

# opera musicologica

Научный журнал  
Санкт-Петербургской  
консерватории

Scholarly Journal  
of Saint Petersburg  
Conservatory

*Учредитель и издатель:*

Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

*Редакция:*

А. В. Денисов, главный редактор  
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)  
Т. И. Твердовская, заместитель главного  
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)  
М. А. Серебrenников, редактор  
(канд. иск., редактор РИО СПбГК)  
Л. П. Махова, ответственный секретарь,  
редактор  
О. И. Баранова, редактор английских текстов  
Е. М. Юпалайнен, секретарь

*Редакционная коллегия:*

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)  
Т. В. Букина (доктор культурологии,  
доцент АРБ)  
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник  
Лондонского городского ун-та)  
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)  
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)  
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.  
РИИИ, вед. специалист исследовательской  
группы СПбГК)  
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)  
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,  
профессор АРБ и РГПУ)  
В. О. Петров (доктор иск., доцент  
Астраханской консерватории)  
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)  
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,  
доцент СПбГУ)  
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,  
доцент СПбГУ)  
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)  
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,  
доцент СПбГУ)

*Контакты:*

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А  
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: opera\_musicologica@conservatory.ru  
Официальный сайт:  
www.conservatory.ru/opera\_musicologica

*Консультативный совет:*

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)  
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского  
университета)  
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор  
Колумбийского ун-та)  
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)  
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор  
Белорусской гос. академии музыки)  
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)  
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)  
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской  
консерватории)  
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)  
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор  
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)  
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ  
им. Гнесиных)  
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ  
(Пушкинский Дом) РАН)  
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,  
вед. науч. сотр. ГИИ)  
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)  
Т. Б. Сиднева (доктор иск., профессор  
Нижегородской консерватории)  
Е. М. Царева (доктор иск., профессор МГК)  
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе  
по надзору в сфере связи, информационных  
технологий и массовых коммуникаций  
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации  
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»  
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых  
научных изданий, в которых должны быть  
опубликованы основные научные результаты  
диссертаций на соискание ученой степени кандидата  
наук, на соискание ученой степени доктора наук  
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут  
быть воспроизведены, полностью или частично,  
в какой-либо форме (электронной или печатной)  
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением  
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2020

## Содержание

### Статьи

*Владимир Горячих*  
«Евгений Онегин» П. И. Чайковского  
и «Русалка» А. С. Даргомыжского:  
драматургические параллели **6**

*Елена Мельникова*  
Слово, музыка и жест в фортепианном  
опусе «Волокос» Ивана Соколова **25**

*Мария Иванова*  
Лирическая песня «Сон молодца»  
в фольклорных традициях России:  
результаты типологического изучения **42**

### Документы

*Анастасия Логунова*  
К истории русских контактов Джоакино  
Россини: автографы композитора  
в архивах Санкт-Петербурга и Москвы **64**

### Рецензии

*Михаил Пылаев*  
Об издании статей Карла Дальхауза  
в переводах Степана Наумовича **100**

Сведения об авторах **115**

Информация для авторов **118**

*Founder and Publisher:*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

*Editorial Staff:*

Andrew Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)  
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Maksim Serebrennikov, Editor (*PhD, Editor, SPb Conservatory*)  
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor  
Olga Baranova, Editor of English texts  
Ekaterina Iupalainen, Secretary

*Editorial Board:*

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)  
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)  
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)  
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)  
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)  
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)  
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)  
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)  
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)  
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)

*Contacts:*

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia  
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: [opera\\_musicologica@conservatory.ru](mailto:opera_musicologica@conservatory.ru)  
Official site: [www.conservatory.ru/opera\\_musicologica](http://www.conservatory.ru/opera_musicologica)

*Advisory Board:*

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)  
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)  
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)  
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)  
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)  
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)  
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts*)  
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)  
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)  
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)  
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)  
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Tatyana Sidneva (*Doctor of Art History, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)  
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency  
for Information Technologies and Communications  
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

*The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2020

## Contents

### Articles

*Vladimir Goryachikh*  
“Eugene Onegin” by Pyotr Tchaikovsky  
and “Rusalka” by Alexander Dargomyzhsky:  
Dramaturgical Parallels **6**

*Elena Melnikova*  
Word, Music and Gesture in Piano Opus  
“Volokos” by Ivan Sokolov **25**

*Maria Ivanova*  
Versions of the Lyrical Song “Lad’s Dream”  
in the Folklore Traditions of Russia:  
Historical and Typological Assessment **42**

### Documents

*Anastasia Logunova*  
Surveying the History of Rossini’s Russian  
Contacts: the Composer’s Autographs  
in the St. Petersburg and Moscow  
Archives **64**

### Reviews

*Mikhail Pylaev*  
On the Publication of Articles  
by Carl Dahlhaus Translated  
by Stepan Naumovich **100**

Contributors to this issue **115**

Directions to contributors **118**

УДК 782.1.

ББК 85.317

DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.001

## **«Евгений Онегин» П. И. Чайковского и «Русалка» А. С. Даргомыжского: драматургические параллели**

*Горячих, Владимир Владимирович*

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова  
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Институт истории Санкт-Петербургского государственного университета  
199034 Санкт-Петербург, В. О., Менделеевская линия, 5

**Аннотация.** В статье впервые в отечественном музыковедении исследуются драматургические параллели между операми «Евгений Онегин» П. И. Чайковского и «Русалка» А. С. Даргомыжского — на уровне сюжета, образов главных героев, драматургии либретто, музыкальной композиции и драматургии. Приводятся сведения, в том числе малоизвестные, об отношении Чайковского к «Русалке». Отмечаются драматургические пересечения оперы Даргомыжского с романом А. С. Пушкина «Евгений Онегин», которые, в свою очередь, могли привлечь внимание Чайковского на первом этапе сочинения оперы. В связи с этим подробно реконструируется история создания первоначального сценария «Евгения Онегина» и участия в нем музыкального критика Н. Д. Кашкина, затрагиваются обстоятельства личной жизни композитора. Выдвигается гипотеза о возможном влиянии «Русалки» Даргомыжского на драматургический замысел оперы Чайковского, выявляется ряд содержательных и ситуационных параллелей между двумя операми. Последовательно сопоставляются драматургия и композиционный план первых двух актов «Русалки» и «Евгения Онегина», в том числе развитие конфликта; обнаруживаются объединяющие третий акт оперы Чайковского и четвертый акт оперы Даргомыжского приемы репризы и инверсии по отношению к первому действию. В контексте развязки рассматриваются две взаимосвязанные идеи в драматургии обеих опер: невозможности «замены счастья» и невозможности вернуть утраченное счастье.

**Ключевые слова:** П. И. Чайковский, Н. Д. Кашкин, А. С. Даргомыжский, А. С. Пушкин, «Евгений Онегин», «Русалка», сценарий, либретто, композиция и драматургия оперы, идея счастья.

**Дата поступления:** 28.01.2020

**Дата публикации:** 15.05.2020

**Для цитирования:** Горячих В. В. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского и «Русалка» А. С. Даргомыжского: драматургические параллели // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 2. С. 6–24. DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.001.

