Анна Булычёва

# «Князь Игорь» Бородина и Римского-Корсакова

*В статье представлены результаты работы над восстановлением авторской редакции оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» и рассмотрены изменения, внесенные Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым в 1887–1888 годах при подготовке беляевского издания оперы. Изменения эти касаются сюжета оперы, ее стиля, оркестровки и характеристики отдельных персонажей. Автор приходит к выводу, что Бородин практически окончил оперу и что Римский-Корсаков редактировал «Князя Игоря», исходя из собственной концепции сказочной оперы, а также привнес в произведение черты «русского стиля» и зарождавшегося тогда стиля модерн. Основным источником служил хранящийся в ГЦММК полный клавир и партитуры отдельных номеров — результат многолетней работы П. А. Ламма.*

Ключевые слова: *Бородин, «Князь Игорь», редакция, Римский-Корсаков, Глазунов, Ламм.*

Работа над восстановлением авторской редакции оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» была начата мной при подготовке концертного исполнения силами театра «Геликон-Опера» на сцене Московского Международного дома музыки. Мировая премьера ее является совместным проектом театра и Музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки, где хранится редакция оперы, законченная П. А. Ламмом не позднее 1947 года (клавир, фрагменты партитуры, а также другие материалы)[1]. Несмотря на ограниченные сроки работы (подготовительный этап начался в июне 2010 года, непосредственная работа с нотными материалами — в сентябре), было принято решение не ограничиваться лишь вставками отдельных номеров,

---

Статья публикуется с сохранением стиля, орфографии и пунктуации автора.

[1] ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 192.

не включенных в печатное издание, что уже неоднократно делалось [2], а нота за нотой вслед за Ламмом пройти по всей музыкальной ткани оперы.

Ламм использовал в общей сложности 77 автографов композитора, на основании которых им был составлен клавир, включающий 43 музыкальных номера. Эта громадная работа была проделана для запланированного им академического издания «Князя Игоря», которое, однако, так и не увидело света. Кроме того, Ламмом написана книга «Подлинные тексты опер А. П. Бородина» (153 м. п. страницы, 69 нотных примеров) [3]. Лишь четыре страницы из нее были опубликованы: сперва к 60-летию со дня смерти и затем еще раз к 150-летию со дня рождения композитора [4].

Редакция Ламма является сводной. Она включает не только бородинские материалы, но и всё, что было написано для «Князя Игоря» Римским-Корсаковым и Глазуновым. Весь этот огромный массив нотного текста (9581 такт) скомпилирован в том порядке, какой был зафиксирован в первых изданиях Беляева, осуществленных под руководством Римского-Корсакова. К материалам редакции Ламма неоднократно обращались как исследователи, так и постановщики, однако в полной мере она так до сих пор и не была востребована, а книга остается неизданной.

В 1947 году Ламм риторически вопрошал о каллиграфических, невероятной красоты рукописях Бородина: «Неужели всё это черновики, незаконно осмеливающиеся оспаривать свое право на существование, свое почетное место в творческом наследии их гениальных творцов?»[5] И через шестьдесят лет после завершения им капитального труда по реконструкции подлинного «Игоря» ситуация изменилась незначительно.

Моей непосредственной целью было подготовить нотный материал для концертного исполнения авторской редакции. Для этого потребовалось отделить написанное Бородиным от написанного после его смерти соавторами (что оказалось не всегда очевидным), сделать выбор из различных авторских (ранних и поздних) версий одних и тех же номеров, восстановить наивозможно близкий авторскому порядок следования картин и отдельных фрагментов и — при самоотверженной помощи сотрудников библиотеки «Геликон-Оперы» во главе с Ириной Сергеевной

---

[2] Выпущенные Римским-Корсаковым монолог Игоря «Зачем не пал я на поле брани» и сцена бунта князя Галицкого вошли в редакцию Е. М. Левашева и Ю. А. Фортунатова (постановка — Вильнюс, 1974) и, в оркестровке Ю. А. Фалика, в постановку Мариинского театра (1995).

[3] *Ламм П. А.* Подлинные тексты опер А. П. Бородина. Машинопись. ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 192. Ед. хр. 243.

[4] *Ламм П.* К подлинному тексту «Князя Игоря» // Советская музыка. 1983. № 12. С. 104–107.

[5] *Ламм П. А.* Подлинные тексты опер А. П. Бородина. С. 152.

Оноприенко — изготовить клавир, партитуру и партии. В связи со сжатыми сроками на данном этапе использовались только материалы, хранящиеся в музее им. Глинки — рукописи Ламма и сделанные им копии рукописей Бородина.

## *Насколько незакончен «Князь Игорь»?*

Бытует мнение о том, что «Князь Игорь» остался принципиально неоконченным и по смерти автора представлял собой хаотическое нагромождение отдельных сцен, слабо связанных между собой. Фактами это не подтверждается. «Князь Игорь» Бородиным был почти закончен и более чем на треть оркестрован.

28 января 1885 года, вероятно, не без связи с успешными зарубежными исполнениями ряда арий и хоров, издатель В. В. Бессель написал Бородину о своем желании приобрести права на оперу и оформить «письменное условие»[6]. В марте 1886 года М. П. Беляев купил у композитора права на оперу за 3500 руб. Для сравнения: В. В. Бессель назначил Римскому-Корсакову за «Снегурочку» всего 1500 руб.[7] Беляев известен своей щедростью, но все равно для далекого от законченности произведения сумма несоразмерно велика.

За несколько лет до смерти композитора его стали активно побуждать к сочинению увертюры: в сентябре 1884 года Глазунов и Дютш просили ее для исполнения в концертах РМО[8]. Это также говорит о том, что произведение в целом было уже закончено. В конце августа 1879 года Римский-Корсаков писал Бородину в деревню: «Увертюру (говорю Вам это секретно от Баха) лучше не писать бы теперь, и всегда после успеете, когда опера будет готова»[9]. Корсаков мог бы здесь привести в пример Глинку, написавшего увертюру к «Руслану и Людмиле» в самый последний момент. То была обычная практика оперных композиторов, в том числе Моцарта, ведь в отличие от вокальных номеров увертюру никто не должен учить наизусть. Стасов же спрашивал об увертюре уже 8 августа 1879 года[10]. Значит, с его точки зрения, уже тогда момент для ее сочинения настал.

Дописать и правда оставалось очень немногое. Редакция, представленная «Геликон-Оперой» в ММДМ, включает 6311 тактов. Это громадная

---

[6] *Дианин С. А.* Бородин. М., 1955. С. 274.
[7] Письма А. П. Бородина. Вып. IV. М.; Л., 1950. С. 188.
[8] Там же. С. 87.
[9] *Дианин С. А.* Бородин. С. 222.
[10] Там же. С. 221.

цифра, редко встречаются столь объемные оперные партитуры. Всего же, с учетом ранних вариантов, Ламм насчитывает 6890 бородинских тактов.

Сочиняя «Игоря», Бородин всегда руководствовался четким планом, который, естественно, на протяжении восемнадцати лет претерпевал изменения, однако в каждый момент он существовал. Сохранились записи планов всей оперы и отдельных картин[11]. Располагая временем (обычно летом), композитор предпочитал работать не над фрагментами, а над целыми картинами. Более того, начиная с «Млады» у него выработалась привычка хронометрировать свою музыку, выверяя композиционные пропорции.

«Мысль Бородина с самого начала создания оперы была направлена на целое, а не на сочинение и сложение мелких частностей. С этим же связан у него метод последовательного тематического проведения», — пишет А. Н. Дмитриев[12]. В опере существует развитая система сквозных тем и тематических элементов, вплоть до мельчайших, которые можно пристально рассмотреть, пожалуй, только переписывая ноты или занимаясь набором. Например, реплика Владимира Игоревича после дуэта с Кончаковной «То мой отец» воспроизводит мотив из сцены затмения («Знаменья небесного») и арии Игоря «Зачем не пал я…» Фразы Ярославны в последней картине «Уж не Половцы ли к нам нагрянули?» и «Путивля нам не отстоять» восходят к ее сцене с боярами.

В авторской редакции единство тематизма и целенаправленная работа с ним проступают еще ярче. Тема, сопровождающая вторжения князя Галицкого, звучит не дважды (в Песне и в начале сцены с Ярославной), а трижды — третий раз при попытке захвата власти.

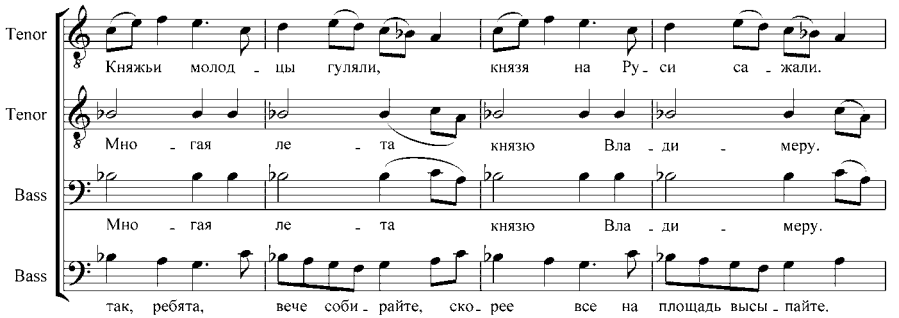
Вся картина у Галицкого пронизана сквозными темами. В венчающем ее хоре в тройном (!) контрапункте объединяются темы «Княжьи молодцы гуляли», «Во здравье князя снова загуляем» и «Многая лета»[13] (Римский-Корсаков оставил лишь первые две и несколько сократил весь эпизод).

