

Мария Скуратовская

«БОЯРЫНЯ ВЕРА ШЕЛОГА»: ПРОЛОГ И/ИЛИ ОДНОАКТНАЯ ОПЕРА?

Создание «Псковитянки»¹, первой оперы Н. А. Римского-Корсакова, во многом определило один из векторов творческого развития композитора на долгие годы. Считаясь многими не самой удачной и не самой характерной в жанровом плане для автора оперой, «Псковитянка» тем не менее стала мощным трамплином для создания целого ряда произведений. Она оказалась источником музыкальных идей для многих последующих опер и открыла триаду исторических драм: за «Псковитянкой» последовали «Боярыня Вера Шелога» (1898) и «Царская невеста» (1899). Написанные на основе пьес одного автора — Льва Мея, — произведения были объединены, кроме того, одним историческим периодом (1555–1572 гг.) и главным героем — Иваном Грозным.

Первая по хронологии событий опера — «Боярыня Вера Шелога» — изначально была написана в качестве пролога ко второй редакции «Псковитянки» и лишь впоследствии выделена автором в самостоятельное произведение. В начале 1898 года Римский-Корсаков вновь обращается к ней, рассматривая материал уже двояко: и как отдельную одноактную оперу, и как часть «Псковитянки». Закономерен, таким образом, вопрос: что же «Вера Шелога» представляет собой в большей степени: часть оперной композиции или самостоятельное сочинение?

История «Веры Шелоги» началась в 1876–1877 гг., когда по настоянию М. А. Балакирева Римский-Корсаков перерабатывал «Псковитянку», стремясь шире развить сюжетные линии и усовершенствовать композиционную технику. В «Летописи моей музыкальной жизни» он вспоминал: *«Первою моею мыслью было написать пролог, совершенно отброшенный мною, но играющий такую видную роль в драме Мея»* [7, 134–135]. Это единственный эпизод второй версии оперы, который Римский-Корсаков оценивает высоко: *«Про-*

лог вышел у меня написанным не тем способом письма, которым написана была прежняя "Псковитянка", <...> в оперном письме я сделал несомненные успехи, и в прологе, как сочинении новом, они были заметны» [7, 136].

Между резкой самокритикой композитора в отношении пролога и всего остального материала «Псковитянки» возникает сильный контраст. Римский-Корсаков подробно описывает достоинства пролога: «Партия Веры <...> содержала в себе много певучести. Темпы и размеры пролога были разнообразны, а музыкальная ткань была хорошо связана и сплочена, не представляя собой насильственно сшитых кусков» [Там же]. Он доволен драматичным финальным эпизодом (появление боярина Шелого) и небольшим вступлением, начинавшимся «удачной фанфарой труб в русском духе» [Там же]. Наиболее яркими моментами пролога Римский-Корсаков считает Колыбельную (написанную еще в 60-х годах в качестве самостоятельного романса) и рассказ о дороге в Печерский монастырь, в котором процитирован материал из ариозо Ольги в третьем действии «Псковитянки», где Ольга появляется в лесу² недалеко от монастыря (примеры 1 и 2).

Пример 1. «Боярыня Вера Шелога». Рассказ Веры

Вера

Ты не бываешь монастыре? Ты да дорога

Над.

В пещерском? Нет, не бы. ли.

Вера.

ле. ом, а леогу. стой, бе. ры да о. си. ны пе. ре. пле. ли. ся, спу. тались вет.

ва. ми, как во. ло. са, а солнышко, как зай. чик, по. ло. дым ку. стам пе. ре. бе.

Пример 2. «Псковитянка», третья редакция. Действие III, картина 1. Ариозо Ольги

152
Andante (Tempo I) $\text{♩} = 72$
(Ночь, Ольга торопливо входит)
С.А.

Ольга
Од-на в ле-су... О, как
страш-но-то! Как страш-но! И но-ги едва и-дут, и ру-ки о-пус-
ти-лись, и серд-це за-мер-ло. А лес гус-той: бе-