## **«Евгений Онегин» П. И. Чайковского и «Русалка» А. С. Даргомыжского: драматургические параллели**

Проблема, вынесенная в заглавие настоящей статьи, в обширной литературе о «Евгении Онегине» Чайковского и «Русалке» Даргомыжского никогда не рассматривалась. В отечественном музыкознании одним из первых сопоставил эти оперы Б. В. Асафьев. В исследовании «„Евгений Онегин“. Лирические сцены П. И. Чайковского» ученый упомянул «Русалку» всего несколько раз, но лишь в отношении «интонационного словаря» двух опер и единственного в русской опере до Чайковского «узнанного, массово услышанного» образа Наташи, «с ее общеволнующим песенно-куплетным и песенно-протяжным лиризмом глубоко демократического склада» [Асафьев 1954, 131]. Однако в контексте подзаголовка книги Асафьева — «Опыт интонационного исследования стиля и музыкальной драматургии» — *драматургический* аспект соотношения «Русалки» и «Евгения Онегина» (если понимать его не только в плане интонации) остался нераскрытым.

В работах о «Русалке» эта опера рассматривается как ближайшая предвестница лирико-психологических опер Чайковского, в том числе «Евгения Онегина». М. С. Пекелис отметил преемственность опер Чайковского в отношении дуэтных сцен «Русалки», которые становятся «важнейшим фактором продвижения драматического конфликта» [Пекелис 1973, 296]. Вслед за Пекелисом к дуэтам «Русалки» обратилась Т. С. Угрюмова, сравнившая их с дуэтами из «Каменного гостя», «Евгения Онегина» и «Демона» А. Г. Рубинштейна. Но поставленная исследователем предельно конкретизированная задача — «проследить, какие закономерности интерпретации малого ансамбля, свойственные классической русской опере, были уже найдены Даргомыжским» [Угрюмова 1973, 76] — обусловила локальность драматургических наблюдений, ограничив их рассмотренными ансамблями и развитием в них любовного конфликта. Все другие авторы, упоминавшие «Русалку» в связи с оперой Чайковского, оставались в рамках этих идей.

«Есть все основания думать, что Чайковский очень внимательно вслушивался и в творчество Серова и Даргомыжского, особенно же

в „Русалку“» [Асафьев 1954, 131]. Это предположение ученого можно рассматривать как призыв к поискам драматургического родства двух опер и даже шире — к обнаружению возможного влияния «Русалки» на драматургический замысел «Евгения Онегина». Но насколько правомерна такая постановка проблемы? Прежде всего обратимся к истории создания оперы Чайковского.

В известных и не раз цитированных письмах Чайковского этого времени привлекают внимание неоднократные отсылки к операм других композиторов. Так, в знаменитом письме к М. И. Чайковскому от 18 мая 1877 года (с изложением первоначального сценария оперы) о первой картине первого акта сказано, в частности, следующее: «Евгений Ленскому, а женщины друг другу сообщают свои впечатления: квинтет à la Mozart. Старухи уходят готовить ужин. Молодежь остается гулять попарно. Они чередуются (как в „Фаусте“» [Чайковский 1961, 135]. «Фауст» Ш. Гуно упомянут еще раз в письме к Н. Г. Рубинштейну (от 8 ноября / 27 октября 1877 года) — уже в связи с первой картиной второго акта в окончательной версии оперы: «Бал в доме Лариных по случаю именин Татьяны. Вальс. Во время вальса различные бытовые сценки вроде первого хора 2-го действия „Фауста“» [Чайковский 1961, 206].

Очевидно, что отмеченные Чайковским параллели — не просто сходство, сюжетное или музыкальное. Учитывая причинно-следственные связи каждого эпизода в драматургии оперы, их соотнесенность с целостным замыслом, можно говорить, как минимум, о сознательном заимствовании Чайковским определенных драматургических приемов при создании своей оперы. Но почему именно «Фауст» и Моцарт («Дон Жуан»)?

Отчасти это объясняют два других письма композитора — к В. В. Стасову, от 8 и 29 апреля 1877 года. Чайковский, находившийся в то время в поисках сюжета (о чем знали многие его знакомые), получил от Стасова сценарий на сюжет «Сен-Марса» А. де Виньи и предложение писать по нему оперу. Отказываясь от сценария, Чайковский вступает со Стасовым в резкий спор (редкий для эпистолярия композитора), защищая Моцарта и «прелестную оперу» Гуно (которую Стасов назвал в письме к Чайковскому «*кучей навоза*»). Для рассматриваемой темы значимы два фрагмента: «Гуно первоклассный *мастер*, если и не первоклассный творческий гений. <...> Что касается меня, то я считал бы себя счастливейшим человеком, если б мог написать оперу, хотя бы наполовину столько же прекрасную, сколько прекрасна опера „Фауст“. <...> Сейчас, вспомнив, что Вы отозвались так неблагосклонно о моем кумире *Моцарте*, пошел и проиграл все 1-е действие „Дон-Жуана“. О, как мне жаль Вас! Как мне жаль людей, чутких к музыке и, между тем, утративших способность



наслаждаться этой божественной красотой и простотой!» [Чайковский 1961, 119]. Таким образом, свежее сильное увлечение («Фауст») и давняя любовь («Дон Жуан») объединились, волею обстоятельств, в творческом сознании Чайковского в тот момент, когда он внутренне был уже готов к созданию одной из своих лучших опер — «Евгения Онегина».

Но имеются ли основания предполагать подобное в отношении «Русалки» Даргомыжского? Что, кроме имени автора литературного первоисточника, могло связать два этих произведения?

Чайковский любил «Русалку». Об этом свидетельствует А. И. Брюллова [Брюллова 1973, 136], это подтверждают неоднократные упоминания «Русалки» в критических статьях молодого Чайковского. Он ставил ее сразу же после «недосягаемо гениальных» опер Глинки, называл «одной из лучших русских опер», «капитальнейшей», «прелестной», отмечая, впрочем, и «значительные недостатки» «чрезвычайно симпатичного произведения» [Чайковский 1953, 128, 148, 159, 200, 263]; призывал исполнять и слушать «Русалку», в том числе, на московской театральной сцене, много раз сам посещал эти спектакли. Характерный штрих: приехав в начале сентября 1890 года в Киев на неполных три дня, Чайковский дважды (!) побывал в местном оперном театре на представлении «Русалки» и остался им очень доволен. По мнению Чайковского, высказанному в рецензии 1873 года, «преобладающее достоинство этой оперы заключается в необыкновенной правдивости и изяществе речитативов, а также в красивости мелодических рисунков» [Чайковский 1953, 149].

