

*На правах рукописи*



**Скуратовская Мария Владимировна**

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

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Автореферат диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва – 2023

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

**Научный руководитель:** доктор искусствоведения, профессор  
**Сусидко Ирина Петровна**

**Официальные оппоненты:** **Артемова Евгения Георгиевна,**  
доктор искусствоведения, доцент,  
Московский городской  
педагогический университет,  
Институт культуры и искусств,  
профессор департамента  
музыкального искусства

**Горячих Владимир Владимирович,**  
кандидат искусствоведения, Санкт-  
Петербургская государственная  
консерватория имени Н. А. Римского-  
Корсакова, доцент кафедры теории  
музыки

**Ведущая организация:** Нижегородская государственная  
консерватория имени М. И. Глинки

Защита состоится 16 мая 2023 года в 15.00 часов на заседании диссертационного совета 23.2.013.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30–36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2023-1>

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2023 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Пилипенко  
Нина Владимировна

## Общая характеристика работы<sup>1</sup>

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

На наш взгляд, эти вопросы представляется возможным проанализировать на примере трех исторических опер композитора: «Псковитянки», «Боярыни Веры Шелюги» и «Царской невесты»<sup>2</sup>. Жанр исторической оперы, занимавший одно из главных мест в музыкальном театре XIX века, для Римского-Корсакова никогда не был основным, центральным; кроме того, из трех исследуемых нами опер лишь одну — «Псковитянку» — можно считать в полной мере исторической, тогда как в двух других историзм оказывается лишь одной из жанровых составляющих.

Процесс создания этих сочинений растянулся более чем на тридцать лет: с 1867 г., когда была задумана «Псковитянка», до начала 1900-х гг., когда уже все три оперы ставились на сцене, но композитор все еще вносил дополнения и корректировки (например, вставная ария Лыкова появилась спустя несколько месяцев после премьеры «Царской невесты» в Мариинском театре). Создававшиеся на протяжении нескольких десятилетий, эти оперы стали одним из главных свидетельств феномена, более не встречавшегося в истории музыки: редактирование своей и чужой музыки стало «образом жизни», неким *modus vivendi* композитора (так, в «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков писал, что к 1894 году переработал все, что было создано за двадцать

---

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

<sup>2</sup> «Сервилия», которую с упомянутыми операми объединяет наличие исторического сюжета и литературный первоисточник — также драма Л. А. Мея — остается за рамками нашего исследования, так как посвящена древнеримской истории.

лет композиторского пути<sup>3</sup>). Особая значимость этого материала для Римского-Корсакова очевидна; и именно это позволило сформулировать научную *гипотезу исследования*: процесс создания исторических опер стал своеобразным «показателем» эволюции его стиля.

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

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

Она определяет ряд *задач*:

- с опорой на музыковедческие исследования и документальные материалы осветить место исторических опер в русском музыкальном театре XIX века;
- определить значение феномена историзма в сочинениях Римского-Корсакова и трудах, на которые он опирался;

---

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

- сравнить драматургические особенности либретто опер и их литературных первоисточников;
- изучить и сопоставить неопубликованные автографы редакций, систематизировать черновые материалы, сформулировать причины редактирования опер;
- сопоставить композицию, драматургию и музыкально-языковые средства трех исторических опер;
- соотнести создание трех исторических опер с работой композитора над редактурой чужих сочинений.

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

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

Помимо этого, для рассмотрения контекста под разными углами зрения нами выборочно изучены другие оперы Римского-Корсакова, его духовные сочинения, исторические оперы предшественников и современников композитора. Отдельную группу составляют историко-философские исследования второй половины XVIII века, позволяющие реконструировать культурный контекст, в котором создавались исторические оперы Римского-Корсакова; а также литературные сочинения, в круг которых входили послужившие основой для либретто драмы Л. А. Мея. Материалом диссертации

стали также документальные источники: переписка Римского-Корсакова с коллегами по «Могучей кучке», В. В. Стасовым, В. И. Бельским и И. Ф. Тюменевым, критические статьи и заметки в отечественной прессе и документы, посвященные исполнениям опер композитора.

***Положения, выносимые на защиту:***

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

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

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

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

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

продемонстрировал существенные изменения в драматургии, мелодике и гармонии, оркестровке и формообразовании.

**Методология и методы исследования.** В диссертации применяется ряд подходов и методов, которые сформированы в отечественном и зарубежном музыкознании. Определить значение «Псковитянки», «Боярыни Веры Шелюги» и «Царской невесты», а также проанализировать восприятие опер самим композитором, его коллегами и публикой представилось возможным благодаря обращению к *историческому подходу*, представленному в работах М. П. Рахмановой (1995), М. И. Черкашиной (1986), А. И. Кандинского (1979), Р. Тарускина (2009), М. Фроловой-Уокер (2008). Сравнение редакций опер, а также сопоставление отдельных черт всех трех опер между собой обусловило обращение к *компаративному методу*, представленному в трудах В. В. Горячих (2015, 2019), А. М. Виханской (1958, 1974), М. С. Друскина (1952), В. А. Цуккермана (1975). Для изучения редакций опер и работы с рукописями в диссертации применяется *метод источниковедческого анализа*, представленный в работах Е. М. Левашева и Н. И. Тетериной (2011), В. И. Скуратовского (2009, 2015). *Стилевой метод*, рассматривающий средства музыкальной выразительности как единую систему, имеет давние традиции в отечественных гуманитарных науках (А. Ф. Лосев, Д. С. Лихачев, А. В. Михайлов, Н. С. Гуляницкая), а в применении к сочинениям Римского-Корсакова представлен в трудах Ю. Н. Холопова (2000), Ю. А. Фортунатова (2004), Е. А. Ручьевской (2002), А. Я. Селицкого (2017).

