

Е.М. Левашев, Н.И. Тетерина  
Evgeny M. LEVASHEV, Nadezhda I. TETERINA

**АВТОРСКИЕ РЕДАКЦИИ ОПЕРЫ М. П. МУСОРСКОГО  
«БОРИС ГОДУНОВ» И ПРОБЛЕМЫ СТРУКТУРНОЙ  
ВАРИАНТНОСТИ РУССКИХ ОПЕР**

**THE MUSORGSKY'S *BORIS GODUNOV* AUTHOR'S EDITIONS  
AND THE PROBLEMS OF STRUCTURAL  
VARIATION IN RUSSIAN OPERAS**

**Аннотация.** Выход в свет клавира оперы «Борис Годунов» в восьми авторских редакциях подвел итог многолетним научным исследованиям. Общее число художественных версий оперы «Борис Годунов» в настоящее время насчитывает 12 произведений, принципиально различающихся в композиционных и технологических решениях, но имеющих общий музыкально-театральный и сюжетный прототип. Эти модификации могут быть конкретизированы следующим образом: 8 авторских версий (1868–1874); 3 варианта Н. А. Римского-Корсакова — сокращенный (1896), полный (1898), расширенный (1908); редакция Д. Д. Шостаковича (1940). В перечень не включены две сводные, контаминативные научные редакции: П. А. Ламма при участии Б. В. Асафьева (клавир и партитура, 1927–1928) и Д. Ллойд-Джонса (партитура, 1979). Был ли данный случай из наследия Мусоргского уникальным явлением для русской музыкальной культуры? По количеству обнаруженных авторских версий он, безусловно, представляет единственный в своем роде творческий феномен. Тогда как по творческим, стилевым, структурным и драматургическим тенденциям подобный результат не был исключением. Приведем несколько примеров. Опера В. А. Пашкевича «Как поживешь, так и прослывешь, или Санкт-Петербургский гостинный двор» имеет две авторские редакции текста и музыки (1783, 1792). «Жизнь за царя» М. И. Глинки имеет три авторские сценические версии (1836, 1838, 1856). «Евгений Онегин» П. И. Чайковского известна, как минимум, в двух авторских редакциях (1878, 1885). При изучении «Псковитянки» Римского-Корсакова музыковеды уверенно говорят о трех авторских модификациях сочинения. Причины много-слойных творческих изменений могут быть рассмотрены в двух ракурсах: как типичные в целом для всех европейских театров (исполнительские силы конкретной труппы, размеры и технические возможности сцены, социальный состав

©Gnesin Russian Academy of Music, 2023

Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Авторские редакции оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» и проблемы структурной вариантности русских опер // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко и др. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Том 1. С. 325–337. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-325-337>

театральной аудитории, общественный статус спектакля и т. д.); как характерные в основном для отечественной оперной традиции (композиционно-стилистический принцип вариантности, подсознательная ориентация на особенности национального мышления, исконно русские сюжетные архетипы).

**Ключевые слова:** «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, «Жизнь за царя» М. И. Глинки, история русской оперы, редактирование оперного сочинения

**Abstract.** The publication of the piano-vocal score of the opera *Boris Godunov* in eight author's versions summed up many years of scholarly research. Problems that musicologists have been writing about since the mid-1980s have finally been answered in the form of a two-volume edition. The total number of artistic versions of *Boris Godunov* currently amount to 12 artworks, which differ fundamentally in their compositional and technical solutions, but have a common musical-theatrical and plot prototype. These modifications can be specified as follows: 8 author's versions (1868–1874), three versions by Nicolai Rimsky-Korsakov — abridged (1896), complete (1898), expanded (1908), one edition by Dmitry Shostakovich (1940). Note that the list does not include the two consolidated, contaminative scholarly revisions: Paul Lamm's edition with the participation of Boris Asafyev (piano-vocal score and full score, 1927–1928) and David Lloyd-Jones' edition (full score, 1979). Is this case from Musorgsky's legacy a unique phenomenon for Russian musical culture? In terms of the number of identified authorial versions, it certainly represents a one-of-a-kind creative phenomenon. But in terms of creative, stylistic, structural, and dramaturgical tendencies, such a result is not a notable exception. Here are a few examples. Vasily Pashkevich's opera *You'll be Known by the Way you Live, or The Saint-Petersburg's Bazaar* has two author's editions of the text and music (1783, 1792). Mikhail Glinka's opera *A Life for the Tsar* has three author's stage versions (1836, 1838, 1856). Pyotr Tchaikovsky's opera *Eugene Onegin* has at least two author's editions (1878, 1885). When studying Rimsky-Korsakov's opera *The Maid of Pskov*, musicologists confidently speak of three authorial modifications of the work. The reasons for multilayered creative change can be viewed from two angles:

- as typical of all European theatres in general (the performing team of a particular company, the size and technical capabilities of the stage, the social composition of the theatre audience, the social status of the performance, etc.).