Все эти факты, конечно, не могут подтвердить значимость «Русалки» для Чайковского в период создания «Евгения Онегина». Но не вызывает сомнения другой факт: на 1877 год «Русалка» Даргомыжского была единственным успешным примером трансформации в оперу пушкинской стихотворной драмы (к тому же на лирический сюжет) и в данном качестве могла привлечь внимание Чайковского. В этом плане большой интерес представляют воспоминания Н. Д. Кашкина о самом первом этапе работы Чайковского над «Евгением Онегиным» — создании сценария. На сегодняшний день в литературе о Чайковском принята *единственная* версия, изложенная самим композитором в цитированном выше письме к М. И. Чайковскому (от 18 мая 1877 года). В истории о том, как Чайковский, перечитав роман Пушкина (по-видимому, вечером, так как после обеда в трактире потребовались еще «трудные» поиски нужного издания), за одну «совершенно бессонную ночь» создал «сценариум прелестной оперы» [Чайковский 1961, 135], поражает не только невероятная скорость, но и то, что в течение ночи в одиночку была проделана труднейшая работа по формированию целостного замысла оперы, создан

драматургический и композиционный план, которые определили соответствующий отбор из первоисточника необходимых фрагментов текста.

Версия Кашкина иная и во многом перекликается с трудной историей создания Даргомыжским сценария «Русалки» [подробнее см.: Горячих 2006]. Ввиду того, что этот фрагмент воспоминаний Кашкина в литературе о «Евгении Онегине» (включая фундаментальные работы общего характера — «Музыкальное наследие Чайковского», «Дни и годы П. И. Чайковского», «Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского», монографии и т. д.) не только не цитируется, но даже не упоминается, приведем его полностью.

«Пётр Ильич начал с того, что стал искать обработок „Онегина“ для сцены, нашел кое-что и пригласил меня для просмотра и совещания относительно возможного сценария оперы. Тотчас после обеда мы принялись за дело и начали выкраивать сценарий в главных чертах, не касаясь его деталей и подразделений. Дело оказалось, однако, более чем не легким; сколько мы ни пробовали, всё выходило у нас так, что либо не хватало связности и последовательности в ходе развития действия, либо приходилось уклоняться от Пушкина. Мы начинали всё вновь и вновь, но результаты получались приблизительно всё такие же. Так мы просидели до полуночи, устали, измарали проектами сценариев много бумаги, а все-таки не пришли ни к чему. Когда мы расходились по домам, Пётр Ильич предложил еще раз попробовать на следующий день, я согласился, и на завтра мы опять после экзамена отправились в тот же ресторан и опять просидели до глубокой ночи, но результат остался прежний — удовлетворяющего нас сценария мы сделать не могли. В конце концов Пётр Ильич собрал свои книжки и наши листки и сказал мне, кажется, именно в таких выражениях: „Теперь я вижу, что настоящей оперы из ‘Евгения Онегина’ невозможно сделать, но вместе с тем я должен сказать тебе, что не могу ее не написать; многое у меня в голове уже готово“» [Кашкин 1954а, 125].

Кашкин датирует встречи с Чайковским «половиной» (то есть серединой) мая, так как экзамены в консерватории, начинавшиеся 10 мая, уже шли. С 15 по 17 мая (либо 16–17-го, если следовать информации, сообщенной композитором А. И. Чайковскому в письме от 18 мая) Пётр Ильич жил в имении матери К. С. Шиловского. Знаменательная встреча Чайковского с певицей Е. А. Лавровской, во время которой она и предложила замысел оперы на сюжет «Евгения Онегина», согласно летописи «Дни и годы» произошла 13 мая. Таким образом, работа композитора

с Кашкиным над сценарием протекала 14 и, вероятно, 15 мая<sup>1</sup>. Установив хронологическую достоверность воспоминаний (в их фактической стороне сомневаться оснований нет: Кашкин был близким другом Чайковского и в те годы — его коллегой по консерватории, воспоминания впервые вышли в свет в 1896 году и никем не ставились под сомнение), зададимся вопросом: когда же и кем был создан сценарий «Евгения Онегина», приведенный в письме композитора к М. И. Чайковскому? Из совокупности фактов следует, что этот текст написан именно в те три (или два) дня в деревне, когда Чайковский работал совместно с Шиловским. В новейшей литературе о Чайковском роль Шиловского в создании либретто пересмотрена: теперь считается, что Шиловский лишь помогал композитору оформлять литературный текст, создав также некоторые его фрагменты<sup>2</sup> (см., например: [Указатель сочинений П. И. Чайковского 2006, XXXI, 65, 74]). Нисколько не посягая на безусловный приоритет Чайковского в создании сценария и либретто, всё же предположим, что Шиловский сыграл свою роль и в окончательной выработке первоначального варианта сценария. В таком случае работа над ним продолжалась не одну ночь, а, в целом, около пяти дней. Этот временной диапазон важен не только для разгадки самого первого этапа истории создания оперы, но и потому, что расширяет круг его возможных соавторов, Кашкина и Шиловского, каждый из которых (и конечно, сам композитор) мог вспомнить о «Русалке» Даргомыжского как удачном примере «сценической обработки» Пушкина, где была и «связность и последовательность в ходе развития действия», и необходимые «уклонения от Пушкина». Но прежде чем рассматривать оперу Даргомыжского, обратимся к пушкинской «Русалке».

Еще в 2006 году автором этих строк было высказано предположение о том, что Даргомыжский, отказавшись в 1848 году от первоначальных сценария и либретто «Русалки» как слишком далеко ушедших от первоисточника, не только вернулся к оригинальному тексту драмы, но и мог обратиться к «Евгению Онегину»<sup>3</sup> [Горячих 2006, 42–43, 45–46]. В пользу

---

<sup>1</sup> Документальных подтверждений встречи Чайковского с Лавровской именно 13 мая в литературе не приводится, возможно, она случилась в субботу 12 мая или еще ранее (в письме Чайковского к брату Модесту указана не точная дата, а лишь «на прошлой неделе»).

<sup>2</sup> Известно, что Шиловский отказался от авторских прав на либретто «Евгения Онегина», его имя никогда в дореволюционных изданиях и на афишах того времени не указывалось.

<sup>3</sup> Не исключено, что это могло произойти и на предшествующем этапе (до 1848 года). Симптоматичным кажется выбор имени *Татьяна* для дочери Мельника (в первоначальном либретто «Русалки»). Введенной же в оперу новой героине, подруге Княгини, Даргомыжский дал имя *Ольга*.

этого предположения говорит целый ряд деталей, но, в первую очередь, появление в либретто отсутствующих в пушкинской «Русалке» строк, хорошо знакомых нам по двум «Онегиным».