Интересно, что эти два эпизода, упомянутые композитором, отстоят друг от друга на десять лет: Колыбельная сочинена в 1867 году, а Рассказ Веры — в 1877, причем даже процитированный в нем материал из первой редакции здесь переделан: ариозо Ольги в новой версии, по словам автора, «выиграло в певучести и искренности выражения» [7, 136]. По всей видимости, именно эти факторы Римский-Корсаков ценит в выделенных фрагментах; певучесть, не входившая в число преимуществ изначальной версии «Псковитянки», для него означает качественно новый этап стиля. При этом особенно важно то, что Колыбельная, один из самых ранних романсов (в списке сочинений она нумеруется как оп. 2, № 3), входит в пролог без изменений в вокальной партии. Меняется в ней лишь аккомпанемент: Римский-Корсаков вводит подголоски, оживляя статичную музыкальную ткань. Вероятно, это свидетельствует о том, что для композитора не важны изменения ради изменений: он запросто использует удачный фрагмент, написанный десятилетием ранее, если тот отвечает новым принципам.

Пролог восполнил эпизод драмы Мея, купированный в первой редакции и замененный беседой Токмакова и Матуты, в которой рассказывалась предыстория основного действия. Однако гораздо важнее, на наш взгляд, то, что этот материал акцентирует важнейшие смысловые моменты

драмы. Основной функцией «Веры Шелоги» в качестве пролога становится усиление и прочерчивание линий, намеченных еще в первой редакции «Псковитянки» и реализующихся постепенно в дальнейших версиях оперы. Так, сюжет пролога «дорисовывает» образы Ивана Грозного и Ольги — через образ Веры Шелоги, а также обогащает характеристику Грозного, добавляя к ипостасям отца и правителя ипостась возлюбленного Веры. Об этом говорят и детали, связывающие музыкальный материал пролога и «Псковитянки»: помимо цитаты из ариозо Ольги, в «Вере Шелог» неоднократно звучат лейтмотивы Грозного и Ольги. Лейтмотив отеческой любви Грозного к Ольге, особо значимый в последней картине «Псковитянки», в прологе звучит в Рассказе Веры при обращении к ней Грозного: так подчеркивается параллель в отношении Грозного к Вере и Ольге (Примеры 3 и 4).

Пример 3. «Боярыня Вера Шелога». Рассказ Веры. Лейтмотив любви Грозного к Ольге

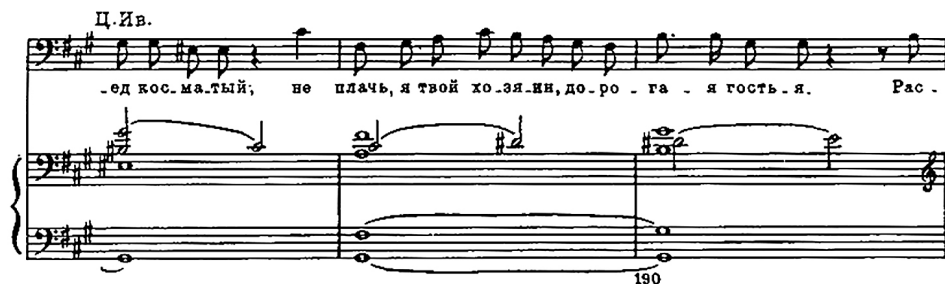
шасть из-за угла. да пошептом промолвит: „Эх, молодка! А-ль тас - ковым глазком на нас не
вглянешь? А-ль бв - ло ю ру-ко - ю не по-ма-нишь? Пуе-ти-лабы «светелку!»

(lunga) a tempo

lunga

Пример 4. «Псковитянка», третья редакция. Действие III, картина 2. Лейтмотив любви Грозного к Ольге

Ц.Ив. (Поднимает Ольгу)
- ей по-ход - ной став-ке. Не плачь, я не мед-ведь, не лю-до-
dolce