---

[11] ГЦММК. Ф. 45. Ед. хр. 4.

[12] *Дмитриев А. Н.* К истории создания оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» // Дмитриев А. Н. Исследования, статьи, наблюдения. Очерки. Л., 1989. С. 137. Судьба исследования Дмитриева сходна с судьбой бородинских исследований Ламма. Диссертация Дмитриева «Рукописи Бородина: Опыт анализа его творческого метода» (1948) была рекомендована к публикации, но не издана, за исключением небольших фрагментов.

[13] О развитии контрапунктической техники Бородина см.: *Дмитриев А. Н.* Из творческой лаборатории А. П. Бородина // Дмитриев А. Н. Исследования, статьи, наблюдения. Очерки. Л., 1989. С. 153–164.




*Пример 1*. Картина «Дома у князя Володимира». Заключительный хор

В сцене обморока Ярославны Бородин проводит темы обеих арий Игоря, в той же сцене звучит и тема Кончака. Подобное тематическое единство свидетельствует о целостности громадного замысла.

Основная масса музыки «Игоря» написана в 1869, 1874–1876 и 1879 годах. Композитор твердо собирался окончить оперу, как минимум, дважды: к осени 1877 и к осени 1886 года. Во второй раз он был к этому близок, но каждый раз мешало одно и то же: у Бородина не было защитного свойства многих гениев — некоторого пренебрежения к заботам окружающих. Проблемы матери, братьев, жены, тещи, студентов, курсисток и многих других людей не казались ему недостойными внимания, а последние несколько лет своей жизни он был лишен даже летнего отдыха, чтобы, проведя в деревне недели три, полностью написать второй половецкий акт.

Чего действительно не хватает в бородинском «Игоре»? Лишь сцены побега. Но ведь и в версии Римского-Корсакова и Глазунова побега как такового нет, а есть приготовления к нему и его последствия. Да и что показывать на сцене? Игорь покинул войлочную юрту: «подоима стену и лезе вон», прошел между юрт и телег «„сквозе вежа“ — через все обширное становище, тянувшееся по обоим берегам Тора до берега Донца, — „и потече къ лугу Донца“»[14], там сел на коня и ускакал. Никто ему не препятствовал.

Другое дело, что до сих пор не обнаружены автографы сцен прощания Игоря с Ярославной и диалога с Галицким из Интродукции, речитатива «Схимница, смиренница» и «Княжой песни» из картины у Галицкого, Пляски половецких девушек, арии Игоря «Ни сна, ни отдыха…», заключительного эпизода картины у Ярославны (набата) и Хора поселян, всего около 1000 тактов. Они известны лишь по печатному изданию, в редакции Римского-Корсакова.

---

[14] *Плетнева С.* Половцы. М., 2010. С. 130.

## *Участие Римского-Корсакова*

Решающую роль в завершении и оркестровке «Игоря» сыграл Римский-Корсаков, в издании и продвижении его на сцену Мариинского театра — Беляев.

Римский-Корсаков следил за созданием «Игоря» с самого начала и, как многие другие знакомые Бородина, пытался ускорить сочинение музыки и повлиять на ее облик. Около 1 октября 1875 года он подарил Бородину «стопочку нотной бумаги, на первом листе которой начертал: «„Князь Игорь“ опера в 4-х действиях А. П. Бородина»[15]. Сколько им было дано устных советов, установить невозможно, но и письменных сохранилось немало, а 8 июля 1879 года он отправил коллеге письмо с переписанным (транспонированным и «выправленным») первым хором картины у Галицкого.

Со стороны вмешательство одного состоявшегося композитора в творчество другого состоявшегося композитора — между прочим, автора двух великолепных симфоний — нонсенс. Но внутри «Могучей кучки» все выглядело иначе. Балакирев и в 1870-е пытался резко вмешиваться в работы коллег, в частности, в оркестровку симфоний Бородина. Римский-Корсаков, как младший по возрасту, сильнее других прочувствовал на себе тиранию Балакирева и во многом воспринял его метод. Практика взаимной помощи в «Могучей кучке» также существовала: в 1860-е Корсаков уже помогал Кюи с оркестровкой «Вильяма Радклифа». В 1870-е к этому прибавилась педагогическая практика в консерватории, появилось уверенное ощущение профессионализма, сформировались новые идеалы.

Как реагировал Бородин? В письме от 4 августа 1879 года мягко, терпеливо, но твердо отказался от «шефской помощи»:

> Дорогой друг Николай Андреевич, не знаю как и благодарить Вас за Ваши хлопоты о моем «Игоре». Письмо Ваше меня глубоко тронуло. И сколько это я Вам понаделал хлопот!.. Видите ли я прав был, когда не хотел давать Вам этого хора... Мне очень жаль, что я попустил Вас приняться за эту скучную и неблагодарную для Вас работу. Поправляю дело насколько можно: не пересылаю Вам Вашего нотного листочка, оставляю его себе на память… Лучше всего оставьте пока этот хор[16].

---

[15] Письмо Бородина жене от 4 октября 1875 года // Письма А. П. Бородина. Вып. II. М., 1936. С. 102. Это было не впервые. В начале 1872 года в связи с работой над четвертым актом «Млады» Корсаков уже дарил Бородину нотную бумагу, а его жена — черепаху.

[16] Письма А. П. Бородина. Вып. III. М.; Л., 1946. С. 66–67.

Ранимый, деликатный и в быту безотказный Бородин вообще очень нервно относился к советам касательно своей музыки [17]. Особенно на раннем этапе, до того, как смог услышать свои симфонические произведения в живом оркестровом звучании, обрести уверенность в своих силах и научиться отличать действительно ценные советы от пустых. А. Н. Дмитриев, в 1940-е изучавший рукописи Бородина, решительно сдвигает датировку многих номеров на более ранние годы, а расхождение с датировкой, сделанной на основе писем, объясняет не чем иным, как скрытностью автора, не всегда разглашавшего среди коллег ход творческого процесса [18].

По мере роста известности Бородина непрошеных советчиков вокруг него становилось все больше, и они все больше раздражали крайне занятого человека. Может статься, без постоянных напоминаний с разных сторон, что надо наконец уже завершать «Игоря», дело шло бы скорее. В 1880-е Бородин явно получал больше удовольствия от общения с бельгийскими музыкантами, которые не давали советов, а лишь стремились лучше исполнить его музыку, как она есть.

В то же самое время Римский-Корсаков сделал для друга неоценимую вещь: представил Бородина публике как оперного композитора. В 1879 году под его управлением отдельные номера из «Игоря» прозвучали в Петербурге в концертах БМШ и в Москве (в Большом театре), что ускорило процесс их оркестровки.

Однако время шло, последняя точка в опере все еще не была поставлена, а интенсивность работы неуклонно падала. Римскому-Корсакову тяжело было это видеть — он уже воспринимал «Игоря» как произведение, с которым кровно связан. Начиная с 1883 года он не раз повторял, что если переживет Бородина, то «Игоря» кончит [19]. Уже в 1885-м он начал писать клавир оперы в своей редакции, переделал картину у Галицкого (весьма решительно, с купюрами и дописками) и на этом пока остановился.

Пятнадцатого февраля 1887 года Бородина не стало. Узнав об этом на другой день от Стасова, Римский-Корсаков тут же отправился вместе с ним на квартиру покойного и забрал к себе рукописи. Ситуация несколько напоминает рейдерский захват. Что это, исполнение долга перед товарищем или утоление давней страсти? И то, и другое.

«Князь Игорь» был подготовлен к печати в рекордно короткие сроки. Львиную долю работы выполнил Римский-Корсаков. Во-первых, он выступил как драматург. Ему принадлежит сценарий и часть литературного

---

[17] *Ламм П. А.* Подлинные тексты опер А. П. Бородина. С. 36.

[18] *Дмитриев А. Н.* К истории создания оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» // Дмитриев А. Н. Исследования, статьи, наблюдения. Очерки. Л., 1989. С. 139.

[19] *Сохор А. Н.* Александр Порфирьевич Бородин. М.; Л., 1965. С. 271.

текста второго половецкого акта, он отредактировал либретто других актов и «одел» оперу сценическими ремарками.

