

МУЗЫКА

УДК 782

**«Кащей Бессмертный» Н. А. Римского-Корсакова:
от текста сказки — к оперному тексту**

З. М. Гусейнова

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова,
Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Театральная площадь, 3

Для цитирования: Гусейнова, Зивар. «Кащей Бессмертный» Н. А. Римского-Корсакова: от текста сказки — к оперному тексту». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 4 (2019): 608–619. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.401>

«Кащей Бессмертный» (1902) — одна из наиболее примечательных опер-сказок Н. А. Римского-Корсакова. Прослеживается история создания текста либретто, связанного с первоначальным участием в работе над ним сотрудника Русской музыкальной газеты, журналиста и писателя Е. М. Петровского, предложившего композитору свой текст, решенный преимущественно в символистских тонах. Сохранившиеся нотные и эпистолярные документы Римского-Корсакова, в первую очередь рукописный клавир, показывают, что в процессе работы над оперой, уже завершив музыку к двум картинам из трех, композитор отказался от предложенного Е. М. Петровским текста либретто и написал собственный вариант, опираясь на русские народные сказки, преимущественно собрания А. Н. Афанасьева, и внося литературные и музыкальные исправления в готовый текст. Итоговый вариант созданной Римским-Корсаковым «литературной сказки» в полной мере вписывался в современное ему направление работы в данном жанре известных литераторов рубежа XIX–XX вв., хотя и значительно уступал им по художественному уровню. Кроме того, особенности решения литературного, а вслед за ним и музыкального текстов позволяют говорить о привнесении Римским-Корсаковым в произведение элементов «антисказки», проявляющихся в особой трактовке традиционных образов и типовых ситуаций. Данное обстоятельство повлекло за собой новизну выразительных средств при их характеристике в опере, обозначивших новые стилистические приемы музыкального языка композитора. «Кащей Бессмертный» стал антиподом других опер Римского-Корсакова, в первую очередь написанной ранее «Снегурочки», что не помешало созданию композитором убедительной, во многом новаторской музыкальной интерпретации литературной идеи оперы.

Ключевые слова: Н. А. Римский-Корсаков, *Кащей Бессмертный*, Е. М. Петровский, опера, текст, сказка, либретто, музыка, рукопись.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2019

Н. А. Римский-Корсаков и сказка — понятия, настолько же тесно связанные, насколько и многоплановые, поскольку говорить, что композитор использовал в своем творчестве сказочные сюжеты — это, по сути, сразу ограничить значение данного пласта национального литературного наследия для эстетики музыканта. Б. В. Асафьев писал: «Помимо опер-сказок — “Снегурочки”, “Сказки о царе Салтане”, симфонической “Сказки” (подтекстом которой служит пушкинский пролог к “Руслану и Людмиле” — “У лукоморья дуб зеленый”), затем осенней сказочки “Кашей Бессмертный” и “Сказки о золотом петушке” — элементы народной сказочности рассеяны едва ли не повсеместно в произведениях Римского-Корсакова» [1, с. 231]. Точнее будет, вероятно, сказать, что в своем творчестве, создавая произведения в жанре оперы, Н. А. Римский-Корсаков вступает в своеобразный диалог с жанром сказки. Его произведения, в первую очередь оперы, создаются по законам музыкальной эстетики, сохраняя при этом, по наблюдениям М. М. Бахтина, «память жанра»¹, в данном случае сказки.

«Салтан», «Золотой петушок», «Снегурочка» рождаются в творчестве Н. А. Римского-Корсакова на основе литературной сказки — особого жанра², сформировавшегося в творчестве крупнейших русских писателей — А. С. Пушкина и А. Н. Островского. Образный строй либретто и опера «Кашей Бессмертный» в целом несомненно имеют фольклорно-сказочные корни. Но формирование литературного текста оперы осуществлялось довольно сложно, непросто было и создание текста музыкального. Говоря о сказке в связи с «текстом оперы», мы предполагаем, с одной стороны, литературную основу музыкального сочинения, с другой — многозначность оперы как «сказки музыкального текста».

Рассмотрим первую из обозначенных позиций — либретто и его истоки. История появления текста уже рассмотрена исследователями, напомним лишь основные этапы работы над ним.

Автором текста называют Евгения Максимовича Петровского, рецензента и музыкального критика, сотрудника Н. Ф. Финдейзена в «Русской музыкальной газете». Е. М. Петровский принадлежал к зажиточному купеческому роду, что позволило ему выступить меценатом, финансово поддерживая издание Н. Ф. Финдейзена³. Активно занимавшийся музыкальным самообразованием, Петровский демонстрировал незаурядное литературное дарование и тонкий вкус, отмечаемые Н. Ф. Финдейзеном, хотя в дальнейшем пути двух этих сотрудников «Русской му-

¹ Исследователь пишет: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, “вековечные” тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. <...> Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» [2, с. 61].

² Л. Ю. Брауде отмечает: «Литературная сказка — авторское художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо придуманное самим писателем, но в любом случае подчиненное его воле; произведение, преимущественно фантастическое, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев <...>; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетобразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей» [3, с. 6–7].