Таким образом, внедрение общих лейтмотивов и прочерчивание смысловых линий доказывают единство материала двух опер, а также «состоятельность» «Веры Шелоги» в качестве пролога. Арки и цитаты (подобные упоминанию о Печерском монастыре в лесу — в Ариозо Ольги и Рассказе Веры) лишний раз подчеркивают прологовую роль «Веры Шелоги». Однако еще важнее то, что даже в этом качестве — лишь эпизода оперы — «Вера Шелога» стала значительной вехой в эволюции творчества Римского-Корсакова, обнаружив совершенно новый образец мелодики и певучести, характерный для зрелых сочинений композитора, и подготовив таким образом изменения в стиле композитора на рубеже веков. Так, М. П. Рахманова, говоря о стадиях корсаковской «учебы», третью из них называет «значительно менее радикальной. Суть ее, по словам композитора, заключалась в “выработке мелодичности, певучести”, отсюда — в пристальном внимании к проблемам вокального письма <...> и, соответственно, в некоторой переориентировке оперных интересов, в движении от эпических к лирическим, лирико-драматическим жанрам» [6, 149–150]. Именно эти характерные черты можно отнести к «Вере Шелоге» — даже в качестве пролога «Псковитянки».

Не менее многослойна история «Боярыни Веры Шелоги» как самостоятельного произведения. Вторая редакция «Псковитянки», оставшаяся в истории музыки как неудачный образец переработки оперы, сохранилась только в рукописи³; однако несколько эпизодов из нее были перенесены в финальную, третью, версию оперы, часть вошла в «Музыку к драме “Псковитянка”», а два фрагмента стали отдельными опусами — «Стих об Алексее Божием человеке» и опера «Боярыня Вера Шелога».

В новую оперу вошла большая часть пролога несостоявшейся «Псковитянки» 70-х годов. Именно ее композитор оставляет практически неизменной в варианте 1898 года: Колыбельную переоркеструет, но материал сохраняет полностью, большую часть рассказа Веры также возобновляет «с ничтожными изменениями» [7, 272]; это же относится и к финалу. В «Летописи» Римский-Корсаков пишет так: «Все начало до колыбельной песни и после нее до рассказа Веры написал вновь, прилагая усвоенные мною новые приемы вокальной музыки» [7, 272]. Однако, судя по сохранившимся черновикам, относящимся к 1876–1877 гг., весь основной материал «Веры Шелоги» был написан уже в те годы. Это обнаружила музыковед А. М. Виханская: анализ, проведенный

ею, свидетельствует, что и оркестровое вступление, и сцена Веры с Надеждой существовали уже во время создания второй редакции «Псковитянки» (тогда как до исследования Виханской пролог середины 1870-х гг. и опера 1898 г. упоминались преимущественно как разные сочинения). При этом новые детали, появившиеся спустя двадцать лет, относились не столько к полному мелодическому обновлению, сколько к новым композиционным приемам, способствовавшим преодолению «суховатой» декламации ранней редакции [2]. Это замечание несомненно заслуживает внимания.

Новые приемы касались вокального письма — тогда как в предыдущие годы Римского-Корсакова в большей мере занимали вопросы композиционной и оркестровой техники. Редактирование материала пролога, предпринятое Римским-Корсаковым, было, конечно, нацелено на усовершенствование техники сочинения, оркестровки, однако мелодико-гармонические нюансы «Веры Шелогой» не были существенно переработаны. Виханская об этом пишет: *«Композитор имел в виду отнюдь не полное мелодическое обновление, но внедрение таких новых приемов письма, которые способствуют преодолению суховатой и однообразной декламационной манеры ранней редакции»* [2, 47]. Мы можем предположить, что подобная стилистика изначальной версии пролога была связана не с недостатком мелодичности и певучести, а, наоборот, с осознанной аскетичностью музыкального языка, идущей еще от самой ранней, первой редакции «Псковитянки». Во всяком случае, сам факт переосмысления «Веры Шелогой», и в особенности ее жанровых характеристик, в качестве самостоятельного произведения подчеркивает, что эта опера в полной мере относится к новому периоду творчества композитора.

По сути, единственные изменения в опере по сравнению с прологом, касающиеся вокальной партии, — замена в некоторых фрагментах (партии Веры и боярина Шелогой) *parlando* (речитатива) мелодией. В остальном Римский-Корсаков, по всей видимости, остается и спустя двадцать лет доволен мелодическим стилем первой версии «Веры Шелогой» (тогда как многие вокальные детали «Псковитянки» 1870-х годов в ее окончательной редакции переработаны: материал одних и тех же лет композитор отчасти оставляет нетронутым, а отчасти обновляет). Такое разное восприятие мы можем объяснить тем, что, вероятно, во второй редакции «Псковитянки» сохранялись черты декламационной манеры первой версии, вдохновленной Мусоргским и стилистикой «Бориса Годунова»; многие из этих деталей были переделаны в 1876–1877 гг., но кое-что осталось и ожидало редактуры до начала 1890-х гг. В случае с «Верой Шелогой» это была не переработанная, а только что созданная музыка, для которой новые принципы письма, только что осмысленные Римским-Корсаковым, были более естественны, — в связи с этим мелодика пролога осталась актуальной и для зрелого стиля композитора.