Глазунову было поручено досочинить за Бородина отсутствующие увертюру и ряд новых половецких номеров (каких именно — определил Корсаков в качестве либреттиста второго половецкого акта). С музыкой же Бородина работал только сам Корсаков. Как можно заключить по нотным рукописям, работа над не оркестрованными Бородиным номерами протекала так: сперва в автограф вносились пометки — исправления, размышления о возможных вариантах и разметка инструментовки. Затем писалась партитура, уже в новой редакции [20], после чего по ней делался окончательный клавир, в составлении которого приняли участие Феликс и Сигизмунд Блуменфельды, Г. О. Дютш, Н. А. Соколов и Н. Н. Римская-Корсакова.

Что Римский-Корсаков в своей редакторской работе шел именно от оркестровой партитуры, явствует из того, что в оркестрованных Бородиным номерах редакторских изменений относительно немного, а в неоркестрованных (вне зависимости от степени их законченности в клавире) гораздо больше. «Траектория» редактуры почти везде сходная: в начале номера изменений меньше, а к концу становится все больше, поскольку бородинский материал в процессе работы подвергался новому, все более интенсивному, увлекавшему соавтора развитию.

Об эстетических последствиях редактуры речь еще впереди, сперва о технической стороне. У Бородина нет «грязнот», которые необходимо править. Его голосоведение — чистейшее, и уже в 1870-е он стал мастером большой симфонической формы и оркестровки. Редактура диктовалась различием индивидуальных композиторских стилей, эстетических идеалов, а иногда — неизбежной, увы, оглядкой на цензуру. Изменениям подверглись даже завершенные номера, так, в каватине Кончаковны, законченной и оркестрованной автором в нескольких версиях, уже исполнявшейся перед широкой публикой, сделаны изменения мелодии, модуляций, оркестровки, на оркестровое вступление наложены фразы солистки («Меркнет свет дневной…») и введен женский хор. Давно был закончен и исполнен — самим Корсаковым в БМШ — Заключительный хор, в котором, однако, при редактуре сделаны изменения словесного текста, гармонии, модуляций и оркестровки.

Нет возможности судить о количестве изменений, сделанных в номерах, автографы которых неизвестны: номера, сохранившиеся и в авторской редакции, и в редакции Римского-Корсакова, демонстрируют в этом отношении огромный диапазон возможностей. Изменения могли почти

[20] Все редакторские изменения описаны в книге Ламма.

отсутствовать. В этих случаях непосредственно автографы с внесенной правкой могли быть отправлены Беляевым в Германию для гравировки — и не вернулись оттуда. Но правка могла доходить и до полного пересочинения, в этих случаях автографы могли остаться в личных архивах либо пропасть — просто потому, что цель сохранять их принципиально не ставилась.

Огромным переменам подверглись исполнительские указания — темпы, динамика, артикуляция. Часто те же самые ноты звучат с иной интонацией, с иным смыслом. Сюда относятся и обильные восклицательные знаки, появившиеся в либретто — они тоже меняют интонацию вокальной мелодии. Налицо различие представлений об архитектонике: там, где Бородин предписывает исполнять большую сцену монолитно, в едином темпе, Римский-Корсаков дробит форму его сменами. Именно это, в частности, сделано в эпизоде из Пролога «Идем на брань с врагом Руси», однако в исполнительской практике, как правило, интуитивно возвращаются к авторскому варианту, более органичному. Бородин ценил тихие окончания номеров, на diminuendo, Римский-Корсаков предпочитал менять их на громкие, дописав tutti, в частности, в конце арии Кончака, финала картины у Галицкого и дуэта Ярославны с Игорем.

Корсаков работал с текстом Бородина так же, как работал с текстами Мусоргского — и как нещадно перерабатывал собственные ранние произведения, особенно «Псковитянку» и Первую симфонию. Причинами были стремление к совершенству, закономерная смена стилевых предпочтений, возможно, желание стереть следы давнего влияния Балакирева — тот с годами все меньше и меньше годился на роль Учителя, которым можно было и хотелось гордиться.

Кроме того, прочитывается желание во всем сказать последнее слово, поставить последнюю точку. Приблизительно в те же годы Корсаков создал новую «Младу» — взамен коллективной кучкистской, постановка которой не состоялась. По смерти Бородина он взялся за сюжет «Царской невесты», в 1860-е начатой Бородиным по совету Балакирева, но вскоре брошенной (возможно, хоры челяди Галицкого выросли из хоров опричников для «Царской»). По смерти Чайковского, когда «как бы освободился» сюжет «Кузнеца Вакулы» и «Черевичек», — написал блистательную «Ночь перед Рождеством», безусловно превосходящую обе оперы композитора, при жизни обгонявшего его по числу постановок в Мариинском театре. Переработка «Князя Игоря» вполне вписывается в этот ряд. Могла ведь иметь место и легкая зависть к старшему товарищу, обошедшему его на ниве симфоний и квартетов, и желание взять своего рода реванш, завершив оперу Бородина лучше, чем тот сделал бы это сам.

Корсаковская версия «Игоря» великолепна, но стилистически это скорее опера Римского-Корсакова, чем Бородина, начиная с сюжета. Чем оправдано изменение ее облика? Легендой о тотальной неоконченности произведения. История о том, как Бородин на вопрос, переложил ли он номер из «Игоря» для оркестра, ответил: «Переложил. Со стола на рояль», — восходит именно к Римскому-Корсакову. Ламм, не комментируя, приводит рядом три характерные цитаты:

> Жена композитора рассказывает нам: «Половецкий марш написан в 1874 году и навеян чтением описания у одного путешественника казней у японцев». Сам Бородин в своем письме к Любови Ивановне Кармалиной от 15 апреля 1875 года пишет: «Написал большой марш Половецкий». Н. А. Римский-Корсаков в «Летописи» под сезоном 1877–1878 годов сообщает нам, что: «Великолепные танцы половчан и марш лежали в черновых набросках»[21].

Однако Екатерина Сергеевна Бородина была достаточно квалифицированным музыкантом, чтобы отличить законченное сочинение от черновых набросков.

## *Особое мнение Глазунова*

Глазуновым сочинен хор русских пленников в первом половецком акте, вступление к хору половецких девушек, весь второй половецкий акт, за исключением перенесенного туда Половецкого марша, и большая концертная увертюра.

С увертюры и начинаются разногласия. В предисловии к беляевскому клавиру сказано: «Увертюра, хотя и была сочинена А. П. Бородиным, но не была им положена на бумагу. Записана же она, закончена и оркестрована, после его смерти и по памяти, А. К. Глазуновым, слышавшим ее много раз в исполнении на фортепиано самим автором». Глазунов в написанной 1 ноября 1891 года по просьбе Стасова Объяснительной записке утверждает иное и важнейшее слово подчеркивает: «Увертюра сочинена приблизительно по плану Бородина»[22].

---

[21] *Ламм П. А.* Подлинные тексты опер А. П. Бородина. С. 133.

[22] *Глазунов А. К.* Объяснительная записка к опере «Князь Игорь» в редакции Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова // Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. М., 1958. С. 433.

Некоторое моральное неудобство, сквозящее в Объяснительной записке, и намеки, делавшиеся Глазуновым и Лядовым Асафьеву[23], говорят о неоднозначной оценке Глазуновым редакторского труда. Об этом говорит и то, что, пройдя благодаря работе над «Князем Игорем» прекрасную школу оперной композиции, Глазунов в дальнейшем воздержался от сочинения опер. Может быть, от природы он и не был к этому особенно склонен, но опыт с завершением «Игоря», во всяком случае, не прибавил ему энтузиазма.

Сомнения в происхождении музыки возникают не только в связи с увертюрой. Автографы второго половецкого акта неизвестны. Ситуация ясна с Трио Кончаковны, Владимира и Игоря, которое является переработкой дуэта из «Млады», с новым текстом и новыми вокальными партиями. О хоре ханов, сцене с обозом и ансамбле «Ужели хан наш город взял?» Глазунов говорит в записке, что они сочинены Бородиным, но здесь возникает ряд сомнений. Во-первых, Бородин не мог написать, что Путивль взят половцами, поскольку город взят не был, пострадали только посады и окрестные деревни (жалобный хор в четвертом акте ведь исполняют не горожане, а поселяне). Во-вторых, сцена с обозом открывается «половецкими трубами», уже звучавшими в увертюре, о которых Глазунов сообщает, что они были им «несколько изменены». Значит, в сцене с обозом также звучит не совсем бородинский материал, и неизвестно, что какие-либо фанфары вообще предполагались автором в этом месте. А в-третьих, с номерами, действительно сочиненными Бородиным, а не оставшимися в набросках, Римский-Корсаков работал сам, отдав Глазунову те, которые приходилось именно сочинять на основе отдельных тем и фрагментов.

Обращение Глазунова с рукописями Бородина не было направлено на максимальное сохранение наследия покойного. 11 мая 1888 года он написал Беляеву: «нашел „Славу“ Бородина, писанную карандашом его рукой, и вырезал этот кусочек»[24]. Кусочек мог пригодиться Беляеву для гравюры на обложке печатного клавира. Что тут скажешь?..