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

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

Во вторую группу можно объединить работы, в которых затрагиваются вопросы стиля опер Римского-Корсакова, в частности, исторических. Детали драматургии и формообразования рассматривались в статьях В. Н. Бакулина (1975), В. В. Горячих (2015, 2019), Н. И. Дегтяревой (2014), А. И. Кандинского (2000), О. В. Комарницкой (2008, 2012), В. С. Орлова (2016), Е. А. Ручьевской (2002), А. Я. Селицкого (2017), Л. А. Серебряковой (2019). Мелодику изучали А. М. Виханская (1958, 1974), М. С. Друскин (1952), О. В. Соколов (1960), В. А. Цуккерман (1975). Гармонии посвящены работы О. А. Бозиной (2007, 2008), Б. В. Будрина (1960), С. С. Григорьева (1960), Т. Е. Лейе (1985), Н. М. Пузеля (1959), О. Л. Скребковой (1960), Ю. Н. Холопова (2000), В. А. Цуккермана (1975), Т. Ф. Шак (2016). Оркестровку анализировали в своих трудах Л. М. Бутир (1987, 2008), А. М. Веприк (1961), А. С. Осколков (2018), Е. Поляков (2019), Ю. А. Фортунатов (2004), В. А. Цуккерман (1975); однако самым важным исследованием оркестра Римского-Корсакова можем считать его собственный учебник «Основы оркестровки» (1913).

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

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

1. *Историзм и историческая правдоподобность*. Вопросы историзма, затронутые в книге Е.М. Левашева и Н.И. Тетериной (2011), в диссертациях И. Ю. Неясовой (2000), Е. Ю. Новоселовой (2007), Р. А. Нагина (2011),



О. В. Жестковой (2017), в книге М. Р. Черкашиной (1986), сборнике статей «Историзм и творчество» (1990), не касаются напрямую творчества Римского-Корсакова; однако предлагают необходимый контекст для исследования исторических опер композитора. Исторические детали, непосредственно имеющие отношение к сюжетам опер, содержатся, в первую очередь, в трудах Н. М. Карамзина (1821), С. М. Соловьева (1851–1879), а также в целом ряде летописных источников, книгах Дж. Горсея (1909), П. В. Знаменского (1996), статьях О. В. Зуевой (2011), С. Ю. Шокарева (2000) и т. д.

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

3. *Взаимосвязь творчества Римского-Корсакова и западноевропейского музыкального театра.* Эта проблема освещается в статьях О. А. Владимировой и Л. В. Кириллиной в сборнике «Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора» (2009), А. А. Логуновой и М. Фроловой-Уокер в сборнике «Год за годом. Римский-Корсаков — 175» (2019), а также в работах Д. Хааса и М. С. Ричардсона в сборнике «Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир» (2016). Отчасти этому вопросу посвящены и две статьи Р. Тарускина: «Догоняя Римского-Корсакова» (в сборнике «Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе», 2010) и «Римский-Корсаков догоняет» («Год за годом. Римский-Корсаков — 175», 2019). Говоря обо всех упомянутых сборниках статей, следует сказать об особом значении этих материалов: приуроченные, в основном, к юбилейным датам композитора, эти труды стали неоценимым вкладом в современное корсаковедение, суммировав работы отечественных и западных музыковедов последних лет и продемонстрировав целый ряд актуальных для ученых ракурсов изучения творчества Римского-Корсакова. Два вектора в них можно назвать генеральными: первый связан со стремлением поставить сочинения Римского-Корсакова в разнообразные контексты, во втором интерпретируются

глубинные смыслы произведений (где преобладают работы о символизме как одном из ключевых качеств композиторского стиля).

**Научная новизна исследования** определяется, в первую очередь, соотношением принципа редактирования в исторических операх с эволюцией стиля композитора. Выявлены точки соприкосновения собственных композиционных и драматургических решений с идеями, почерпнутыми из творчества редактируемых Римским-Корсаковым авторов. Впервые ставится проблема объединения трех опер в исторический цикл, в связи с композиционными, драматургическими и музыкальными связующими элементами, а также документальными свидетельствами. В этом контексте также важен рассматриваемый в диссертации вопрос жанровой природы «Царской невесты», до этого не становившийся предметом исследования.

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

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

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

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

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

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из Введения, трех глав, разделенных на параграфы, Заключения, Списка литературы и Приложений.

## Основное содержание работы

Во Введении обоснованы актуальность и новизна диссертации, сформулированы проблема, цель, задачи, методы, теоретическое и практическое значение, а также степень достоверности исследования.

### Глава 1. Контекст и замысел

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

Историческая опера занимала в русском музыкальном театре XIX века особое положение, отражая важную общекультурную тенденцию — тенденцию поиска и обретения национальной идентичности. Фактор «историзма мышления» (на который повлияло, в первую очередь, всеобщее увлечение историей) во многом определял тогда особенности художественной формы и содержания, наиболее ощутимо заявляя о себе в опере. XIX век стал итогом развития исторической оперы — как в России, так и за рубежом. В западноевропейском театре этот жанр появился уже в XVII веке и в течение двух столетий становился то более, то менее актуальным. Ко второй половине XIX века наметился спад интереса к нему, тогда как в русском музыкальном театре это время, напротив, оказалось ярчайшим периодом становления исторической оперы, на что повлияли и патриотические послевоенные настроения, и публикации древних образцов русской культуры и новых исторических трудов.

Значительным жанром того времени, в котором были отражены исторические искания, стала «трагедия на музыке»<sup>4</sup>: в первой половине века драматических представлений с музыкой на историческую тематику было написано почти в два раза больше, чем исторических опер. Однако к концу столетия этот жанр изжил себя, а значение исторических сюжетов в опере, напротив, стало увеличиваться. Для русских композиторов середины века обращение к историческому жанру стало одним из аспектов утверждения национальной музыкальной школы — так же, как это было в ряде других европейских стран. Через обращение к отечественной истории они пытались

---

<sup>4</sup> Например, «Дмитрий Донской» (музыка С. И. Давыдова, текст В. А. Озерова), «Ермак» (музыка Т. В. Жучковского, текст А. С. Хомякова), «Смерть Иоанна Грозного» (музыка А. Н. Серова, М. И. Глинки и Погожева, текст А. К. Толстого).

