

Anna BULYCHEVA  
 Borodin's *Prince Igor*  
 and the Translations  
 of *The Lay of Igor's Campaign*

The paper specifies to what extent Borodin, working at his opera *Prince Igor*, used the Old Russian original of *The Lay of Igor's Campaign* and the translations of this original as literary sources. The author of the article makes an attempt to define the circle of translations used by Borodin for the libretto of his opera.  
**Key words:** *The Lay of Igor's Campaign*, corpus of translations, Alexander Borodin, opera *Prince Igor*.

Анна БУЛЫЧЕВА  
 «Князь Игорь» Бородина  
 и переводы «Слова о полку  
 Игореве»

В статье показано, в какой мере Бородин при работе над оперой «Князь Игорь» опирался на древнерусский текст, в какой мере — на переводы. Определен круг переводчиков, к работам которых композитор обращался при составлении либретто.  
**Ключевые слова:** «Слово о полку Игореве», корпус переводов, А. П. Бородин, «Князь Игорь».

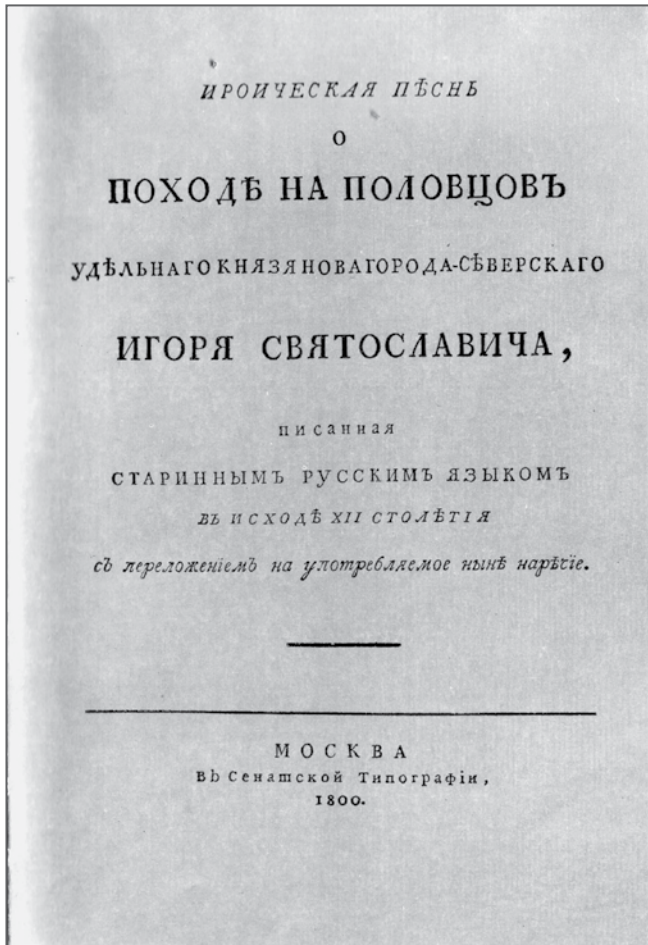
Какими переводами «Слова о полку Игореве» пользовался Александр Порфирьевич Бородин, работая над оперой «Князь Игорь»? Не ответив на этот вопрос, нельзя в полной мере проследить, как формировался замысел оперы, как протекал процесс ее создания. А. Н. Дмитриев, работая с рукописями композитора, установил: изучать связи между поэмой и оперой по общепринятой редакции Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова невозможно, для этого требуется обращение к авторской редакции. Исследователь продемонстрировал это на примере монолога Игоря «Зачем не пал я на поле брани» [3, с. 216].

Лишь в авторской редакции оперы проявляется унаследованная от «Слова» рефренность<sup>1</sup>, выступающая на различных уровнях музыкальной композиции (в версии Римского-Корсакова и Глазунова многие повторы сокращены). М. П. Рахманова пишет об особенностях в этой редакции центрального действия в Путивле: «Акт получается многотемным и многослойным в драматургическом плане. Причем действие движется здесь в ином ритме, чем в восточных сценах, — менее динамичном, более „уставном“, „обрядовом“... Возможно, правда, что с „уставными повторами“ несколько „пере-

брали“..., но это еще нужно проверить при сценическом исполнении» [9, с. 261].