³ Например, Н. Ф. Финдейзен записывает в своем дневнике 19 января 1910 г.: «Кроме 3-х открыток, о Петровском нет известий. Ожидание его возвращения становится все более неприятным и тревожным: пора уже расплачиваться с типографией, а не ведаю, когда поступит главный, январский взнос его субсидии» [4, с. 97].

зыкальной газеты» разошлись и Финдейзен довольно резко высказывался о деятельности Петровского⁴. Е. М. Петровский, помимо написания статей, работал также над либретто опер «Жар-птица» и «Садко»⁵ (уже вне связи с оперой Римского-Корсакова), но они остались незавершенными. Н. А. Римский-Корсаков пишет о Е. М. Петровском: «...образованный человек, хороший музыкант, прекрасный и остроумный музыкальный критик и великий, безвозвратный вагнерист» [6, с. 222]⁶. В фонде композитора в ОР РНБ хранятся письма к нему Е. М. Петровского [II], свидетельствующие об уровне его литературного дарования. Например, в письме к композитору от 1 апреля 1901 г., пришедшегося на Пасху, Е. М. Петровский посылает ему свои многострофные вирши, связанные с увертюрой «Светлый праздник» [II, л. 8–9 об.]. Они в определенной мере свидетельствуют о символистских вкусах автора, которые он в том же письме называет «маленькою рифмованною неприятностью»⁷:

Темы строгие взяв в Обиходе,
— “В — Ia — f” оставляя другим,
Светлый Праздник в Концертном приходе
Возвестили Вы звоном своим.
<...>
И пасхальных заслушавшись песен,
Каждый прошлую смерть попирал,
И украдкой могильную плесень
От согретых ушей оттирал.

И, исполнен наивного чувства,
Детски верил, желал и мечтал,
Чтоб на счастье родного искусства
Светлый звон, не смолкая, звучал.

В письмах, связанных с работой над текстом будущей оперы, Е. М. Петровский раскрывает важные этапы творческого общения с композитором. Например, большое письмо от 20 ноября 1900 г. свидетельствует, во-первых, что в это время

⁴ Еще на ранней стадии работы Н. А. Римского-Корсакова над оперой «Кашей Бессмертный» Н. Ф. Финдейзен знакомился с сочинением, попутно высказывая раздражение в адрес Е. М. Петровского. Об этом свидетельствует, в частности, запись в дневнике от 21 сентября 1901 г.: «В среду [19 сентября] был Петровский <...>, на него порой находит положительно сумасшедшее настроение, полная психопатопатичная индифферентность! Привез 1-ю картину новой двухактной оперы Р[имского]-Корсакова “Кашей Бессмертный” — мне сильно не понравилось: скука, однообразие, нехудожественно» [5, с. 285].

⁵ В материалах фонда Н. Ф. Финдейзена в отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ) сохранился интересный документ Е. М. Петровского: «“Садко”. План фантастической и даже ультрафантастической оперы на мотивы народной былины и сказочного эпоса» (1896), написанный уже после завершения работы Римского-Корсакова над своим сочинением (документ хранится среди писем Петровского к Финдейзену [I, л. 42–63]).

⁶ История отказа от текста Е. М. Петровского подробно представлена в сохранившихся документах композитора, в частности в упоминавшейся переписке Е. М. Петровского и Н. А. Римского-Корсакова, из которой в журнале «Советская музыка» опубликовано 11 писем композитора 1900–1906 гг. из 26 сохранившихся и ни одного письма Е. М. Петровского из 20 [7]. См. также: [8, с. 5–72].

⁷ Нами приводятся начало и фрагмент из середины текста с сохранением выделений, выполненных Е. М. Петровским.

шел процесс обсуждения уже второго варианта либретто (Е. М. Петровский пишет: «Прежде чем приступить к переделкам, я пересмотрел народные сказки о Кощее <...>, и при этом пересмотре у меня сложился новый план. Суть и действующие лица прежнего в нем сохранены, но число лиц и картин увеличилось <...>. Если появление этого нового плана может представить для Вас какой-либо интерес, то, изложив его сжато, но обстоятельно, я был бы счастлив предложить его на Ваше усмотрение» [II, л. 2–2 об.]).

Либретто оперы не было принято, как известно, композитором даже после переделок. Н. Ф. Финдейзен пишет о Е. М. Петровском 1 октября 1901 г. в дневнике: «Корсаков отказался писать оперу на его либретто и, кажется, сделал это очень быстро и... не совсем логично и тактично. Не замешалась ли сюда Надежда Николаевна?» [5, с. 286–7]⁸.

