

«ПСКОВИТЯНКА» И «СНЕГУРОЧКА»
Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА: ИСТОРИЯ И МИФ



В истории русской музыкальной культуры творчеству Н. Римского-Корсакова, безусловно, принадлежит особое место, что во многом связано со спецификой его мифологического мышления. Эта проблема сегодня активно разрабатывается отечественными исследователями. Современные музыковеды акцентируют мысль о целостности мироощущения композитора – о чём в свое время писали И. Лапшин (в работе «Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова», 1911) [7], А. Лосев (в статье «О музыкальном ощущении любви и природы», посвящённой «35-летию со времени появления величайшего создания искусства» – «Снегурочки», 1916 [8, с. 604]). Удачно по этому поводу высказалась Е. Скорина: «Мысль об уникальности феномена корсаковского творчества для русской культуры, словно магическое заклинание, повторяют многие поколения учёных» [11, с. 66]. Она же отмечает, что «известная жанровая “мозаика” оперных произведений Римского-Корсакова, среди которых сказка, небылица, быль-колядка и другие, только усиливает в аудитории ощущение “бессвязности”, стилистического эллипсиса», хотя «внутренняя целостность этого искрящегося разнообразия самоочевидна» [11, с. 68]. По мнению исследователей, уникальность творческого опыта композитора предопределяется не только воссозданием основных идей славянского мифа, но и убедительностью изложения национальной мифологической картины мира на современном языке, что позволяет «объяснить прошлое, запечатлеть настоящее, а также заглянуть в будущее сквозь призму архетипа» [12, с. 9]. В таком контексте музыкальный театр Римского-Корсакова предстаёт как «единое “сверхпроизведение”» [9, с. 7], «разросшийся» миф, в основе которого – воспевание мира, живущего по законам гармонии и целостности, воплощение вечных основ бытия.

Правомерность этого утверждения может быть доказана посредством сравнения двух опер Римского-Корсакова – «Псковитянки» и «Снегурочки». Первая опера – «Псковитянка», написанная на исторический сюжет и во многом

отличающаяся от остальных опер Римского-Корсакова, по нашему мнению, далеко превосходит уровень «первого незрелого опыта»¹, свидетельствуя о вполне сложившемся композиторском стиле и намечая пути его дальнейшего развития. Заложенные в «Псковитянке» основополагающие черты художественного мышления Римского-Корсакова проявляются в позднейших оперных шедеврах – вплоть до «Китежа» и «Золотого петушка».

Наиболее ярко это подтверждается в ходе сравнения «Псковитянки» с прославленной «Снегурочкой» – «лироэпической» оперой, «весенней сказкой». Такое, на первый взгляд, парадоксальное сопоставление позволяет обнаружить в очень несходных оперных произведениях общую стилевую установку, равно как оценить степень оформленности индивидуального стиля Римского-Корсакова в «Псковитянке». В этом сравнении ключевую роль призвана сыграть вышеупомянутая статья А. Лосева, где говорится: «С точки зрения обыкновенной обывательской душонки, привыкшей видеть драму лишь в своих “реальных” переживаниях, “Снегурочка” предстанет как лироэпическая пьеса», хотя фактически здесь реализован «синтез всего – и лирики, и эпоса, и драмы» [8, с. 615].

Приведённое высказывание, казалось бы, решительно противоречит всем общепринятым характеристикам «весенней сказки» Римского-Корсакова. Но если вникнуть в принципы лосевского исследования, перед нами открывается панорама мифолого-символического анализа оперных творений, далеко ещё не освоенного музыковедением. Исследуя соотношения эпос – лирика – драма с позиции личной актуальности², акцентируя внимание на типе мышления композитора (которому «совершенно чужда какая-нибудь болезненность, какая-нибудь тяга бытия»), Лосев делает принципиальный вывод: «Снегурочка» – «народная музыкальная (т. е. символическая) драма» [8, с. 606].