Изменения, осуществленные Римским-Корсаковым в «Вере Шелогой», можно суммировать следующим образом:

	Версия 1876–1877 гг.	Версия 1898 г.
Формат	Пролог к опере	Одноактная опера
Жанр	Моноопера с добавлением незначительных второстепенных героев	Лирическая сцена для трех героинь
Герои	Вера, Надежда, в конце — Боярин Шелога, Токмаков	Вера, Надежда, Власьевна, в конце — Боярин Шелога, Токмаков
Строение	Номерное; есть вступление к прологу	Сквозное (за исключением «Колыбельной»); есть увертюра к опере
Оркестровка	Натуральные медные духовые; в речитативах аккорды оркестра — на сильной доле такта, совпадая с мелодией	Хроматические медные духовые; в речитативах оркестр вступает на слабых долях либо в паузы голоса (примеры 5 и 6)
Фактура	Полифоническая, насыщенная	«Прозрачная» и легкая
Мелодика	Декламационность, речитативность	Кантиленность, во многих местах первоначальное parlando заменено мелодиями

Пример 5. «Псковитянка», вторая редакция. Пролог

Вера Надежда Вера

Хоть каз ни ся да вы слу шай. Не бой ся я... не стыжусь, я... вы шла из под рост ков. Так слу шай же.

Пример 6. «Боярыня Вера Шелога». Фрагмент диалога перед Рассказом Веры

Recit. (хватает Надежду за руку):

и. ме. ни По слушай. Грех гово. рить да и молчать не в си. лу. Хоть казися да

Вера. Над выслушай (припадает головой к плечу Веры) Так слушай же

Не бой. ся, я не. сты. жусь, я вышла из подростков.

Все перечисленные нововведения можно подразделить на два типа: осуществленные в связи со сменой формата и произошедшие вследствие эволюции стиля композитора. Так, вокально-декламационный язык, оркестровка, фактура, по-видимому, оказались составляющими стилистических изменений. А жанровые особенности, сквозное развитие стали возможны, вероятно, в результате того, что к формату пролога прибавился формат одноактной оперы, следовательно, сочинение смогло существовать самостоятельно.

Вместе с тем, несмотря на упомянутое «внедрение новых приемов письма», нововведения в «Вере Шелоге» не так серьезны, как, например, в редакциях «Псковитянки». Наибольшие изменения «Веры Шелоги» коснулись мелодики и, что более важно, формата и отчасти жанра. Главный феномен материала 1876–1877 гг. состоит именно в том, что в «Вере Шелоге» он остается практически неприкосновенным, а в «Псковитянке» полностью преобразуется: наибольший контраст во всей истории редакции этой оперы содержится как раз между второй и третьей редакциями. То есть вторая редакция «Псковитянки», названная Римским-Корсаковым сухой и неудачной, нуждалась в повторной переработке (из оперы были изъяты несколько сюжетных линий, а фактура и оркестровка, перегруженные полифоническими элементами, существенно облегчены), но «Вера Шелога» в большей степени удовлетворила поиски композитора.

Что касается самостоятельного произведения, то в этом качестве «Боярыня Вера Шелога» продолжает линию камерных одноактных опер, занимающую видное место в истории русской музыки XIX века и связанную с общими принципами развития жанра оперы, *«в частности, сжатием сочинений до одного-двух актов»* [5, 194]. Однако образцы комической одноактной оперы в русской музыке можно было найти еще на рубеже XVIII–XIX веков: так, одним из первых произведений в этом жанре считается «Любовник-колдун» В. И. Майкова (1772); а после стали появляться целые «циклы» одноактных опер, как, например, трилогия А. Н. Титова из сочинений «Ям, или Почтовая станция» (1805), «Посиделки, или следствие Яма» (1808) и «Девишник, или Филаткина свадьба» (1809). Похожий опыт был и в творчестве А. Г. Рубинштейна — трилогия одноактных опер «Месть», «Сибирские охотники», «Фомка-дурачок».