Каковы бы ни были истинные чувства автора отвергнутого либретто, публично Е. М. Петровский никак их не обозначил. В письме к композитору от 9 мая 1902 г. Петровский пишет: «Глубокоуважаемый Николай Андреевич! Возвращаю с благодарностью либретто. С удовольствием убедился, что в новом виде оно приобрело настоящий “корсаковский” характер, иными словами, в него вошло нечто светложизненное, радостное, легкое и здоровое, отсутствие чего слишком ощущалось во всех предложенных Вам планах. Прилагаю на Ваше усмотрение редакцию предисловия, в которой, кажется, достаточно определенно отмечено, в чем выразилось мое участие в этом деле. 1. Слово “сюжет” заменено мною словом “план” ввиду того, что предложенный сюжет был действительно распланирован на картины и явления, причем существенных отступлений от этой внешней распланировки (кроме удачного соединения 2-х последних картин) Вами не сделано. Но, конечно, на предпочтении того или иного термина не настаиваю. 2. Если слово “вполне”, приложенное к “самостоятельной”, покажется *вполне лишним*, то оно выбрасывается без ущерба для ясности фразы. 3. Выражение: *переработка* мотивов эпоса — я очень просил бы сохранить. Полагаю, оно здесь наиболее точно и уместно и вполне определяет то, что, оставаясь по существу заимствованием, в то же время не является заимствованием простым, механическим. Искренне Вас уважающий, Е. Петровский» [II, л. 11–11 об.]. Деликатен был и композитор. В послании к Е. М. Петровскому от 22 декабря 1902 г. после московской премьеры «Кашея Бессмертного» он пишет о сочинении: если «...новое слово в нем действительно существует, то этим я обязан превосходному сюжету и, следовательно, всецело Вам, Евгений Максимович. Те изменения, которые в нем были сделаны мною, вопреки Вашему первоначальному плану, несущественны. Суть — Ваша, и за нее остаюсь Вам благодарен» [7, с. 69].

⁸ В музыкальных кругах была хорошо известна степень влияния Н. Н. Римской-Корсаковой на дела своего супруга. Приведем в качестве примера начало письма Н. Н. Римской-Корсаковой к В. В. Стасову от 29 мая 1887 г., ставшего ответом на письмо музыкального критика к композитору: «Ваше письмо меня очень рассердило; я на Вас зла, и не могу Вам этого не высказать. Все Ваши львиные изрыгания совершенно неуместны и даже смешны. Вы боретесь с ветряными мельницами. Вы бы прежде узнали хорошенько то, о чем пишете. Какое право Вы имеете подозревать моего мужа в каких-то подлостях, в ренегатстве и черт знает в чем еще! Кто Вам на него насплетничал, тому Вы и пишете бранные письма. А я надеюсь, что Николай Андреевич, для того чтобы поступать во всех случаях жизни честно и благородно, не нуждается ни в чьих советах; для этого у него достаточно собственного благородства и ума» [9, с. 504–5].

Некоторое время спустя после премьерной постановки оперы⁹ Е. М. Петровским была составлена подборка отзывов московских музыкантов (Ю. Д. Энгеля, С. Н. Кругликова и др.) о сочинении, опубликованная в «Русской музыкальной газете» в феврале 1903 г. [III]. Вскоре Е. М. Петровский издал самостоятельное произведение — сказку «Иван Королевич» (таково было и название либретто) [10], предпослав тексту большую вступительную статью. Она интересна своим пространственным объяснением эстетических взглядов Е. М. Петровского, его понимания современных проблем русской оперы. Автор, в частности, отмечает: «Сказка “Иван Королевич” написана для музыки и в этом смысле является как бы опытом оперного текста, в основу которого положены мифологические мотивы сказочного эпоса. Назначением пьесы объясняется форма и склад речей ее героев. Необходимое условие оперы, оперы русской по преимуществу, состоит в том, что песня, вернее, элементы песни, должны находиться в основе самого сюжета и изображаемых положений действующих лиц; песня — не в смысле готовой, определенной формы, не как “вставной номер”, но как нечто переживаемое в текущий момент пьесы, как свободно творимое изображенными героями. Иными словами, настроения и эмоции музыкально-сценических лиц должны быть таковы, что наиболее естественным и почти необходимым способом выражения этих настроений и эмоций должна явиться песня, пение. Такими песнями Глинка наметил путь будущей **русской музыкальной драмы** (выделено мною. — З. Г.) — песнями, не как искусственно условной формой (итальянская опера), но как правдиво-художественным средством выражения, естественно применяемым в избранном роде театральных зрелищ» [10, с. 5–6].

В конце вступительной статьи Е. М. Петровский пишет: «Сказка “Иван Королевич” уже послужила материалом для оперы Н. А. Римского-Корсакова “Кашей Бессмертной”, но, сообразно требованиям уважаемого композитора, подверглась значительной переработке, которая существенно изменила первоначальный характер и замысел пьесы. Изменила настолько, что является возможность напечатать “Иван Королевич” как отдельную, независимую от названной оперы, пьесу, как сказку для музыки, но без музыки, как свободную догадку о возможности появления русской символической оперы¹⁰. Если это недостаточно оправдывает появление пьесы в печати, она не теряет своего значения как источник возникновения одной из русских опер» [10, с. 9]. Таким образом, Е. М. Петровский рассматривал предполагаемую оперу как «символическую» (по современной терминологии — «символистскую»). В письме композитору 20 ноября 1900 г., уже после первого обсуждения предложенного текста, Е. М. Петровский пишет, среди прочего, об образе Кашеи: «...ее немножко странного “способа выразиться”. Мне кажется, кое-что из этой странности следует удерживать, и вот почему: раз герои действуют в полумраке (с уместностью которого Вы согласились), то полумрак этот необходи-

⁹ Постановка оперы «Кашей Бессмертной» состоялась 12 декабря 1902 г. в Театре Г. Г. Солодовникова в Москве.