«Снегурочка», по мнению Лосева, являет собой ту высшую степень оформленности мироощущения, где драма происходит в сфере уже достигнутых высших сфер. «Существо

символической драмы исключает из себя элементы нашего человеческого субъективного самолюбования. Символическая драма и вообще не изображает ничего личного, если под личностью понимать совокупность и связь пространственно-временных определённости. Если же под личностью понимать нечто более общее и универсальное, то это же и есть условие объективного лиризма» [8, с. 618]. В «Снегурочке» перед нами гениальная лирика – лирика объективная, с «эпическим основанием и эпическим смыслом», – заявляет Лосев. А лирика есть одновременно созерцание предмета и личностное погружение в него. Указанные аспекты синтезируются при помощи «самосозерцания, созерцания настроения». Бытийственная связь личности с предметами дана через воплощение личности в этих предметах. Подобное же воплощение происходит «только с той душой, которая творчески разрушила свою земную, пространственно-временную индивидуальность и которая тем самым, уничтоживши всякие перегородки, открылась для полного приятия мира и воссоединения с ним» [8, с. 617].

Как видим, в статье Лосева речь идёт о глубинных истоках художественного мышления Римского-Корсакова, которое есть музыкальный миф. Сообразно этим общим рассуждениям, следует сопоставить то, что известно о «Снегурочке», с тем, что неизвестно о «Псковитянке», стремясь приблизиться к постижению специфики мифологического мышления композитора, обратившегося к историческому сюжету.

При всём различии жанрово-текстовых истоков, в соотносимых операх наличествует много общего. Но это «общее» выявляется не по «горизонтали» драматургических взаимодействий, а по символической «вертикали», структура которой у Римского-Корсакова в «исторической» концепции «Псковитянки» и «сказочной» – «Снегурочки» удивительным образом совпадает, начиная уже с типологических особенностей мифов, которые лежат в основе названных опер.

Бесспорно, «Снегурочке» принадлежит особое место в мифологическом цикле Римского-Корсакова, и не только потому, что автор, завершив это сочинение, впервые ощутил себя вполне состоявшимся, зрелым композитором, как об этом пишет он сам [10, с. 183]. Более существенно другое: «Снегурочка» стала фундаментом, на котором вырос корсаковский миф.

Архетипическая система миропонимания, утверждаемая в «Снегурочке», выявляет целостность «музыкального ощущения любви и природы». Бытие человеческого мира синхронизировано с его космическим инобытием, поэтому любое отступление от порядка в одном

из миров порождает изменения в другом, влечёт за собой нарушение космической закономерности и гармонии указанного сосуществования. Всеобщая связь явлений, подчёркнутая их космологизация, устремлённость к идеальному миропорядку, преодолению космического хаоса, преобразению, обновлению человека, природы и всего мироздания – названные мифологические идеи формируют смысловую доминанту оперы Римского-Корсакова, определяют целенаправленность развёртывания и структурную организацию соответствующего поэтического текста, особенности композиционного и музыкально-драматургического воплощения авторского замысла. «Онтологическое оформление музыкального бытия Римским-Корсаковым, позволившее ему воспеть гармоническое отношение человека и космоса (а также указать на причины их отсутствия), в “Снегурочке” реализуется посредством мифа космогенеза» [4, с. 5].

В «Снегурочке» основополагающим значением наделён солярный миф, связанный с образом Ярилы-Солнца. Жизненный цикл берендеев опирается на идею солнечного круговорота. Все образы в опере «приближены к небу и Солнцу». Царство берендеев доисторично, в нём «царят те же принципы, что и во Вселенной: мир, гармония, порядок и мудрость». Это царство есть «явление вневременное и внепространственное, нечто неизменное и вечное» [5, с. 36]. Бытие берендеев охарактеризовано в гимне Яриле, где Ярилино начало представлено как безначальное и бесконечное. Образ Ярилы выступает символическим сверхобразом оперы, а движение солнца по кругу – сверхидеей рассматриваемого сочинения. Именно движение по кругу (точнее, кругу-спирали) определяет бытие космоса и земной путь людской судьбы, вписанной в космический круг законами Вечного бытия.