осознать реалии современности и векторы развития будущего, что было особенно актуально в условиях появления революционных движений. Сюжеты исторических опер второй половины века можно отнести в большей мере к двум эпохам: времени правления Ивана IV и «великой смуты», пришедшей вслед за этим, и «бунташному времени» перед вступлением на трон Петра I. События этих переломных периодов резонировали с эпохой 60–80-х, когда особенно актуален был вопрос о взаимоотношениях народа и власти.

В жанровом отношении в русской исторической опере того времени можно выделить два типа: историко-героическую оперу и историко-бытовую, к которой можно отнести и «Псковитянку» Римского-Корсакова. Вместе с тем, эта опера продолжает линию, идущую от «Жизни за царя» Глинки и продолжаемую М. П. Мусоргским в «Борисе Годунове». В отношении «Царской невесты» может быть уместен термин «опера на исторический сюжет», однако историческая основа сюжета здесь выполняет не фоновую функцию, а становится одним из основополагающих элементов замысла. Об этом свидетельствует и подлинность персонажей и событий оперы, и близость сюжета к литературному первоисточнику — исторической драме Л. А. Мея, — и некоторое сходство с жанром большой французской оперы, *grand opera*. Таким образом, исторические оперы Н. А. Римского-Корсакова во многом обобщили тенденции в развитии исторического жанра — от драматических представлений с музыкой до сочинений эпохи романтизма.

## **1.2. Оперный историзм и драматургические идеи кучкистов**

В сфере интересов композиторов «Могучей кучки» историческая тематика занимала одно из основополагающих мест. В конце 60-х годов все пятеро участников кружка рассматривали исторические сюжеты в качестве основы для своих опер. Две из них, «Борис Годунов» и «Псковитянка», открыли новый этап в эволюции русской исторической оперы. Очевидно влияние В. В. Стасова и М. А. Балакирева на процесс создания этих опер; если Стасов предлагал сюжеты и разрабатывал их в деталях, а также активно популяризировал сочинения кучкистов, то Балакирев, сам в то время обдумывавший написание оперы, внедрил целый ряд собственных драматургических приемов в сочинения младших коллег. Об этом свидетельствует единый набор элементов, обнаруживаемый в «Годунове» и «Псковитянке», представляющий собой некую

сумму композиционных и драматургических решений из опер М. И. Глинки, что было, по-видимому, продиктовано «руководством» Балакирева.

Не менее важен факт влияния Мусоргского и Римского-Корсакова друг на друга. Первые оперы композиторов создавались в период их совместного проживания, а также общей для всех кучкистов работы над оперой-балетом «Млада». Этот своеобразный единый композиторский процесс, выразившийся в постоянном обмене идеями и взаимном обогащении музыкальной техники, привел в итоге к целому ряду схожих параметров в двух операх.

### **1.3. Процесс создания исторических опер**

Начало работы Римского-Корсакова над «Псковитянкой» датируется 1867 годом, когда идею оперы композитору подсказали Балакирев и Мусоргский. Создание первой редакции растянулось на несколько лет, что было связано как с параллельным сочинением других произведений, так и с редактированием чужой музыки, в частности, с оркестровкой «Каменного гостя» А. С. Даргомыжского. Премьера «Псковитянки» состоялась в начале 1873 года; публика приняла оперу с восторгом, но отзывы критики были в целом негативны, и сам композитор был не удовлетворен целым рядом качеств оперы. Поэтому спустя три года он задумывает переработать «Псковитянку», толчком к чему послужила подготовка к изданию партитур опер Глинки — один из первых и особенно ценных для Римского-Корсакова опытов редактуры.

Для второй редакции оперы композитор пишет пролог, вводит новые роли и расширяет уже существующие: «Псковитянка» существенно преобразуется жанрово, композиционно и драматургически. Полностью преобразуется структура оперы, количество номеров в ней увеличивается практически вдвое, появляются новые сюжетные линии, обогащающие и в чем-то переиначивающие жанр. Однако постановка этой версии так и не была осуществлена, и позже Римский-Корсаков писал об этом без сожаления, осознавая, что структура оперы была излишне утяжелена, а техника несовершенна. В 1891 году он вновь редактирует «Псковитянку» (премьера состоялась в 1894 г.), в основном, возвращаясь к композиции первой редакции, но внедряя и некоторые фрагменты второй версии. Важнейшим изменением при этом подверглась оркестровка, что было напрямую связано с премьерой «Кольца нибелунга» Р. Вагнера, незадолго до этого прошедшей в Петербурге.

Через несколько лет композитор опять обращается к материалу оперы в ее второй редакции: он вычленяет пролог в самостоятельную одноактную оперу «Боярыня Вера Шелога», рассматривая сразу два варианта ее исполнения — отдельно и в качестве части «Псковитянки». Большая часть пролога несостоявшейся второй редакции входит в новую оперу: Римский-Корсаков вносит минимум изменений. В 1898 году состоялась премьера оперы; и если при жизни композитора «Вера Шелога» звучала в основном в качестве пролога, то далее почти на протяжении века она исполнялась «в паре» с другими одноактными операми.

«Вера Шелога» стала своеобразным импульсом к обращению композитора к сюжету «Царской невесты», который привлекал его еще в 60-х годах. Автором либретто стал И. Ф. Тюменев, который сделал ряд купюр и изменений в тексте пьесы Л. А. Мея. Опера была написана за считанные месяцы, премьера состоялась в 1899 году. Таким образом, процесс создания опер, длившийся более тридцати лет, олицетворяет собой практически весь творческий путь композитора: возвращения к «Псковитянке» отмечают важнейшие вехи творчества, а «превращение» «Веры Шелоги» в самостоятельное сочинение и написание «Царской невесты» венчают этот путь.