¹⁰ Элементы символизма отчетливо присутствуют в опере Н. А. Римского-Корсакова. Е. Прокопьева пишет об опере: «Чаще всего это произведение рассматривается в рамках “декадентского” символизма и, в частности, символистского театра. Точки соприкосновения находятся здесь и в трактовке образов — символических и многозначных персонажей без прошлого и будущего, и в особенностях сюжета, обусловленного в большей степени символическими интенциями, нежели сказочным канонам, и, наконец, в особенностях оперной драматургии» [11, с. 93].

мо должен отражаться на их движениях, ощущениях и речах. Последние невольно принимают странный характер и отличаются от речей и ощущений людей, действующих при полном свете дня. Но так как решающее значение отдается здесь последней выразительнице — музыке, то я на этом особенно не останавливаюсь» [II, л. 1 об. — 2]. Действительно, события первой картины оперы представлены в «сумеречных» тонах (ремарка «Вечереет»), второй и третьей картин — ночью, и лишь в конце возникают «О красное солнце, свобода, весна и любовь!» (Царевна и Иван-Королевич). В «Летописи моей музыкальной жизни» Н. А. Римский-Корсаков пишет о работе над оперой: «...получалось настроение мрачное и безотрадное, с редкими просветами, а иногда с зловещими блесками. Лишь ариозо Царевича во 2-й картине, дуэт его с Царевной в 3-й и заключение при словах “О красное солнце! Свобода, весна и любовь” должны были носить светлый характер, выделяясь на общем мрачном фоне» [6, с. 224].

В предисловии к первому изданию оперы 1902 г. Римский-Корсаков указал: «План оперы “Кашей Бессмертный” дан автору музыки Е. М. Петровским. Заимствованный в общем из русского сказочного эпоса, он представляет собою в некоторых чертах (образ Кашеевой дочери, зачарование смерти Кашея в ее слезе и многие подробности сценариума) вполне самостоятельную переработку мотивов последнего. Окончательная сценическая обработка и текст пьесы принадлежат композитору» [IV, с. 3]. Дочь, С. Н. Римская-Корсакова, вспоминала: «Когда сочинялся “Кашей”, я помогала папе, как могла, в составлении либретто. Бывало, папа подойдет ко мне с горящими глазами: “Софья, пойдем, надо поговорить”. И мы уходили с ним в лес, обсуждая варианты сказки и разрабатывая детали. Папа с увлечением шагает саженными шагами по болоту, через валежник. Я едва поспеваю за ним в тоненьких туфельках, цепляясь за ветки... Папа не замечает ничего... На память об этом времени мне остался клавир “Кашея” с надписью “Соне за все”» [6, с. 280]. Время 1901 г. в Крапачухе, где шла работа композитора над оперой, часто называют «Кашеёво лето».

Расторгнутое Н. А. Римским-Корсаковым сотрудничество с Е. М. Петровским исследователи связывают с неприятием композитором определенных элементов текста. Нотные рукописи показывают¹¹, что к осени 1901 г., уже практически закончив вторую картину из трех по тексту Е. М. Петровского¹², композитор начинает переделывать его непосредственно в клавире, в частности по атрибутам действия: в изданном клавире волшебное зеркальце заменило представленный в рукописи «ковшик золотой с водой наговорною» [V, л. 10 об.]. Аналогичная ситуация возникает и с волшебным кругом: ремарка в изданном клавире «чертит клюкой волшебный круг» [IV, ц. 30] в автографе выглядела как «чертит клюкой полукруг» [V, л. 18].

То же касается и непосредственно литературных исправлений, ведущих к корректированию нотного текста. В частности, фраза Кашея «Возьми-ка ключи от подвала, / Да дверь отопри Буре-ветру» [IV, ц. 17, т. 4] в рукописи выглядела как «Ключи на гвоздочке возьми-ка, / Подвальную дверцу открой» [V, л. 13 об.] (первые строки автографа и издания мелодически совпадают, вторые — нет). Возникают и более серьезные расхождения: в изданном клавире в заключительной части песни

¹¹ О рукописях оперы см.: [12].

¹² Запись композитора в рукописи: «Конец 2 картины и 1 действия. 2 картина 20–25 мин. Действие в наброске кончено 1 сентября, Крапачуха» [V, л. 26 об.].

Бури-богатыря слова «Моря прибой — наигрыш мой» [IV, ц. 24] в автографе представлены как «Голосом зычным песню спю» [V, л. 16], что естественно привело к переосмыслению вокальной партии героя.

Таким образом, Н. А. Римский-Корсаков вынужден был сначала работать с текстом Е. М. Петровского, затем, уже после завершения двух картин из трех, создавать его окончательную редакцию, а во многих случаях просто писать текст самостоятельно, что и нашло отражение на листах автографа [V]. Работа композитора по корректированию литературного текста просматривается на протяжении всего автографа № 15, исправления выполнены карандашом и чернилами, иногда в несколько слоев. Соответственно, не только литературный, но и последующий музыкальный пласт текста также многократно изменяется.