Появление Снегурочки – существа, инородного человеческому и природному миру, – нарушает гармонию и порядок в берендеевом царстве. Снегурочка, дитя двух стихий (Мороза и Весны), зримое «единство несоединимого», становится источником конфликта всех и вся. Чувство любви, зарождающееся в Снегурочке благодаря людским песням, позволяет героине преодолеть изначальную отчуждённость, но этот путь усвоения земного опыта оказывается долгим и трудным. Впрочем, существует и земная страсть Мизгирия, который волею судеб оказывается нарушителем закона. Своенравного юношу пленяет Снегурочка; желая преодолеть её холодность, влюблённый Мизгирь «идёт навстречу дочери Весны, в то время как и люди, и природа уже идут встречать лето» [1, с. 65].

Гибель Мизгиря, попытавшегося приблизиться к «иностранной» Снегурочке, представляется неизбежной, – ведь героине суждено растаять под лучами солнца, восстановив пошатнувшуюся гармонию в берендеевом царстве.

В «Снегурочке» все ключевые моменты даны в разгар праздников: «завязка в обряде Масленицы, кульминация в праздник зелёной растительности и развязка в обряде Ярилы, как смена времён года» [5, с. 30]. При этом обряд инсценирует миф, а миф выступает как объяснение или обоснование совершаемого ритуала. Неискушённая Снегурочка становится жертвой, которую приносят во имя восстановления гармонии человека и космоса. Акт жертвоприношения в опере совершается дважды: в завязке (встреча весны – Дед-Мороз и Весна-Красна отпускают Снегурочку в мир людей) и финальной развязке (встреча лета – Снегурочка истаивает под лучами солнца). «Снегурочки печальная кончина / И страшная погибель Мизгиря / Тревожить нас не могут», – комментирует происходящее глава рода Берендей. Являясь «...развитием лирической коллизии... трагическая развязка не воспринимается таковой, поскольку в сверхидее оперы заложен естественный закономерный процесс смены времени года. Этой сверхидее и служит обряд, будучи отражением трудовой деятельности, связанной с земледельческим культом» [5, с. 32] – зримым воплощением смерти как предвестия нового рождения.

Мифологическая система «Псковитянки» более сложна. С солярным мифом в названной опере связана Ольга, символизирующая идеальное, светоносное начало. Здесь же присутствует и «тёмная сторона», которая соотносится с обратной стороной солнечного сияния – как известно, в мифологии солярному мифу противопоставляется лунарный. Эта «темнота» представлена, прежде всего, образом Ивана Грозного. Сравнивая «Псковитянку» со второй «меевской» оперой Римского-Корсакова, можно констатировать заметную тенденцию к расширению сферы «тьмы», в которой обитают Грязной, Любаша, Бомелий. Все они действуют якобы «себе во благо», тем самым обрекая собственные души на «гибель вечную»; в «Псковитянке» царь фигурирует один, без своей «свиты». Но рассказы о его деяниях в Новгороде приводят в ужас псковичей, в результате чего происходит раскол внутри народа.

Освещая драматургию «Псковитянки» в целом, необходимо заметить, что над всеми событиями – будь то бытовые сцены или сцена веча – царит роковой образ Грозного. Музыкальный материал оперы буквально пронизан интонациями его лейтмотива. Колоритная музыкаль-

ная характеристика очень ярко демонстрирует суровость природы Грозного. Низкий регистр, унисон меди, неустойчивые гармонии, медленный темп – всё это указывает на сильную, волевою, исторически значимую государственную личность. Б. Асафьев сообщает, что в основе лейтмотива Грозного лежит древняя церковная попевка. Вероятно, Римский-Корсаков умышленно использовал её в опере, чтобы ещё ярче раскрыть образ героя и наглядно обозначить вертикаль: «Бог на небе – царь на земле». В процессе развития тёмная сторона личности главного героя просветляется благодаря неожиданной встрече с дочерью, – память Грозного воскрешает мгновения страстной любви. На время он обращается к истокам подлинной жизни с её радостями, забывая о своей роли посланца и исполнителя «велений высшей воли, возложившей на него тягость царской власти» [1, с. 51].