### «Русалка»

| Пушкин                                                                                   | Даргомыжский                                                                                                                                                                                                              |
|------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| сцена «Берег»                                                                            | III действие, № 16. Каватина                                                                                                                                                                                              |
| К н я з ь: «Я счастлив был, безумец,<br>и я мог / Так ветрено от счастья<br>отказаться». | К н я з ь: «Здесь сердце впервые блаженство<br>узнало. Увы, ненадолго нам счастье<br>дано! <...> Не сам ли, безумец, я счастье<br>утратил! <i>А было так близко, возможно<br/>оно! А было так близко, возможно оно!</i> » |

### «Евгений Онегин»

| Пушкин                                                                      | Чайковский                                                                                                                                                                       |
|-----------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 8 глава, XLVII                                                              | III действие, 2 картина, № 22.<br>Заключительная сцена                                                                                                                           |
| Т а т ь я н а: « <i>А счастье было так<br/>возможно, / Так близко!...</i> » | Т а т ь я н а: «Ах! Счастье было так возможно,<br>так близко, так близко!»<br>О н е г и н, Т а т ь я н а: «Ах! Счастье было<br>так возможно, так близко, так близко,<br>близко!» |

Курсивом выделены строки, которые Даргомыжский, как представляется, «расслышал», вычленил в многослойном, «полифоническом» романе Пушкина, предвосхитив в этом прочтение «Евгения Онегина» Чайковским.

Привлечь внимание Даргомыжского к восьмой главе «Евгения Онегина» могла и определенная содержательная и ситуационная близость к моносцене Князя на берегу Днепра у мельницы. В своем признании Онегину Татьяна мысленно переносится в те места, где она была счастлива, где впервые с ним встретилась:

«Сейчас отдать я рада / Всю эту ветошь маскарада <...> ... за дикий сад, / За наше бедное жилище, / За те места, где в первый раз, / Онегин, видела я вас, / Да за смиренное кладбище, / Где нынче крест и тень ветвей / Над бедной нянею моей...» (8 глава, XLVI).

Приведем фрагмент текста речитатива Князя в «Русалке» (III действие, № 16), почти полностью сохранивший оригинальный текст драмы:

«Знакомые, печальные места! <...> Вот, вот мельница; она уж развалилась, веселый шум ее колес умолкнул. Ах, видно, умер и старик! Дочь бедную оплакивал он долго! А вот и дуб заветный! Здесь, здесь она, обняв меня, поникла и умолкла!»

В пушкинской «Русалке» в этом монологе был еще и «садик», который за прошедшие годы «разросся кудрявой рощей» (то есть одичал), созвучный «дикому саду» в имении Лариных<sup>4</sup>.

В параллельный ряд пространственных топосов в «Русалке» и «Евгении Онегине» входит и место роковой дуэли Ленского и Онегина. В сравнении с романом, в опере Чайковского, благодаря вводной ремарке начала второй картины второго акта, описание места действия — *берег реки, мельница, деревья* — оказалось еще более близким «Русалке» Даргомыжского (см. вводную ремарку к № 15).

Продолжим параллели с оперой Даргомыжского. Элегическое ариозо Ленского «Что день грядущий мне готовит?», предшествующее дуэли с Онегиным, — сложный сплав печальных воспоминаний, гимнического прославления любви и прощания с жизнью. В «Русалке» ему близка по эмоциональной атмосфере элегическая каватина Князя, после которой следует остродраматическая сцена с Мельником. В трехчастном ариозо Ленского кульминация достигается в динамизированной репризе, написанной Чайковским с большим внутренним движением. Она выделена ярким сдвигом в As-dur (Andante mosso, ff) с последующей красочной цепью аккордов, приводящих в E-dur; здесь же достигается и самая высокая тесситурная точка — as<sup>2</sup>. В динамизированной репризе каватины Князя кульминация также приходится на mosso, и самый сильный ее момент — сопоставление трезвучий As (в этот момент звучит и самая высокая точка каватины — as<sup>2</sup>) и E (нотированного как Fes), а предшествует ему цепь модулирующих аккордов.

И всё же наибольшее количество сходжений обнаруживается в драматургии первых актов двух опер. Рассмотрим их последовательно.

---

<sup>4</sup> В «Евгении Онегине» Пушкина обнаруживаются и другие эпизоды, которые, по ассоциации с пушкинской же «Русалкой», могли привлечь внимание Даргомыжского читателя. Например, следующие строки (4 глава, XV): «Что может быть на свете хуже / Семьи, где бедная жена / Грустит о недостойном муже, / И днем и вечером одна; / Где скучный муж, ей цену зная / (Судьбу однако ж проклиная), / Всегда нахмурен, молчалив, / Сердит и холодно-ревнив». Не напоминает ли «предсказание» Онегина ситуацию III–IV действий «Русалки» («день и ночь» томлящаяся в одиночестве «Княгиня бедная», которая «всё плачет и грустит»)?

И «Русалка», и «Евгений Онегин» начинаются quasi-бытовой сценой, за «фасадом» которой скрывается совсем иное. Нравоучения, прямые в арии Мельника («И где вам слушать стариков. Ведь вы своим умом богаты, а мы так отжили свой век») и завуалированные в дуэте Лариной и Няни (с характерным рефреном «Да, так-то, так!»), несут в себе важнейшую для драматургии обеих опер идею — высказанную в виде стариковской мудрости — о *возможности замены истинного счастья и любви их «приземленным», бытовым вариантом*. Многократные «Одно и то же надо вам твердить сто раз!» Мельника и «Привычка свыше нам дана, замена счастию она»<sup>5</sup> Лариной и Няни, завершающие арию и дуэт, тождественны по своей функции и смыслу. В опере Чайковского повторение житейской максимы — словно ответ на иносказательно заданный вопрос в дуэте Татьяны и Ольги и идущем следом квартете (многократные повторения «Слыхали ль вы? / Вздохнули ль вы?»), символизирующий другой, противоположный смысл — мечты о любви и надежды юности.

Следующая сцена в «Евгении Онегине» — с крестьянами. В романе Пушкина их нет, здесь же они появляются, как и в первом действии «Русалки», внезапно. Роднит обе сцены прежде всего драматургическая функция хоров: временное отстранение уже заявленного лирического конфликта. Но в первом хоре Даргомыжского эта функция совмещается с его продолжением в плане иносказания. Открывает оба хора тенор-запевала; в его партии сначала звучат важные для главной драматургической линии слова: «Ах ты, сердце, мое сердце, ретивое молодецкое» (ср. в партии тенора-запевалы в «Евгении Онегине»: «Щемит мое ретивое сердце»). Но если первый хор в «Русалке» выдержан в печальном миноре (d-moll) и по смыслу (при отсутствии Наташи и Князя) может восприниматься как *предвещание*<sup>6</sup> («Уродись, мое горе, ты полынью, злой травой»), то хор Чайковского, за исключением цитированной фразы, от подобной ассоциации свободен.

В следующей сцене и во втором, жанровом хоре-пляске «Евгения Онегина» (в «Русалке» их еще два — хороводная и плясовая) параллели с оперой Даргомыжского более отчетливы.

---

<sup>5</sup> Напомним, что эта фраза была подчеркнута Чайковским в издании «Евгения Онегина» Пушкина, использованном в работе над оперой [Вайдман 1988, 71].

<sup>6</sup> В музыке этого хора очень часто находили исключительно черты русской протяжной песни, между тем ее стиливой облик сложнее: помимо песенных черт, отчетливо слышны и признаки медленного траурно-торжественного полонеза (характерного для русской музыки конца XVIII — первых десятилетий XIX века). В музыке первого хора «Евгения Онегина» также имеются далеко не только песенные черты.