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

речитативность, декламационность, сквозное развитие, строгое соответствие тексту и «*полное музыкальное претворение “маленькой трагедии” Пушкина с сохранением его идейно-философской концепции и драматургии*» [5, 194].

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

В отношении «Веры Шелогой», конечно, можно говорить о большем влиянии первого, пушкинского типа, несмотря на то, что в опере есть и характерные для веристской тенденции черты (декламационность в партии Власевны, отдельные номера («Колыбельная»), наконец, лейтмотивы, оставшиеся еще из пролога к «Псковитянке»). Но более важно то, что в «Вере Шелогой» полностью сохранен текст драмы Мея, что ставит ее в один ряд с операми по пушкинским текстам. Опера целиком строится на материале пьесы: Римский-Корсаков не создает либретто; таким образом, «Боярыня Вера Шелогой» оказывается в одном ряду с литературными операми⁴ — «Каменным гостем» и «Моцартом и Сальери». Однако и в сюжетном плане и, что более важно, в плане музыкального языка «Веру Шелогой» нельзя соотносить, конечно, ни с традицией русских камерных опер, ни с веристскими произведениями.

Большее значение имеет сравнение «Веры Шелогой» с операми самого Римского-Корсакова. Во-первых, именно она начинает своеобразную триаду корсаковских одноактных опер: «Боярыня Вера Шелогой», «Моцарт и Сальери», «Кашей Бессмертный»⁵. Объединить эти сочинения в единую линию можно лишь по принципу формата: это камерные оперы, в которых все действие происходит в пределах одного акта. По жанру и стилистике они различны: «*лирическая сцена*» «Вера Шелогой», речитативная *маленькая трагедия* «Моцарт и Сальери», во многом наследующая «Каменного гостя», и *осенняя сказочка* «Кашей», преобразующая эстетику корсаковских сказочных опер. В то же время все они были написаны в 1898–1902 гг., то есть в течение четырех лет, что явно указывает на особый интерес Римского-Корсакова к подобному формату опер именно в это время — рассмотрение причин этого может составить тему отдельного исследования.

Во-вторых, «Вера Шелогой» — важнейший скрепляющий элемент исторической триады опер. Именно повторное обращение композитора к ней повлияло на то, что из всех актуальных на тот момент сюжетов⁶ Римский-Корсаков выбрал именно «Царскую невесту» Мея (которая еще в 1860-х годах привлекала внимание Балакирева и Бородина) [1, 363]. Связь «Веры Шелогой» как самостоятельной оперы с «Псковитянкой» обнаруживает дополни-

тельный ракурс. При отдельном их исполнении происходит функциональное видоизменение: уже не «Вера Шелога» предваряет «Псковитянку», а «Псковитянка» как бы предшествует «Вере Шелоге», предваряя ее сюжетными арками, лейтмотивами и цитатами, которые воспринимаются постфактум. То есть «Вера Шелога» становится не прологом, а предысторией, своеобразным оперным «приквелом». Это особенно очевидно, учитывая, что в современной театральной практике исполнение «Веры Шелоги» и «Псковитянки» подряд практически невозможно ввиду длительности спектакля⁷; и в основном «Вера Шелога», согласно утвердившейся традиции исполнения, звучит вместе с другой одноактной оперой — «Моцартом и Сальери», «Кашеем Бессмертным» или даже «Иолантой». Можно сказать, что судьбу «Веры Шелоги» в современном театре определило именно усилившееся внимание к одноактным операм в мире и в России в частности, а как пролог она свое существование прекратила.

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Балакирев М. А. Исследования и статьи. Л., 1961.
2. Виханская А. М. К истории «Веры Шелоги» // Советская музыка. № 6. Москва, 1958. С. 42–85.
3. Гусейнова З. М. «Кашей Бессмертный» Н. А. Римского-Корсакова: от текста сказки — к оперному тексту // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, 9 (4), 2019. С. 608–619. URL: <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.401> (дата обращения: 21.01.2021).
4. Кириллина Л. В. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир: Сборник статей; ред., — сост.: Л. О. Адэр. СПб.: СПб ГБУК СПбГМТМИИ, 2016. С. 7–30.
5. История русской музыки: в 10-ти т. Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. Москва, 1994.
6. Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Москва, 1995.
7. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Москва, 1980.