Существенно следующее обстоятельство: отказываясь от сценических ситуаций и литературных оборотов, предложенных Е. М. Петровским, Н. А. Римский-Корсаков в целом остается в тех же интеллектуально-художественных рамках сказки в ее особой форме. Речь идет о том, что, по сути, текст либретто Е. М. Петровского (а потом его издание текста «Иван-королевич») относится, как отмечалось, к жанру литературной сказки, широко представленной в русской литературной традиции. В процессе работы над оперой текст Е. М. Петровского вытесняется текстом, созданным самим композитором.

Участие Н. А. Римского-Корсакова в подготовке либретто своих сочинений всегда было значительным: во многих своих операх он выступает как автор либретто, в большинстве случаев опираясь на известные литературные произведения. А. А. Гозенпуд отмечает: «Девять опер Римского-Корсакова написаны на собственные либретто¹³, но даже и в тех случаях, когда автором текста было другое лицо, степень участия Римского-Корсакова была немногим меньше. Не будет преувеличением сказать, что композитор был автором или соавтором либретто всех своих опер. <...> Дело не только в том, что он нередко опирался на законченные драматические произведения русских авторов, но и в том, что самый метод действительной организации материала и форма его поэтического выражения в операх Римского-Корсакова развивают плодотворные принципы русской драматической литературы» [13, с. 132].

В случае с «Кашеем Бессмертным» ситуация осложняется тем, что источников (собственно сказочных текстов) было довольно много, в том числе собрание сказок А. Н. Афанасьева [14], и перед композитором стояла задача «собирания» либретто из многих источников. Вторая задача — их смысловое и литературное оформление. В результате, создавая свой текст, Римский-Корсаков, по сути, совершает то же самое, что писатели. То есть либретто «Кашея Бессмертного» в его окончательном виде — это литературная сказка Римского-Корсакова, заимствованная, как уточнял сам композитор, «из русского сказочного эпоса» [IV, с. 3].

Исследователь отмечает: «...литературная сказка — это вторичный по отношению к фольклорной сказке жанр: прозаическое или поэтическое произведение с установкой на вымысел, сохраняющее традиции пражанра, при этом определяющими в нем являются образ автора и его идейно-эстетические установки. Литературная сказка, характеризующаяся двоемирием (совмещением реального

¹³ Автор учитывает, разумеется, и либретто опер Н. А. Римского-Корсакова, основывающихся на литературных произведениях.

и фантастического), имеет собственные принципы композиционного построения, оригинальный хронотоп, систему образов персонажей, характеристика которых обусловлена наличием “чудесного”» [15, с. 9].

Н. А. Римским-Корсаковым сказка решена во многом в соответствии с современными композитору установками. В конце XIX — начале XX в. жанр литературной сказки встречается в творчестве многих поэтов и писателей разных литературных стилей и направлений: А. Ремизова, К. Бальмонта, В. Маяковского, З. Гиппиус и др. В исследовании литературной сказки, в частности, Т. В. Кривошапова в качестве ведущей жанровой черты в своих объяснениях признает фантастику в разных видах и формах: сон, тайна, фантазия и проч. [16, с. 17]. Все это присутствует в сказочном тексте «Кашея Бессмертного» Н. А. Римского-Корсакова, но в особой форме, которую, вслед за И. Д. Медришем, мы можем обозначить как «антисказка» [17, с. 93–121]. В связи с «Золотым петушком» А. С. Пушкина исследователь пишет: «Дадон третьим, вслед за двумя братьями, отправляется в поход, встречает красавицу и т. д. Эта роль уже не сказочная, а пародийная, антисказочная, это не поведение, а антиповедение, и прав В. Непомнящий¹⁴, когда в своей книге “Поэзия и судьба” он характеризует деятельность Дадона — с точки зрения нравственной — как ряд антипоступков. Антиповедение — широко распространенный “ход” в различных сферах народной культуры» [17, с. 113]. Б. А. Успенский, развивая эти положения, пишет: «Антиповедение, т. е. обратное, перевернутое, опрокинутое поведение — иными словами, поведение наоборот, — исключительно характерно для культуры Древней Руси, как и вообще для иерархической и средневековой культуры. В своих конкретных проявлениях антиповедение может обнаруживать сколь угодно большое разнообразие, но всякий раз оно сводится к реализации одной общей модели: это именно поведение наоборот, т. е. замена тех или иных регламентированных норм на их противоположность...» [19, с. 320]. Понятие «анти-» в связи с «Кашеем» возникает в различных ситуациях. Достаточно напомнить, что «Кашей» воспринимается как сюжетно-образный антипод «Снегурочки», например, в следующих отношениях: в одном случае автором сюжета выступает выдающийся писатель, в другом — малоизвестный, хотя и не бесталаный журналист; в одном случае происходит обращение к хорошо известному сценическому произведению, к тому же уже получившему музыкальное воплощение (П. И. Чайковский), в другом — создание сказки осуществляется «постфактум», т. е. после того, как Римский-Корсаков не принял текста, что не заставило Е. М. Петровского отказаться от своих идей и написать сказку, даже опубликовать ее.