## «Русалка»

Хор: Здравствуй, соседка Пахомыч!  
 Мельник: А что, нельзя ли вам  
 повеселее что-нибудь пропеть?  
 Хор: Вестимо, можно!  
 Мельник: <...> Ведь барин здесь на  
 мельнице остановился отдохнуть, а вы  
 потешьте-ка его веселым хором!  
 Хор: Для чего ж и не потешить?  
*(Начинаются хороводы. Девушки  
 заплетают плетень.)*

## «Евгений Онегин»

Крестьяне: Здравствуй, матушка-  
 барыня! <...>  
 Ларина: Пропойте что-нибудь  
 повеселей!  
 Крестьяне: Извольте, матушка!  
 Потешим барыню! *(Во время пения хора  
 девушки пляшут со сномом.)*

Конечно, выявленное сходство отчасти предопределено уже сложившимися канонами русской оперы, но есть и особая деталь. Тональности первого и второго народного хора в «Русалке» соотносятся как Т и D (d-moll и A-dur). Аналогичное соотношение в «Евгении Онегине»: Es-dur — B-dur.

Еще больше сближений возникает между вторым крестьянским хором в «Евгении Онегине» и третьим в «Русалке». И «Как на горе мы пиво варили», и «Уж как по мосту, мосточку» плясовые, пляшут их, согласно ремаркам, девушки. Отметим сходное фактурное решение и интонационную близость тем двух хоров. Ключевой мотив темы хора Чайковского<sup>7</sup> (четырежды повторяющееся движение от IV ступени к I)<sup>8</sup> акцентируется и в ядре темы, использованной Даргомыжским<sup>9</sup> (звучит там дважды).

<sup>7</sup> Тема хора «Уж как по мосту, мосточку» заимствована не из собственного сборника («50 русских народных песен») или сборника ученика композитора, В. П. Прокунина, к которым Чайковский постоянно обращался в своем творчестве, а из напева смоленской песни «Вейся ли, вейся, капуста», записанной С. Н. Рачинской. (Записи Софьи Рачинской из Бельского уезда Смоленской губернии, ныне Нелидовского р-на Тверской области, и Пореченского уезда Псковской губернии опубликованы в нотном приложении к сборнику «Материалы для изучения быта и языка Северо-западного края. Собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном» (Т. 1. Ч. 2: Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. Санкт-Петербург: Типография Академии наук, 1890. XXXI, 708, 2 с. — Прим. ред.)

<sup>8</sup> Чайковский работал над эскизом первой картины первого действия в конце мая — первых числах июня 1877 года. Тогда же, в конце мая, им был сочинен черновой эскиз финала Четвертой симфонии, в котором он использовал русскую песню «Во поле береза стояла». В ее напеве обращает на себя внимание такое же, как и в теме хора «Уж как по мосту, мосточку», четырехкратно звучание нисходящего мотива от IV к I ступени.

<sup>9</sup> В основу хора Даргомыжский положил мелодию смоленской песни «Среди двора, из-под древа соловей-птица прощбетала».



Сцена приезда Онегина (№ 4. Сцена) дает еще одну драматургическую параллель с «Русалкой» (№ 2. Терцет).

«Русалка»

Н а т а ш а: Чу! Я слышу топот его коня...  
Он! Да, он! (*Хочет бежать. Мельник  
останавливает ее за руку.*)

«Евгений Онегин»

О л ь г а: Чу! Подъезжает кто-то, это он!  
<...>  
Т а т ь я н а: Ах! (*Хочет бежать, Ларина  
удерживает ее.*) Скорее, уберу!

Сюжетная невозможность прямого ожидания Татьяной Онегина (хотя истинный смысл сцены заключается именно в этом) обусловила инверсию: первую фразу произносит Ольга. Однако же средства, примененные Чайковским (резко звучащий сдвиг из G-dur в e-moll, ускорение темпа, переход в оркестре к симфоническому развитию темы-секвенции Татьяны и быстрое достижение драматической кульминации), очень близки тем, которые использовал Даргомыжский в момент приезда Князя (та же внезапная модуляция из G-dur в e-moll, темповый сдвиг, передача ведущей роли оркестру, в партии которого появляется яркий рельефный материал, и стремительное достижение кульминации). Оба эпизода призваны не столько передать «величайшее волнение» (ремарка) героинь, сколько подчеркнуть *драматический смысл* происходящего, выступить предзнаменованием грядущих событий.

Появление Ленского и Онегина (№ 5. Сцена и квартет) имеет общие черты с появлением Князя в «Русалке». Оба события подчеркнута контрастны предшествующему нагнетанию напряжения (сжато у Даргомыжского и более развернуто у Чайковского). Помимо возвращения в мажор и очередной перемены темпа, отметим в обоих случаях вступительные четыре такта оркестровой музыки, выдержанной в подчеркнутой галантно-танцевальной манере. За ними в «Евгении Онегине» следует речитатив Ленского, переходящий в диалог и далее — в квартет. Если в опере Чайковского такой характер, совершенно несвойственный партии Ленского, еще можно объяснить этикетной ситуацией, то в «Русалке» подобные черты связаны с самим образом Князя. Важно, что в результате драматического развития они полностью исчезнут из его характеристики. Можно предположить, что и Чайковский не пытался передать подчеркнuto галантной музыкой этикетный план, а имел в виду первоначальный облик Онегина и его манеры. Как и у Князя, эти черты — уже в сцене ссоры на балу — исчезнут без следа, произойдет еще более масштабное, чем у Даргомыжского, переосмысление образа главного героя.



Еще одно, на первый взгляд, неочевидное, свидетельство драматургической близости «Евгения Онегина» и «Русалки» выявляется при сравнении финалов первых актов. Уже при жизни Даргомыжского установилось мнение, что первое действие «Русалки» благодаря драматургической цельности и свершившейся в его финале трагической развязке представляет собой нечто уникальное, по сути — самостоятельную оперу в опере<sup>10</sup>. Среди тех, кто выделял первый акт «Русалки», был и Кашкин. О том, насколько была высока его оценка, можно судить по следующему утверждению в одной из статей, посвященных творчеству Чайковскому: «В оживленных драматических сценах П. И. Чайковский не достигал той силы выражения, какую мы находим, например, в первом финале *Русалки* Даргомыжского»<sup>11</sup> [Кашкин 1954b, 36]. Прямых оснований утверждать, что этот финал повлиял на драматургию «Евгения Онегина», нет, но важнейшая параллель есть. Если следовать акцентам, отчетливо расставленным Чайковским, — в музыке, литературном тексте и ремарках финала первого акта (№ 12. Сцена и ария Онегина), — становится очевидно, что здесь, как и в «Русалке», совершается *катастрофа*. Наиболее значимы для понимания истинного смысла происходящего в финале траурная по своему звучанию музыка в партии Татьяны и в оркестре, предшествующая появлению Онегина (ц. 20, «О, боже мой! Как я несчастна, как я жалка!»), а затем его «исповеди» (в том же d-moll, ц. 50, «О, боже! Как обидно и как больно!»), и гениальная в своей молчаливой выразительности последняя ремарка акта: «Онегин подает руку Татьяне. Она долго смотрит на него умоляющим взглядом, потом машинально встает и, опираясь на него, тихо уходит».

