

Ключевые слова
христианская музыкальная драма, сравнительно-историческое литературоведение, этнографическая школа литературоведения, сакральный топос, символический мотив; Н.А. Римский-Корсаков, В.И. Бельский, А.Н. Веселовский.

Михаил Пащенко (Москва)

«Компаративная опера»: историческая поэтика А.Н. Веселовского замысле «Сказания о граде Китеже»

Аннотация
В статье рассматривается либретто «Сказания о граде Китеже» в системе координат гуманитарно-научного знания: истории, сравнительно-исторической и историко-этнографической фольклористики. Устанавливается, что исследование А.Н. Веселовского «Южнорусские былины» оказало всестороннее влияние на текст и концепцию драмы: из этого труда «русский “Парсифаль”» почерпнул не только фольклорный материал, но и его интерпретацию, конструирующий метод анализа мотивно-сюжетной динамики и саму идею компаративного изучения словесности — идею диалога культур. При этом очевидно, что эстетическое направление, развиваемое историко-этнографической фольклористикой, не ответило замыслу авторов мистерии. В свою очередь, и почти научная работа В.И. Бельского по созданию нового сюжета оказала влияние на дальнейшее изучение китежской легенды и ее исторической подоплеки.

Key Words

Christian music drama, comparative literary studies, ethnographic school in Russian folklore studies, sacred topos, symbolic motif; N.A. Rimsky-Korsakov, V.I. Bel'sky, A.N. Veselovsky.

Mikhail Pashchenko (Moscow)

A 'Comparative Opera': A. N. Veselovsky's Historical Poetics in the Conception of *The Legend Of The Invisible City of Kitezh*

Abstract

The article explores the libretto of *The Legend of the Invisible City of Kitezh* in the context of human sciences, history and folklore studies of both comparative and ethnographic schools. The decisive influence of A. N. Veselovsky's treatise *South Russian Folk Epic* on the opera is revealed. The 'Russian *Parsifal*' has borrowed from there the choice of folk texts as well as their treatment, the constructive method of analyzing the dynamic plot structure and its motifs, the very idea of a comparative study and the concept of dialogue between cultures. It also appears that an ethnographic approach to folk texts did not correspond to the conception of a mystery play. In its turn, the libretto written by V. I. Bel'sky influenced the future human sciences due to its novel interpretation of the Kitezh legend and its historical background.

Не слишком обдуманно побуждение сегодняшних интерпретаторов представить либретто «Китежа» эдакой «публицистической агиткой», составленной из общих мест воззрений символистов¹. Выстроенная из фольклорного материала новая эсхатологическая былина с ее параллелизмом исторических и библейских событий, русским земным раем Китежем — сакральным пространством, подобным Иерусалиму², — была для русского символизма радикальным новаторством, открывала ему новые пути. В «Китеже» он проникся духом историзма, но историзма сравнительно-поэтического. Посмотрим, в чем состоит это отличие.

Историзм летописный

Что происходит в опере с историей? С точки зрения исторической науки своего времени она в высокой степени исторична.

Оперный Китеж мало чем отличается от летописного Владимира, подвергшегося татарскому разорению. В целом для рассказа летописей о набегах татар на русские города характерна ситуация, когда князья гибнут в битве за город, а их жены с детьми — в уничтожаемом врагом

городском храме. Владимирский сюжет скрашен двумя яркими эпизодами. Первый: два сына князя Юрия, Всеволод (старший) и Мстислав, оставшиеся в городе, их домочадцы и другие «добрии мужи и жены» постригаются в иноческий чин в Успенском соборе³; после этого княжичи уходят на бой и погибают в Среднем городе⁴. Второй: владимирский епископ, владыка Митрофан обращается ко всем в храме со слезной утешительной речью, которая полностью донесена хрониками; кроме того, в варианте Ипатьевской летописи он пророчит мученически гибнущим святость: «Яко вѣнца нетлѣннаа от Христа Бога приимите»⁵. При этом семью князя Юрия предлагалось «вывести в лесные места», и брат его Иван Стародубский именно так и поступил, выехав с «имением» и домочадцами «за Городец за Волгу в леса»⁶, — так же действовал и там же скрывался по легенде сам князь Юрий.

Хорошо заметно, как, помимо опоры на легендарный «Китежский летописец», либретто «Китежа» последовательно придерживается этой, летописной канвы: картины разоренного города разворачиваются в пророчестве Отрока, княжич Всеволод с дружиной уходит отражать набег, с предсмертным поучением к собравшимся в Успенском соборе обращается князь Юрий и так же сулит всем святость, сам оставаясь в стороне от боев скрытым в лесах. Мистериальный поворот сюжета — преображение града — тщательно подкрепляется достоверными деталями и реалистичными мотивировками.