#### **1.4. Литературные первоисточники и проблема историзма**

В основе всех трех опер лежат пьесы Л. А. Мея, ярчайшего литератора середины XIX века. Исторические драмы Мея заполнили своеобразную лакуну периода «между» А. С. Пушкиным и А. Н. Островским, выгодно отличаясь от других исторических произведений того времени. Первой драмой Мея стала «Царская невеста» (1849), сюжет которой был заимствован у Н. М. Карамзина. Основной конфликт драмы заключается в столкновении двух противоположных миров: купцов и бояр — и опричнины; в центре драмы при этом находятся два полярных женских образа. Современники невысоко оценили первую драму Мея: «род исторической драмы», выбранный литератором, был назван ложным, однако свободный стих, живой русский язык и правда характеров были отнесены к положительным качествам «Царской невесты».

Более важную роль в наследии Мея сыграла «Псковитянка», ставшая вершиной его творчества. Завершенная в 1859 году, эта пьеса как бы предварила сочинения Островского и А. К. Толстого. «Псковитянка» отразила интерес к историческому прошлому России, возродившийся в то время. Мей воплотил это

вновь в сочетании двух конфликтов: власти и народа — и частного конфликта, причем главным героем в них обоим стал Иван Грозный. Фоном служат многочисленные бытовые сцены, неоднократно критиковавшиеся исследователями, но, как нам кажется, призванные оттенить драматические фрагменты и в чем-то усилить контраст между ними. Самые удачные эпизоды драмы связаны с образом Ивана Грозного, который у Мей многогранен и неоднозначен: жестокость царя в нем естественно сочетается с нежностью отца.

Во многом подобный взгляд на Грозного Мей заимствовал у историка С. М. Соловьева, чьи идеи в то время считались довольно консервативными, но удивительным образом отозвались в творчестве и самого Мей, и затем Римского-Корсакова. Обращаясь к переломному моменту истории, оба художника ставили своей целью не показать Грозного в свете собственного отношения, а объективно изложить события и описать героев, сделав из статичных исторических фигур реальных живых людей. Так, сравнивая «Псковитянку» с создававшимся параллельно «Борисом Годуновым» Мусоргского, можно обозначить две генеральные линии: Римский-Корсаков — Мей — Соловьев и Мусоргский — Пушкин — Карамзин, где, несмотря на схожесть сюжетов, близость временных отрезков и переломные этапы истории, только вторая линия затрагивает социальные и революционные вопросы, а первая в большей степени описывает события, не подвергая их оцениванию.

### **1.5. Герои и исторические прототипы**

Помимо прочих сходств, три оперы Римского-Корсакова на русские исторические сюжеты объединены также подлинностью персонажей и событий. Этот же фактор становится одним из наиболее важных критериев историзма, благодаря которому все три оперы вписываются в единую жанровую систему. При этом если в случае с «Верой Шелогой» и «Псковитянкой» мы можем говорить скорее об отдаленном влиянии прототипа на персонажа, то подавляющее большинство действующих лиц «Царской невесты» — реально существовавшие исторические фигуры, связанные рядом перипетий.

Практически обо всех героинях трех опер (за исключением Марфы, Дуняши и Домны) в летописях нет сведений — они остаются в тени мужей и отцов. Поэтому среди персонажей «Веры Шелогой» к историческим фигурам относятся только мужчины — боярин Шелога и князь Токмаков. Первый был псковским посадником, второй служил воеводой и участвовал в нескольких



войнах, а с 1570-го года (время описываемых в операх событий) находился во Пскове и взаимодействовал с Грозным, прибывшим в Псков с опричниками.

Как и в случае с «Верой Шелогой», все мужские фигуры «Псковитянки» написаны на основе реально существовавших персоналий — помимо Токмакова, это Михайло Туча, Никита Матута, Афанасий Вяземский, Бомелий и герои второй редакции, Никола Салос и Четвертка Терпигорев. Туча и Терпигорев, посадник и дьяк, происходили на самом деле из Новгорода, и использование их имен в пьесе Мея можно объяснить, вероятно, интересом драматурга к «говорящим» фамилиям. Остальные же в полной мере относятся к Пскову, а Вяземский и Бомелий и вовсе стали одними из ключевых фигур своего времени.

Что касается героев «Царской невесты», то среди них лишь Любаша не имеет исторического прототипа. Не подлежит сомнениям «историчность» Малюты Скуратова и Бомелия; Собакин и Грязной — оба во многом собирательные персонажи, в отношении которых в источниках есть множество разночтений, связанных со схожестью имен и путаницей. Анахронизмом становится введение в сюжет драмы Ивана Лыкова, казненного за год до женитьбы Грозного на Марфе. Наконец, героини оперы (кроме Любаши) оставили в исторических источниках не меньший след, чем мужские персонажи. Если в случае с царицей Марфой Собакиной это очевидно, то Евдокия (Дуняша) и Домна Сабуровы, малозаметные в сюжете, оказались также значимыми фигурами. Дуняша стала женой царевича Ивана, а после была связана с Лжедмитрием, Домна же вошла в родство с Ксенией Годуновой, дочерью царя Бориса. В связи с этим на новый уровень выходит идея о парности образов, которая обычно ограничивается Марфой и Любашей: целый ряд персонажей (и женских, и мужских) как «Царской невесты», так и всех трех исторических опер возможно объединить в пары, основываясь на логике идентичных драматических функций. При этом женские образы ощутимо выходят на первый план: именно в исторических операх Римского-Корсакова впервые в русской музыке героини играют главные роли в развертывании фабулы.

## **Глава 2. Редактирование**

### **2.1. Редактирование и творчество**

Редакторская деятельность Римского-Корсакова — особый феномен в его творчестве, до сих пор не получивший достойного исследования. Почти четверть

творческого пути композитора была отведена редактированию чужих сочинений, и подобное сочетание композиторского и редакторского гения можно считать уникальным. Причинами появления столь объемного редакторского наследия стало и желание дополнительной учебы на знакомом музыкальном материале, и стремление дать сочинениям коллег сценическую жизнь, и создание «звучащего наследия» «Могучей кучки». Наконец, важна для композитора была корреляция переработок чужого творчества с собственным: процесс редактуры давал ему важный импульс для создания новой музыки.