Добавленные Глазуновым 1680 тактов отяжелили и без того пухлую партитуру. При постановках его вокальные номера, как правило, уходят в купюры, на это провоцирует стерильность их музыки. Разве можно было ее избежать? Разница между музыкой Глазунова и Бородина — как между решением математической задачи с заранее известным результатом

---

[23] *Глебов И.* Из моих записок о В. В. Стасове как слушателе русской музыки: О Бородине // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 3. М., 1954. С. 268.

[24] *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания. М., 1958. С. 97.

(методом подгонки под ответ) и непредсказуемым творческим поиском. Сочиняя «фантазии на темы Бородина», Глазунов не мог чувствовать себя так же свободно, как в собственной музыке.

## *Персонажи*

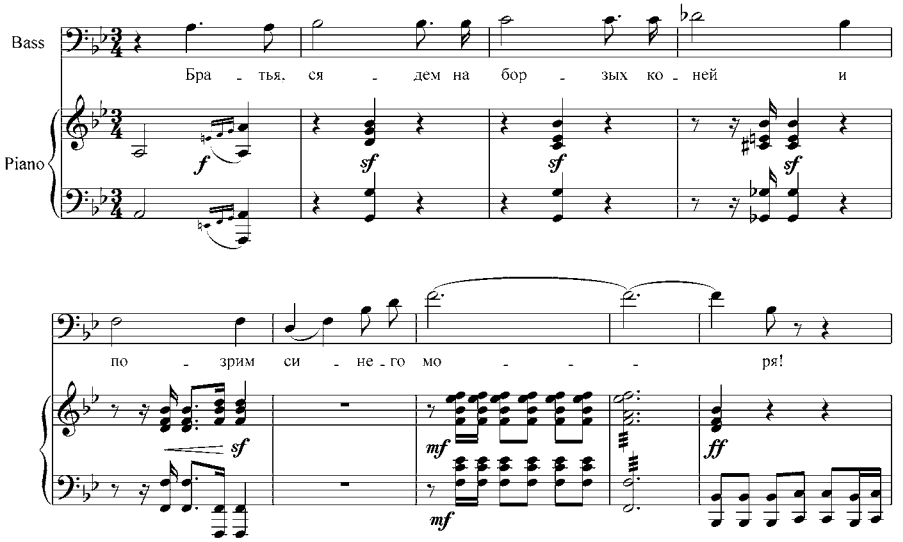
Все персонажи «Князя Игоря», в том числе коллективные, в редакции Римского-Корсакова сильно изменили свой характер. Исключение составляет няня Ярославны с ее крошечной партией. Половецкой девушки и Гзака у Бородина вообще не было, они появились в опере после его смерти.

Картина, представленная в канонической версии оперы, зафиксированной во всех изданиях, удивительна! У Игоря есть до странности добрый внешний враг (Кончак). Есть враг внутренний — смутьян Галицкий, который даром поит народ просто от широты душевной и все время говорит, как бы ему сесть князем на Путивле, но почему-то ограничивается похищением девушек. И есть слабые, плачущие русские женщины. Всё это скорее похоже на сказку, чем на историческую оперу с сильными страстями и борьбой за власть не на жизнь, а на смерть.

### Игорь

В 1185 году князю Игорю было тридцать четыре года. Он происходил из оппозиционного Киеву рода Ольговичей, рано осиротел, поздно пробился к власти, много конфликтовал с другими князьями, был амбициозен, горд, довольно удачлив и к концу жизни правил в Чернигове. Ему повезло жениться по любви.

Римский-Корсаков приближает Игоря к легендарному, былинному персонажу без возраста — Бородин же показывает его живым, азартным человеком с широчайшим диапазоном эмоций и не без авантюрной жилки. После затмения («Знаменья небесного») князь упрямо гонит людей в поход. Реплика «Братья, сядем на борзых коней» в оригинале имеет иной аккомпанемент, имитирующий фанфары и конский топот.




*Пример 2*. Пролог, середина

А затем Игорь у Бородина еще кричит, перекрывая хор: «Вперед!»

Бородин дает князю две арии, а не одну (вторая не была написана взамен первой). Не включенная в печатное издание ария, вернее, монолог «Зачем не пал я на поле брани»[25], в постановке Мариинского театра (1995) звучит в третьем акте, незадолго до побега, и выглядит там вполне органично. Но оптимальное ее место — в самом начале оперы, после рисующего резню при Каяле Половецкого марша. Тогда Игорь пел бы этот небывалый по мрачности монолог сразу после битвы, страдая от свежих, незаживших ран, еще не зная, что ждет его в плену — до появления половецких чаровниц (кстати, оркестровое вступление к арии как раз начинается переходом от до минора марша к до-диез минору арии). А мечты о свободе приходят позже, с выздоровлением и возвращением сил.

В версии печатного издания битвы в опере нет вообще, Половецкий марш перенесен в другое место и снабжен хоровой партией. Половцы поют об удачном набеге на Путивль. Но симфоническая картина битвы при Каяле после Интродукции буквально напрашивается. В Мариинском театре в этом месте исполняется увертюра, содержащая батальные эпизоды.

[25] Опубликована в нотном приложении к журналу «Советская музыка» за 1950 год с небольшой купюрой и несколькими опечатками, среди «народных» песен о Сталине.

## Ярославна

Бородин начал работу над «Игорем» со «Сна Ярославны», ныне известного как ариозо (композитор также называл его «Думкой»). Этим номером открывается первоначальный стасовский сценарий. Вслед за ним была сочинена каватина Кончаковны, сразу после возвращения к опере в 1874 году — Плач Ярославны. «Князь Игорь» начинался с женских образов, даже тематический материал партии Игоря сперва появился в ариозо Ярославны.

Ариозо и Плач Ярославны почти не содержат редакторских изменений, зато их много в других номерах партии. В сцене с боярами изменен ритм, введены нервные фигуры мелкими длительностями, а у Бородина Ярославна поет в том же ритме, что и бояре. Купированы эпизоды, где дочь Ярослава Осмомысла уверенно распоряжается организацией обороны Путивля. Пожалуй, она может и рать в бой повести!

Почти вдвое сокращен дуэт Ярославны с Галицким (а это именно дуэт, с совместным пением). В конце его Римский-Корсаков дописал речитативный эпизод «Я вся дрожу, едва собой владею… Устала я, борьба мне не по силам». В оригинале одна-единственная подобная фраза «Я вся дрожу, сама себя не помню» звучит в самом начале сцены, после неожиданного вторжения брата. Затем Ярославна овладевает собой и дает ему решительный отпор.

## Девушки

К моменту начала работы Бородина над «Князем Игорем» сенные девушки давно превратились в штамп русской исторической оперы. Не было на Руси-матушке меломана, который не знал бы хора «Ах, подруженьки, как грустно круглый год жить взаперти» из третьего акта «Аскольдовой могилы» Верстовского, а тридцать с лишним лет спустя Чайковский показал девушек в «Воеводе» точно такими же.

В оперетте Бородина «Богатыри» на либретто Виктора Крылова княгиня Милитриса, с трудом вытерпев девичий хор «В терему высоком сидючи», разражается тирадой:

> Вы меня с ума сведете!.. Когда же это, наконец, наши авторы перестанут выводить на сцену этот дурацкий русский терем с его мамушками, бабушками, сенными девушками: с вишеньей, черешеньей, с разноцветной смородиной, с глупыми сказками, с пес-

> нями, тоску наводящими? Положим, это жизнь наших предков, но ведь она у нас в зубах завязла, эта жизнь предков! Уж если господа авторы ничего более живого не видят в этой жизни, так уж лучше бы не брались за нее и оставили в покое этих несчастных сенных девушек[26].

Следуя пожеланию Милитрисы Кирбитьевны, Бородин увидел в жизни наших предков из XII века много нового. У него девушки не пассивны, не скучны и далеко не беззащитны. Они смело являются на двор к Галицкому вызволять подругу и не боятся пьяной толпы. В оригинальной версии сам князь к ним вообще не выходит, сцена написана для двух хоров — женского и мужского. У Бородина она отличается радикальностью музыкального языка, необычностью гармонии (в том числе большими секундами у хора) и полиритмией: имитирующий дудку кларнет дважды вступает в размере ¾, в то время как тактовый размер — ¾ (такт равен такту). В конце девушки заявляют: «Нечего гнать-то нас, сами уйдем от вас. Мы управу найдем», — и идут жаловаться княгине. У Римского-Корсакова последние слова хора: «Ой, смилуйся! Выдай ее!». После чего следует отповедь Галицкого и ремарка: «Девушки убегают» (в «Богатырях» — «девушки взвизгивают и убегают»[27]).

В одном из планов оперы сцена набата названа «Женщины Путивля»[28]. Автограф ее неизвестен, есть лишь рукопись самого начала (без пения), включенная в редакцию Ламма. Авторская версия эпизода сильно отличается от версии Римского-Корсакова, который отказался от диатонической гармонии Бородина, введя тритоны. Бородинский хронометраж эпизода (1 минута) приблизительно соответствует версии печатного издания, но насколько изменились вокальные партии и текст, и что вообще происходило в эпизоде «Женщины Путивля», до нахождения автографа судить невозможно.