- as typical mainly for Russian opera tradition (the compositional and stylistic principle of variation, a subconscious focus on the peculiarities of national thinking, Russian traditional plot archetypes).

**Keywords:** *Boris Godunov* by Modest Mussorgsky, *A Life for the Tsar* by Mikhail Glinka, history of Russian opera, editing of an opera composition

**В** последнее время все чаще стали публиковаться работы, связанные с важным научно-практическим вопросом, который может быть сформулирован приблизительно так: как быть, если в архивных хранилищах находятся материалы, изучение которых приводят к выявлению иных, неизвестных ранее авторских версий?

Ведь по сути дела речь идет о том, что исследователи переоткрывают многоактные сочинения давным-давно досконально изученные, считающи-

еся каноническими, многократно исполненные и не единожды опубликованные. Источниковедческие поиски, текстологические труды и исследовательский анализ приводят не только к важным выводам, но и к крупным находкам. Среди самых значимых открытий назовем оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского в двух авторских редакциях [1, с. 303–312], «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в восьми авторских версиях [14], «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова в трех авторских модификациях [6, с. 37–54; 15, с. 114–115; 16, с. 49–55].

В связи с этим поднимается тема целостности музыкального произведения, сущность которого уже не может пониматься в прежних границах, а будет бы разветвляется, увеличивается в своем художественном объеме, не теряя при этом силы эмоционального и психологического воздействия.

Естественно, что причины многолетних и многослойных творческих поисков и практических решений могут быть рассмотрены в нескольких ракурсах, типичных в целом как для европейской, так и для отечественной оперной традиции. Перечислим наиболее очевидные:

- исполнительские силы конкретной театральной труппы,
- размеры и технические особенности сцены конкретных театров,
- композиционно-стилистический принцип вариантности, национальные сюжетные архетипы,
- общественно-социальный статус театра и самого спектакля,
- возможности получения дополнительных гонораров.

Обратившись к истории европейского музыкального театра XIX столетия, укажем отмеченные еще Михаилом Семеновичем Друскиным тенденции оперного творчества Джузеппе Верди, который «написал двадцать шесть опер, шесть из них дал в новой, значительно измененной редакции. (По десятилетиям эти произведения размещаются следующим образом: конец 30-х – 40-е годы — 14 опер (+1 в новой редакции), 50-е годы — 7 опер (+1 в новой редакции), 60-е годы — 2 оперы (+2 в новой редакции), 70-е годы — 1 опера, 80-е годы — 1 опера (+2 в новой редакции), 90-е годы — 1 опера)» [7, с. 295].

Информация, размещенная в открытом доступе, в разделе «Список опер и редакций» (*List of operas and revisions*) Верди, расширяет, уточняет и конкретизирует обобщенные сведения, приводимые Друскиным. Покажем их в таблице, оставив только те театрально-музыкальные опусы, которые подверглись либо небольшим, либо кардинальным переработкам (*Таблица 1*)<sup>1</sup>.

Аналогичные, хотя и не столь многочисленные, примеры переработок собственных сочинений обнаруживаются, например, у Джакомо Мейербера (две редакции оперы «Маргарита Анжуйская») и Рихарда Вагнера (две редакции оперы «Тангейзер», неоднократные переделки «Летучего голландца»).

<sup>1</sup> List of compositions by Giuseppe Verdi // Wikipedia: The Free Encyclopedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_compositions\\_by\\_Giuseppe\\_Verdi](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Giuseppe_Verdi) (дата обращения: 07.02.2023)