Наиболее наглядно это взаимодействие проявилось на примере процесса создания «Псковитянки», три редакции которой были напрямую связаны с сочинениями других композиторов, перерабатываемыми Римским-Корсаковым: «Каменным гостем» Даргомыжского, операми Глинки, «Борисом Годуновым», «Хованщиной», «Сорочинской ярмаркой» Мусоргского и т. д. Подобные связи авторской и чужой музыки есть и в более позднем творчестве Римского-Корсакова («Млада» — коллективное сочинение «Могучей кучки» и опера Римского-Корсакова, создание «Моцарта и Сальери» в контексте повторной работы над «Каменным гостем», наконец, «Сказание о невидимом граде Китеже» как своеобразный ответ на «Парсифаль» Вагнера): в них воплотилась особенность творческого мышления композитора, выражавшаяся в том, что для создания собственных произведений ему практически всегда был необходим импульс извне. Процессы редактуры своих и чужих сочинений для Римского-Корсакова оказались практически неотделимы друг от друга, а непрерывное редактирование можно назвать особым образом жизни композитора.

## **2.2. Казус второй редакции «Псковитянки»**

Вторая редакция «Псковитянки» — наименее известная из трех: она никогда не ставилась на сцене и не была издана ни в клавире, ни в партитуре. Написанная Римским-Корсаковым в 1876–1877 гг., она была связана с желанием композитора переработать недостатки первой редакции. Взаимодействие с дирекцией императорских театров не дало положительного результата, и постановка оперы не осуществилась. При этом, как показал анализ сценарного плана второй редакции, из 25 ее сцен 11 были написаны заново, то есть почти половина оперы. Появился пролог, были расширены уже существующие партии и добавлены новые, усилилась бытовая линия. Однако сам композитор остался недоволен новым видом «Псковитянки», считая ее излишне громоздкой и

малоудобной для постановки; это мнение разделяли и коллеги-кучкисты, а затем и немногочисленные исследователи, изучавшие вторую редакцию. Итогом этого стало изъятие композитором ряда фрагментов и использование их в материале других произведений — музыки к драме «Псковитянка», «Стихе об Алексее Божьем человеке», «Сервилии». Сама же вторая редакция осталась лишь в виде разрозненных рукописей, и ее систематизация и полное издание до сих пор не осуществлены.

### **2.3. Вторая редакция и образ Николы Салоса**

Имя Николы Салоса, одного из героев второй редакции «Псковитянки», практически не освещено в работах об оперном творчестве Римского-Корсакова. Юродивый Салос, живший во Пскове, остался в истории как единственный человек, не побоявшийся прямо сказать царю Ивану Грозному о его кровожадности и осудить разгром Новгорода и Пскова; следствием этого разговора стало помилование царем вольного города. В драме Мея этого героя не было, а в оперу он был введен по предложению Стасова, активно поддержанного Балакиревым. В качестве музыкальной основы для этой сцены композитор использовал духовный стих об Алексее Божьем человеке; диалог Салоса и Грозного был расширен за счет хора калик переходящих и в целом вписывался в сцену царской охоты и грозы. Однако именно музыкальная сторона этого эпизода не удовлетворила Римского-Корсакова, и в третьей редакции он изъясил его.

Вместе с тем, именно драматургические качества сцены с Салосом позволяют говорить о ней как о важном феномене в творчестве Римского-Корсакова. Во-первых, она представляет собой один из самых заметных образцов композиторского взаимодействия Римского-Корсакова и Мусоргского: сходство этого эпизода со сценой у собора Василия Блаженного в первой редакции «Бориса Годунова» не подлежит сомнению. Усиливает эту связь и тот факт, что Пушкин при создании образа своего Юродивого использовал летописные материалы, в том числе, о Николе Салосе. Во-вторых, сцена с Салосом стала первым в творчестве Римского-Корсакова обращением к религиозной тематике, которая впоследствии сыграла важную роль в его наследии. В то же время, религиозная линия важна и для жанра исторической оперы: так, для большой французской оперы религиозный конфликт часто становился основой фабулы, представляя классическое для оперного жанра

противопоставление двух враждующих сторон. Сочинения с подобной трактовкой есть и в русской опере XIX века, например, в «Юдифи» и «Рогнеде» А. Н. Серова, «Нероне» А. Г. Рубинштейна, «Хованщине» Мусоргского и т. д. В «Псковитянке», впрочем, религиозная линия не образует сквозную сюжетную линию: с ней связан лишь один эпизод; однако благодаря ему прослеживается еще один аспект влияния большой французской оперы на «Псковитянку».

#### **2.4. «Боярыня Вера Шелога» и метаморфозы жанра**

«Боярыня Вера Шелога» — опера, изначально написанная в качестве пролога для второй редакции «Псковитянки». Это единственный эпизод второй версии оперы, который Римский-Корсаков оценивал высоко, говоря, что в прологе его музыкальный язык стал совершенно иным, чем в «прежней» «Псковитянке», так как оперное письмо было усовершенствовано. Материал пролога акцентирует важнейшие смысловые моменты драмы, усиливая и прочерчивая намеченные в первой редакции линии.

Как самостоятельное произведение, «Вера Шелога» состоялась в 1898 году, когда композитор решил преобразовать ее в отдельную одноактную оперу. Редактирование касалось оркестровки, мелодики и фактуры, а также формата оперы (преобразования ее из пролога, части «Псковитянки», в самостоятельное произведение); в то же время, существенных изменений композитор не внес, что говорит об особом его отношении к материалу «Веры Шелоги», в отличие от «Псковитянки», сильно переработанной в третьей редакции. «Вера Шелога» продолжает линию камерных одноактных опер, занимающую видное место в истории русской музыки XIX века в целом и в творчестве Римского-Корсакова в частности, наряду с «Моцартом и Сальери» и «Кашеem Бессмертным». В одноактных операх Римского-Корсакова и его современников (Ц. А. Кюи, Чайковского и т. д.) можно отметить две основные тенденции развития жанра: одна была связана с корпусом опер на сюжеты «Маленьких трагедий» Пушкина (в которых можно отметить речитативность, декламационность, сквозное развитие, строгое следование тексту и т. д.), другая — с веристской оперой (в числе характерных приемов — мелодраматическая трактовка сюжета, частое применение лейтмотивов, преобладание ариозности над декламационностью, закругленность номеров). В отношении «Веры Шелоги» можно говорить о слиянии черт обеих тенденций. Наконец, особенно важна роль «Веры Шелоги» как скрепляющего элемента исторического цикла опер.