Приступая в 1869 году к сочинению оперы, композитор имел возможность познакомиться с первым изданием «Слова» (древнерусским оригиналом и переводом Мусина-Пушкина, 1800) и множеством последующих переводов: Сирякова (1803), Шишкова (1805), Палицына (1807), Язвицкого (1812), Левицкого (1813), Пожарского (1819), Грамматина (как прозаическим, так и поэтическим, 1823), Полевого (1830), Вельмана (1833 и 1866), Максимовича (как русским, 1837, так и украинским, 1859), Деларю (1839), Дубенского (1844), Минаева (1846), Гербеля и Мея (оба 1850), Кораблева (1856), Тихонравова (1866 и 1868), не считая переложений на чешский, польский, сербский, словенский, немецкий, французский языки. Аполлон Николаевич Майков перечитывал «Слово» вместе с сыном-гимназистом — в результате в 1870 году вышел в свет его стихотворный перевод. При жизни Бородина новые поэтические переводы и научные редакции сыпались, как из рога изобилия. Появились издания Малашева и Погоского (оба 1871), Алябьева (1873), Бицына (псевдоним М. Н. Павлова, 1874), Огоновского и Скульского (оба 1876), Вяземского (1877), Потемни (1878),

<sup>1</sup> О рефренности в «Слове» см.: [2; 5].



Титульный лист первого издания «Слова»

Андриевского, Жданова и Павского (все три — 1880), Прозоровского (1881), Ласкина (1885). В 1882 году вышел в свет законченный еще в 1819-м перевод Жуковского.

Благодаря дружбе со Стасовым, Бородин мог располагать всеми ресурсами Публичной библиотеки. Владимир Васильевич доставлял ему издания летописей, «Историю государства Российского» Карамзина, различные переводы «Слова». Своей племяннице Варваре Дмитриевне Комаровой критик написал 6 ноября 1886 года, за давностью лет слегка путаясь в датах:

«Чем я руководствовался для „Князя Игоря“ Бородина? Только двумя машинами:

1) „Слово о полку Игореве“ — в нескольких переложениях, прозаических и стихотворных. Из последних, лучшее — Мея. Из прозаических — переложение с комментарием — Вяземского (но это уже только в последнее время: когда я выдумал и затеял всю штуку в начале 70-х годов, Вяземского книги еще не было).

2) „Ипатьевская летопись“ (2-й том собрания летописей). Сверх того, для того места, где жены ревут и прощаются с мужьями перед походом, я взял „Задонщину“ или „Мамаево побоище“. Там все такое причитанье есть

*tout au long* и сверх того там сказано, что мне понравилось, что жены „захлебывались от слез“ и вначале совсем не могли говорить» [11, с. 197].

Итак, Стасов указал на перевод Льва Мея и еще на «несколько переложений». Среди них было одно из изданий «Слова» для учащихся, составленных Н.С. Тихонравовым (с объяснением грамматики и словарем непонятных слов). 29 марта 1875 года Бородин писал Стасову: «„Слово о полку Игореве“ Тихонравова действительно у меня, чему я искренно рад во всех отношениях» [7, с. 86].

Подробнее расшифровать слова Стасова помогает появившийся несколько лет назад электронный ресурс «Параллельный корпус переводов „Слова о полку Игореве“», задуманный как филологический инструмент для сравнения различных версий текста [6]. Для скромных целей музыковедения он также полезен. В настоящее время там представлена наибольшая часть переводов на русский и некоторые переводы на другие языки.

В томе 7 «Истории русской музыки» в главе о Бородине имеются абсолютно фантастические утверждения: «Бородин начал сам писать текст либретто, взяв на себя вдобавок к своему труду композитора также и нелегкую миссию переводчика „Слова“... Показательно, что Бородин, не будучи профессиональным поэтом, при переводе „Слова“ кое в чем превзошел даже столь больших мастеров, как Мей и Майков» [4, с. 345–346]. Эти тезисы отчасти восходят к недавно переизданной статье Т.В. Чередниченко [12].