Название	Либретто	Акты	Язык	Премьера	Примечания
<i>Оберто, граф Сан-Бонифачо</i>	Antonio Piazza, Temistocle Solera	2	Итал.	La Scala, Милан, 17 ноября 1839	После премьеры трижды подвергался незначительным изменениям
<i>Король на час</i>	Felice Romani	2	Итал.	La Scala, Милан, 5 сентября 1840	Более поздняя редакция, известная как «Минимый Станислав»
<i>Иерусалим</i>	Temistocle Solera, Alphonse Royer, Gustave Vaëz	4	Франц.	Salle Le Peletier, Париж, 26 ноября 1847	Редакция и перевод «Толбидорцы в первом крестовом походе»
<i>Джованна ди Гусман</i>	Charles Duveyrier, Eugène Scribe, Ettore Caimi	5	Итал.	Teatro Regio, Парма, 26 декабря 1855	Редакция и перевод «Сицилийской вечерни». Известна также как «Батильда Туренская» в неаполитанской постановке 1858 г. После 1861 г. наиболее известна как «Сицилийская вечерня»
<i>Трубадур</i>	Salvatore Cammarano, Leone Emanuele Bardare	4	Франц.	La Monnaie, Брюссель, 20 мая 1856	Переработка и перевод «Трубадура» с добавлением балета
<i>Арольдо</i>	Francesco Maria Piave	4	Итал.	Teatro Nuovo Comunale, Римини, 16 августа 1857	Пересмотр «Стиффелино», действие которого происходит в англосаксонской Британии, акт 3 расширенный
<i>Бал-маскарад</i>	Antonio Somma	3	Итал.	Teatro Apollo, Рим, 17 февраля 1859	Пересмотр неисполненного «Густава III»
<i>Макбет</i>	Francesco Maria Piave	4	Итал.	Théâtre Lyrique, Париж, 21 апреля 1865	Исправленная версия с сокращениями, включая заключительную арию Макбета
<i>Дон Карлос</i>	Joseph Méry, Camille du Locle, Achille de Lauzières	5	Итал.	Royal Italian Opera House, Лондон, 4 июня 1867	Перевод «Дона Карлоса», впервые исполненный с несанкционированными поправками и сокращениями. Итальянская премьера этой версии состоялась 4 июня 1867 года в Teatro Comunale, Болонья
<i>Сила судьбы</i>	Francesco Maria Piave, Antonio Ghislanzoni	4	Итал.	La Scala, Милан, 27 февраля 1869	Исправленная версия, текст добавлен Гисланцони
<i>Дон Карлос</i>	Joseph Méry, Camille du Locle, Achille de Lauzières, Antonio Ghislanzoni	5	Итал.	Teatro di San Carlo, Неаполь, ноябрь / декабрь 1872	Исправленная версия, текст добавлен Гисланцони
<i>Симон Бокканегра</i>	Francesco Maria Piave, Arrigo Boito	3	Итал.	La Scala, Милан, 24 марта 1881	Исправленная версия, переработанная Бойто; в 1 акт этой версии добавлена сцена в сенате, во 2-й – сцена-монолог в спальне дожа
<i>Дон Карлос</i>	Joseph Méry, Camille du Locle, Charles-Louis-Étienne Nuitter, Achille de Lauzières, Angelo Zanardini	4	Итал.	La Scala, Милан, 10 января 1884	Вторая переработанная версия, исключаяющая 1-й акт и первоначальные редакции балета на французском языке (из «Дона Карлоса») дю Люкля и Нюиттье (сотрудничавших с Верди), впервые исполненная в итальянском переводе Занардини (включаяшем предыдущую работу де Лозьера).
<i>Дон Карлос</i>	Joseph Méry, Camille du Locle, Charles-Louis-Étienne Nuitter, Achille de Lauzières, Angelo Zanardini	5	Итал.	Teatro Municipale, Модена, 29 декабря 1886	Третья исправленная версия, восстанавливающая акт 1.

Таблица 1.

Найти еще более наглядный пример можно, обратившись к русской литературе XIX столетия. Известно, что Лев Николаевич Толстой трудился над романом-эпопеей «Война и мир» почти 10 лет (1863–1873). «За это время, — пишет Надежда Сергеевна Маранчук, — вышло три авторизованных издания “Войны и мира”, которые существенно отличались по структуре, тексту и язы-

ку. <...> Редакторы 12-ти прижизненных и 2-х посмертных изданий печатали книгу по своему усмотрению. Нет ни одного прижизненного издания “Войны и мира”, которое бы точно повторяло предшествующую ему публикацию. <...> В Юбилейном 90-томном собрании сочинений Л. Н. Толстого напечатаны два тиража “Войны и мира” с разными текстами» [13, с. 56–57]<sup>2</sup>.

Проблема структурной вариантности русских опер — как одной из важнейших черт музыкально-театральной драматургии — если ранее и рассматривалась в музыкознании, то лишь как обособленно стоящая задача, которая имеет отношение к какому-либо одному выбранному исследователем сочинению, но концептуально не связана со многими, как самыми известными, так и мало репертуарными произведениями для сцены.

Выход в свет клавира оперы «Борис Годунов» в 8-ми авторских версиях (1868–1874) [14] подтвердил многолетние музыковедческие рассуждения и выводы о том, что при изучении совокупности нотных материалов научно-издательская концепция Павла Александровича Ламма о двух редакциях (основной и предварительной) требует пересмотра [3, с. 70–85]. Хотя самого Ламма в каких-то ошибочных воззрениях или в научной неадекватности винить никак нельзя, поскольку его генеральной идеей было издать сохранившийся нотный материал в максимально полном виде. Тем самым он стремился переломить устоявшуюся, казавшуюся незыблемой музыкально-театральную традицию, идущую от Николая Андреевича Римского-Корсакова, показать, что композитором-редактором было «изменено около 85%» тактов, когда, помимо купюр и вставок, оказались переработаны гармония, ритм, метр, тональные планы, голосоведение, и, наконец, сделана новая инструментовка [10, с. 16]. Идея «возрождения подлинного Мусоргского» оказала чрезвычайно плодотворное влияние на музыкальную культуру. Собственно, с этого началась история подлинно академического нотного редактирования.