## 2.5. «Царская невеста» как финал сверхцикла исторических опер

«Царская невеста» — одна из самых изученных опер Римского-Корсакова, однако недостаточно исследованным в ней представляется ракурс редактирования в процессе создания и после премьеры. В ходе формирования сценария оперы композитором и либреттистом И. Ф. Тюменевым был сделан ряд переработок, в числе которых был введен новый герой — царь Иван Грозный. В изначальном замысле существовала сцена, в которой он должен был играть важную роль, — сцена царского смотра невест, помещенная в кульминационный момент оперы. Она была в либретто, однако в итоговую композицию не вошла, и Грозный остался в опере лишь в качестве «лица без речей». В числе причин подобного решения может быть, в том числе, мнение композитора об излишней драматичности этой сцены, не коррелирующей с общим складом оперы.

Редактирование «Царской невесты» уже после премьеры в 1899 году носит точечный характер и касается двух аспектов: появления «вставной» арии Лыкова, написанной композитором по просьбе первого исполнителя партии, А. В. Секара-Рожанского, и изменения количества действий на протяжении нескольких лет после премьеры, что говорит о достаточно долгом процессе усовершенствования оперы. Такого рода переработки, точечные и не касающиеся всего материала оперы, очень отличаются от масштабного редактирования «Псковитянки» и «Веры Шелюги», однако, по всей видимости, именно синтез столь разнящихся редакторских методов и представляет собой весь феномен переработки Римским-Корсаковым собственных сочинений.

Наконец, важен вопрос о взаимодействии «Царской невесты» с двумя другими историческими операми. В воспоминаниях современников Римского-Корсакова говорится о планах композитора создать цикл опер около личности Грозного — и, несмотря на отсутствие прямого на то указания, можем предположить, что цикл в определенной мере состоялся. Об этом говорит и близость жанровых характеристик, и единые персонажи, и один исторический период, и связывающие три оперы детали музыкального языка. Таким образом, представляется возможным представить «Веру Шелюгу», «Псковитянку» и «Царскую невесту» как своего рода сверхцикл, триаду исторических опер.

## Глава 3. Стил

### 3.1. Мелодика: напевность и декламационность

Наследие Н. А. Римского-Корсакова представляется неоднородным в стилевом плане, в связи с тем, что его композиторская деятельность длилась на протяжении сорока пяти лет и может быть условно поделена на ранний, зрелый и поздний этапы. Одним из наиболее ярких отражений этой стадильности может быть триада исторических опер, демонстрирующая эволюцию мелодики и роль в ней декламационности, изменение гармонии, формообразования и оркестрового мастерства. В процессе создания композитором исторических опер мы можем выделить три ключевых периода: 1) вторая половина 1860-х — начало 1870-х годов, время создания начальной версии «Псковитянки»; 2) середина 1870-х, вторая редакция «Псковитянки» (с прологом, в котором содержится материал будущей «Боярыни Веры Шелоги»); 3) 1890-е годы: финальный вариант «Псковитянки», «Вера Шелога» и «Царская невеста».

В отношении мелодики первая редакция «Псковитянки» представляет собой самую аскетичную из всех версий оперы. Отражается это, в первую очередь, в том, что основой всего музыкального языка оперы становится лейткомплекс царя Ивана Грозного, проникающий во все пласты посредством постоянного варьирования. Второй важнейший лейткомплекс, относящийся к Ольге, существенно трансформируется на протяжении оперы, переходя от бытовой интонационности, похожей на говор, к протяженной распевности. Речитатив первой редакции (доминирующий здесь над певучестью) в основном представляет собой тип *a piacere*, исполняемый свободно в отношении ритма и с сопровождением только в моменты вокальных пауз, тогда как в последующих редакциях более часто встречается тип *in tempo*, более связный.

Во второй редакции оперы Римский-Корсаков ставит одной из важнейших целей усиление певучести, что особенно очевидно на примере вновь сочиненных фрагментов, в частности, Пролога и Каватины Грозного. Особый интерес представляет также мелодика в партии Николы Салоса, которую сам композитор считал бессодержательной и сухо декламационной; однако, на наш взгляд, именно утрированная безэмоциональность и статичность партии Салоса придают всей сцене необходимый драматический накал.

В третьей редакции «Псковитянки», а затем в «Вере Шелоге» как самостоятельной опере и «Царской невесте» продолжилась работа Римского-

Корсакова над усилением распевности вокальных партий. Мелодические характеристики персонажей, прежде часто содержащиеся в инструментальных партиях, теперь переносятся в вокальные партии. Интересны при этом «рифмы», которые ощущаются между партиями героев разных опер — Ольги и Марфы, Веры и Любаши, — причем практически идентичные по драматургии эпизоды обнаруживают и схожую интонационность. Мелодический стиль «Царской невесты» справедливо считается вершиной в оперном наследии Римского-Корсакова: речитативность здесь практически не проявляется, а мелодика в целом обогащается интонациями лирической протяжной песни и романсовости; кроме того, большую роль в вокальной стилистике оперы играет использование приемов Глинки. Таким образом, общее направление эволюции вокального стиля Римского-Корсакова шло от музыкально-речевого аскетизма к кантиленности и мелодической выразительности.