Бородину нравились эмансипированные, независимые женщины. Такой была его мать, такой казалась будущая жена, ради таких он не жалея сил бился за возможность для женщин получать медицинское образование. Всё это наложило сильный отпечаток на образы русских женщин в «Князе Игоре», но Римский-Корсаков и здесь с Бородиным не согласился.

---

[26] *Бородин А. П.* Богатыри, опера-фарс. Клавир. М., 2004. С. 116.
[27] Там же. С. 21.
[28] *Ламм П. А.* Подлинные тексты опер А. П. Бородина. С. 80.

## Галицкий

Проанализировав обе версии «Игоря», Ламм пришел к выводу, что редактура Римского-Корсакова «в корне меняет облик князя-кутилы, всю его музыкальную характеристику»[29]. Действительно, партия Галицкого в сравнении с другими претерпела больше всего изменений — она сокращена почти вдвое! Отчасти из практических соображений: эпизод с попыткой захвата власти был заведомо цензурно непроходим. Но с купированием этой сцены рухнула вся драматургическая линия князя, исчезло развитие от первых притязаний на власть до венчающей его партию сцены бунта. Динамичная роль превратилась в статичную фотографию, изображающую гуляку и бабника, непонятно зачем затесавшегося на страницы героического эпоса.

Сцены Галицкого в редакции Римского-Корсакова смещены ближе к началу оперы: картина у него на дворе из третьей стала второй, песня, в оригинале находящаяся в точке золотого сечения этой картины, сдвинулась к ее началу. В дуэте с Ярославной смещены акценты. Галицкий ведь пришел к сестре поговорить, кто в городе главный и не готова ли она уступить ему власть, но неожиданно (возможно, для самой Ярославны) получил отпор и заодно был еще спрошен о похищенной девушке. В общеизвестной версии дуэт большей частью посвящен судьбе безымянной девушки. Как ни странно, больше пострадала от купюр партия Ярославны — ушла сложная гамма чувств, испытываемых ею к родному брату.

## Дружина Галицкого

«Ты с буйною дружиной ночью в дом ворвался», — поет Ярославна в оригинальной редакции дуэта с братом. Именно не с «ватагой», а с дружиной, ведь князь всерьез готовится к захвату власти. В сцене бунта Бородин также именует хор сторонников Галицкого дружиной[30].

Начиная с 1875 года картина у Галицкого была предметом пристального внимания Римского-Корсакова, дважды переделывавшего ее на свой манер еще при живом авторе. В этой картине Бородин рисует разгул дикой стихии, не хуже половецкой, и уводит музыкальный язык как можно дальше от академичного. Музыка полна «непарламентских выражений» — хроматики, диссонансов и неполных аккордов, полиритмии, полигармо-

[29] Там же. С. 151.
[30] ГЦММК. Ф. 45. Ед. хр. 586.

нии и политональности, внезапных обрывов и не менее внезапных вторжений тем, грубой, непроработанной фактуры.

Немало пародийных фрагментов: то всплывает призрак темы «Славься» из «Жизни за царя», то почему-то фрагмент из Заключительного хора «Игоря». Фанфары напоминают аналогичные из коды Половецкого марша.

Финальный хор картины у Бородина вдвое протяженнее и гораздо мощнее. Открывается он грандиозным симфоническим вступлением, рисующим вывоз бочки вина, появления которой жаждущие похмелиться ждут с самого начала картины. От до-минорного мрака самых низких нот, доступных оркестровым инструментам, долгое захватывающее crescendo ведет к триумфальному до-мажорному апофеозу. Глазунов иронии Бородина не оценил и написал на рукописи: «Не слишком ли длинное crescendo для вывоза бочки?»

За вывозом бочки идет сатирическая сцена с гудошниками, которых к бочке не подпускают, мотивируя тем, что они не помогали воровать девку. С трудом набравшись храбрости, те заявляют о важности профессии музыканта для общего дела и о равенстве всех княжеских слуг.

Наконец-то опохмелившихся дружинников внезапно осеняет мысль, что Владимира надо посадить князем. Здесь и заканчивается купюра Римского-Корсакова, вся же первая половина сцены — одновременно ироничная и свинцово-натуралистичная — им сокращена. Тактически это было правильное решение. В постановке Палечека (1890) бражники хмелели, шатались и падали наземь. Это вызвало упреки в «грубом реализме», и режиссеру пришлось дать артистам другие указания: «Скула, Ерошка и все участвующие в этой сцене должны быть очень осторожны и не утрировать пьянства, чтобы сцена не получила безобразного оттенка; подходя время от времени к бочкам за вином, все должны изображать лишь веселое настроение, приплясывая во время пения, и только к концу… некоторые могут пошатываться и не совсем твердо стоять на ногах»[31]. Бочка не одна, как у автора, а две, они появляются на сцене сразу по уходе девушек, но бражники имеют приличный вид и почти трезвы. Что бы сказала критика, познакомившись с бородинской версией сцены?

Сцена, таким образом, в печатном издании начинается с середины. Поэтому фактуру эпизода «Да вот кому бы княжить на Путивле» потребовалось сделать более репрезентативной. Бородин здесь ограничился одним мелодическим голосом и педалью, звучащими жестко и варварски. Римский-Корсаков насытил фактуру имитациями.

---

[31] Цит. по: *Гозенпуд А.* Русский оперный театр и Шаляпин. Л., 1974. С. 34.

Заретушировав в «Игоре» сцены пьяной челяди он, однако, много лет спустя вывел на сцену Мариинского театра непревзойденную фигуру бражника Гришки Кутерьмы.

## Скула и Ерошка

Два скомороха происходят из почтенной оперной семьи. Едва ли не с начала XIX века сложилась традиция выводить на сцену героя, чья основная функция — петь песни. Таковы Баян в «Руслане» Глинки, гудошник Торопка Голован в «Аскольдовой могиле» и исполняющий целую сюиту песен витязь Весна в «Чуровой долине» Верстовского. Их прямой потомок — Садко Римского-Корсакова.

Бородин вывел сразу двух певцов, поющих вставные песни, но снизил образ до пародии. Его гудошники — трусы, дезертиры, их никто не уважает, бражники не пускают прильнуть к бочке, а в финале встревоженные звоном горожане начинают бить. Первый эпизод Римский-Корсаков опустил, второй смягчил, изменив гармонию на менее острую и оркестровав без участия ударных, хотя по фортепианной фактуре и без ремарок понятно, что происходит на сцене. Превратить их в агитаторов, вождей пьяной толпы, как это делается начиная с постановки 1890 года, вряд ли возможно.

В корсаковской редакции партии Скулы и Ерошки частично поменялись местами, поскольку многие их сцены транспонированы, и из соображений тесситуры вокальные строчки пришлось сильно изменить.

## Бояре

В финале картины у Ярославны и в финале оперы бояре выделены в самостоятельную группу мужского хора. Они явно ведут двойную игру, что при редакторских купюрах становится незаметно.

Явившись к Ярославне, бояре сперва выкладывают плохие новости, так что она не может понять, жив ли князь или погиб. Лишь доведя княгиню до обморока, они сообщают, что князю «в плену не худо». В ответ на требование Галицкого они также не говорят решительного «нет», а велят ему идти на площадь к народу.

В финале оперы бояре и старейшины в отличие от народа не проявляют бурной радости по поводу возвращения Игоря и, похоже, не слишком довольны, что гудошники успели об этом раззвонить.

В XII веке реальная власть во многих городах принадлежала не князьям, а именно боярам, в других же они часто составляли оппозицию. Бояре могли устраивать перевороты и многократно менять неугодных князей. В Галиче повесили двух сыновей Игоря, спасся только Владимир с супругой — Настасьей (до крещения — Свобода) Кончаковной.

**Кончак**

В общеизвестной версии «Князя Игоря» есть добрый хан Кончак и злой хан Гзак. Изучивший множество исторических источников Бородин был далек от того, чтобы наивно рисовать двумя красками. Его Кончак не зол и не добр, он хитрый восточный политик, которому для войны с Киевом нужны союзники среди традиционно оппозиционных черниговских князей. Игорь и Кончак уже вместе воевали под Киевом, потерпели поражение и бежали в одной лодке, видимо, тогда и сговорившись поженить детей. В плен Игоря взял другой хан, Чильбук (это имя как неизвестное широкой публике Римский-Корсаков выпустил), а Кончак князя то ли взял на поруки, то ли выкупил, то ли просто забрал у своего вассала. Так что побег пленника особого урона хану не нанес.

Тема Кончака состоит из последовательности тритонов. Она взята из «Млады», из эпизода дуэта, где Яромир бросает Войславе: «Змея!» — и олицетворяет там злые силы. На ней построено трио Половецкого марша.

