянка» в Ла Скала // Театр. 1918, № 1051. С. 3.

Ситников Д. «Млада» [критическая статья] // Искусство и жизнь. Тула, 1918, № 1. С. 7–8.

«Снегурочка»:

Военный театр [краткий отзыв о спектакле «Снегурочка»] // Рампа и жизнь. 1918, № 1. С. 8.

Холодный А. Опера Народного Дома [постановка «Царской невесты», дирижер Пашев] // Театр и искусство. 1918, № 18/19. С 191.

Цедербаум В.Н. Н.А. Римский-Корсаков (К 10-летию со дня смерти) // Кавказская рампа. 1918, № 2.

Яновский Б.К. Заключительный аккорд. К 10-летию кончины Н.А. Римского-Корсакова // Рампа и жизнь. 1918, № 25.

Б.г.

Корзухин И.А. Римский-Корсаков и Р. Вагнер. Берлин, б.г. [1910-е годы].

Riemann Hugo. N. Rimsky-Korsakow Scheheresade, Symphonische Suite op. 35. Erläutert von Hugo Riemann. Leipzig: Seemann. S.a.