В те годы, во второй половине 1920-х, Борис Владимирович Асафьев стал соредактором Ламма в деле подготовки к изданию партитуры «Бориса Годунова». Изучая оригинальные манускрипты, он убежденно говорил: «можно вскрыть одну за другой авторские редакции оперы, но нельзя сказать, что лишь известная нам по клавиру 1874 г[ода] редакция имеет право быть исполненной»<sup>3</sup>. Однако эта идея не нашла поддержки у Ламма и, следовательно, не получила своего продолжения и обоснования ни в научных текстах, ни в издательских решениях, ни в театральных постановках.

Напомним читателям, что общее количество сцен, завершенных Мусоргским, равно 14. Их комбинирование складывается в 8 сценических вариантов. Покажем, как реализовывались на практике первая авторская версия (1868–

<sup>2</sup> Наиболее полное исследование истории создания и авторских вариантов романа «Война и мир» см. [8].

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 111. См. также [2, с. 37–38].

1869) и вариант премьеры Мариинского театра (1874), выделив полужирным курсивом те картины, которые вошли в известные постановки (Таблица 2).

Авторская версия 1. 1868–1869 гг. (сцены № 1, 2, 3, 5, 7, 11, 13).	Авторская версия 7. 1874 г., январь. Премьера в Мариинском театре (сцены № 1, 2, 6, 8, 9, 10, 13, 14)
1) <i>Двор Новодевичьего монастыря.</i> 2) <i>Венчание на царство Бориса Годунова.</i> 3) <i>Келья в Чудовом монастыре (ранняя версия).</i> 4) Келья в Чудовом монастыре (поздняя версия). 5) <i>Корчма на Литовской границе (ранняя версия).</i> 6) Корчма на Литовской границе (поздняя версия). 7) <i>Царский терем в московском Кремле (ранняя версия).</i> 8) Царский терем в московском Кремле (поздняя версия). 9) Уборная Марины Мнишек в Сандомире. 10) Сцена у фонтана в замке Мнишков. 11) <i>Сцена у собора Василия Блаженного.</i> 12) Сокольники на Днепре. 13) <i>Сцена смерти царя Бориса.</i> 14) Самозванец под Кромами.	1) <i>Двор Новодевичьего монастыря.</i> 2) <i>Венчание на царство Бориса Годунова.</i> 3) Келья в Чудовом монастыре (ранняя версия). 4) Келья в Чудовом монастыре (поздняя версия). 5) Корчма на Литовской границе (ранняя версия). 6) <i>Корчма на Литовской границе (поздняя версия).</i> 7) Царский терем в московском Кремле (ранняя версия). 8) <i>Царский терем в московском Кремле (поздняя версия).</i> 9) <i>Уборная Марины Мнишек в Сандомире.</i> 10) <i>Сцена у фонтана в замке Мнишков.</i> 11) Сцена у собора Василия Блаженного. 12) Сокольники на Днепре. 13) <i>Сцена смерти царя Бориса.</i> 14) <i>Самозванец под Кромами.</i>

Таблица 2.

Асафьевская гипотеза ныне, по прошествии почти столетия, полностью подтвердилась и существенно расширилась. Стало понятным, что общее число *музыкально-художественных версий* оперы «Борис Годунов» равно 12. Они принципиально различаются в композиционных и технологических решениях, но имеют общий сюжетный и музыкально-театральный прототип. Варианты «Бориса Годунова» отличаются между собой структурой всей оперы в целом, взаимоисключающими последовательностями сцен и картин, различными жанровыми определениями, разным исполнительским ансамблем, уникальными профессиональными решениями (составом оркестра, инструментальной, тональными планами и т.д.).

Эти модификации могут быть конкретизированы следующим образом:

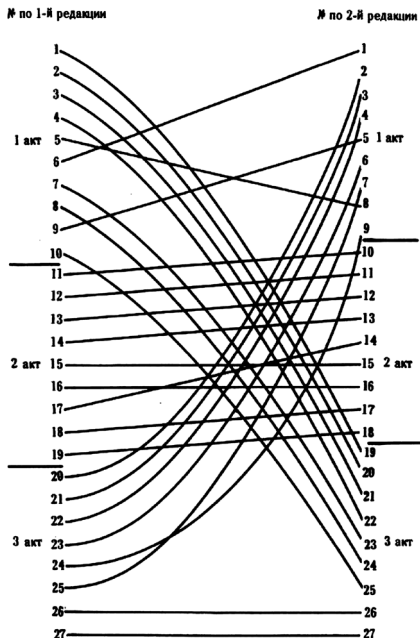
- 8 авторских версий (1868–1874),
- 3 варианта Н.А. Римского-Корсакова – сокращенный (1896), полный (1898), расширенный (1908) [12],
- 1 редакция Д.Д. Шостаковича (1940).