Если же мы взглянем на отношение к этому сюжету последующей исторической науки, то увидим внятный встречный вектор. Историки шли все время к тому, что раскрывали легендарный характер летописных сведений. Даже в нейтральном комментарии летописи XIII века по поводу отсутствия достоверной информации об обстоятельствах гибели князя Юрия на Сити («Богъ же вѣсть како скончася, много бо глаголють о немъ иніи»⁷) Д.С. Лихачев усмотрел свидетельство самого раннего хождения легенд о его кончине и, значит, исток «Китежского летописца», что позволило ему отодвинуть этот поздний памятник на целых четыре столетия назад, в современную описываемым событиям эпоху⁸. Зашкаливающий радикализм такой трактовки могла обосновать только прочно утвердившаяся в науке уверенность, что летописный

¹ Ср.: Morrison S. Russian Opera and the Symbolist Movement. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2002. P. 134–135. Здесь утверждается, что вся апокалиптическая тема «Китежа» пришла от Соловьева и Андрея Белого, а вовсе не из Библии. Но надо верно представлять себе цену смелости диссертации Моррисона: можно без труда заметить хаос в датах и узнать, например, что отношение к христианству Римского-Корсакова было таким же, как и Вл. Соловьева — «неопределенным» (р. 123), или что философию символистов авторы «Китежа» почерпнули из романов Достоевского (р. 135). Из записки Римского-Корсакова с приглашением на «красивую поездку в Керженские леса» к девяти вечера, что, понятно, означало слушать «Китеж» в доме композитора на Загородном, автор заключает, что композитор отправился (на ночь глядя!) в религиозное паломничество на Светлояр увидеть купальский культ (р. 121–122).

² См.: Пащенко М. В. «Китеж», или русский «Парсифаль»: генезис символа // Вопросы литературы. 2008. № 2; Система лейтмотивов в либретто «Града Китежа» // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре / Ред.-сост. М.П. Рахманова. М., 2009.

³ ПСРЛ. Т. 3: Новгородская первая летопись. СПб., 841. С. 51; Т. 7: Воскресенская летопись. СПб., 1856. С. 140; также: Т. 25: Московский летописный свод XV века. М.–Л.: Изд. АН СССР, 1949. С. 127.

⁴ ПСРЛ. Т. 7. С. 141; Т. 25. С. 128.

⁵ ПСРЛ. Т. 2: Ипатьевская летопись. Изд. 2-е. СПб., 1908. Стб. 780.

⁶ Татищев В. Н. История Российская. В 7 т. Т. 3. М.–Л., 1964. С. 233.

⁷ ПСРЛ. Т. 3. С. 51–52.

⁸ Лихачев Д. С. Литература трагического века в истории России // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 5. СПб., 2000. С. 18.

образ благоверного князя определяет легендарная доминанта, тем более что объяснений его позднейшей славы святого у науки так и нет⁹.

Тогда есть все основания утверждать, что эту установку ученых предвосхитила и даже предопределила опера, где в образе князя Юрия намеренно смешивались показания и летописей, и легенд — как материал в поэтическом смысле заведомо однотипный, одинаково органичный современному художественному вымыслу. И вот со времени создания оперы Римского-Корсакова историческая наука последовательно вскрывала недостоверный характер летописной информации о князе и подтверждала те самые непосредственные взаимосвязи хроники и легенды, которыми так новаторски воспользовалась опера. Устанавливалось, что «Китежский летописец» зависим от апологетической по отношению к Юрию Всеволодовичу Лаврентьевской летописи¹⁰, в ней же образ князя-праведника, который рисует посвященное ему похвальное слово¹¹, — явно позднейшая литературная компиляция и дань политической конъюнктуре: либо притязаниям Владимира на роль великорусского центра Владимира в 80-е годы XIII века¹², либо Нижнего Новгорода в 1370-е годы, когда там составлялась Лаврентьевская летопись¹³. Даже религиозный аспект в представлении антитатарской борьбы князя как христианского подвига отражает те же объединительные тенденции кануна Куликовской битвы¹⁴.

В свое же время, вовлекая в «Сказание о граде Китеже» детали Лаврентьевской летописи, его авторы шли строго в обратном направлении. Они очевидно стремились продвинуться от поздней легенды вглубь подлинной истории, заключенной, как тогда считалось, как раз в летописном предании. Они думали о большей достоверности, документальности воссоздаваемой ими атмосферы¹⁵, тем более что

- ⁹ Ср.: Путь к граду Китежу: Князь Георгий Владимировский в истории, житиях, легендах / Подг. текстов и иссл. А.В. Сиренова. СПб., 2003. С. 18.
- ¹⁰ Комарович В. Л. Китежская легенда: опыт изучения местных легенд. М.–Л., 1936. С. 105–106.
- ¹¹ См.: ПСРЛ. Т. 1: Лаврентьевская летопись. Л., 1926. Стб. 468–469.
- ¹² Насонов А. Н. История русского летописания XI — начала XVIII века. М., 1969. С. 224–225.
- ¹³ [Комарович В. Л.] Лаврентьевская летопись // История русской литературы. В 10 т. Т. II, 1. М.–Л., 1945. С. 94.
- ¹⁴ Прохоров Г. М. Повесть о Батыевом нашествии в Лаврентьевской летописи // ТОДРЛ. Т. 28. М.–Л., 1974. С. 89–91.
- ¹⁵ В этой связи ценно, что историк Д.Е. Луконин слышит дух эпохи великорусского воссоединения в языке оперы, в ее ретроспективном взгляде на татар. Наблюдение набирает, правда, псевдонаучный пафос, разрастаясь до утверждения, будто памятники Куликовского цикла — один из источников либретто, хотя «реконструкция конкретного использования этих источников <...> довольно трудна» Луконин Д. Е. «Мессия грядущего дня»: «Сказание о граде Китеже» и споры о русском вкладе в духовное будущее Европы [2] // Туризм и культурное наследие: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 4. Саратов, 2007. Цит. по: http://www.rimskykorsakov.ru/lukonin_kitez.html. С. 20). Таков, к сожалению, общий настрой этого всестороннего и местами проницательного эссе: оптом затрагивая все важные вопросы, автор не берется их исследовать, а сходу решает «на глаз», так что не дает даже поводов для предметной дискуссии.