Еще больше «антиситуаций» возникает непосредственно в опере. Выделим лишь некоторые черты произвольности, «антисказочности» литературного текста.

1. В тексте нет идеального героя-победителя, необходимого в сказке.
2. В повествовании нет противопоставления по принципу «земное — фантастическое», поскольку действие развивается в двух фантастических сферах («*Действие происходит в царстве Кашея и в Тридесятom царстве*»).
3. У Кашея не страшный замок, а терем, более соответствующий положительным героям («*На переднем плане небольшой, причудливый терем Кашея с крыльцом и лесенкой*»). К тому же там обозначена странная при-

¹⁴ И. Д. Медришем делается ссылка на работу [18].

стройка («К терему прилегает небольшая вышка»). В своем тереме живет и Кашеевна («Таинственный терем Кашеевны»).

4. Иван Королевич вызывает на поединок не рыцаря, а даму (Кашеевну).
5. Поцелуй как ключевая позиция сказки в «Кашее» предназначается во-первых, не только лицу противоположного пола («Кашеевна целует Ивана-королевича»), но и того же пола («Царевна целует Кашеевну»); во-вторых, он не пробуждает к жизни, а несет смерть.
6. Колыбельная поется «не по адресу», поскольку ее объектом для Царевны становится не какое-либо слабое существо, а ненавистный Кашей.
7. Образ Кашеевны как дочери Кашея (поэтому она обозначена отчеством-характеристикой¹⁵) композитор обостряет, лишив его первоначальной мягкости, зафиксированной в набросках одной из его записных книжек в имени «Марья Кашеевна»¹⁶.

Ситуационные неожиданности, однако, не находят продолжения в тексте либретто: все высказывания в целом соответствуют сказочным персонажам и характеру их поступков. Необходимо отметить и следующее: в тексте либретто мы не находим особых, сколь-нибудь выразительных элементов, он вполне зауряден и лишен подлинной поэтичности. Действительное же их переосмысление по сравнению с традиционным подходом происходит в музыке оперы, которая в творчестве Римского-Корсакова стоит особняком. Здесь возникает тот самый третий уровень, обозначенный Б. В. Асафьевым: «Инструментовка (то есть язык оркестра) “Кашея Бессмертного”, как в дальнейшем “Сказки о золотом петушке”, — сама по себе сказка музыки, чудо мудрого мастерства» [1, с. 210]. И в этом — особое значение оперы Римского-Корсакова.

Литература

1. Асафьев, Борис. «Николай Андреевич Римский-Корсаков. (К столетию со дня рождения)». В изд. Асафьев, Борис. *Избранные труды*, ред. Елена Орлова, 229–34. 5 томов. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954, т. 3: Композиторы “Могучей кучки”. В. В. Стасов.
2. Бахтин, Михаил. *Проблемы поэтики Достоевского*. 2-е изд. М.: Советский писатель, 1963.
3. Брауде, Людмила. *Скандинавская литературная сказка*. М.: Наука, 1979.
4. Финдейзен, Николай. *Дневники. 1909–1914*. Расшифр., исслед., коммент. Марина Космовская. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013.
5. Финдейзен, Николай. *Дневники. 1892–1901*. Расшифр., исслед., коммент. Марина Космовская. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
6. Римский-Корсаков, Николай. *Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка*. 8 томов. Подгот. Александр Оссовский и Владимир Римский-Корсаков. М.: Музгиз, 1955, т. I: Летопись моей музыкальной жизни (1844–1906): Дневник (1904–1907).
7. Римский-Корсаков, Николай. “Письма к Е. Петровскому”. *Советская музыка*, по. 12 (1952): 68–72.

¹⁵ Аналогично образу Кончаковны в «Князе Игоре» А. П. Бородина.

¹⁶ Записи по «Кашею» в записных книжках № 9 и 10 отражают материалы, предшествующие автографу № 15: в них, судя по эскизам, еще предполагалось структурирование оперы по действиям, намечены четыре картины вместо трех, отрицательная героиня еще носит красивое имя Марья Кашеевна или просто Марья, Кашей в одном случае сопровождается ремаркой «грозный» и т. д. Часть материалов записных книжек не вошла в окончательный текст оперы или вошла в измененном виде. См.: [20].