Корсакову бородинский акт «Млады» был прекрасно известен, а во время редактуры «Игоря» материалы этой ранней оперы также находились у него. Однако характер «змеиной» темы Кончака им максимально затушеван. Его работа с этой темой — замечательный образец переинтонирования. Он часто разбивает ее на отдельные мотивы из двух звуков, разделенные паузами, и облегчает оркестровку (хотя в целом предпочитал, напротив, делать ее плотнее).

Редакция сцены Игоря с Кончаком перед Половецкими плясками ближе к ранней бородинской версии — еще без кровожадности и злобного смеха. Как будто перед нами не два хищника, один из которых ходит грабить русские территории, другой — половецкие.

Косвенная авторская характеристика Кончака содержится перед его арией в речитативе с Игорем. В ответ на приветствие хана князь едва отвечает: «Здрав-ствуй» (два слога разбиты паузой). В ответ на другие вопросы он демонстративно молчит. Кончак ему не друг, показная щедрость хана только раздражает пленника.

Арию Кончака Римский-Корсаков транспонировал из си мажора в более удобный для оркестра си-бемоль мажор. При этом хан стал как бы старше и солиднее, а ведь он ровесник Игоря и тоже амбициозен и азартен. Замечательно отсутствие у Бородина модулирующей связки перед разделом «Хочешь ли пленницу…» — эта идея внезапно приходит хану в голову, в то время как Кончак Римского-Корсакова словно строит в голове логическую цепь рассуждений.

## Кончаковна и Владимир Игоревич

В авторской версии дуэт «детей» по стилю ближе к романсу, к камерной музыке. Он спокойнее и обходится без «африканских страстей» общеизвестной версии. Редактор добавил синкопы, тремоло, ремарку agitato, переписал заново обе кульминации и заменил бородинский подголосок новыми контрапунктирующими голосами. Владимир у Бородина поет в нормальной теноровой тесситуре, у Корсакова — в завышенной. В то же время у редактора «Скоро ли ты будешь моей?» первым запевает Владимир, у Бородина же инициатива принадлежит Кончаковне, которая поет «Скоро ли я буду твоей ладой?», а Владимир несколько элегически подхватывает.

Княжич в то время был еще очень юн, по разным версиям ему было от 12 до 16 лет. Бородин показывает, что он очень боится отца, даже убегает не попрощавшись с невестой. Римский-Корсаков добавил в конце сцены фразу «Прощай» и бурный оркестровый проигрыш.

В каватине Владимира редакторских изменений нет, кроме одного: у Бородина она оркестрована для флейт, кларнетов, фаготов, двух валторн, из которых вторая играет лишь одну ноту, и всего 12 (!) струнных инструментов, причем даже тут встречаются divisi. Оригинальное количество струнных редактор проигнорировал, видимо, думая об акустике Мариинского театра. Но все же авторские указания можно было бы поместить хотя бы в скобках…

## Овлур

Игорь и Овлур — полукровки. Мать Игоря — дочь половецкого хана[32], мать Овлура — русская женщина, угнанная половцами при набеге или купленная. Оба, вероятно, двуязычны.

---

[32] *Голубовский П. В.* Печенеги, половцы, торки. М., 1884. С. 93, 141; *Можейко И.* 1185 год. М., 2010. С. 412.

Римский-Корсаков внес изменения в ритм вокальных партий — у Бородина князь обрывает половца более резко и пренебрежительно. В купюры ушли вопросы Игоря «Ужель спасенья нет другого? Ужель князья не выручат меня?», наводящие нежелательную тень на облик героя. Соответственно, Овлур не может проявить осведомленности: «Теперь князьям тебя не выручить…» Фактура сопровождения местами сделана более богатой, Бородин же пишет аскетичнее.

Православный ли Овлур? Для Бородина это, видимо, не было принципиальным, иначе он назвал бы его Лавром. В XII–XIII веках крещеных половцев было уже немало — после Кончака власть унаследовал его сын Юрий Кончакович. Типичного для романтических опер религиозного конфликта в истории князя Игоря явно не просматривается…

**Половецкий народ**

Для представления половцев в опере очень важен порядок номеров. Корсаков ставит первым прелестный Хор половецких девушек (в оригинале даже не имеющий оркестрового вступления, следовательно, никак не предназначенный открывать акт или картину), Бородин — свирепый и варварский Половецкий марш.

Из среды половецких девушек редактором выделена солистка (может быть, с целью затушевать сходство с «персидским хором» из «Руслана»). Среди отличий — введение триольных каденций в свободном ритме (у Бородина эти фрагменты строго подчиняются метру) и исчезновение в тактах 13–14 небольшой изобразительной детали аккомпанемента, рисующей поникший цветок.

В «Половецкой пляске с хором» редактором была сделана мелкая правка нотного текста и оркестровки, в частности, в первом такте по непонятной причине опущена первая нота гобоя.

Половецкий марш, сочиненный под впечатлением описания смертной казни в Японии, в руках Римского-Корсакова превратился в подобие скерцо. Он предписал играть его штрихом staccato, заменил хроматические полутоны в форшлагах диатоническими полутонами и целыми тонами, местами изменил гармонию и ослабил динамику. Бородин же в конце поставил ***fff*** и, видимо, предполагал, что марш должен звучать дико и страшно. В заключительный раздел редактором введены пресловутые «половецкие трубы» в их глазуновской версии.

Не меньше изменений в сцене «Дозор в половецком лагере». Она была перенесена в другой акт и объединена в один номер с присочиненным

благодарственным хором русских пленников. В связи с «Дозором» Стасов 10 декабря 1886 года писал Бородину:

> Как меня восхитил в Понедельник, Ваш Азиятский «Couvre feu». Это Ваше новейшее сочинение, полное великолепного колорита азиатчины и музыкальщины, показало мне, чего еще теперь надо ожидать от Вас для 2-го Половецкого акта!!!
>
> Какой-то странный наш адмирал (Ник. Андр.). Вы знаете, я его люблю и уважаю до страсти, но он меня иногда поражает какою-то инертностью мысли (как бывало поражал и Вашего родного братца, нашего Мусорянина). Он нынче нашел, что Ваш «couvre-feu» чудесен, как первая мысль, как начало чего-то, но никакого развития этой первой мысли не дано, а потому ничего почти тут и не выходит. Какая странность!!! Какого к чорту «развития» надо в «couvre-feu»! Разве это симфония или соната?! Разве есть «развитие» у couvre-feu Мейербера, в III акте «Гугенотов»?! На что его? Для музыкальной статистики, что ли?
>
> И неужели Вы тут станете в самом деле делать «развитие»? Странно, престранно!!![33]

«Развитие» все-таки в хоре появилось. В клавире редакторские изменения почти не отразились, зато они имеются в партитуре. Введены колышущиеся фигуры струнных, создающие почти импрессионистический звуковой колорит, средствами оркестровки создана большая динамическая волна, появился некий романтический флёр. Темп изменен с Moderato на Allegretto, что привносит в музыку оживление.

Ничего этого в авторской версии нет. В шаманском хоре о солнце и месяце есть жесткий остинатный ритм, аскетичная фактура и почти неизменная динамика. Никакого «развития» — форма бездвижна, как половецкие каменные бабы в южнорусских степях. В оригинале «Дозор» абсолютно архаичен, образуя половецкий аналог эпическим страницам русских сцен, таким, как «Разбей врагов» из Пролога или сцена бунта — настоящим «картинам языческой Руси».

## *Оркестровка*

Более трети «Князя Игоря» оркестровано самим Бородиным, а именно Пролог (без средней части), каватины Кончаковны и Владимира, ария

[33] *Дианин С. А.* Бородин. С. 292–293.

Кончака, Половецкая пляска, песня Галицкого, ариозо Ярославны, сцена Ярославны с девушками, Плач Ярославны, часть Половецкого марша, фрагмент сцены Игоря с Овлуром и Заключительный хор. Занимался Бородин этим, по-видимому, в 1876, 1879 и 1881 годах, в связи с исполнением отдельных номеров оперы в концертах. В оркестровке Половецкой пляски, Заключительного хора и каватины Владимира, срочно выполнявшейся к концертам БМШ, принимал участие Римский-Корсаков, по возможности привлекавший Лядова.

Партитуры восьми номеров подготовлены к печати Ламмом. Авторскую оркестровку песни Галицкого Ламм в свою редакцию не включил, хотя этот номер многократно исполнялся при жизни композитора в концертах, в том числе на сцене Мариинского театра. В печатной партитуре указано, что Песня оркестрована Бородиным. То же сказано о еще восьми вышеперечисленных номерах, исключая номера, оркестрованные не целиком, и ариозо Ярославны, которое значится как оркестрованное Римским-Корсаковым. Вероятно, это ошибка. Из переписки Бородина с графиней д'Аржанто следует, что авторские партитура и оркестровые голоса Ариозо существовали [34]. К тому же мнению склонялся Ламм, сообщивший, что автограф партитуры хранился у вдовы Корсакова [35]. Самое важное: автографы клавира Ариозо с пометками редактора [36] не содержат никаких указаний на инструментовку. Есть обычные для рукописей, с которыми Корсаков работал как редактор, размышления об удвоениях и наметки купюр, но разметки инструментов нет. Расхождения между бородинским клавиром и печатной партитурой минимальны, что очень необычно для предположительно не исполнявшегося при жизни Бородина номера. Все это сразу бросается в глаза и может означать только одно: Римский-Корсаков Ариозо не оркестровал. Действительно, партитура ариозо Ярославны имеет много примет оркестрового стиля Бородина.