Такая трактовка финала первого акта «Евгения Онегина» позволяет сделать попытку обнаружить черты близости драматургии двух опер как *целого*. Как и в «Русалке», в «Евгении Онегине» окончательная развязка отодвигается в самый конец заключительной сцены оперы. Пространство между первым и последним актами в операх Чайковского и Даргомыжского в силу сюжетных и композиционных отличий не может быть сопоставлено напрямую, но определенные соответствия обнаруживаются.

---

<sup>10</sup> К концу XIX века первое действие «Русалки» Даргомыжского уже можно было сравнить с такими операми, как «Сельская честь» П. Масканьи и «Алеко» С. В. Рахманинова.

<sup>11</sup> Нет нужды здесь спорить с утверждением Кашкина, его недооценка опер Чайковского очевидна, однако отметим, что слова эти были написаны в 1893 году, уже после кончины композитора, и, следовательно, критик сравнивал «Русалку» со *всеми* драматическими операми Чайковского!

Первая картина второго акта «Евгения Онегина» имеет свой финал и по этому параметру, а также по содержанию (схематически: бал, гости, хоры и танцы) сопоставима со вторым действием «Русалки» (аналогично: свадьба, гости, хоры и танцы). Аналогичны и основные композиционные единицы — хоры, хоры-танцы (соответственно Вальс и хор гостей «Да здравствует наш князь молодой» с чертами мазурки и полонеза), танцы (Мазурка в одном случае, Славянский и Цыганский танцы в другом), обособленный жанровый номер (Куплеты Трике — хор «Сватушка»), ариозо, переходящие в малый ансамбль и далее, в квинтет / квартет с хором.

Интересно сравнить драматургическое развитие конфликта в обеих операх. В первой картине второго действия «Евгения Онегина» конфликт как бы рассредоточен: это диалоги Ленского с Ольгой и Онегиным, сменяемые контрастными массовыми эпизодами. Конфликт постепенно набирает силу, достигая — на стыке с Финалом — первой кульминации (вызов на дуэль). Сквозная логика драматического действия поддержана и усилена сквозной ролью музыки вальса, как бы сопровождающего конфликт (мазурка, в сравнении с вальсом, выступает в функции контрастного фона). Драматургия второго акта «Русалки» организована более просто: только в Финале происходят события, отсылающие к трагедии первого действия, но и здесь конфликт обнажается не единожды (песня «По камушкам, по желту песочку» и раздающийся в момент поцелуя Князя и Княгини стон). Как и в опере Чайковского, следующие друг за другом фазы конфликта ускоряют драматическое действие, доводя его до кульминации.

Особенностью, сближающей два финала, становится разомкнутость, открытость — то есть снова перенос развязки: в «Евгении Онегине» местной (дуэль) и на один день, в «Русалке» — окончательной (судьба Князя) и опять отложенной надолго (в этом отношении опера Даргомыжского занимает едва ли не уникальное место в оперном театре XIX века).

Композиция последующих сцен «Евгения Онегина» дает с драматургической точки зрения еще несколько точек соприкосновения с «Русалкой». Двухфазную драматургию второй картины второго действия можно представить так: *элегия* (ария Ленского) — *трагедия* (дуэт «Враги, дуэль»). Такая же пара обнаруживается во второй половине третьего акта «Русалки» (№ 16 и № 17): элегическая Каватина Князя и драматическая сцена Князя с Мельником, где последний впервые предстает как трагическая фигура (в сюжетном плане в финале сцены Мельник бросается на Князя, которого спасают подросшие охотники). Но развязка Даргомыжским вновь отодвигается.

Третье действие «Евгения Онегина» состоит из двух картин. Если же их композиционно объединить, тогда параллель с последним, четвертым действием «Русалки» станет отчетливее. Для драматургии обоих финальных актов определяющее значение имеют черты *репризности* по отношению к первому акту: герои вспоминают и заново переживают события и чувства, прежнюю любовь (Татьяна, Наташа-Русалка). Здесь возникает смысловая *инверсия* — Онегин и Князь страстно жаждут любви отвергнутых ими в прошлом Татьяны и Наташи. Центральное место и в опере Чайковского, и в опере Даргомыжского занимают развернутые сольные высказывания героинь. При всей их несходности, принадлежности к разным «мирам» — реальному и фантастическому — есть всё же и общие мотивы: например, оскорбленной гордости и, что гораздо важнее, не погибшей любви (у Русалки соединенной с местью: «Жар мести и любви кипит в крови!»).

В связи с развязкой обеих опер возникает ключевой вопрос: *достижимо ли счастье* («Счастье было так возможно, так близко...»)? Ответ на этот вопрос в «Русалке» Даргомыжского воплощен в двух взаимодействующих идеях: невозможности «замены счастья» и невозможности вернуть утраченное счастье. Первая — в самоубийстве Наташи, крахе надежд Княгини и Князя на семейное счастье, даже в помешательстве Мельника. Вторая — воплощается в почти зеркальных (показанных через параллелизм ситуаций, сходство в вербальном и музыкальном тексте) попытках Наташи и Княгини вернуть любовь Князя<sup>12</sup>, гибели последнего как прямого следствия воскресшего чувства и самоубийственной надежды на *прежнюю* любовь Наташи-Русалки<sup>13</sup>. Радикально изменена Даргомыжским и мотивация Русалки. Последние ее слова в драме Пушкина — о мести: «Прошло двенадцать<sup>14</sup> долгих лет — я каждый день / О мщенье помышляю... / И ныне, кажется, мой час настал». Они стали первыми в Арии четвертого действия. Завершается же Ария Русалки словами с противоположным смыслом (вместо мщенья — любовь и убийственная жажда *вернуть* *прежнее*): «Двенадцать лет я в разлуке тяжелой томлюся, страдаю. О, час блаженный, давно желанный, мой Князь навек, навек мне возвращен!» Отсюда и кульминационная роль темы — любовного зова Русалки («я жду тебя по-прежнему») в финальной сцене.

<sup>12</sup> Укажем и на арию Княгини в третьем действии, музыкальной кульминацией и смысловым итогом которой станет фраза на словах «Былого счастья уж мне не воротить!» В увертюре к опере она получит статус самостоятельной темы с важнейшей (итоговой) драматургической ролью в коде.

<sup>13</sup> Даже безумный Мельник умоляет Князя «вернуть», «возвратить» ему дочь.

<sup>14</sup> Так в «Русалке» в редакции В. А. Жуковского, с которой работал Даргомыжский. В автографе Пушкина — семь.