Третьей составляющей, помимо двух ранее упомянутых (солярного и лунарного мифов), является космогония, которая управляет драматургическим становлением обеих опер. Именно космогонический миф уподобляет природе (макрокосму) человека (микрокосм). Сфера социального, структура и механизм функционирования человеческого общества (будь то Берендеево царство или «царство земное», созданное Иваном Грозным) определяются с точки зрения мифопоэтического сознания в большей степени космогоническими принципами и аналогиями. Профаный план жизни человека, не принадлежащий системе высших ценностей мифопоэтического сознания, должен преобразиться в сакральный для гармонизации мироздания в целом.

Учитывая известную приверженность Римского-Корсакова музыкальному воспроизведению обряда (ритуала), можно говорить о развёрнутой в его творчестве Диалектике Рода³:

«Я – Я;

Я – Ты (соборное тождество, своё = иному);

Я – Они (своё–чужое, в пределе – своё = чужому, антимир);

Я – Мы (восстановление соборной целостности, “преображение”») [3, с. 110].

«Представленные здесь этапы христианской мифологической модели грехопадения соответствуют этапам становления национального самосознания, отмечающим Путь Рода к Народу (от Я – Я к Я – Мы)» [2, с. 31]. Структура мифологемы Пути исходит из основной архаической дихотомии «свой – чужой», которая у Римского-Корсакова преобразуется в стабильный мотив «двоемирия». Источником конфликта служит пребывание в мире людей (царство берендеев и «царство» Ивана Грозного) существа из чуждого –

«инога» мира, в лице хрупкой лирической героини, каковым является Снегурочка или Ольга. Конфликт приводит к гибели героини, устраняемой, вытесняемой из мира людей, в результате чего космическое равновесие восстанавливается. В мире людей лирический образ героини из «инога» мира представляется уникальным. Её музыкальный портрет концентрирует в себе свойства «инога» локуса. Наряду с этим, необходимо отметить, что характеристика лирического образа подобной героини зависит от типа сюжета и особенностей его развития.

Снегурочка, как персонаж сказочной оперы, изначально принадлежит локусу, изоморфному миру людей. Показательны музыкальные характеристики Снегурочки в начале и завершении оперы. Первой характеристикой становится тема флейты в Прологе (на той же интонационной основе будет построена ария «С подружками по ягоды ходить»). Инструментальный характер тематизма соотносится с образом юной, прекрасной, но холодной и далёкой от жизни людей фантастической девушки. Подвижные мотивы шестнадцатых у флейты воспринимаются как голоса природы, что указывает на принадлежность героини «иному» миру – миру природы. Между тем, на протяжении оперы музыкальные характеристики Снегурочки становятся всё более тёплыми, «человечными»; указанный процесс достигает своей кульминации в сцене таяния.

Тема Снегурочки в упомянутой сцене вырастает из светло-мечтательного напева ариетты «Слыхала я». Однако, несмотря на ощутимое сходство этих мелодий, в финале оперы возникает совершенно иной художественный образ. В ариетте «Слыхала я» Снегурочка – наивное дитя, которое ещё не знает чувства любви, но лишь безотчётно стремится к этому чувству. В сцене таяния Снегурочка, уже любящая и любимая, трагически переживает собственный уход из земного мира. Можно сказать, что Снегурочка повторяет судьбу своей матери, коль скоро её любовный союз с Мизгирём, «неправильный» с точки зрения космической гармонии, усугубляет «неправильность» брака Весны и Мороза, вызывая гнев Ярилы. Как видим, здесь в иной жанровой ситуации воспроизводится уже знакомая нам параллель из «Псковитянки»: судьба матери (Веры) = судьбе дочери (Ольги).

Сцена гибели Снегурочки лишь небольшим речитативным эпизодом отделена от завершающего оперу гимна Яриле-Солнцу. Этим прямым сопоставлением подчёркивается идейное двуединство, положенное в основу характеризующей оперы Римского-Корсакова. Идее нерушимости вечных законов природы сопутствует

идея жертвенной любви, способной преобразить космическое пространство и человека, восстановить некогда утраченную гармонию их взаимоотношений.