даже апокалиптическая параллель к событиям татарского нашествия — также идея еще средневековых хроникеров.

Предваряя рассказ о битве на Калке в 6731 (1223) году, летописи ссылаются на пророчество (Псевдо-) Мефодия Патарского о явлении измаэлитов в последние времена¹⁶; в Век Просвещения этот историко-ософский пассаж хрониста уже вызывал смущенную рационалистическую рефлексию и изолировался в модальной рамке: «Суеверные рассказывали»¹⁷... Сравнивать иноплеменные нашествия с Востока с завоеванием Иерусалима — еще одна традиция летописания. Так и Батый «многа же мѣста и грады пуста сотворивъ, и бѣ же видѣти 2-го Новходаносора, град Божій Іерусалим воююща»¹⁸.

На фоне вмешательства высших сил объяснение происходящего политическими междоусобицами теряло всякую основу, разрушаемый татарами христианский город приобщался единому сакральному прообразу. В фольклоре таким прообразом стал Киев князя Владимира, город-миф, только в названии сохранивший связь с историческим истоком русского христианства. Так же и в опере: с появлением татар в действие вступают высшие силы.

Историзм поэтический

И поверхностному взгляду сразу заметно, что в трудах А.Н. Веселовского по духовному стиху, а в первую очередь по русской былине разрабатываются те же самые узлы былинных сюжетов, которые составляют в опере сказание о Китеже — русском сакральном центре. Либреттист «Китежа» Владимир Иванович Бельский работает с теми же памятниками и цитирует из них те же пассажи, что и Веселовский.

Даже внешние приметы сходства уже многое говорят о внутреннем устройстве русской музыкальной драмы. Ведь мнения Веселовского часто оспаривались другими авторитетами, корректировались даже им самим, так что Бельский имел возможность выбора из различных точек зрения на один и тот же материал. Однако либретто обращается не только к материалу, но и к его интерпретации у Веселовского. Таким образом, музыкальная драма совершила новый виток в своем развитии под влиянием научного метода сравнительно-исторического литературоведения, его символического подхода к морфологии христианского сюжета, складывающегося

¹⁶ ПСРЛ. Т. 1. Стб. 446; Т. 3. С. 39.

¹⁷ Карамзин Н. М. История государства Российского. Т. 2–3. М., 1991. С. 484.

¹⁸ ПСРЛ. Т. 7. С. 157.

из сакрально означенных мотивов-символов. На иллюстрации этих тезисов я далее и сосредоточусь.

В одном из своих экскурсов Веселовский рассматривает корпус текстов, где выделяет сразу четыре мотива, существенных для «Сказания о граде Китеже»: (1) двух протагонистов, отца-монаха и сына-богатыря; (2) чуда исчезновения и чудесной зримости сакрального объекта; (3) сакрально-топографической приуроченности сюжета (Киев – Константинополь); (4) эсхатологической топики Откровения Мефодия Патарского. Все эти мотивы оказываются плотно увязаны соответственно их прежним функциям в совершенно новом, синтетическом сюжете оперы.

Веселовский показывает, что Откровение Мефодия Патарского послужило основой былинно-легендарного сценария о богатыре Михайле Даниловиче, где татары и Киев выступают субститутами измаильтян и «второго Рима» Константинополя из Мефодиева Откровения¹⁹. В этой связи он разбирает изданную Н.И. Кулишом украинскую эсхатологическую легенду о Михайлике, близко напоминающую китежское чудо. Михайлик, отогнавший от Киева татар, отправляется в Царьград жить монахом и забирает туда с собой киевские Золотые ворота. Но киевляне чают возвращения ворот. Стоит только произнести на том месте, где они находились: «О Золотые Ворота! Стоять вам там опять, где стояли», — как ворота тут же показываются людям и сияют золотом на всю округу²⁰.

Опера-драма прицельно концентрируется вокруг одного из элементов сюжетной реконструкции Веселовского: послуживший князю отец-богатырь уединяется в монастыре, а против татар выставляет своего сына²¹ (Киреевский III, «Данило Игнатьевич с сыном», № 1, 2)²². Мотив сына привит в опере к «Китежскому летописцу», и именно через посредство этого мотива драматургически оживлен его сюжет и осуществлена спайка с сюжетом «Повести о Петре и Февронии». Пары «отец-сын» нет ни в том, ни в другом источнике, но как только в сюжете появляется княжич Всеволод, старший сын летописного князя Юрия (Георгия) Владимирского,

¹⁹ Веселовский А. Н. Южно-русские былины. I–II. // Сборник ОРЯС Импер. Академии наук. Т. 22. № 2. СПб., 1881. С. 9–11.

²⁰ Там же. С. 5.

²¹ Там же. С. 15.

²² Здесь и далее духовные стихи, былины и песни цит. в тексте с указанием номера по изд.: Песни, собранные П.В. Киреевским. Вып. 1–4. М., 1860–1862; Безсонов П. А. Калеки переходные. Вып. 1–6. М., 1861–1864; Песни, собранные П.Н. Рыбниковым [1861–1867]: В 3 т. 3-е изд. Петрозаводск, 1990; Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года: В 3 т. 2-е изд. [Сборник ОРЯС Импер. Академии наук. Т. 59–61]. СПб., 1894–1900; Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловичем. М., 1977.