При всем желании польстить композитору придется признать: Бородин не занимался переводом «Слова» — для создания либретто этого совершенно не требовалось. Не собирался он также вступать в соревнование с Меем и Майковым. На первом этапе работы (1869 — нач. 1870) композитор интересовался скорее сюжетом, нежели текстом поэмы. Внимание Бородина привлекли лишь некоторые поэтические детали. В самой первой и самой полной версии «Сна Ярославны» княгиня рассказывает:

Мне снился берег неведомого моря.  
Там жемчуг, что снег, на землю падал.  
А я все шла да жемчуг собирала: к слезам, видно<sup>2</sup>.

Этот жемчуг — из сна Святослава («сыпахутьми тѣщими тулы поганыхъ тльковинъ великій женчюгъ на лоно»<sup>3</sup>), но также из пронзительных строк о князе Изяславе, «единъ же изрони жемчюжну душу изъ храбра тѣла, чресъ злато ожереліе». Падающий жемчуг в сне княгини — словно души погибших воинов Игоря... Ярославна продолжает:

Гляжу, кругом все тихо и пустынно.  
И только див зловещій летит над головой и кличет  
мне беду.

<sup>2</sup> Здесь и далее текст либретто приводится по авторской редакции клавира [1].

<sup>3</sup> Здесь и далее древнерусский текст приводится по «юбилейному» изданию «Слова» [10].

В поэме: «дивъ кличетъ врѣху древа», — Бородин заимствовал лишь два слова оригинала! И только два переводчика «Слова» поименовали дива «зловещим»: Шишков и Грамматин. У одного из них Бородин и взял этот эпитет. И конечно, первая строка каватины Кончаковны «Ночь, спускайся скорей, тьмой окутай меня» восходит к образам «Слова»: «На рѣцѣ на Каялѣ тьма свѣтъ покрыла».

Сравнение либретто с древнерусским текстом и текстами переводов показывает, что чем дальше композитор работал над «Игорем», тем глубже вчитывался в «Слово». Вернувшись к сочинению оперы в конце 1874-го (после перерыва длиной в четыре с половиной года), он в течение фактически одного года создал большую группу сцен. Среди них три ключевые, в которых звучит текст поэмы.

Первоначально Бородин использовал музыкальный материал Идоложертвенного хора, открывающего 4-й акт коллективной «Млады» (1872), для эпилога «Князя Игоря». Позднее эпилог, снабженный новым текстом и расширенный, занял место пролога, но в 1875 году этот знаменитый хор существовал с текстом, взятым из последних строк «Слова». Сравним древнерусский оригинал с либретто (полужирным шрифтом выделены наиболее значительные разночтения).

#### Древнерусский текст:

Солнце свѣтитса на небесѣ, Игорь Князь въ Руской земли.  
 Дѣвици поють на Дунаи. Вьются голоси чрезъ море до Кіева.  
 Игорь **ѣдетъ** по Боричеву къ Святѣй Богородици Пирогощей.  
**Страны** ради, гради весели, пѣвше пѣснь старымъ Княземъ, а по томъ молодымъ.  
 Пѣти слава Игорю Святѣславлича. Буй туру Всеволодѣ, Владиміру Игоревичу.  
 Здрави Князи и дружина, побарая за христьяны на поганья плѣки.  
 Княземъ слава, а дружинѣ Аминь.

#### Либретто Бородин:

Солнцу красному слава в небе высоком, а князю-то слава у нас на Руси.  
 В градах-то радость, в **селах** веселье, к нам воротился князь наш, князю слава.  
 В Киев **держал он путь** да по Боричеву к славной святой Пирогощей владычице [...]  
 И на Дунай-реке славу поют ему, славу поют князю красные девицы. Вьется их голос от моря до Киева.  
 Князю-то Игорю слава! Свет Святославичу слава [...]  
 Буй тур Всеволоду свет Святославичу, млад соколику князю Владимиру, храброй рати их слава!  
 Здрави, князи, здрави, слава князьям, слава, слава храброй рати их. Слава!

Как видно, Бородин то следовал оригиналу, то ради стройности музыкальной формы менял местами строки, то допускал незначительные лексические изменения. В последнем случае, отступая от средневекового поэта, композитор чаще всего следовал переводу Майкова. Ни у кого из переводчиков не встречается здесь выражения «держатъ путь», Майков же пишет: «Игорь едет, на Боричев **держит**, ко святой иконе Пирогощей. В **селах** радость, в городах веселье...»