В опере Чайковского две названные идеи получают свое развитие. Это крах надежд Татьяны на счастье с Онегиным, попытка «замены счастья» браком с Греминым, утраченное счастье Онегина, его вспыхнувшие чувства (также показанные зеркально — по отношению к Татьяне) и попытка вернуть ее прежнюю любовь. В этом контексте — напомним о смерти охваченного любовью Князя в дописанном Даргомыжским финале «Русалки» — совершенно иначе воспринимаются заключительные слова Онегина в первой редакции оперы (отсутствующие у Пушкина): «О смерть! о смерть! Иду искать тебя!..»

В те же месяцы, когда был выбран онегинский сюжет и сверхинтенсивно шла работа над оперой, Чайковский решал для себя близкий по смыслу жизненный вопрос, связанный с женитьбой на А. И. Милюковой (в конце мая он посватался, 6 июля состоялась свадьба). Одним из отражений этих мучительных для композитора размышлений стало письмо от 12 августа 1877 года к Н. Ф. фон Мекк:

«Вы совершенно правы, Надежда Филаретовна, говоря, что есть случаи в жизни, когда нужно крепиться, терпеть и искусственно создавать себе хотя бы тень благополучия. <...> Новая связь приковывает меня теперь навсегда к арене жизни, убежать нельзя! Остается, как Вы говорите, махнуть рукой и постараться быть искусственно счастливым» [Чайковский 1961, 166–167].

Творческий процесс у великих художников в самой сокровенной его сущности всегда остается тайной, и прямые параллели между событиями жизни и творчеством, как правило, приводят к упрощению. И всё же... в случае «Евгения Онегина» они не кажутся поверхностными и, как представляется, позволяют приблизиться к пониманию замысла этой оперы.

## Литература

- Асафьев 1954 — Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского // Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. Т. 2. Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове и других русских композиторах / ред. текста, вступ. ст. и примеч. В. В. Протопопова и Е. М. Орловой. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1954. С. 73–141.
- Брюллова 1973 — Брюллова А. И. П. И. Чайковский // Воспоминания о Чайковском: [сб. ст.] / сост.: Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. 2-е, перераб. и доп. изд. Москва: Музыка, 1973. С. 123–139.

- Вайдман 1988 — *Вайдман П. Е.* Творческий архив П. И. Чайковского. Москва: Музыка, 1988. 175 с.
- Горячих 2006 — *Горячих В. В.* «Русалка» А. С. Даргомыжского. К истории сюжета и либретто оперы // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2006. Вып. 1. С. 39–46.
- Кашкин 1954а — *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о П. И. Чайковском / общ. ред., вступ. ст. и примеч. С. И. Шлифштейна. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1954. 225 с.
- Кашкин 1954б — *Кашкин Н. Д.* П. И. Чайковский. Опыт характеристики его значения в русской музыке // *Кашкин Н. Д.* Избранные статьи о П. И. Чайковском / общ. ред., вступ. ст. и примеч. С. И. Шлифштейна. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1954. С. 27–43.
- Пекелис 1973 — *Пекелис М. С.* А. С. Даргомыжский и его окружение: в 3 т. Т. 2: 1845–1857. Москва: Музыка, 1973. 416 с.
- Угрюмова 1973 — *Угрюмова Т.* Роль опер Даргомыжского в формировании русской лирической оперы // Научно-методические записки. Вып. 1 / Уфим. гос. ин-т искусств; гл. ред. Л. М. Пярых. Уфа: Башкирское книжное издательство, 1973. С. 66–85.
- Указатель сочинений П. И. Чайковского — Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / ред.-сост. П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. Москва: П. Юргенсон, 2006. LXXX, 1107 с.
- Чайковский 1953 — *Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи. Москва: Музгиз, 1953. 437 с.
- Чайковский 1961 — *Чайковский П. И.* Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. 6: Письма 1876–1877 / подг. Н. А. Викторовой и Б. И. Рабиновичем. Москва: Музгиз, 1961. 397 с.

## Сведения об авторе

*Горячих, Владимир Владимирович*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4209-7771>

SPIN-код: 7014-8054

e-mail: [goryachih@mail.ru](mailto:goryachih@mail.ru)

Кандидат искусствоведения (1999), доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова  
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры Института истории Санкт-Петербургского государственного университета  
199034 Санкт-Петербург, В. О., Менделеевская линия, 5

## “Eugene Onegin” by Pyotr Tchaikovsky and “Rusalka” by Alexander Dargomyzhsky: Dramaturgical Parallels

*Goryachikh, Vladimir V.*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory  
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

**Abstract.** The article represents the first attempt in Russian musicology to explore dramaturgical parallels between the operas “Eugene Onegin” by Pyotr Tchaikovsky and “Rusalka” by Alexander Dargomyzhsky from the point of view of the plot, main characters images, libretto dramaturgy, and musical composition. The details provided include little-known information on Tchaikovsky's attitude to “Rusalka”. Dramaturgical intersections of Dargomyzhsky's opera with Alexander Pushkin's novel “Eugene Onegin”, which, in turn, could attract Tchaikovsky's attention at the first stage of composing the opera, are considered. In this regard, the history of creation of the initial scenario of “Eugene Onegin” and participation of the music critic Nikolay Kashkin therein are carefully reconstructed, details of the composer's private life being addressed. A hypothesis is proposed about a possible influence of Dargomyzhsky's “Rusalka” on the dramaturgic idea of the Tchaikovsky's opera, revealing a number of parallels in the plot and situational parallels between the two operas. The dramaturgy and compositional scheme of the first two acts of “Rusalka” and “Eugene Onegin” are consistently compared, including the development of the conflict; the techniques of reprise and inversion in relation to the first act are discovered, which unify the third act of the Tchaikovsky's opera and the fourth act of the Dargomyzhsky's opera. Two interrelated ideas in the dramaturgy of the both operas are considered as the denouement: it is impossible to replace happiness and it is impossible to return lost happiness.

**Keywords:** *Pyotr I. Tchaikovsky, Nikolay D. Kashkin, Alexander S. Dargomyzhsky, Aleksander S. Pushkin, “Eugene Onegin”, “Rusalka”, scenario, libretto, composition and dramaturgy of the opera, idea of happiness.*

**Submitted on:** 28.01.2020

**Published on:** 15.05.2020

**For citation:** Goryachikh, Vladimir V. “‘Eugene Onegin’ by Pyotr Tchaikovsky and ‘Rusalka’ by Alexander Dargomyzhsky: Dramaturgical Parallels.” In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 2 (2020), pp. 6–24 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.001.