Назовем также *сводные, контаминативные научные редакции*, которые необходимы для приспособления авторских драматургических версий, оркестровки и для унификации обозначений (лиг, динамики, указания темпов) к возможностям отечественных и зарубежных современных оркестров и теа-

тральных коллективов. Их две: Ламма при участии Асафьева (клавир и партитура, 1927–1928) и Д. Ллойд-Джонса (партитура, английское издание — 1975, русское издание — 1979).

Зададим следующий вопрос: является ли случай многовариантности «Бориса Годунова» Мусоргского единственным и оттого уникальным явлением для отечественной музыкальной культуры? В аспекте известных на сегодняшний день музыкальных и научных трактовок ответ, безусловно, будет положительным, ведь эта опера представляет собой выдающийся феномен как в художественно-эстетической сфере, так и в исследовательских подходах. В ракурсе индивидуальных творческих тенденций ответ, безусловно, будет отрицательным. Осмелимся утверждать, что это сочинение не является заметным исключением в истории оперного жанра. Для подтверждения нашей мысли обратимся к двум хрестоматийно известным сочинениям — операм Василия Алексеевича Пашкевича и Михаила Ивановича Глинки.

Две авторские редакции оперы Пашкевича «Как поживешь, так и прослынешь, или Санктпетербургский гостиный двор» имеют совершенно иной, отличный от Мусоргского, принцип структурной вариантности. Соотношение музыкальных номеров первой (1783) и второй (1792) редакций оперы настолько затейливо переплетено, что самым наглядным будет не литературное описание, а графическая диаграмма [11, с. 474] (Илл. 1):



Илл. 1. Соотношение музыкальных номеров первой (левый столбец) и второй (правый столбец) редакций оперы В. А. Пашкевича «Как поживешь, так и прослынешь, или Санктпетербургский гостиный двор». Диаграмма.

Изучение системы записи оркестровых партий в партитуре Пашкевича, различных исполнительских приемов игры струнных и духовых инструментов, особенностей их взаимодействия помогает выявить принципы творческой переработки 27-ми музыкальных номеров для второй редакции оперы, которые можно систематизировать так:

I. Номера, перешедшие из первой редакции во вторую совершенно без изменений (11, 15, 17, 18, 19, 23, 24, 26, 27).

II. Номера, перешедшие из первой редакции во вторую с незначительными изменениями в инструментовке (2, 3, 4, 5, 6, 8).

III. Номера, перешедшие из первой редакции во вторую со значительными изменениями в инструментовке, но без изменений в мелодии, гармонии, формы (21, 22, 25).

IV. Номера, сочиненные для второй редакции заново или же совершенно перекроенные (увертюра, № 1, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 20) [11, с. 475].

Наконец, обратимся к опере Глинки «Жизнь за Царя», для которой обновление трех авторских редакций (1836, 1837, 1856–1857) требует четкого и дифференцированного подхода.

Описание хронологически наиболее раннего, назовем его условно «предварительного варианта» оставил в своем письме Владимир Федорович Одоевский. Письмо написано в 1857 году, после кончины Глинки и после публикации развернутой статьи Владимира Васильевича Стасова об умершем композиторе. Опубликовано же оно было значительно позже, самим Стасовым в 1894-м, а Одоевский по каким-то неизвестным нам причинам свое письмо так и не отправил адресату.

Приведем текст интересующего нас отрывка:

Помню, как вчера, когда Михаил Иванович привез мне связку отдельных нотных листков (сохранились ли они?) — то был зародыш “Ивана Сусанина” или “Жизни за царя”. <...> Дело в том, что первая мысль Глинки была написать не оперу, — но нечто вроде картины, как говорил он, — или сценической оратории. Все музыкальное создание в главных чертах его было уже в голове; помнится, он хотел ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством. В этом виде с первого раза проиграл он мне всю оперу, рассказывал содержание, припевая и импровизируя, чего не доставало на листках» (цит. по: [4, с. 59]).

Из слов Одоевского становится очевидным, что «предварительный» этап сочинения был Глинкой завершен как раз к моменту показа своему другу трех ключевых сцен будущей оперы: «сельской сцены», «польской сцены» и «торжественной сцены». Но этот вариант не сохранился ни в либретто, ни в музыке. Все следующие авторские версии помечены с точностью до одного года.