повествование о беспримерной любви муромских святых без натяжек вливается в Китежскую легенду.

Выходящий на татар княжич Всеволод — подробность историческая, согласная со сведениями летописей. А вот образ отца переживает полную трансформацию. Оперный князь Юрий не идет в бой и не принимает мученической гибели за Родину, давшей ему славу святого. Вместо этого он остается с китежанами и духовно предводительствует ими в ходе преображения града. Верно оценить этот полностью оригинальный замысел сценария и его истоки помогает былинный образ отца-монаха, поскольку такова новая роль исторического благоверного князя в опере: теперь он монах и отец-настоятель.

Вместе с коллизией сына-богатыря и отца-монаха в оперу проникает и киевско-константинопольский «монастырский» топос, который переносится, таким образом, на Китеж. И тогда даже еще не преображенный град наделяется сакральным статусом. В либретто об этом нигде не говорится напрямую, зато более чем достаточно многозначительных указаний. На них в свое время я уже обращал внимание: в Большой Китеж стремятся паломники, называют его «на земли Ерусалим небесный», который, с одной стороны, открыт для всех несчастных как «пристанище», а в то же время и для тех, кто «возжаждал тишины духовной». То есть речь идет однозначно не о городе, а о монастыре.

Китеж в науке и опере

В поиске данных фольклорных текстов о собирательном сакральном топосе либреттист системно прибегает к Веселовскому. Ведь именно он последовательно разрабатывал это понятие, стремясь в расширенной панораме показать межконтинентальную географическую экспансию странствующих сюжетов и собрав топос «Киев — Константинополь — Иерусалим». В конце концов, в одном из разделов «Южнорусских былин» Веселовскому мимоходом вспоминается и Китеж. Если вникнуть в ход его рассуждений, можно прийти к выводу, что концепция оперного града Китежа изначально вышла именно из этого упоминания, впервые помещающего Китеж в контекст сакральной топографии.

Предысторию Китежа в фольклористике излагали не раз, но ее изначально проблемный аспект всегда оставался за кадром.

В одном из вариантов былины об Илье Муромце вместо Киева с его князем Владимиром фигурирует Кидиш или Кидаш (Киреевский I, № IV, 1); еще в одном сказании встречается город Покидош — в нем, правда, вместо Владимира правит уже совсем другой князь, Михаил Ефимонтьевич (Кирша Данилович, № 58). П.А. Бессонов считал, что

Кидиш — Кидаш и Покидош это одно и то же²³, и он же решил, что на значение этого редкого и не известного в истории топонима проливает свет старообрядческая легенда о граде Китеже, почему впервые и опубликовал «Китежский летописец» тут же в приложении к сборнику Киреевского. Однако в рассуждениях Бессонова Веселовский усмотрел определенную слабость и отказался объединить Кидиш — Кидаш и Покидош в общий инвариант с Китежем.

Причина в том, что Веселовский принципиально противится закреплению топики русских былин в нижегородском крае, расположенном глубоко внутри страны. Для него восходящие к одному типу чудо-богатыри иноземец Чурила Пленкович, Суroveц-Суздаlec (Киреевский III), и некие богатыри-суздальцы вовсе не из Суздаля, а из Сурожа (Судак), крымского центра международной торговли, где в XIII веке прекрасно встречались русская историческая действительность и западноевропейская книжность — и татары устраивали свои разбойничьи набеги, и купцы-генуэзцы завозили по морю рыцарские романы. Откуда бы ни был былинный богатырь, он, в конце концов, оказывался в Киеве у князя Владимира, Киев же, рассуждает Веселовский, может заменяться на некий Кидиш–Кидаш, а также и на Покидош совсем уже неведомого князя Михаила Ефимонтьевича — к суздальско-нижегородскому краю это не имеет никакого отношения. Поэтому, в отличие от Бессонова, Веселовский просто «не знает», можно ли соотнести Китеж (Китиж) старообрядческого предания с былинным Покидошем (Кидашем) или нет. Гипотетическим оппонентам он не без вызова предлагает доказать обратное: «Поводом к отождествлению могла <бы> послужить лишь уверенность, что Суroveц-Суздаlec следующей былины, действительно, из Суздаля»²⁴.

Как ни удивительно, впоследствии этот взгляд поддержал и основатель московской историко-этнографической школы В.Ф. Миллер, считавший, в противоположность Веселовскому, что корни русских былин — глубоко внутри страны на севере. Он тоже усомнился в родстве былинного Кидаша и легендарного града Китежа, но в нюансы вопроса не вдавался²⁵. В ученом сообществе только В.Л. Комарович первым подтвердил мнение Бессонова, что это, конечно же, одно и то же²⁶ — такая позиция закономерна для его работы с подробным обоснованием универсального эсхатологического характера

²³ См.: Бессонов П. А. Приложения // Песни, собранные П.В. Киреевским. Вып. 3. С. IX (прим.). Вып. 4. С. CXVII.

²⁴ Веселовский А. Н. Южно-русские былины. III–XI // Сборник ОРЯС Императорской Академии наук. Т. 36. № 3. СПб., 1884. С. 76–77.

²⁵ Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности. Былины. Т. 2. М.: [Калужская губ. типо-литография], 1910. С. 74.