Сцен, подобных плачу Ярославны, кажется, никогда еще не бывало в операх. Зато в камерном жанре обнаруживается сочинение, непосредственно предшествовавшее плачу. В 1874 году в классе Римского-Корсакова появился новый студент — Николай Витальевич Лысенко. В самом конце 1874 года в Петербурге вышел из печати его «Плач Ярославны» для голоса и фортепиано на текст из «Слова о полку Игореве» в украинском переводе Михаила Александровича Максимовича. Лысенко не боялся положить плач на музыку целиком, сохранив чередование прямой речи и слов от автора. Рефренам поэтического текста соответствуют музыкальные повторы на словах «То княгиня Ярославна у Путивлі на стіні і ридає, і гукає, як зозулька на зорі».

Сочинение Лысенко, скорее всего, дало толчок работе Бородина: теперь он мог точно представить себе и масштабы, и трудности композиции. В его Плаче тоже действует система музыкальных рефренов, но иначе организованная, текст же является не переводом, а вольной обработкой текста «Слова». В соответствии с законами театра Бородин заменил слова от автора прямой речью, сочинив рефрен «Ах, плачу я, слезы лью...» В других разделах Бородин опирался, главным образом, на упомянутый Стасовым перевод Льва Мея. Многие переводили «зегзицу», как «кукушка», но один лишь Мей назвал ее «кукушкой перелетной» (для сравнения, у Мусина-Пушкина, Сирякова и Палицына она — горлица, у Майкова и Погоского — ласточка).

Сравним несколько наиболее выразительных фрагментов. В строфе о кукушке наибольшую трудность представляет третья строка: «утру Князю кровавыя его раны на жестоцѣмъ его тѣлѣ». Как только не переводили «жестоцѣмъ» — и «жестоком», и «крепком», и «могучем», и «охладевшем». У Бородин: «Я омою раны князю на его кровавом теле». Глагол «омою» пришел из перевода Вельмана («и омою я Князю кровавыя раны на страждущемъ теле!»), эпитет «кровавый», отнесенный не к ранам, а к телу — из перевода Мея («Вытру раны я у князя на его кровавом теле!»).

В обращении к ветру Бородин ввел целую строку, которой нет в «Слове»: «Ах, зачем ты, ветер буйный, в поле долго веял?» Наибольшие же лексические расхождения с оригиналом сосредоточены во второй строке: «Чему мычеша Хиновъскыя стрѣлки на своею не трудною крилцю на моя лады вои?» — «Стрелы вражьи ты наваял на дружины князя». Глагол «наваять» встречается только у Мусина-Пушкина, выражение «вражьи стрелы» — у Гербеля, «дружины» — у Мея.

В обращении к Днепру разночтения обнаруживаются в начале третьей строки: «Възлелѣй господине мою ладу къ мнѣ» — «Вороти ты мне милого». «Милой» появляется еще у Мусина-Пушкина, удерживается в ранних переводах вплоть до Пожарского и возвращается у Мея и Кораблева. Что касается глагола «вороти», переводчики дают варианты «прилелей» и «принеси». «Возврати» появляется только в изданном в Ярославле переводе Скульского, с которым Бородин вряд ли успел познакомиться в процессе работы. Композитор либо сам пришел к варианту «вороти», либо нашел его в одном из переводов, пока не представленных в Параллельном корпусе.

Что касается обращения к солнцу, здесь Бородин далеко ушел от сложного древнерусского текста и фактически дал парафразу вольного перевода Мея.

Древнерусский текст:

Чему господине простре горячую свою лучю  
на ладѣ вои?  
Въ полѣ безводнѣ жадею имъ лучи съпряже,  
тугою имъ тули затче.

Перевод Мея:

Для чего ж лучем горячим Опалило ты дружину  
Моего милова друга  
И в безводном поле жаждой У нее луки стянуло,  
И колчаны ей истомой Заложило, запекло?