8. Римский-Корсаков, Андрей. *Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество*. 5 выпусков. М.: Музгиз, 1946, вып. 5.
9. Римский-Корсаков, Николай. *Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка*. 8 томов. Подгот. Анастасия Ляпунова. М.: Музгиз, 1963, т. V.
10. Петровский, Евгений. *Иван Королевич: Сказка*. СПб.: Тип. "Товарищества художественной печати", 1903.
11. Прокопьева, Екатерина. "Мое декадентство": 'Кашей Бессмертный' Римского-Корсакова". *Музыкальная академия*, no. 1 (2009): 92–6.
12. Гусейнова, Зивар. "Кашей Бессмертный": рукописи композитора". В изд. *Мусоргский и Римский-Корсаков: две грани великого содружества: сборник статей и материалов*, ред.-сост. Зивар Гусейнова и Галина Некрасова, 162–79. СПб.: Скифия-принт, 2016.
13. Гозенпуд, Абрам. "Римский-Корсаков в работе над оперным либретто". В изд. Гозенпуд, Абрам. *Избранные статьи*, 128–73. Л.: Советский композитор, 1971.
14. Афанасьев, Александр. *Народные русские сказки*. 8 выпусков. М.: Тип. А. Семена, 1855–1863.
15. Зворыгина, Ольга. "Русская литературная сказка: речевые параметры жанра". Автореф. дис. д-ра филол. наук, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2012.
16. Кривошапова, Татьяна. *Русская литературная сказка конца XIX — начала XX века*. Акмола: Изд-во Акмолинского университета, 1995.
17. Медриш, Давид. "От двойной сказки — к антисказке. (Сказки Пушкина как цикл)". В изд. РАН ИМЛИ им. А. М. Горького, Пушкинская комиссия. *Московский пушкинист: ежегодный сборник*, сост. и науч. ред. Валентин Непомнящий, 93–121. М.: Наследие, 1995, вып. 1.
18. Непомнящий, Валентин. *Поэзия и судьба: над страницами духовной биографии Пушкина*. 2-е изд. М.: Советский писатель, 1987.
19. Успенский, Борис. "Антиповедение в культуре Древней Руси". В изд. Успенский, Борис. *Избранные труды*, 320–32. 2 тома. М.: Гнозис, 1994, т. 1.
20. Римский-Корсаков, Николай. *Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка*. 8 томов. Подгот. Анастасия Ляпунова и Эльза Язовицкая. М.: Музгиз, 1970, т. IV, доп.

Нотные издания и источники

- I. *ОР РНБ. Ф. 816. Ед. хр. 1698.*
- II. *ОР РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 963.*
- III. "Периодическая печать о музыке". *Русская музыкальная газета*, no. 5 (1903): 145–7.
- IV. Римский-Корсаков, Николай. *Кашей Бессмертный. Опера в 3-х картинах. Клавир*. СПб.: Издательство В. В. Бесселя, 1902.
- V. *ОР РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 15.*

Статья поступила в редакцию 26 марта 2019 г.;
рекомендована в печать 22 августа 2019 г.

Контактная информация:

Гусейнова Зивар Махмудовна — д-р искусствоведения, проф.; zivar-g@mail.ru

N. A. Rimsky-Korsakov's "Kashchey the Immortal": From the Text of the Fairy Tale to the Text of the Opera

Z. M. Guseinova

St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
3, Teatralnaya sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation

For citation: Guseinova, Zivar. "N. A. Rimsky-Korsakov's "Kashchey the Immortal": From the Text of the Fairy Tale to the Text of the Opera". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 4 (2019): 608–619. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.401> (In Russian)

“Kashchey the Immortal” (1902) became one of the most notable operas-tales of N. A. Rimsky-Korsakov. This article is devoted to the history of the libretto text’s creation. It is associated with E. M. Petrovsky who originally worked on the text and was an employee of the Russian musical newspaper, journalist, and writer. Petrovsky proposed his own text, primarily in the symbolic style, to the composer. Preserved musical and epistolary documents of Rimsky-Korsakov show that while working on the opera, already having completed the music for two of the three parts, the composer rejected Petrovsky’s text and wrote its own version, relying on Russian folk tales, predominantly A. N. Afanasyev’s collection, and introduced literary and musical corrections into the prepared text. The final version of Rimsky-Korsakov’s “literary fairy tales” fit well into his modern field of work in this genre of famous writers at the turn of the 19th and 20th centuries, although he was much inferior to them on an artistic level. In addition, the particular design of the literary and musical texts allow one to speak of Rimsky-Korsakov’s introduction of elements of the “antiskazka,” in particular the interpretation of traditional images and typical situations. “Kashchey the Immortal” became the antithesis of other operas by the composer, primarily “Snow Maiden” written earlier, and this did not prevent the creation of composer from becoming persuasive, an innovative musical interpretation of an opera’s literary idea.

Keywords: N. A. Rimsky-Korsakov, *Kashchey the Immortal*, E. M. Petrovsky, opera, text, fairy tale, libretto, music, manuscript.