*Первую версию* оперы «Жизнь за Царя» можно датировать 1836-м годом. Она состояла из трех действий с эпилогом. Эта версия зафиксирована в авто-



графе партитуры Глинки и в сценическом варианте премьеры оперы в петербургском Большом каменном театре<sup>4</sup>:

- 1-й акт состоял из двух картин (Село Домнино на реке Шаче; Польский зал),
- 2-й акт – одна картина (Изба Сусанина),
- 3-й акт – одна картина (Дикий лес, занесенный снегом),
- Эпилог из двух картин (Предместье Москвы; Красная площадь с видом Кремля).

*Вторая версия* «Жизни за Царя» относится к 1838 году. Она состояла уже из четырех действий с эпилогом, ее структура была зафиксирована на театральной афише, хранящейся ныне в Кабинете рукописей Российского института истории искусств:

- 1-й акт (село Домнино на реке Шаче),
- 2-й акт (Польский гербовый зал),
- 3-й акт (Изба Сусанина),
- 4-й акт, первая картина (Царский двор),
- 4-й акт, вторая картина (Дикий лес, занесенный снегом),
- Эпилог (Красная площадь с видом Кремля).

Именно в этой авторской версии впервые была исполнена сцена Вани у посада (Царский двор), написанная «в дополнение опере для г-жи Петровой с хорами». Сцена Богдана Собинина с воинским отрядом в лесу здесь отсутствовала<sup>5</sup>.

Наконец, *объединенная третья версия*, зафиксированная в изданном Ф. Стелловским клавире 1856–1857 годов, состоит из четырех действий с эпилогом [5]:

- 1-й акт — от № 1 (Интродукция) до № 4 (Сцена, трио и хор «Радость безмерная»),
- 2-й акт — от № 5 Польский и хор до № 7 (Мазурка и финал),
- 3-й акт — от № 8 (Антракт) до № 15 (Финал «Что такое»),
- 4-й акт (от № 16 Антракт до № 20с Речитатив и финал «Давно ли с семьею своей»),
- Эпилог — от № 21 (Антракт) до № 24 (Финал «Славься, славься наш Русский Царь»).

Необходимо отметить сценический вариант, традиционно называемый «в 4-х действиях с эпилогом», но на самом деле пятиактную версию Мариинского театра. К ней композитор не имел никакого отношения, но она была зафиксирована как в комплекте нотных материалов Нотной конторы Дирекции Императорских театров (пять томов партитуры), так и в афише бенефисного спектакля О. А. Петрова 21 апреля 1876 года (440-е представление оперы)<sup>6</sup>.

Итак, мы видим у Глинки процесс постепенного структурного укрупнения оперы при помощи введения новых картин и расширения сюжетных линий тех персонажей (Вани и Богдана Собинина), которые не имели своих сольных кульминационных сцен.

<sup>4</sup> РНБ. Отдел рукописей. Ф. 190. Ед. хр. 1–2. Премьера состоялась 27 ноября 1836 г.

<sup>5</sup> Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 129.

<sup>6</sup> Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 131.

В целом же творческое совершенствование «отечественной героико-трагической оперы» шло по линии неуклонного расширения ее номерной композиции, начиная с 3-х сцен обобщенно-ораториального наклонения и заканчивая окончательными 24-мя развернутыми номерами, отразившимися в итоговом клавирном изложении.

Подытоживая сказанное, отметим, что настоящая статья не претендует на решение многоуровневой научной проблемы, а лишь намечает некоторые ориентиры ее рассмотрения. Изучение же совокупности авторских вариантов–версий–модификаций–трансформаций музыкально-театральных сочинений, их научная и творческая реконструкция уже сейчас существенно расширяет наши знания об историко-культурном контексте, историческом развитии и многогранном художественном феномене музыкального театра.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Айнбиндер А. Г. Редакции и версии оперы «Евгений Онегин»: текстологические и эдационные проблемы // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. Том 2. С. 303–312.
2. Александрова В. А. Б. В. Асафьев в работе над наследием М. П. Мусоргского (1928). Публикация эпистолярных материалов и архивных документов [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. 2021. № 25. С. 37–38. URL: [https://imti.sias.ru/upload/iblock/e78/imti\\_2021\\_25\\_28\\_47\\_aleksandrova1.pdf](https://imti.sias.ru/upload/iblock/e78/imti_2021_25_28_47_aleksandrova1.pdf) (дата обращения: 20.09.2021)
3. Антипов В. И. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского: сборник материалов. К выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 70–85.
4. Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1978.
5. Глинка М. И. Жизнь за Царя. Большая опера в 4-х действиях с Эпилогом. Со всеми речитативами, танцами и хорами. Для пения с фортепиано. Аранжировано Константином Вильбоа под руководством композитора. Текст барона Розена. СПб.: Ф. Стелловский, [1856]–1857.
6. Горячих В. В. Ария Ивана Грозного и некоторые вопросы истории создания 2-й редакции «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки / Рос. нац. б-ка; сост. Н. В. Рамазанова. СПб.: РНБ, 2006. (Рукописные памятники / Рос. нац. б-ка; вып. 10). С. 37–54.
7. Друскин М. С. Джузепе Верди // История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1983. Выпуск четвертый. Вторая половина XIX века. Шестое издание. С. 248–303.
8. Зайденшнур Э. Е. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Создание великой книги. М.: Книга, 1966.
9. Кенигсберг А. К. О вторых редакциях опер Верди // Григорий Григорьевич Тигранов. К 100-летию со дня рождения. Статьи. Материалы. Воспоминания. Сборник статей. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2008. С. 119–138.
10. Ламм П. А. Восстановление подлинного текста «Бориса Годунова» // Мусоргский. I. Борис Годунов. Статьи, исследования. М.: Музыкальный сектор. Государственное издательство, 1930. С. 13–38.