Парным к Плачу номером стал монолог князя Игоря «Зачем не пал я на поле брани». Не вошедший в редакцию Римского-Корсакова и Глазунова, он вернулся из небытия в 1950 году, а в 1974-м был впервые включен в постановку «Князя Игоря» в Государственном театре оперы и балета в Вильнюсе. Это речь князя, едва опомнившегося после битвы, речь на мертвом поле, над телами воинов. В среднем разделе монолога Бородин виртуозно скомбинировал обращения к князьям из золотого слова Святослава с рефренами, взятыми из других разделов «Слова». В обращении к Всеволоду Великому Бородин следует переводу Мусина-Пушкина. О Рюрике и Давыде в «Слове» сказано — «аки тури, ранены саблями калеными», в опере — «как ярый тур, стрелою уязвленный». Никто из переводчиков не заменял сабель стрелами, Бородин же сделал это ради соответствия стиха музыкальному ритму (эпитет «уязвленный» он мог почерпнуть у Шишкова). Так же вольно трактовано обращение к Мстиславу и Роману, а строки о Ярославле Осмомысле Галицком вовсе пропущены.

Заключительное обращение в опере следующее: «Вы, Ингварь да Всеволод! Врагу дорогу заступите, вы, шестокрыльцы славного гнезда!» Древнерусский текст, который с высокой точностью передают большинство переводчиков, звучит совсем иначе: «Ингварь и Все-

володь, и вси три Мстиславичи, не худа гнѣзда шестокрыльцы [...] Загородите полю ворота...» «Шестокрыльцев гнезда славного» находим у Сирякова, первым переложившего «Слово» стихами, и у следовавшего за ним Язвицкого. К какому источнику восходит выражение «дорогу заступите», пока установить не удалось.

В опере текст из «золотого слова» произносится от лица не Святослава, но Игоря. Призывы отомстить за поражение и спасти Русь от кочевников звучат в крайних разделах монолога, а между обращениями к князьям Бородиным введены совсем иные рефрены: «Ты русскими костью Каялу не засеял... Вы русской кровью Каялы не поили... Вы силы русской в Каяле не топили... Вы полков своих в Каяле не сгубили...» Игорь корит себя за гибель дружины. Его слова восходят к следующим фрагментам древнерусского текста: «Чръна земля подѣ копыты, костью была посѣяна, а кровію польяна»<sup>4</sup>; «Немизѣ кровави брезѣ не бологомъ бяхуть посѣяни, посѣяни костью Рускихъ сыновъ»; и к одному из «темных» мест поэмы — «кають Князя Игоря, иже погрузи жирь во днѣ Каялы рѣкы Половецкія». Мей передал это сложное место следующим образом: «а за то, что силу русскую погрузил на дно Каял-реки...» Из его перевода Бородин и взял слова о «силе русской».

В сценах «Князя Игоря», написанных после 1875 года (в средней части пролога, в сцене Игоря с Кончаком, в издевательской песне Скулы и Ерошки «Ты гуди, гуди...»), появляются лишь отдельные речевые обороты, восходящие к «Слову». Они взяты Бородиным из древнерусского оригинала за единственным исключением: выражение «плен постыдный», включенное в арию «Ни сна, ни отдыха», встречается только в переводе Вельмана.

Сравнение либретто «Князя Игоря» с корпусом переводов поэмы показывает, что Бородин в наибольшей степени опирался на древнерусский текст и на выделенный Стасовым перевод Мея. Древнерусский оригинал всегда был для композитора наиболее важен, однако его элементы свободно комбинировались с элементами различных переводов. Среди переводчиков, чьи труды оказались полезными Бородину, помимо Мея можно с уверенностью назвать еще, по меньшей мере, семерых: Мусина-Пушкина, Сирякова, Шишкова, Грамматина, Вельмана, Гербеля и Майкова. Взявшись в 1869 году за сочинение оперы, композитор обратился и к оригиналу, и к нескольким переводам. Всплеск интереса к тексту «Слова» пришелся на середину 1870-х, когда Бородин вносил серьезные изменения в первоначальный сценарий Стасова. Из переводов, появившихся после 1869 года, был использован принадлежащий Майкову. В 1880-е интерес Бородина сместился в сторону иных источников — летописей и «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, которые он 4 августа 1883 года попросил у Стасова [см.: 8, с. 31]. Выходившие в это время новые переводы «Слова» внимания композитора уже не привлекали.

<sup>4</sup> К этому же образу «Слова» восходят строки хора каторжников, завершающего оперу Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда».