References

1. Asaf’ev, Boris. “Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov. (The Centenary of Birth)”. In Asaf’ev, Boris. *Izbrannyye trudy*, ed. by Elena Orlova, 229–34. 5 vols. Moscow: Akademiia nauk SSSR Publ., 1954, vol. 3: Kompozitory “Moguchei kuchki”. V. V. Stasov. (In Russian)
2. Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. 2nd ed. Moscow: Sovetskii pisatel’ Publ., 1963. (In Russian)
3. Braude, Liudmila. *The Scandinavian Literary Fairy Tale*. Moscow: Nauka Publ., 1979. (In Russian)
4. Findeizen, Nikolay. *Diaries. 1909–1914*. Transcription, research, comment. by Marina Kosmovskaia. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., 2013. (In Russian)
5. Findeizen, Nikolai. *Diaries. 1892–1901*. Transcription, research, comment. by Marina Kosmovskaia. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., 2004. (In Russian)
6. Rimsky-Korsakov, Nikolay. *Complete Works: Literary Works and Correspondence*. 8 vols. Prepared by Aleksandr Ossovsky and Vladimir Rimsky-Korsakov. Moscow: Muzgiz Publ., 1955, vol. 1: Letopis’ moei muzykal’noi zhizni (1844–1906): Dnevnik (1904–1907). (In Russian)
7. Rimsky-Korsakov, Nikolay. “Letters to E. Petrovsky”. *Sovetskaia muzyka*, no. 12 (1952): 68–72. (In Russian)
8. Rimsky-Korsakov, Andrey. *N. A. Rimsky-Korsakov. Life and Creative Work*. 5 issues. Moscow: Muzgiz Publ., 1946, iss. 5. (In Russian)
9. Rimsky-Korsakov, Nikolay. *Complete Works: Literary Works and Correspondence*. 8 vols. Prepared by Anastasiia Liapunova. Moscow: Muzgiz Publ., 1963, vol. V. (In Russian)
10. Petrovsky, Evgeny. *Ivan The King’s Son: Fairy Tale*. St. Petersburg: Tip. “Tovarishchestva khudozhestvennoi pechati” Publ., 1903. (In Russian)
11. Prokop’eva, Ekaterina. “My Decadence’: ‘Kashchey the Immortal’ of Rimsky-Korsakov”. *Muzykal’naia akademiia*, no. 1 (2009): 92–6. (In Russian)
12. Guseinova, Zivar. “‘Kashchey the Immortal’: Composer’s Manuscripts”. In *Musorgskii i Rimskii-Korsakov: dve grani velikogo sodruzhestva: sbornik statei i materialov*, ed. and comp. by Zivar Guseinova and Galina Nekrasova, 162–79. St. Petersburg: Skifiia-print, 2016. (In Russian)
13. Gozenpud, Abram. “Rimsky-Korsakov and His Work on an Opera Libretto”. In Gozenpud, Abram. *Izbrannyye stat’i*, 128–73. Leningrad: Sovetskii kompozitor Publ., 1971. (In Russian)
14. Afanas’ev, Aleksandr. *Russian Folk Tales*. 8 issues. Moscow: Tip. A. Semena Publ., 1855–1863. (In Russian)
15. Zvorygina, Ol’ga. “Russian Literary Tale: Speech Parameters of the Genre”. Theses of Doctor of Philology diss., Ural’skii federal’nyi universitet imeni pervogo Prezidenta Rossii B. N. El’tsina, 2012. (In Russian)

16. Krivoshchapova, Tat'iana. *Russian Literary Fairy Tale of the Late 19th — early 20th century*. Akmolá: Akmolinskii universitet Publ., 1995. (In Russian)
17. Medrish, David. "From Double Tales to Antiskazka. (Pushkin's Tales as a Cycle)". In RAN IMLI im. A. M. Gor'kogo, Pushkinskaia komissiiá. *Moskovskii pushkinist: ezhegodnyi sbornik*, comp. and science ed. by Valentin Nepomniashchii, 93–121. Moscow: Nasledie Publ., 1995, iss. 1. (In Russian)
18. Nepomniashchyy, Valentin. *Poetry and Fate: Over the Pages of Pushkin's Spiritual Biography*. 2nd ed. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ., 1987. (In Russian)
19. Uspensky, Boris. "Anti-behavior in the Culture of Ancient Russia". In Uspensky, Boris. *Izbrannyye trudy*, 320–32. 2 vols. Moscow: Gnozis Publ., 1994, vol. 1. (In Russian)
20. Rimsky-Korsakov, Nikolay. *Complete Works: Literary Works and Correspondence*. 8 vols. Prepared by Anastasiia Liapunova and El'za Iazovitskaia. Moscow: Muzgiz Publ., 1970, vol. IV, add. (In Russian)

Music Editions and Sources

- I. OR RNB. F. 816. Ed. khr. 1698 [*Russian National Library. Manuscripts Department. Stock 816. Record 1698*]. (In Russian)
- II. OR RNB. F. 640. Ed. khr. 963 [*Russian National Library. Manuscripts Department. Stock 640. Record 963*]. (In Russian)
- III. "Periodicals about music". *Russkaia muzykal'naia gazeta*, no. 5 (1903): 145–7. (In Russian)
- IV. Rimskii-Korsakov, Nikolai. *Kashchey the Immortal. Opera in Three Acts. Clavier*. St. Petersburg: V. V. Bessel Publ., 1902. (In Russian)
- V. OR RNB. F. 640. Ed. khr. 15 [*Russian National Library. Manuscripts Department. Stock 640. Record 15*]. (In Russian)

Received: March 26, 2019
Accepted: August 22, 2019

Author's information:

Zivar M. Guseinova — Dr. Habil., Professor; zivar-g@mail.ru