11. Левашев Е. М. Опера «Санктпетербургский гостинный двор» и ее авторы // В. А. Пашкевич. «Как проживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостинный двор». Опера. Партитура. Клавиш. Публикация, редакция текста, переложение для фортепиано, исследование и комментарии Е. Левашева. М.: Музыка, 1980. Серия «Памятники русского музыкального искусства». Вып. 8.
12. Левашев Е. М., Тетерина Н. И. В редакции Римского-Корсакова... (опера «Борис Годунов»). Исторический очерк // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 64–74.
13. Маранчук Л. В. К проблеме текстологического изучения творческой истории романа-эпопеи Л. Н. Толстого «Война и мир» // Школа молодых ученых по проблемам гуманитарных наук: сборник материалов. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2019. С. 55–58.
14. Мусоргский М. П. Полное академическое собрание сочинений. М.: ГИИ, 2020. Т. I–II. Борис Годунов: авторские версии 1868–1974 годов. Клавиш. Части I–II / редакция Н. Тетериной и Е. Левашева.
15. Скуратовская М. В. Вторая редакция «Псковитянки» и ее место в творчестве Н.А. Римского-Корсакова // Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: исторические метаморфозы. Тезисы IV Международной научной конференции. М.: РАМ имени Гнесиных, 2021. С. 114–115.
16. Скуратовская М. В. Римский-Корсаков, Мусоргский и Никола Салос // Музыка и время. 2018. № 11. С. 49–55.

## REFERENCES

1. Aynbinder A. G. Redakcii i versii opery «Evgenij Onegin»: tekstologicheskie i edicionnyye problemy [Editions and Versions of Tchaikovsky's Opera *Eugene Onegin*: Textual and Editorial Problems]. In: *Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the 4th International Academic Conference, November 11–15, 2019*, ed. by Irina Susidko. Volume 2. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2019, pp. 303–312.
2. Aleksandrova V. A. B. V. Asaf'ev v rabote nad naslediem M. P. Musorgskogo (1928). Publikatsiya epistolnykh materialov i arkhivnykh dokumentov [Boris Asaf'ev's Work on Modest Musorgsky's Legacy (1928). Publication of Epistolary Materials and Archival Documents]. In: *Art of Music. Theory and History*, 2021, no. 25, pp. 37–38. Available at: [https://imti.sias.ru/upload/iblock/e78/imti\\_2021\\_25\\_28\\_47\\_aleksandrova1.pdf](https://imti.sias.ru/upload/iblock/e78/imti_2021_25_28_47_aleksandrova1.pdf) (accessed: 20.09.2021).
3. Antipov V. I. Proizvedeniya Musorgskogo po avtografam i drugim pervoistochnikam: annotirovannyj ukazatel' In: *Nasledie M. P. Musorgskogo: Sbornik materialov. K vypusku Polnogo akademicheskogo sobraniya sochinenij M. P. Musorgskogo v tridcati dvuh tomah* [Musorgsky's Works on Autographs and Other Primary Sources: Annotated Index]. Moscow: Muzyka, 1989, pp. 70–85.
4. Asaf'ev B. V. M. I. *Glinka* [Mikhail Glinka]. Leningrad: Muzyka, Leningradskoe otdelenie, 1978.
5. Glinka M. I. *Zhizn' za Carya*. Bol'shaya opera v 4-h deystviyakh s Epilogom. So vseimi rechitativami, tancami i horami. Dlya peniya s fortepiano. Aranzhirovano Konstantinom Vil'boa pod rukovodstvom kompozitora. Tekst barona Rozena. [A Life for the Tsar. The Grand Opera in 4 acts with Epilogue. With all recitatives, dances and choirs. For singing with piano. Arranged by Konstantin Vilbova under the direction of the composer. The text of Baron Rosen.] Saint Petersburg: F. Stellovskij, [1856]–1857.
6. Goryachih V. V. Ariya Ivana Groznogo i nekotorye voprosy istorii sozdaniya 2-j redakcii *Pskovityanki* N. A. Rimskogo-Korsakova [Ivan the Terrible's Aria and Some Questions in the Creation History of the Nicolai Rimsky-Korsakov's *The Maid of Pskov* 2nd