Поскольку «Псковитянка» в общих чертах намечает константные черты оперного творчества композитора, здесь допустимо говорить о формировании будущей чёткой структуры мифологического действия, которое мы видим в «Снегурочке». Псковитянка-Ольга, «пришелица» из «инога» мира, несомненно, принадлежит «миру этому». По словам Ю. Петрушевич, в реалистических операх (так цитируемый исследователь называет оперы Римского-Корсакова на исторические сюжеты) главная героиня (Ольга) «...изначально обладает “тёплым” интонационным комплексом, что выделяет её из круга “земных” девушек, но не создаёт противоречия миру людей» [9, с. 10]. Ольга, как и все последующие «идеальные» героини Римского-Корсакова, наделена особой темой: в данном случае подразумеваются «Ольгины аккорды». Названная тема отмечает поворотные моменты в развитии образа. При её появлениях «...внутренний взор Ольги обращается в глубины собственной души и устремляется в безграничный запредельный мир светлого Неба. В этот момент девушка не только “прозревает” иной, горний мир, но и сама уже “пребывает” в нём, погружаясь в состояние духовного экстаза и отрешённости от всего и вся...» [6, с. 19]. Здесь мы предчувствуем появление героинь будущих опер Римского-Корсакова – Марфы и Февронии. Как пишет А. Кандинский, «Ольга и Феврония – оригинальная “вещая пара” оперных героинь. Они – представительницы мира реального, народного и этим отличаются от фантастического» [6, с. 35].

Ольга – дочь Пскова, её судьба, как и судьба псковичей, во многом зависит от решения Грозного пощадить или не пощадить город. Но в сцене веча мы видим, что жители Пскова разделились на два лагеря. При этом нельзя говорить, что кто-то из горожан перешёл на сторону «тёмных» сил. Оба указанных лагеря борются за истинное право Пскова оставаться независимым, но одни хотят избежать жертв и крови, другие (вольница), наоборот, решают пойти на войну с царём. Последствия раскола народных масс в итоге искупает невинная душа, отдав свою земную жизнь восстановлению гармонии: итоговое совместное проведение темы заключительного хора и лейтмотива Ольги как бы запечатлевает воссоздание космического равновесия.

Характерное для поэтики мифологических опер двоemiрие, объединяющее мир реальный и мир фантастический, здесь преобразуется во

многомирное пространство, благодаря которому сопрягаются мир реальный, «тёмный» и мир «иной», по сути, восходящий к храмовой системе образности.

В «Снегурочке» и «Псковитянке» род пытается восстановить нарушенное космическое единство, вернуть некогда утраченную гармонию макрокосма и микрокосма. В «весенней сказке» об этом свидетельствуют обряды, связанные с календарным циклом: встреча весны (проводы масленицы) и встреча лета (праздник Ивана Купала). Единственный момент, который препятствует воссозданию целостности, – явление Снегурочки во время свадьбы (III действие), невольно оказывающееся причиной родового конфликта.

В «Псковитянке» эта сфера также пребывает в фазе становления. Сцена веча, прибытие царя и отпевание – основные «ритуальные вехи» оперы. При этом, начав с масштабных народных сцен (в полном согласии с эстетикой «Могучей кучки»), композитор постепенно переходит к разработке личностных коллизий Ольги – героини, которая (в отличие от позднейших корсаковских опер) ещё не имеет зеркального двойника.

Однако для того, чтобы запечатлеть в опере Путь Рода, необходима система параллельных образов, которые взаимно отражают друг друга, подобно зеркалам. В «Снегурочке» зеркальным отражением главной «иномирной» героини становится Купава. В драматическом «земном» образе Купавы присутствуют взаимосвязанные грани «Купавы плачущей» и «Купавы мстящей» [9, с. 11]. Первая ипостась воссоздана в причетах Купавы (I действие, сцена с Царём во II действии). Вторая – в обращениях к птичкам, хмелю, реке (финал I действия). «Купава мстящая» – образ сильный, неординарный, её линия связана с отравлением соперницы (здесь возникает неизбежная ассоциация с Любашей из «Царской невесты»).