²⁶ Комарович В. Л. Китежская легенда. С. 114–115.

Китежской легенды. Примечательное место в дискуссии занимает точка зрения на вопрос, заложенная в оперном либретто Бельского. Он — также за взаимосвязь, как Бессонов (и впоследствии Комарович), в противоположность Веселовскому (а потом и Миллеру). Исходная точка замысла Бельского — тождество реалистически-исторического Китежа легенды из нижегородских лесов с загадочным городом из былины о Конце света, «Покидошем», который родственен «Кидашу», может смешиваться с Киевом и, таким образом, через сакральное качество приобщаться Константинополю и Иерусалиму.

Сакральный топос в науке и опере

Сакрально-эсхатологический Китеж Бельского — результат не догадки или случайной, вдохновляющей аналогии с другими эсхатологическими текстами, а аналитически подкрепленного поэтического труда.

Хотя Бельский не принял аргументов Веселовского против обобщенно сакрального понимания старообрядческого Града Китежа в контексте былин, он полностью занял именно его сторону в вопросе об универсальности сакральной топографии русского эпоса и воспользовался ею в своей реконструкции агиографической Китежской легенды как эсхатологической былины. В таком виде замысел полностью опирается на идею Веселовского и представляет собой результат того же моделирующего анализа. Веселовский, хотя решительно и развел сакральный и регионально-легендарный топосы, приобщив их к разным сюжетам, эсхатологическому и историческому, в любом случае тем самым освободил былинный топос от позитивного качества конкретной точки на карте, представив его как символический мотив — «продукт» чистой поэзии. Бельский, пользуясь правом поэтической воли, лишь приобщает очередной регионально-легендарный топос к топосу сакральному. Тогда «Китеж» и становится символом.

Суть филологической полемики о Кидаше–Покидоше былин и Граде Китеже легенды — в кардинальном различии подходов к локализации событий фольклорного текста на географической карте. Исходная точка для Веселовского — поэтическая целостность рассматриваемого сюжета. В этом отношении сам по себе топоним не представляется ему решающим фактором: выяснив историческую специфику конкретного былинного сюжета, он подыскивает для данной ситуации подходящий исторический контекст и лишь затем ищет возможности для адаптации топонимических данных именно внутри этого контекста.

Тема (защита святости от врага) и содержательный контекст (святость — христианская, враг — нехристь) — это сама

поэтико-символизирующая среда, внутри которой разрозненные мотивы, включая имена людей и топонимы, могут приобретать качество символов. В случае топонимики это значит, что топоним становится символом, если имеет безусловный сакральный характер. Поэтому универсальные сакральные топонимы, «Иерусалим» и «Константинополь», — это символы, а регионально-исторические, вроде «Суздаля» или «Китежа», — нет. При этом у «Киева» важнейший статус связующего звена, регионального аналога сакрального топоса: он безусловно символичен для русских былин.

Методология, основанная на представлении о том, что народную поэзию и литературную легенду христианской эпохи отличают свои, иные, чем в мифе, принципы сюжето- и символаобразования, составляла de facto основу всей работы Веселовского и коренилась в его понимании феномена поэзии в целом. Это — последовательный теоретический принцип исторической поэтики, труда всей жизни академика-компаративиста. Напрямую он не формулировался, из-за чего и возникает впечатление, будто Веселовский — чистой воды волюнтарист. Кажется, он довольствуется первыми подручными средствами: малодоказательным и отдаленным созвучием (Суздаль–Сурож) или риторическим требованием основательно подтвердить противоположное, на сей раз уже объявляя созвучие (Кидаш–Покидош) доводом недостаточным. В действительности же в случае вариативной, не символической топонимики единственным критерием родства для него является общий историко-поэтический контекст, и именно этот критерий соблюдается им вполне последовательно.

Как помним, Миллер почему-то согласился с Веселовским в том, что легендарный Китеж далек от былин. Что же касается увязанного с этим вызова Веселовского оппонентам доказать суздальское происхождение былинных богатырей-суздальцев, его Миллер со всей решимостью примет. Он будет руководствоваться совсем иными соображениями о природе поэзии и просто предъявит тот же мотив из документального дискурса: сошлется на сведения летописи о похвальбе суздальских князей-братьев перед междоусобной битвой на Липице за наследие князя Всеволода Юрьевича (1216), так что без колебаний остановит дискуссию на Суздале²⁷.

На приведенном примере видно, что вариативность топонима не увлекает Миллера в символические и одновременно в географические дали, куда устремлялся Веселовский, даже в принципе не вызывает у него интереса и полностью списывается им на «перевирание названий» при передаче. Не во всем явное противостояние

²⁷ См.: Миллер В. Ф. Указ. соч. С. 72.

филологических школ, петербургской сравнительно-исторической и московской историко-этнографической, отчетливо сказывается в вопросе о приуроченности былинных сюжетов и прямо вытекающем из него концепте синтетического сакрального топоса. Это различие школ окажется принципиально важно для проблемы встречи науки и искусства. Драматургам и поэтам пригодятся, правда, не конечные — порой экстравагантные — выводы Веселовского, а его метод работы с литературным материалом — метод не препарирующий, а моделирующий международно-глобальное поэтическое пространство, всеобщую поэтическую картину мира.

Запев эсхатологической былины в науке и опере

Итак, сам символизм града Китежа в либретто оперы своим происхождением обязан идеям и методу исторической поэтики. Помимо общей логики работы с топосом, след Веселовского просматривается и в некоторых деталях либретто.