- Edition]. In: *World Musical Culture in the Collections of the Manuscripts Department of the National Library of Russia*, ed. by Natalia Ramazanova. (Manuscript Monuments, The National Library of Russia 10). Saint Petersburg: The National Library of Russia, 2006, pp. 37–54.
7. Druskin M. S. Dzhuzeppe Verdi [Giuseppe Verdi]. In: *Istoriya zarubezhnoj muzyki. Vypusk chetvertyj. Vtoraya polovina XIX veka* [History of Foreign Music, issue 4, The Second Half of 19th Century]. Shestoe izdanie [6th edition]. Moscow: Muzyka, 1983, pp. 248–303.
  8. Zajdenschur E. E. «Vojna i mir» L.N. Tolstogo. Sozdanie velikoj knigi [War and Peace by Leo Tolstoy. Making a Great Book]. Moscow: Kniga, 1966.
  9. Kenigsberg A.K. O vtoroyh redakciyah oper Verdi [On the Second Editions of Verdi's Operas]. In: *Grigorij Grigor'evich Tigranov. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya. Stat'i. Materialy. Vospominaniya. Sbornik statej* [Grigory Grigorievich Tigranov. To the 100th Anniversary of the Birth. Articles. Materials. Memories]. Saint Petersburg: Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2008, pp. 119–138.
  10. Lamm P. A. Vosstanovlenie podlinnogo teksta «Borisa Godunova» [Restoration of the original text of *Boris Godunov*]. In: *Musorgskij. Boris Godunov. Stat'i issledovaniya* [Boris Godunov. Research Articles]. Moscow: Muzykal'nyj sektor. Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1930.
  11. Levashev E. M. Opera «Sanktpeterburgskij gostinyj dvor» i ee avtory [The Opera *St. Petersburg Gostiny Dvor* and Its Authors]. In: V. A. Pashkevich. «Kak pozhivesh', tak i proslyvesh', ili Sanktpeterburgskij gostinyj dvor» [As you live, so you will be known, or *St. Petersburg Gostiny Dvor*]. Opera. Partitura. Klavir. Publikaciya, redakciya teksta, perelozhenie dlya fortepiano, issledovanie i kommentarii E. Levasheva. Moscow: Muzyka, 1980. Seriya «Pamyatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva». Vyp. 8.
  12. Levashev E. M., Teterina N. I. V redakcii Rimskogo-Korsakova... (opera «Boris Godunov»). Istoricheskij ocherk [Edited by Rimsky-Korsakov... (Opera *Boris Godunov*). Historical Essay] In: *Music Academy*, 1994, no. 2, pp. 64–74.
  13. Maranchuk L. V. K probleme tekstologicheskogo izucheniya tvorcheskoj istorii romana-popei L. N. Tolstogo «Vojna i mir» [On the Problem of Textual Study of the Creative History of Leo Tolstoy's *War and Peace*]. In: *Shkola molodyh uchenyh po problemam gumanitarnyh nauk. Sbornik materialov* [School of Young Scientists on the Problems of the Humanities: A Collection of Materials]. Elec: Bunin Yelets State University, 2019, pp. 55–58.
  14. Musorgskij M. P. *Polnoe akademicheskoe sobranie sochinenij. T. I–II: Boris Godunov: Avtorskie versii 1868–1974 godov* [Complete Academic Works. Vol. I–II. Boris Godunov: Author's Versions 1868–1974]. Klavir. Chasti I–II / ed. by N. Teterina and E. Levashev. Moscow: State Institute for Art Studies, 2020.
  15. Skuratovskaya M. V. The Second Edition of the *Pskovityanka (The Maid of Pskov)* and Its Place in the Works of N. A. Rimsky-Korsakov. In: *Technique of Musical Composition. Musical Composition: Historical Avatars*. Abstracts Book of the 4th International Conference, April 13–15, 2021 / ed. by N. Pilipenko / Gnesins Russian Academy of Music. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2021, pp. 114–115.
  16. Skuratovskaya M. V. Rimskij-Korsakov, Musorgskij i Nikola Salos [Rimsky-Korsakov, Musorgskiy and Nikola Salos]. In: *Music and Time*, 2018, no. 11. P. 49–55.

**Левашев Евгений Михайлович**

доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором Академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Москва

**Evgeny M. Levashev**

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of Academic Music Publications Department, State Institute for Art Studies, Moscow

**Тетерина Надежда Ивановна**

кандидат искусствоведения, сектор академических музыкальных изданий, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва

**Nadezhda I. Teterina**

PhD, Senior Researcher, Academic Music Publications Department, State Institute for Art Studies, Moscow

nad\_teterina@mail.ru