В общей сложности Бородин оркестровал более двух тысяч тактов. Это более трети всей музыки — значительно больше, чем все сочиненное и оркестрованное Глазуновым. Римским-Корсаковым оркестровано почти четыре тысячи тактов, из которых около трех тысяч существуют и в виде авторского клавира. 336 тактов сохранились только в виде авторского клавира, они не были включены в издание и оркестрованы. Это сцена Ярославны с боярами перед Выходом купцов, Выход купцов, сцена бунта Галицкого и монолог Игоря «Зачем не пал я…» Впрочем, первые две сцены Бородин сам намеревался исключить из оперы.

---

[34] Письма А. П. Бородина. Вып. IV. М.; Л., 1950. С. 112–114.

[35] *Ламм П. А.* Подлинные тексты опер А. П. Бородина. С. 79.

[36] Фотокопии хранятся в ГЦММК. Ф. 192. Ед. хр. 68 (1).

По меньшей мере девять из десяти целиком оркестрованных Бородиным номеров исполнялись при его жизни в Петербурге, Москве, Киеве, Париже, Брюсселе, Льеже и высоко оценивались слушателями. В 1882 году Пролог предполагалось исполнить на Художественно-промышленной выставке с участием хора в 600 человек. Бородин не раз имел возможность услышать в реальном оркестровом звучании не только симфонии, но и немалую часть «Игоря» и при необходимости внести необходимые изменения в процессе репетиций. На эту возможность он изначально рассчитывал, как о том свидетельствует его письмо к Римскому-Корсакову от 2 января 1879 года:

> Голубчик Николай Андреевич, я не имел времени просмотреть партитуру; писал все урывками; — потому — мешали всякие народы. Может быть кое что вкралось туда. Взгляните. [оставлена пустая стр.] Ударные (тарелки) помещены с лихвою, чтобы после репетиции вычеркнуть где окажется удобнее; дублировки тоже. Целую Вас душенька, Барыне привет.
> Ваш А. Бор……[37]

В 1870-е Бородин уже достиг в искусстве оркестровки мастерства. После оркестровой репетиции «Князя Игоря» в Мариинском театре Глазунов сказал Стасову: «Знаете, из нас трех чья оркестровка всех выше и лучше в опере? *Самого Бородина*, и первый же это сказал сегодня на репетиции сам Римский-Корсаков. Могли ли мы прежде такую штуку отгадать?!»[38] Разговор на репетиции вели люди, точно знавшие, не только какой номер кем оркестрован, но и где именно авторская оркестровка претерпела изменения, а где была оставлена в неприкосновенности. Хотя насчет того, можно ли было прежде такую штуку отгадать, кто-то слегка покривил душой — бородинские оркестровки «Игоря» звучали в Петербурге еще с 1876 года.

Партитуры десяти номеров «Князя Игоря» демонстрируют не только отчетливый авторский стиль, но и сложившуюся, драматургически обусловленную концепцию оркестровки всей оперы. Состав оркестра у него скромен: флейты, флейты пикколо, гобои, кларнеты, фаготы, четыре валторны, две трубы, три тромбона, литавры, арфа, струнные. В арии Кончака и Половецких плясках также использованы разнообразные ударные. Английский рожок и туба встречаются только в номерах, в оркестровке

---

[37] Письма А. П. Бородина. Вып. III. М.; Л., 1946. С. 54.

[38] Цит. по: *Сохор А. Н.* Александр Порфирьевич Бородин. М.; Л., 1965. С. 595.

которых в 1870-е принимал участие Римский-Корсаков и, возможно, введены по его инициативе. В фантастической «Младе» Бородин, однако, использовал все эти инструменты, а также бас-кларнет. Поэтому оправданно его введение Римским-Корсаковым как в сцену затмения (где использована музыка из «Млады»), так и в арию Игоря. Поскольку музыкальный материал сцены затмения возвращается в монологе «Зачем не пал я…», логично и там использовать бас-кларнет, который таким образом превращается в лейт-тембр князя.

Инструменты применяются Бородиным дифференцированно. Тромбоны используются автором (не в пример редактору) только в хоровых сценах. Аккомпанируя солистам, Бородин очень тщательно подходит к отбору инструментов, заботясь о балансе и обходясь минимальными средствами. В женских сценах (как сольных, так и хоровых) занят малый состав оркестра, из духовых присутствуют только деревянные и пара валторн.

Особенное внимание уделено виолончелям, часто играющим solo и divisi, и кларнетам. Трижды Бородин пометил инструменты в клавире, в двух случаях это кларнеты (в сцене с девушками на дворе Галицкого и в сцене обморока Ярославны) и один раз — арфа. Фрагмент сцены с Овлуром (такты 14–22) также предназначен для двух кларнетов.

Двойной штрих и тремоло струнных, которые у Корсакова являются рабочими приемами, Бородиным применяются чрезвычайно избирательно, лишь на кульминациях крупных номеров (двойной штрих — в конце Пролога, тремоло — в Плаче Ярославны). То же относится к трелям. «Хорошо бы трель пустить», — приписал Корсаков в такте 47 первого хора картины у Галицкого, когда в 1879 году по собственной инициативе переработал его и прислал Бородину[39]. В его партитуре «Игоря» появилось множество трелей, имеющих чисто декоративный характер. У Бородина декоративных трелей нет, зато сцена девушек у Галицкого открывается трелью, передающей дрожь и нервное возбуждение. Реже применяя вносящие ажитацию тремоло, Бородин гораздо щедрее и энергичнее Корсакова расставляет акценты, придающие музыке импульсивность.

Готовя издание партитуры, Римский-Корсаков по-разному подошел к оркестровой редакции различных номеров. В «Плаче Ярославны» сохранена авторская оркестровка, имеет место, в основном, редакторская правка исполнительских указаний. Аналогична ситуация с каватиной Владимира, где лишь число струнных доведено до обычного. То же в сцене Ярославны с девушками, где лишь сделаны большие купюры, изменена вступительная фраза флейт и кларнетов и в последнем такте добавлено тремоло литавр.

---

[39] *Дианин С. А.* Бородин. С. 217.

Многочисленные изменения внесены в оркестровку первого хора Пролога. В ми-мажорном разделе в соответствии с изменением фактуры хора также полностью изменена и оркестровая фактура. В репризе Пролога изменений меньше, но добавлены некоторые декоративные детали (ритмизованная педаль трубы, трель флейты пикколо). Множество небольших изменений в каватине Кончаковны (замены инструментов, дополнительные дублировки). В арии Кончака редактор взял за основу концертную авторскую версию. Изменения в оркестровке сводятся к уплотнению фактуры путем дублирования некоторых партий, облегчению звучания «змеиной» темы и добавлению в конце tutti.

Сильные изменения претерпел облик Заключительного хора. В версии печатного издания он открывается трелью фаготов и гобоев. Повсюду оркестровка сделана более плотной. Партия арфы расширена и усилена фортепиано, как поступил Глинка в «Руслане» для имитации гуслей, и как сам Корсаков поступал, следуя заветам Глинки. К литаврам добавлены треугольник, бубен, тарелки и большой барабан.

В песне Галицкого в целом сохранена бородинская оркестровка. Изменения касаются, главным образом, исполнительских указаний.

## *Стиль двух «Игорей»*

Различия авторской и общеизвестной редакций «Князя Игоря» не сводятся к различиям индивидуальных стилей двух авторов. Две редакции тяготеют к различным эпохальным стилям.

Музыка «Игоря» была сочинена Бородиным, в основном, между 1869 и 1879 годами, если придерживаться общепринятой датировки, Дмитриев же предлагает еще более ранние даты.

Римский-Корсаков начал масштабную работу над «Игорем» в 1885 году и вплотную занимался ею в 1887 и 1888 годах. Времена стремительно менялись, в искусстве набирали силу новые направления. Работая над «Игорем», Римский-Корсаков интуитивно «осовременивал» музыку, написанную уже почти двадцать лет тому назад. В его воображении она теперь звучала по-иному — еще в большей степени, нежели когда он в 1879-м давал коллеге дружеские советы касательно отдельных сцен.

Чем объяснить введение в каватину Кончаковны женского хора? Или введение роли Половецкой девушки и появление в хоре Половецких девушек растекающихся, свободных от метра триольных каденций? Вероятно, не чем иным, как предчувствием эстетики модерна, складывавшейся как раз в конце 1880-х.