В самом деле, для Веселовского маршрут странствия сюжета о чудо-богатыре столь явно предзадан, что он спешит пройти мимо веских данных в пользу Владимирской земли — мимо Суздаля и светлоярского Китежа. Здесь, как нигде, оказывается наглядна резкая смена всей парадигмы его аргументации, когда за поддержкой своих межрегиональных построений он открыто поворачивается от истории и географии к поэтике текста.

В варианте Кирши Данилова с Покидошем (№ 58) его внимание останавливают «два неидущих к делу запева», один типичный («Высота ли, высота поднебесная...»), а другой эсхатологический, одновременно напоминающий и Иерусалимский стих, и пророчества Андрея Юродивого («При царе Давиде Евсеевиче, / При старце Макарье Захарьевиче, / Было беззаконство великое...»). Эсхатологический характер второго запева и определяет направление дальнейшей реконструкции общей сюжетной схемы. Символом оказывается здесь не одиночный топоним «Кидиш–Покидош», а имя «Михаил»: понятно, что князь Покидоша Михаил Ефимонтьевич видится Веселовскому внутри эсхатологического сюжета о Михайлике и связывается с византийским царем Михаилом из пророчества Псевдо-Мифодия о последних временах²⁸.

²⁸ Веселовский имеет в виду рукопись Откровения XVIII века, где воцарившийся в Иерусалиме «греческий царь» назван Михаилом. — См.: Памятники отреченной русской литературы / Собраны и изданы Николаем Тихонравовым. Т. 2. М., 1863. С. 262.

Поэтому, мотивируя сочетание запева и самой былины, он предпосылает реконструированному им сюжету такую экспозицию: «Пришли последние времена, характеризующиеся упадком нравственности — общей безурядицей — и Божьей карой, нашествием врагов, например, Татар»²⁹. На наших глазах история превращается в историософию, из-за череды вполне определенных событий прошлого (нашествие татар) все отчетливее проступает обобщенный эсхатологический рассказ (нашествие «врагов, например, татар»). Именно в такой модификации история, как видим, и претворяется в оперное действие «Сказания о граде Китеже».

Но и ученый со своей стороны тоже творит, совмещая социально-политическую историю и поэтику. Поэтика, в данном случае поэтика былинного жанра, способна связать любые факты в универсальный сюжетный континуум (от последних времен — к врагам вообще — и только затем к татарам), так что в научном дискурсе выступает в буквально той же самой роли, что и сама поэзия. Элемент свободного творчества хорошо просматривается в этом филологическом эпизоде, и потому естественно, что в опере оказался в точности востребован весь ход историко-поэтического анализа с именно таким же соподчинением истории и поэтики.

Так Веселовский смоделировал универсальный для народной поэзии сценарий эсхатологического характера; к тому же стремился и Бельский в либретто оперы. Прямая, текстуально осязаемая взаимосвязь между ними вышла на поверхность несколько неожиданным образом. Нельзя не заметить, что Бельский в точности следует инструкциям Веселовского, с каких именно зачинов следует начинать эсхатологическую былинку, каковы содержательная перспектива этих зачинов и их роль в былинном сюжете. Теперь и оперный сказ о Китеже—Покидоше—Константинополе начинается, по указанию Веселовского, с былинного зачина. Помимо всего прочего, Народ в опере еще и предваряет его жанровой дефиницией, тоже взятой прямо из Веселовского: «*Дайте песню нам повыслушать / Аль святой Ерусалимский стих!*»

Ожидаемая Народом «песня» — это у Веселовского, как помним, зачин «Высота ли, высота поднебесная...», названный им «типичным» и «не идущим к делу». Он и в опере был бы не к месту, тем более что уже пелся дружиной Садко в качестве ничем не связанной с сюжетом «просто» песни, когда новгородцы отправлялись по морю на поиски земного рая. В «Китеже» более уместен зачин второго типа, эсхатологический «Ерусалимский стих», то есть вступительная часть «Стиха о Голубиной книге» о том, как князь Владимир и царь

Давид встретились в Иерусалиме. Так же и Веселовский в своем разборе былины о Покидоше (Китеже) указал, что ее зачин с упоминанием царя Давида Евсеевича близко напоминает «Ерусалимский стих».

В опере, между тем, далее звучит совершенно другой фольклорный текст, и Иерусалимский стих он несколько не напоминает. Так что ожидания, заявленные филологически подкованным оперным Народом, почему-то не сбываются, и его научно фундированное заявление хотя и прозвучало, но потеряло всякую связь с изображаемой ситуацией и осталось научным метатекстом, реликтом подготавливающей аналитической работы либреттиста. Чем же можно было бы объяснить возникшую неувязку? Логику для такого замещения тоже можно найти в «Южнорусских былинах» Веселовского.

Вместо Иерусалимского стиха в начале второго акта оперы раздается песня Гусяря о гибели града Китежа «Из-за озера Яра глубокого». Эта песня — несколько видоизмененный зачин былины «Василий Игнатьевич и Батыга» о златорогих турах, чья матушка «старая турица» разъясняет им видение Божией Матери, оплакивающей Киев в виду приближающихся татар (наиболее близкий опере источник текста — Рыбников, № 194). К этому запеву Веселовский обращался в другой статье своего цикла и опять же проанализировал его эсхатологическую перспективу — теперь в контексте обсуждения другого корпуса былин, повествующих о борьбе русских богатырей с татарами³⁰.