### **3.2. Гармония: этапы эволюции**

Гармонический язык первой редакции «Псковитянки» во многом несет отпечаток творческого взаимодействия с Мусоргским, что сам Римский-Корсаков впоследствии считал недостатком, говоря о перегруженности гармоническими сложностями, в частности, диссонансами, и о нехватке школы в собственной технике. В связи с этим композитор существенно переработал гармонию в обеих последующих версиях оперы. При этом во второй редакции многие из нововведений были связаны с периодом учебы композитора, занимавшегося тогда самостоятельно гармонией, контрапунктом и оркестровкой; это привело в ряде случаев к еще большему усложнению гармонии, однако продиктованному уже не общим композиторским процессом, а собственными экспериментами. Третья редакция представляет собой образец зрелого стиля Римского-Корсакова, что можно сказать и о «Вере Шелогее», и о «Царской невесте». Все три этапа становления стиля композитора в сфере гармонии отразились очень отчетливо. Некоторые тенденции, в том числе расположенность к лейтгармониям и монотематическому принципу развития музыкальной ткани, стали актуальными для всех трех описываемых этапов; в остальном очевидны изменения в стиле композитора в зависимости от внешних обстоятельств. Схожесть гармонической техники в трех операх 90-х годов продиктована, по-видимому, тем, что Римский-Корсаков стремился объединить стиль трижды переработанной «Псковитянки», сочиненной в 70-е гг. «Веры

Шелогии» и «Царской невесты», и в связи с этим «приводил к общему знаменателю» музыкальный язык всех опер и в первую очередь — гармонию.

### **3.3. Оркестровка: учебник и три исторические оперы**

Оркестровка Римского-Корсакова представляет собой особый феномен в контексте его учебника «Основы оркестровки», который можно назвать композиторским «автоисследованием». Среди работ, посвященных оркестру Римского-Корсакова, этот учебник оказывается самым ценным и самым подробным. Несмотря на общее мнение о периферийном месте исторических опер в работах о стиле композитора, сам он приводит примеры из триады опер в учебнике повсеместно: около трети всех музыкальных образцов взяты именно из «Псковитянки», «Веры Шелогии» и «Царской невесты». Причиной этому, на наш взгляд, стало то, что исторический цикл оказался для композитора одним из самых наглядных проявлений эволюции его оркестрового стиля, полноценной оркестровой лабораторией, и на его материале можно проследить все этапы становления стиля — от ранних произведений и переломных периодов до зрелости. В процессе анализа оркестра трех исторических опер наиболее наглядно выявляется переход от аскетичной оркестровки, характерной для творчества «Могучей кучки», к звукоокрасочной инструментовке зрелого стиля Римского-Корсакова; здесь же особенно очевидно становление гармонической обоснованности — осуществление звучаний, невозможных в условиях натуральных инструментов, наконец, ощутимо движение к темброкрасочной оркестровке и увеличению звучности.

### **3.4. Формообразование на трех уровнях организации**

Формообразование в трех исторических операх Римского-Корсакова обнаруживает определенную эволюцию, идущую от преобладания сквозных форм к номерным, закругленным структурам. Большую роль в этом сыграла специфика жанра: если «Псковитянка» — историческая музыкальная драма с определенными законами формы, общими с «Борисом Годуновым» и «Хованщиной», где основные закономерности диктуются крупными хоровыми эпизодами, то «Вера Шелого» — камерная сквозная опера с единственным обособленным эпизодом, а «Царская невеста» в большей мере принадлежит к классическому смешанному композиционному типу, свойственному зрелым и поздним сочинениям самого Римского-Корсакова, а также операм его современников. Для рассмотрения структуры каждой из опер особенно актуален,



на наш взгляд, анализ композиции на трех уровнях организации: высшем (опера в целом), среднем (акт / картина / сцена) и низшем (отдельный номер). Такой метод анализа позволяет проследить процесс формообразования на всех этапах создания произведения, а сравнивая разные композиторские решения в структуре трех опер, можно говорить об эволюционном процессе.

### Заключение

Изучение трех исторических опер Римского-Корсакова в контексте его творческой эволюции позволило сделать ряд выводов:

1. «Псковитянку», «Боярыню Веру Шелогу» и «Царскую невесту» представляется возможным объединить в своеобразный исторический цикл. О том, что такое намерение у Римского-Корсакова было, свидетельствуют некоторые его современники, также об этом пишут исследователи его творчества. В полной мере эта идея не была реализована, однако, как показал анализ, общие черты трех опер все же позволяют говорить о единстве триады. Компоненты, объединяющие оперы, условно делятся на две группы: жанрово-драматургические и собственно музыкальные. К первой относится, главным образом, «единство времени, места и действия»: события всех опер триады происходят в течение лишь семнадцати лет; локации частично совпадают, а некоторые персонажи переходят из оперы в оперу. Музыкально-тематические детали, общие для исторических опер, отражены в лейтмотивной системе, в переключках между гармонией и мелодикой, оркестровкой и формообразованием.

2. «Триада» стала своеобразным итогом развития жанра исторической оперы XIX века: здесь воплотились идеи как западноевропейских, так и отечественных композиторов, и XIX века, и предшественников. В композиции и драматургии «Псковитянки» и «Царской невесты» прослеживаются черты большой французской оперы (*grand opera*), тогда как в «Боярыне Вере Шелогу» можно в большей мере отметить приемы, характерные для традиции одноактных опер. Что же касается исторического жанра в русском музыкальном театре, то здесь цикл Римского-Корсакова в полной мере подытожил более чем вековой период развития — от представлений с музыкой на историческую тематику рубежа XVIII–XIX веков до опер Глинки, композиторов-участников «Могучей кучки», Серова, Рубинштейна, Чайковского. При этом, как показал анализ,

«Псковитянка» полностью соответствует критериям, определяющим историческую оперу образца «Жизни за царя», «Бориса Годунова», «Хованщины» и т. д.; однако две другие оперы цикла только частично могут быть атрибутированы в соответствии с историческим жанром: «Боярыня Вера Шелога» оказывается в условиях исторического жанра лишь в связи с «Псковитянкой», а «Царская невеста» соответствует определению «оперы на исторический сюжет». Таким образом, можем говорить, что в цикле присутствует синтез разных оперных моделей.