В операх Римского-Корсакова мужской персонаж, влюблённый в лирическую «иномирную» героиню, также представлен двумя типами: лирическим и драматическим [9]. Между тем, вне зависимости от амплуа данного персонажа, его любовное чувство активизирует конфликт, приобретая роковую роль в судьбе девушки. Так, можно выявить параллельные мужские образы «верха» и «низа», взаимно отражающие друг друга: Мизгирь – Лель, Матута – Туча. Заметим, что в отношениях Матуты или Мизгири с «иномирной» героиней присутствует сюжетный мотив преступления – насилия или обмана. На протяжении «Псковитянки» именно Матута связан с «тёмной» сферой оперы, Туча же представляет тип «положительно-го» лирического героя. Впрочем, над всем этим

возвышается личность Грозного, отцовская любовь которого оказывается роковой для Ольги. Она, полюбившая первой беззаветной любовью представителя псковской вольницы, одновременно «...ощущает в себе таинственную мистическую тягу к образу сурового царя Ивана (отца её)» [1, с. 49], будучи при этом дочерью Пскова, судьба которой неразрывно связана с судьбой родного города. Сложное переплетение указанных противоречий между различными стихиями чувств (любовь к Туче, дочерняя любовь и, наконец, любовь к родине) роковым образом предопределяет судьбу Ольги (равно как и Снегурочки). Находясь в царской ставке с Грозным, героиня фактически разрывается на части: любовь к отцу в её душе сочетается с неизменной преданностью возлюбленному. Приносимая Ольгой жертва (героиня гибнет под пулями двух враждующих сил) спасает город от жестокой царской расправы.

Образы царей – Берендея и Ивана Грозного – запечатлены в операх по-разному. Мудрый старец Берендей олицетворяет собой начало и конец Пути. Для Римского-Корсакова этот образ принадлежит Вечности: мудрость царя простирается над повседневной жизнью Рода, из года в год продолжаемой благодаря исконным установлениям гармонии и порядка. Напротив, Иван Грозный представлен как «тёмный» образ-символ разрушения. Однако, благодаря вспыхнувшему чувству отцовской любви, а затем – трагической смерти Ольги, указанный облик царя существенно изменяется, обнаруживая тенденцию к нравственному возвышению и преображению. Применительно же к отношениям Ольги и Тучи рассматриваемый образ фактически символизирует судьбу: вторгаясь в развитие любовной линии, Иван Грозный экстраполирует действие в область трансценденции.

Кульминационная роль в развитии обеих опер принадлежит сценам жертвоприношения, поскольку таяние Снегурочки и гибель Ольги возвещают исчерпание противоречий между человеческим Родом и космическим мироустройством.

Таким образом, несмотря на различные сюжетные истоки (сказка и история), авторские художественные концепции «Снегурочки» и «Псковитянки» претворяют единую мифологическую модель. Хотя творческое наследие Римского-Корсакова в музыкально-театральной сфере открывается исторической оперой в духе господствующих тенденций 1870-х годов, Римский-Корсаков трактует «историзм» чрезвычайно свободно, сразу же устремляясь к мифологическим истокам, ко времени родовых «Первоначал».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В частности, В. Стасов пишет, что в первой опере Римского-Корсакова «есть свои несовершенства и недостатки (особливо в сценах любви, наиболее ещё слабых, сравнительно говоря)» [13, с. 315].

² Понятие «личной актуальности» разъясняется в указанной работе А. Лосева «О музыкальном ощущении любви и природы» (см.: [8]).