Шостакович с связи с «Борисом Годуновым» говорил, что Римский-Корсаков Мусоргского постриг, завил и одеколоном облил. Аналогичным образом часть музыки Бородина в руках редактора трансформировалась в соответствии с эстетическими нормами зрелого «русского стиля»[40], подразумевавшими идеализацию старины, благостность и безудержную декоративность. На уровне музыкального языка это сказалось в придании полноты гармонии (Бородин часто использует неполные аккорды), введение в фактуру и оркестровку декоративных элементов (особенно трелей). На уровне сюжета это сказалось в смягчении конфликтов, купировании наиболее натуралистичных эпизодов пьянства и почти всех иронических фрагментов.

Характерно введение в первом половецком акте благодарственного хора пленников. С дружиной Игоря — потенциального родственника и союзника — обращались неплохо, но участь обычных русских в половецком плену была ужасна. Хор же пленников на слова Римского-Корсакова рисует исключительно благостную картину.

Бородину было присуще совершенно иное видение русской старины, еще не тронутое влиянием «русского стиля» и его «декоративно-прикладном» варианте. В августе 1883 года он с восторгом слушал владимирских рожечников: «Это такая эпическая, народная красота во всех отношениях, что я совсем раскис от удовольствия»[41]. Характерно, что заканчивая работу над Прологом «Князя Игоря», он увидел в музыке рожечников эпическую — древнюю, исконную красоту.

Тяга к древности издавна жила в нем. Не успела жена в 1870 году отговорить его от работы над сюжетом из XII века, убеждая, что в опере нужен современный сюжет, как он с увлечением взялся за языческие славянские древности «Млады». Эпос для Бородина не был длинным и скучным повествованием, вроде былины. Его Игорю и Кончаку не по восемьсот лет, как можно подумать, слушая оперу в общеизвестной редакции, а по тридцать четыре, и они полны сил (самому Бородину, когда он с восторгом читал стасовский сценарий, было тридцать шесть). Да и женщин XII века он увидел по-новому. Его отношение к древности можно выразить двумя словами: реализм и варварство.

Подлинного Бородина, как и его «родного братца» Мусоргского, должны были по-настоящему оценить в XX веке. Но этого не произошло. Подлинный «Игорь» пребывал, за исключением нескольких включенных

---

[40] О проявлении этого стиля в русской опере см.: *Булычева А. В.* Песня в романтической опере // Opera musicologica. 2009. № 2 [2]. С. 28–59.

[41] Письма А. П. Бородина. Вып. IV. М.; Л., 1950. С. 33.

в новые постановки фрагментов, в том состоянии, которое шутливо предрек ему сам Бородин, когда в ответ на горячую реплику собеседника, что за «Игоря» ему будет воздвигнут памятник, изрек: «Совершенно верно, памятник будет поставлен, но этот памятник будет таков: соберут отовсюду решительно все экземпляры моих сочинений, сложат их в груду, зальют цементом и наложат на верхушку этой горы здоровенный гранитный монолит. Вот каков будет памятник!»[42].

## *О чем «Князь Игорь»?*

Принято говорить о «Князе Игоре» как о «богатырской» опере. Но кто здесь богатырь? Как и в «Борисе Годунове» Мусоргского, русский правитель показан антигероем. По крайней мере в начале оперы, где важнейшую роль играет монолог «Зачем не пал я…»

Кончак у Бородина не является ни единственным, ни главным врагом Игоря. Изучив множество исторических источников, Бородин прекрасно представлял себе реальность XII века: Русь и Степь функционировали как две части единой политической системы при доминировании Руси, что особенно четко проявилось с началом монгольского нашествия. Известно 46 крупных походов половцев на Русь. Но ко времени княжения Игоря степняки не реже появлялись на Руси как союзники князей в междоусобных конфликтах. Историк П. В. Голубовский сообщает: «Мы знаем таких приглашений, конечно, более крупных, 34. Кроме подарков, известной платы за труды, союзники обогащались большой добычей, безнаказанно грабя мирных жителей»; «Кочевники весьма часто были приглашаемы то тем, то другим князем Чернигова, и Святославичи довели свою область до сильного обезлюдения. Уже в 1159 г. Святослав Ольгович жалуется на запустение городов Людеча, Моровска, Оргоща и Всеволожа. Но, повторяем, причина этого факта лежит вовсе не в половецких набегах: их на Черниговщину почти не было»[43]. Так Игорь и Кончак оказывались то союзниками (под Киевом), то вновь противниками.

Бородин вновь обратился к теме Руси и Востока в симфонической картине «В Средней Азии», где русская и восточная темы звучат вместе, в контрапункте. Работая над оперой, сын грузинского князя русский композитор Бородин вряд ли упускал из виду, что его герой — более чем

---

[42] *Курбанов М. М.* Отрывки из воспоминаний // Бирюч петроградских академических театров. Сб. II. Петроград, 1920. С. 167.

[43] *Голубовский П. В.* Печенеги, торки и половцы. М., 1884. С. 139, 71.

наполовину половец. Наверняка это делало для него историю из XII века более жизненной.

В третьем акте стасовского сценария была картина расправы Игоря над врагами по возвращении из плена. Галицкий не оставался безнаказанным. Позднее Стасов сам же уговорил Бородина выбросить эту сцену[44]. И без нее тема русской смуты в бородинской опере звучит во всю силу, как звучит она в обеих исторических операх Мусоргского. С восстановлением линии Галицкого в полном объеме она становится, как минимум, вровень с темой «Русь и Степь» — этого требовала историческая правда.

> Бородин в своей музыке не старался сглаживать жизненную правду летописей, — пишет А. Н. Дмитриев. — Мирного гармонического равновесия красивой картины русской старины не предполагалось… Рукописный материал свидетельствует, что тема междоусобиц, взаимной борьбы князей и разорения русских земель от половцев проводилась Бородиным последовательно и составляла одну из главнейших линий сюжетного развития спектакля. …Бородин отличался от Мусоргского, и тем не менее его музыка в подлинном виде, так, как она задумана была самим автором, стоит ближе к острой интонационной драматургии Мусоргского, нежели к сглаженному, сказочно-фантастическому строю музыки Римского-Корсакова… Римский-Корсаков, собравший после смерти Бородина все рукописные материалы по «Князю Игорю», создал свою концепцию оперы, подчинив весь идейно-художественный строй музыки Бородина своему пониманию целей и задач искусства[45].

Авторский «Князь Игорь» до сих пор был неизвестен никому, за исключением нескольких исследователей, которые реконструировали подлинную картину аналитически, не имея возможности проверить ее на практике, в живом звучании. Теперь эта возможность наконец-то появилась, и подтвердилась правота тех, кто еще в 1940-е годы, изучая рукописи, пришел к выводу, что «Князь Игорь» Бородина и «Князь Игорь» Римского-Корсакова — разные оперы.

---

[44] *Дианин С. А.* Бородин. С. 188.

[45] *Дмитриев А. Н.* К истории создания оперы А. П. Бородина «Князь Игорь». С. 140, 141, 146, 147.

## Литература


1. *Булычева А. В.* Песня в романтической опере // Opera musicologica. 2009. № 2. С. 28–59.
2. *Глазунов А. К.* Объяснительная записка к опере «Князь Игорь» в редакции Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова // Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. М.: Музгиз 1958. С. 433–435.
3. *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания. М.: Музгиз, 1958. 550 с.
4. *Глебов И.* Из моих записок о В. В. Стасове как слушателе русской музыки: О Бородине // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 3. М.: АН СССР, 1954. С. 213.
5. *Гозенпуд А.* Русский оперный театр и Шаляпин. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1974. 264 с.
6. *Голубовский П. В.* Печенеги, половцы, торки. М., 1884. 288 с.
7. *Дианин С. А.* Бородин. М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. 376 с.
8. *Дмитриев А. Н.* Из творческой лаборатории А. П. Бородина // Дмитриев А. Н. Исследования, статьи, наблюдения. Л.: Советский композитор, 1989. С. 153–164.
9. *Дмитриев А. Н.* К истории создания оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» // А. Н. Дмитриев Исследования, статьи, наблюдения. Очерки. Л.: Советский композитор, 1989. С. 130–143.
10. *Курбанов М. М.* Отрывки из воспоминаний // Бирюч петроградских академических театров. Сб. II. Петроград, 1920. – без издательства, как журнал.
11. *Ламм П. А.* Подлинные тексты опер А. П. Бородина. Машинопись. ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 192. Ед. хр. 243.
12. *Ламм П.* К подлинному тексту «Князя Игоря» // Советская музыка. 1983. № 12. С. 104–107.
13. *Можейко И.* 1185 год. М.: Астрель, 2010. 634 с.
14. Письма А. П. Бородина. Вып. II. М.: Музгиз, 1936.
15. Письма А. П. Бородина. Вып. III. М.; Л.: Музгиз, 1949. 454 с.
16. Письма А. П. Бородина. Вып. IV. М.; Л.: Музгиз, 1950.
17. *Плетнева С.* Половцы. М.: Ломоносовъ, 2010. 216 с.
18. *Сохор А. Н.* Александр Порфирьевич Бородин. М.; Л.: Музыка, 1965. 826 с.