**Литература**

1. Бородин А. П. Князь Игорь, опера. Клавир. Авторская редакция. Критическое издание / подгот. А. В. Булычёвой. М.: Классика-XXI, 2012. 360 с.
2. Демкова Н. С. Повторы в «Слове о полку Игореве» (к изучению композиции памятника) // Русская и грузинская средневековые литературы. Л.: ЛГУ, 1979. С. 59–73.
3. Дмитриев А. Н. «Слово о полку Игореве» в опере Бородина «Князь Игорь» // Культурное наследие Древней Руси. М.: Наука, 1976. С. 213–217.
4. Левашев Е. М. Бородин // История русской музыки. Т. 7, ч. 1. М.: Музыка, 1994. С. 287–360.
5. Лихачев Д. С. Поэтика повторяемости в «Слове о полку Игореве» // Русская литература. 1983. № 4. С. 9–21.
6. Параллельный корпус переводов «Слова о полку Игореве», электронный ресурс. URL: <http://nevmenandr.net/slovo/> (дата обращения: 20.10.2015).
7. Письма А. П. Бородина. Вып. 2. М.: Музгиз, 1936. 316 с.
8. Письма А. П. Бородина. Вып. 4. М.; Л.: Музгиз, 1950. 480 с.
9. Рахманова М. П. Бородин А. П. «Князь Игорь», опера. Клавир. Авторская редакция. Критическое издание // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2013. № 3 (72). С. 257–262.
10. Слово о полку Игореве. М.: Художественная литература, 1986. 360 с.
11. Стасов В. В. Письма к родным. Т. 2. М.: Музгиз, 1958. 548 с.
12. Чердниченко Т. В. Бородин как поэт // Чердниченко Т. В. Избранное. М.: МГК, 2012. С. 307–321.

Elena STEPANOVA

## The final of Piano trio by N. A. Rimsky-Korsakov: searching and doubt

The article is devoted to the manuscripts of Piano trio final by Nikolay Rimsky-Korsakov. Composer worked on the ensemble during the summer and autumn of 1897. Trio was left unfinished. Manuscripts of Piano trio final demonstrate different composer corrections.

**Key words:** Nikolay Rimsky-Korsakov, Piano trio, manuscripts, chamber-instrumental ensembles.

Елена СТЕПАНОВА

## Финал Фортепианного трио Н. А. Римского-Корсакова: поиски и сомнения

В статье рассматриваются рукописи финала Фортепианного трио с-молл Н. А. Римского-Корсакова. Произведение, работа над которым проходила летом и осенью 1897 года, осталось незаконченным. Документы финала Трио, выделяющиеся наличием значительного количества авторских ремарок, позволяют сделать предположение о возможных причинах отказа от завершения ансамбля.

**Ключевые слова:** Н. А. Римский-Корсаков, Фортепианное трио, рукописи, камерно-инструментальные сочинения.

Изучение рукописей композитора является неотъемлемой частью исследования его творчества. Как отмечает М. Г. Арановский, «история каждого художественного текста уникальна, ибо уникален каждый замысел — даже в том случае, если он регулируется какими-либо традициями, общепринятыми (типовыми) нормами музыкальной композиции. Поэтому история каждого текста — это всякий раз неповторимая история, ибо неповторим творческий процесс» [1, с. 7].

Автографы незавершенных произведений, как правило, представляют особый аналитический интерес — как для изучения творческого процесса композитора в целом, так и для постижения причин отказа автора от завершения конкретного замысла. Одним из таких сочинений в наследии Н. А. Римского-Корсакова явилось

Фортепианное трио с-молл, работа над которым проходила летом и осенью 1897 года.

Летом 1897 года композитором были написаны многие произведения. Как отмечает Римский-Корсаков: «в Смычкове я сочинял много и безостановочно. Первым сочинением была кантата „Свитезянка“ [...], затем следовал ряд многочисленных романсов, после которых я принялся за пушкинского „Моцарта и Сальери“ [...]» [3, с. 207]. К этому времени относится создание Струнного квартета G-dur и Фортепианного трио с-молл, ставших последними самостоятельными инструментальными ансамблями в творчестве композитора. Подводя итог работе над ними, Римский-Корсаков пишет: «оба эти камерные произведения доказали мне, что камерная музыка — не моя область, и я решил их не издавать»