³ Данный концепт разработан в теории музыкального мифа Н. Бекетовой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. 264 с.
2. *Бекетова Н.* Восток и Запад: «свое-иное» русского оперного мифа // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. Київ: Науковий світ, 2002. Вип. 10. С. 24–42 (Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: сб. науч. тр. Киев: Мир науки, 2002. Вып. 10. С. 24–42).
3. *Бекетова Н.* Концепция Преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира: материалы Междунар. науч. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. С. 104–132.
4. *Бекетова Н.* О «религиозном материализме» Н. А. Римского-Корсакова: эссе (рукопись). Ростов н/Д, 2003. 24 с.
5. *Дмитренко С.* О некоторых особенностях проявления эпического в русской опере XIX века (на примере «Руслана и Людмилы» М. Глинки, «Снегурочки», «Садко» Н. Римского-Корсакова): диплом. работа. Ростов н/Д, 1994. 87 с.
6. *Кандинский А.* История и легенда: Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков: К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2000. С. 9–36.
7. *Лапшин И.* Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 3–9.
8. *Лосев А.* Форма. Стиль. Выражение: [избр. тр.] М.: Мысль, 1995. 938 с.
9. *Петрушевич Ю.* Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2008. 27 с.
10. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982. 440 с.
11. *Скорина Е.* «Сказка ложь, да в ней намёк» // Северное сияние: Альманах молодых музыковедов. Петрозаводск: ПГК им. А. К. Глазунова, 1998. Вып. 1. С. 65–98.
12. *Скрынникова О.* Славянский космос в поздних операх Н. А. Римского-Корсакова: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2000. 23 с.
13. *Стасов В.* Статьи о музыке: в 5 вып. М.: Музыка, 1980. Вып. 5А. 424 с.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Simfonicheskie etyudy [Symphonic Etudes]. Leningrad: Muzyka Press, 1970. 264 p.
2. *Beketova N.* Vostok i Zapad: «svoyo–inoe» ruskogo opernogo mifa [The East and the West: «One's Own and Foreign» of Russian Operatic Myth]. Problemy vzayemodii mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of Art, Pedagogics, Theory and Practice of Education]: collected research works. Kyiv: Naukovyj svit Press, 2002. Issue 10. P. 24–42.
3. *Beketova N.* Kontseptsiya Preobrazheniya v ruskoy muzyke [The Concept of the Transfiguration in Russian Music]. Muzykal'naya kul'tura khristianskogo mira [The Musical Culture of the Christian World]: papers of International research conference. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2001. P. 104–132.
4. *Beketova N.* O «religioznom materializme» N. A. Rimskogo-Korsakova [On the «Religious Materialism» by N. Rimsky-Korsakov]: essay (typescript). Rostov-on-Don, 2003. 24 p.
5. *Dmitrenko S.* O nekotorykh osobennostyakh proyavleniya epicheskogo v russkoy opere XIX veka (na primere «Ruslana i Lyudmily» Glinki, «Snegurochki», «Sadko» Rimskogo-Korsakova): diplomnaya rabota [Some Peculiarities of Manifestation of the Epic in the Russian opera of the XIXth Century («Ruslan and Lyudmila» by M. Glinka, «The Snow Maiden», «Sadko» by N. Rimsky-Korsakov as an Examples): Graduation Work]. Rostov-on-Don, 1994. 87 p.
6. *Kandinskyj A.* Istoriya i legenda. Obraz Pskovityanki v opere Rimskogo-Korsakova [History and Legend. The Image of Pskovityanka in the opera by N. Rimsky-Korsakov]. N. A. Rimskiy-