Свести воедино проблематику общеэсхатологическую и татарскую — та задача былинного сказания о Китеже Бельского, которая лежит на поверхности замысла. Это выразилось и в том, что в его едином потоке либреттист осмыслил и научный материал обеих статей цикла Веселовского. В либретто одинаково важны как разговор о смешанной топонимике былин, где задействован Китеж, так и обсуждение темы Конца света по былинам о татарах. Эсхатологический запев о турах устойчиво приурочен к Киеву, вместо которого Бельский подставляет «Китеж», — и вот локальная приуроченность запева уже размыта в опере в буквальном согласии с указанием Веселовского на то, что Кидаш—Покидош может замещать Киев. Таким образом, в филологической реплике хора, предваряющей запев, отразились размышления Веселовского о месте действия русского историко-эсхатологического сюжета.

Чудо в науке и опере

²⁹ Веселовский А. Н. Южно-русские былины. III—XI. С. 77.

³⁰ Там же. С. 266.

Обновление поэтического сюжета в пост-архаическую, христианскую эпоху происходит, по Веселовскому, посредством переноса символических мотивов — контекстуально связанных повествовательных единиц образного или сюжетно-нарративного уровня³¹ — и актуализации их в новой сюжетной функции. В случае музыкальной драмы таким связывающим контекстом оказывается христианский эсхатологизм, исходным сюжетом — события русской истории времен татарского нашествия, сюжетом обновленным — многосложные перипетии современной историософско-психологической драмы, стилизованной под народную легенду.

Эсхатологизм, о котором постоянно говорит при разборе былин Веселовский, востребован в «Китеже» в первую очередь. Это умонастроение царит над всей оперой-драмой, вынесено за скобки текста: зачин о турах оказывается нагружен драматургическим значением сбывающегося пророчества. Далее Бельский, драматург следующего за Веселовским поколения символизма, закрепляет и развивает как раз эсхатологическую тему своего сюжета, именно ту его универсальную христианскую перспективу, которая помогла Веселовскому наблюдать географические маршруты земного «странствования» сказаний о Конце света.

Но если Веселовский намерен с помощью поэзии прийти, в конце концов, к якобы исторически точной сурожской локализации, то для Бельского со вступлением в область поэзии социально-политическая история заканчивается. Поэтому он свободно движется далее путями других научных разысканий Веселовского, все полнее обнаруживая пригодность сравнительно-исторического метода для решения художественных задач новой оперной мистерии.

Разбирая зачин о турах и турице, Веселовский расширил границы рассматриваемых сказаний и вышел за пределы русских былин о борьбе с татарами в пространство христианской легенды: подобно тому, как плачет в этом зачине Богородица, плачут св. Иоанн Златоуст или св. София в песнях о падении Константинополя³². Теперь далекое от татарской темы предание о Михайлике и Золотых воротах, в ряде

³¹ Термин «символический мотив» я предлагаю как рабочий, поскольку этот феномен поэтики Веселовского охватывался пока только описательно, но не категориально [Ср.: Плюханова М. Б. Веселовский как исследователь форм исторического сознания // Наследие Александра Веселовского / Отв. ред. П.Р. Заборов. СПб., 1992. С. 45–47]. В случае либретто «Китежа» я в том же смысле говорил о «лейтмотиве» — синтетическом концепте, развитом в окружении Вагнера применительно к его драмам, — показав, что Бельский проработал аналогию между мотивным принципом сюжетообразования у Веселовского и лейтмотивным принципом вагнеровской драмы [см.: Система лейтмотивов в либретто «Града Китежа»]. С. 247].

³² Веселовский А. Н. Южно-русские былины. III–XI. С. 266.

деталей отсылающее к Откровению Мефодия Патарского, сопоставляется с «татарской» былиной о Василии Игнатьевиче — голи кабацкой и богатыре-пьянице, кому удача помогает в одиночку с легкостью одолеть врага. Прямо противоположный сценарий дают былины серии, где Илья Муромец и Ермак Тимофеевич выходят на татарского Калина-царя (Рыбников, № 75; Гильфердинг, № 121, 138). Кошунственная похвальба богатырей перед битвой становится причиной гибельного чуда, нескончаемого умножения вражьей силы. Единственная былина «С каких пор перевелись витязи на святой Руси» (Киреевский IV) доносит продолжение этих событий. Ее герои, испугавшись, бегут в каменные горы и темные пещеры (опять же, прямо по Мефодию), где сами и окаменели³³.

Когда Веселовский вовлекает в свои построения новые тексты, схождения со «Сказанием о граде Китеже» делаются только все более наглядны. Теперь можно сказать, что сюжет оперы строится на том же понимании процесса сюжетообразования.

Веселовский выявляет общую для корпуса былин сюжетную схему и такой, уже обобщенный сюжет представляет как фиксированную последовательность сцепленных между собой символических мотивов. Их сущностное качество, как сказано, — отношение к христианско-эсхатологическому сюжету. Все те же самые стадии проходит в своем развитии и сюжет оперы. За его движение отвечает комплекс символических мотивов: (1) предупреждающее людей пророчество гибели; (2) их нежелание одуматься и беспечность накануне несчастья (так, в опере мало-китежане уверены, что враг никогда не тронет Китеж); (3) нашествие всепоглощающей, баснословно неисчислимой вражьей силы. Символизм этих мотивов несомненен: они — те же, что и в библейском рассказе о завоевании Иерусалима, и в видениях Конца света.