8. *Nisnevich A.* «You, Mozart, Aren't Worthy of Yourself»: Aesthetic Discontents of Rimsky-Korsakov's Mozart and Salieri. In: *Rimsky-Korsakov and His World*. Ed. M. Frolova-Walker. Princeton University Press, 2018. P. 97–144.

REFERENCES

1. *Balakirev M. A.* Issledovaniya i stat'i [Research and articles]. Leningrad, 1961.
2. *Vikhanskaya A. M.* K istorii «Very Shelogi» [To the history of «Vera Sheloga»] // *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. № 6. Moscow, 1958. P. 42–85.
3. *Guseynova Z. M.* «Kashchey Bessmertnyy» N. A. Rimskogo-Korsakova: ot teksta skazki — k opernomu tekstu [«Kashchei the Immortal» N. A. Rimsky-Korsakov: from the text of a fairy tale to an opera text]. In: *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Bulletin of St. Petersburg University. Art Criticism], 9 (4), 2019. P. 608–619. Elektronnyi resurs [Electronic resource]: <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.401> (data obrashcheniia [accessed date]: 21.01.2021).
4. *Kirillina L. V.* Toposy i simvoly v poetike Rimskogo-Korsakova [Topos and symbols in the poetics of Rimsky-Korsakov]. In: *Triumf russkoy muzyki. Rimsky-Korsakov — okno v mir: Sbornik statey; red., — sost.: L. O. Ader* [Triumph of Russian music. Rimsky-Korsakov — a window into the world: Collection of articles; ed., — comp.: L. O. Ader]. Saint-Petersburg: SPb GBUK SPbGMTiMI, 2016. P. 7–30.
5. *Istoriya russkoy muzyki: v 10-ti t. T. 7: 70–80-e gody XIX veka. Ch. 1* [History of Russian music: in 10 volumes. Vol. 7: 70–80s of the XIX century. Part 1]. Moscow, 1994.
6. *Rakhmanova M. P.* Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov]. Moscow, 1995.
7. *Rimsky-Korsakov N. A.* Letopis moyey muzykalnoy zhizni [Chronicle of my musical life]. Moscow, 1980.
8. *Nisnevich A.* «You, Mozart, Aren't Worthy of Yourself»: Aesthetic Discontents of Rimsky-Korsakov's Mozart and Salieri. In: *Rimsky-Korsakov and His World*. Ed. M. Frolova-Walker. Princeton University Press, 2018. P. 97–144.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Первая редакция оперы «Псковитянка» — 1867–1873 гг., вторая — 1876–1877 гг., третья — 1891–1895 гг.
- ² Сравнивает два «лесных» образа в «Псковитянке» и «Вере Шелого» и Л. В. Кириллина, анализируя в целом тоpos леса в творчестве Римского-Корсакова и подчеркивая разное его значение в двух операх [4].
- ³ Отдел рукописей РНБ.
- ⁴ Термин, ставший известный благодаря трудам Карла Дальхауза, который подразумевал под этим оперы, основанные на неизменном тексте драматического произведения — в отличие от опер, написанных на адаптированное либретто.
- ⁵ «Вера Шелого» — наиболее неисследованная в современном музыковедческом «поле» опера в триаде одноактных сочинений. Две другие, «Кашей» и «Моцарт и Сальери», в последние несколько лет изучаются, например, З. М. Гусейновой [3] или А. Nisnevich [8].
- ⁶ Среди интересующих композитора в то время оперных замыслов были: «Небо и Земля» (по Байрону), «Одиссей у царя Алкиноя», «Сервилия», «Салтан», «Китеж» и другие.
- ⁷ Единственный за многие годы спектакль, в котором оперы были сыграны подряд, соответственно замыслу композитора, состоялся 19 июня 2019 года в Мариинском театре в рамках юбилейного фестиваля «Римский-Корсаков — 175».