- Korsakov: K 150-letiyu so dnya rozhdeniya i 90-letiyu so dnya smerti [N. Rimsky-Korsakov: Towards the 150th Anniversary of His Birth and the 90th Anniversary of His Death]: collected articles. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2000. P. 9–36.
7. *Lapshin I.* Filosofskie motivy v tvorchestve Rimskogo-Korsakova [Philosophic Motives in the Creative Work by N. Rimsky-Korsakov]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 1994. № 2. P. 3–9.
 8. *Losev A.* Forma. Stil'. Vyrazhenie [A Form. A Style. An Expression]: selected works. Moscow: Mysl', 1995. P. 603–621.
 9. *Petrushevoich Yu.* Arkhetipicheskie motivy v opernom tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Archetypical Motives in Operatic Works by N. Rimsky-Korsakov: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2008. 27 p.
 10. *Rimskiy-Korsakov N.* Letopis' moey muzykal'noi zhizni [Chronicle of My Musical Life]. Moscow: Muzyka Press, 1980. 440 p.
 11. *Skorina E.* «Skazka lozh', da v ney namyok» [«A Tail is a Lie Which Contains an Allusion»]. Severnoe siyianie: Al'manakh molodykh muzykovedov [Aurora Borealis: Anthology of Young Musicologists]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State A. Glazunov Conservatoire, 1998. Issue 1. P. 65–98.
 12. *Skrynnikova O.* Slavyanskiy kosmos v pozdnykh operakh N. A. Rimskogo-Korsakova: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [A Slavonic Space in the Late Operas by N. Rimsky-Korsakov: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2000. 23 p.
 13. *Stasov V.* Stat'i o muzyke: v 5 vyp. [Articles on Music: in 5 vol.]. Moscow: Muzyka Press, 1980. P. 314–323.

«ПСКОВИТЯНКА» И «СНЕГУРОЧКА»
Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА: ИСТОРИЯ И МИФ

В статье исследуется проблема целостности мироощущения Н. А. Римского-Корсакова на примере сравнительного анализа двух его опер – «Псковитянки» и «Снегурочки». Такой парадоксальный ход помогает выявить общую стилевую установку, присущую названным оперным произведениям и позволяющую оценить масштаб индивидуальности Римского-Корсакова в первой его опере, традиционно причисляемой к незрелым опусам. Указанное сравнение определяется важнейшими положениями статьи А. Ф. Лосева «О музыкальном мироощущении любви и природы», в которой дано принципиально новое для музыкальной науки жанровое определение оперы «Снегурочка» – «народная музыкальная (т. е. символическая) драма». С этой позиции в статье рассматривается и опера «Псковитянка». Кроме того, учитывая приверженность Римского-

Корсакова музыкальному воспроизведению обряда, характеризуется развёртываемая в его творчестве Диалектика Рода. Наличие общего в сопоставляемых операх обуславливается не «горизонталью» драматургических взаимодействий, а принципом символической «вертикали», структура которой в «исторической» опере «Псковитянка» и «сказочной» опере «Снегурочка» предстаёт единой, начиная с типологии мифов, лежащих в основе авторских концепций, – солярного, лунарного и космогонического. Таким образом, при всей разности жанрово-текстовых истоков, «Снегурочка» и «Псковитянка» заключают в себе единую мифологическую модель.

Ключевые слова: Н. А. Римский-Корсаков, «Псковитянка», «Снегурочка», А. Ф. Лосев, символическая драма, объективная лирика, мифологическое мышление, двумерное пространство.

«THE MAID OF PSKOV»
AND «THE SNOW MAIDEN»
BY N. RIMSKY-KORSAKOV: HISTORY AND MYTH

The paper is devoted to the problem of integrity of N. Rimsky-Korsakov's world sensation through the comparison of his operas «The Maid of Pskov» and «The Snow Maiden». By means of such way we find common stylistic features in these operas. This allows us to estimate the maturity of his style in the first opera which usually viewed to be imma-

ture opus. The root of this paper is an article written by A. Losev «About the musical world sensation of love and nature» which provides a genre-concept of the opera «The Snow Maiden» to be folk musical (symbolic) drama. From this point of view «The Maid of Pskov» was analyzed. Considering the reconstruction of the musical rite provided by

the composer, we also examine the research pattern Dialectics of Kin in this opera. The common in both works lies not in the horizontal lines of dramatic composition but in the symbolical vertical, based on the solar, moon and cosmogonic myths. So we arrive at a conclusion that there is a unified

mythological model in these operas despite of the genre and textual differences between them.

Key words: N. Rimsky-Korsakov, «The Maid of Pskov», «The Snow Maiden», A. Losev, symbolic drama, objective lyricism, mythological thinking, two-universes' space.

Шиман Маргарита Владимировна

аспирант кафедры истории музыки

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: marashiman@mail.ru

Shiman Margarita V.

postgraduate student of the Department of Music history

Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire

Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: marashiman@mail.ru