3. Редактирование Римским-Корсаковым собственных произведений представляет собой уникальный феномен, не имеющий аналогов в истории музыки. Особое отношение композитора к своему раннему творчеству выразилось в том, что он переработал все созданные в первые двадцать лет творческого пути произведения. Ценнейшим образцом этого процесса стало редактирование первой оперы, «Псковитянки», на протяжении почти трех десятилетий. Важную роль при этом играет корреляция редактирования Римским-Корсаковым своих произведений и произведений коллег: Мусоргского, Бородина, Даргомыжского, Кюи, Глинки. Чаще всего деятельность Римского-Корсакова по систематизации архивов современников становилась своеобразным импульсом к возобновлению работы над своими сочинениями или к их созданию. Таким образом, процесс редактирования, как своих, так и чужих произведений, в творчестве Римского-Корсакова оказался неотделим от композиторского процесса. Редактирование стало одним из важнейших компонентов всего творческого пути композитора, наряду с преподавательской, исполнительской и музыкально-общественной деятельностью.

4. Подходы Римского-Корсакова к переработке каждой из трех опер цикла разнятся между собой. «Псковитянка» существует в трех полноценных редакциях; помимо этого, композитором была написана музыка к драме «Псковитянка» (Увертюра и Антракты), а также самостоятельный хор «Стих об Алексее божием человеке». Три редакции, отделенные друг от друга большими временными отрезками, свидетельствуют о разных задачах Римского-Корсакова в процессе работы над музыкой «Псковитянки»; важна и их завершенность во всех трех случаях: главной целью композитора каждый раз было доведение оперы до театральной постановки. Другой подход обнаруживается в истории переработки «Боярыни Веры Шелоги», материал которой был создан в 1876–77

гг., во время работы над второй редакцией «Псковитянки». Большая часть пролога вошла в вариант 1898 года, уже отдельную одноактную оперу; и в этом случае редактирование касалось в первую очередь отдельных черт музыкального стиля, в частности, мелодики и фактуры. Наконец, последний вариант переработки представляет собой «Царская невеста», где композитор осуществлял точечную редактуру и на этапе замысла, и уже после премьеры. Такое разнообразие подходов позволяет сделать вывод: феномен редактирования авторских сочинений Римского-Корсакова заключается в синтезе всех этих редакторских методов, а также в применении их в зависимости от конкретной задачи.

5. Исторический цикл Римского-Корсакова — один из самых показательных образцов эволюции стиля композитора. Три оперы на исторические сюжеты — уникальный материал, на примере которого были отмечены перемены, произошедшие с музыкальным языком Римского-Корсакова при переходе от раннего этапа творчества к зрелому. Первая редакция «Псковитянки» свидетельствует о начале творческого пути, периоде расцвета «Могучей кучки» и наибольшего влияния Балакирева и Стасова на молодых композиторов-кучкистов, а также взаимовлияния Римского-Корсакова и Мусоргского. Это наглядно отображено в гармонии и мелодике, оркестровке и формообразовании, а также в драматургии и композиции. Вторая редакция «Псковитянки» — редчайший образец переходного стиля композитора, этапа середины 70-х годов, самое крупное произведение того времени, отразившее искания Римского-Корсакова. Наконец, третья редакция «Псковитянки», а за ней «Боярыня Вера Шелоба» как самостоятельная опера и «Царская невеста» представляют зрелый стиль композитора, вошедшего в то время в самый плодотворный период творчества. Таким образом, три исторические оперы Римского-Корсакова оказались единственными произведениями, в которых представляется возможным проследить историю становления стиля композитора на протяжении более чем тридцати лет, от первых творческих опытов до зрелого периода.

**Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях,  
рекомендованных ВАК, и в изданиях, индексируемых в Web of Science:**

1. Скуратовская, М. В. Римский-Корсаков, Мусоргский и Никола Салос // Музыка и время. — 2018. — № 11. — С. 28–34. — 0,88 п. л. (ВАК)
2. Скуратовская, М. В. «Боярыня Вера Шелоба» : пролог и/или одноактная опера? // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2021. — № 2 (37). — С. 58–68. — 0,96 п. л. (ВАК)
3. Скуратовская, М. В. Вторая редакция «Псковитянки» в контексте оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова // Проблемы музыкальной науки. — 2021. — № 3. — С. 145–154. — 1,05 п. л. (ВАК, Web of Science)
4. Скуратовская, М. В. «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова и «Борис Годунов» М. П. Мусоргского : диалоги и пересечения // Опера в музыкальном театре : история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко. — М. : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2019. — Том 1. — С. 313–321. — 0,52 п. л. (Web of Science)

**Публикации по теме диссертации в других изданиях:**

5. Скуратовская, М. В. О феномене оперной редакции у Н. А. Римского-Корсакова // Музыка в современном мире : культура, искусство, образование. Материалы VIII Международной научной студенческой конференции 5–6 декабря 2018 года / РАМ имени Гнесиных. — М. : Пробел-2000, 2019. — С. 141–145. — 0,29 п. л.
6. Скуратовская, М. В. Три редакции «Псковитянки» в контексте творческой эволюции Н. А. Римского-Корсакова // Шестой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры : сборник работ лауреатов. — М. : Институт Наследия, 2020. — С. 722–769. — 5,46 п. л.
7. Скуратовская, М. В. Оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова : рецепция в России и за рубежом // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи. Материалы

Международной научной конференции 27–30 октября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. — М. : Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. — С. 530–538. — 0,52 п. л.

8. Скуратовская, М. В. Аспекты эволюции вокального стиля Н. А. Римского-Корсакова на примере его исторических опер // Научные школы в музыковедении XXI века : к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. — М. : Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. — С. 163–171. — 0,52 п. л.
9. Скуратовская, М. В. Учебник «Основы оркестровки» и три исторические оперы Н. А. Римского-Корсакова // Современные проблемы музыкознания. — 2022. — № 2. — С. 120–141. — 1,35 п. л.