## Works Cited

- Asaf'ev, Boris V. (1954). “‘Evgeniy Onegin.’ Liricheskie stseny P. I. Tchaikovskogo” [“‘Eugene Onegin.’ Lyric scenes by Pyotr I. Tchaikovsky”]. In *Izbrannye trudy* [Selected works]: in 5 vols. Vol. 2: *Izbrannye raboty o P. I. Tchaikovskom*, A. G. Rubinstein, A. K. Glazunov,

- A. K. Lyadove, S. I. Tanevee, S. V. Rachmaninove i drugikh russkikh kompozitorakh [Selected works on Pyotr I. Tchaikovsky, Anton G. Rubinstein, Alexander K. Glazunov, Anatoliy K. Lyadov, Sergey I. Taneev, Sergey V. Rachmaninov and other Russian composers], ed. by Vladimir V. Protopopov & Elena M. Orlova. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, pp. 73–141 (in Russian).
- Bryullova, Alina I. (1973). "Pyotr I. Tchaikovsky." In *Vospominaniya o Tchaikovskom: sb. st. [Memories of Tchaikovsky: Collection of articles]*, ed. by Evgeniya E. Bortnikova, Kseniya Yu. Davydova, Galina A. Pribegina. 4th ed. Moscow: Muzyka, pp. 123–139 (in Russian).
- Goryachikh, Vladimir V. (2006). "‘Rusalka’ A. S. Dargomyzhskogo. K istorii syuzheta i libretto opery" ["The Rusalka" by Alexander Dargomyzhsky. To the story of the plot and the libretto of the opera]. In *Vestnik of Saint Petersburg University. History*, Issue 1 (2006), pp. 39–46 (in Russian).
- Kashkin, Nikolay D. (1954a). *Vospominaniya o P. I. Tchaikovskom [Memories of Pyotr I. Tchaikovsky]*, ed. by Semen I. Shlifshteyn. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 225 p. (in Russian).
- Kashkin, Nikolay D. (1954b). "P. I. Tchaikovsky. Opyt kharakteristiki ego znacheniya v ruskoj muzyke" [Pyotr I. Tchaikovsky. The experience of characterizing its significance in Russian music]. In *Izbrannye stat'i o P. I. Tchaikovskom [Selected articles on Pyotr I. Tchaikovsky]*, ed. by Semen I. Shlifshteyn. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, pp. 27–43 (in Russian).
- Pekelis, Mikhail S. (1973). *A. S. Dargomyzhskiy i ego okruzhenie [Alexander Dargomyzhsky and his entourage]*: in 3 vols. Vol. 2: 1845–1857. Moscow: Muzyka, 416 p. (in Russian).
- Tchaykovskiy, Pyotr I. (1953). *Muzykal'no-kriticheskie stat'i [Music critical articles]*. Moscow: Muzgiz, 437 p. (in Russian).
- Tchaykovskiy, Pyotr I. (1961). *Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Literary works and correspondence]*: in 17 vols. Vol. 6: Pis'ma 1876–1877 [Letters 1876–77], ed. by Nina A. Viktorova & Boleslav I. Rabinovich. Moscow: Muzgiz, 397 p. (in Russian).
- Tematiko-bibliograficheskiy ukazatel' sochineniy P. I. Tchaikovskogo* (2006) [Thematic and bibliographical catalogue of Pyotr I. Tchaikovsky's works], ed. by P. Vaydman, L. Korabel'nikova, V. Rubtsova. Moscow: P. Yurgenson, 1107 p. (in Russian).
- Ugryumova, Tat'yana S. (1973). "Rol' oper Dargomyzhskogo v formirovanii russkoj liricheskoy opery" ["The role of Dargomyzhsky operas in the formation of the Russian lyric opera"]. In *Nauchno-metodicheskie zapiski [Scientific and methodological notes]*, Issue 1, Ufa State Institute of Arts; ed. by Leonid M. Pyatykh. Ufa: Bashkirkoe knizhnoe izdatel'stvo, pp. 66–85 (in Russian).
- Vaydman, Polina E. (1988). *Tvorcheskiy arkhiv P. I. Tchaikovskogo [Creative archive of Pyotr I. Tchaikovsky]*. Moscow: Muzyka, 175 p. (in Russian).

## About the author

*Goryachikh, Vladimir V.*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4209-7771>

SPIN-code: 7014-8054

e-mail: [goryachih@mail.ru](mailto:goryachih@mail.ru)

PhD (Arts, 1999), Associate Professor at the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory  
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Associate Professor at the History of West-European and Russian Culture at the Institute of History at the Saint Petersburg State University  
5 Mendelevskaya liniya, St. Petersburg 199034, Russia



## Сведения об авторах

*Владимир Владимирович Горячих* — кандидат искусствоведения (1999), доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры Института истории Санкт-Петербургского государственного университета. Окончил историко-теоретический факультет (1997) и аспирантуру (1999) Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель — профессор Е. А. Ручьевская). В 1999 году защитил кандидатскую диссертацию «„Золотой петушок“ Н. А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля». С 2005 по 2013 год — заведующий кафедрой теории и истории музыкальных форм и жанров Санкт-Петербургской консерватории. Читает курсы лекций по музыкальному анализу, оперной драматургии, истории русской духовной музыки. Ответственный редактор научных трудов Е. А. Ручьевской (9 томов); научный редактор 25 и 26 томов Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского (подготовлены к печати), издания «Н. А. Римский-Корсаков. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским» (2004).

*Мария Николаевна Иванова* — ведущий специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Этномузыкалогия» (2012), аспирантуру по специальности «Музыкальное искусство» (2015). Научный руководитель — Г. В. Лобкова. Принимала участие в ряде международных и всероссийских научных конференций с докладами о русском музыкальном фольклоре. Участник

## Contributors to this issue

*Vladimir V. Goryachikh* is an Associate Professor at the Music Theory Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Associate Professor at the Department of History of West-European and Russian Culture at the Institute of History at the St. Petersburg State University. From 1991 to 1999 he studied the history and theory of music and did postgraduate research at the St. Petersburg Conservatory (under Professor E. Ruchyevskaya's supervision). In 1999 he defended his PhD thesis on "The Golden Cockerel" by Rimsky-Korsakov. From 2005 to 2013 V. Goryachikh was the head of the Department of the Theory and History of Music Forms and Genres at the St. Petersburg Conservatory. He lectures on the analysis of music, the opera dramaturgy, the history of Russian church music. He is a scholarly editor of works by Prof. E. Ruchyevskaya (9 volumes have been published so far) and edited volumes 25 and 26 of the Complete Works by Mussorgsky (prepared for printing), and the volume of N. Rimsky-Korsakov's correspondence with V. Yastrebtsev and V. Belsky (2004).

*Maria N. Ivanova* is a leading expert in folklore at the Centre for Folklore and Ethnography named after A. M. Mekhnetsov of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from the Department of Etnomusicology (2012), and completed postgraduate courses at the Musical Arts (2015) under Galina B. Lobkova, Associate Professor of the St. Petersburg Conservatory. She took part in a number of international and All-Russian scientific conferences with presentations on Russian musical folklore. Participated in folk-ethnographic expeditions to Arkhangelsk, Pskov, Smolensk, Kostroma, Kirov, Sverdlovsk, Chelyabinsk, Stavropol re-

**opera musicologica**

научный журнал  
Санкт-Петербургской консерватории  
Том 12. № 2. 2020

Подписано в печать 15.05.2020. Формат 70×100 1/16.  
Печ. л. 7,5. Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 70 экз. Заказ № 44-2.

Отпечатано в типографии ИП Ефименко Д. Л.  
199406, Санкт-Петербург, ул. Гаванская 32  
тел.: 8 (812) 973-59-72  
e-mail: defimenko@yandex.ru