Механика драмы начинает четко просматриваться, если наложить драму на научный анализ былинного сюжета. Главное для драматурга то, что весь событийный комплекс татарского нашествия знает в фольклоре чудесную альтернативу, причем чудесными могут быть как поражение, так и победа. В первом случае вражья сила начинает множиться в геометрической прогрессии, в другом же некий неведомый богатырь один побивает татар. Поэтому концепция чуда, некогда случившегося то ли в истории, то ли в легенде, в опере строго научна.

Одолевающая тучеподобной массой татарская сила — это, собственно, всем известная из летописей историческая реальность (научная критика летописных данных и выяснение действительной

³³ Там же. С. 256–260.

численности татарского войска еще далеко впереди). От нее совсем не далеко чудо погибельное, о котором повествует былина. Поэтому с такого, достаточно близкого к реальности сюжета Веселовский и начинает рассуждение о соотношении двух типов преданий, поэтического (былинного) и исторического (летописного). Историческим событием, давшим основу песне о гибели богатырей, Веселовский считает битву при Калке: «Беспримерное поражение при Калке дотоле *неведомым*, “не здешним” врагом вызвало предание, песню, и песню покаянную: поражение было судом Божиим над православным людом за его грехи и гордыню»³⁴.

Одновременно, переходя уже от истории к поэтике, Веселовский констатирует заимствование внешней формы и стилистики из византийско-болгарского предания об императоре Константине. Сходным содержанием, обусловившим, по его мнению, переход деталей повествования от песни к песне, он объясняет и колебание топонимики между Киевом, Константинополем и Иерусалимом во всевозможных эпических текстах³⁵. И заключает: не историческое событие является для эпоса конституирующим, а сходство мотивов «по образам и поэтической идее»³⁶ — то есть символизм мотивов.

Отличие от сугубо исторического подхода Всеволода Миллера высказывается здесь вполне определенно. На примере быliny «Василий Игнатъевич и Батыга» Миллер блистательно проиллюстрировал действенность своего метода в совершенно ином, альтернативном Веселовскому направлении. Он начал с важного прощательного замечания: при пророчестве погибели Киева в запеве о турах крайне неуместен лихой подвиг пьяницы Василия, о котором далее повествует сама былина. Из этого следует, что в одном тексте смешалось различное отношение народа к татарскому игу в разные исторические эпохи — в эпоху кровавого утверждения ига и в эпоху его победного свержения через столетия³⁷.

Чудо, таким образом, хотя и поставлено выше конкретного события, отпечатавшегося в песне, представляется Миллеру общим местом татарской темы в народном эпосе, иначе говоря — не субстанцией поэзии как таковой и самим существом поэтического мироотображения, а его объектом — элементом действительности, фантомом массового сознания, сопровождающим конкретные события в конкретный исторический период. Героическое поражение от

³⁴ Там же. С. 278.

³⁵ Там же. С. 281, 288, 350 (прим. 1), 356, 367–368.

³⁶ Там же. С. 373.

³⁷ Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности. Былины I–XVI. М., 1897. С. 313.

татар, какое понесла, к примеру, дружина Евпатия Коловрата, виделось народу, считает Миллер, не менее чудесным, чем шутейная победа Василия-пьяницы.

Показательно, как опера-драма усваивает поэтический момент чуда, придерживаясь логики Веселовского (одновременно, заметим, и Вагнера³⁸), а никак не Миллера. Веселовский понимает здесь чудо вообще вне связи с историей и татарским нашествием. Он далек от мысли, что оно могло быть некоей специфической призмой, сквозь которую народ видел исключительно татар. Чудо для него — это универсальный элемент поэтической формы, заимствованной из аналогичных поэтических произведений о завоевании христианского мира неверными вместе со всей темой праведной борьбы.

Чудо идейно христианское, зафиксированное в христианском контексте, обладает статусом одновременно и исторической, и поэтической реальности. Это — одна из ветвей христианско-эсхатологического сюжета, который сопровождается устойчивым комплексом символических мотивов, отмеченных доказуемым родством. Здесь анализ обретает твердую почву, и поэтому в «точке чуда» Веселовский может уже спокойно оставить историю и отправиться далее, теперь по следу поэтическому, на розыск возможных аналогов в иных сюжетах поэзии разных народов и эпох. Драматург идет буквально по тому же пути от истории к поэтической типологии внутри христианско-эсхатологического сюжета, экстрагируя из псевдо-исторического предания Китежской легенды всю его поэзию. В его случае сюжет о чуде победы над татарами становится сюжетом об исчезновении и преображении града Китежа.

Драматург, в отличие от ученого, никак не связан необходимостью доказательно объяснять причины смешения сюжетов и сопутствующих им топосов в народном эпосе. Его задача обратная: произвести это смешение в своем сочинении по описанному наукой народному рецепту, понимая поэзию вслед за Веселовским как автономный смыслопроизводящий механизм со своими законами. В «Китежском летописце» нет богатырей, нет спасительного чуда — Китеж исчезает только после мученической гибели героя. Зато есть испугавшийся татар предатель Гришка Кутерьма (или Городня). В новом оперном сюжете, где былинная схема мало-помалу все дальше оттесняет документально-летописную, будущий предатель с его пьяной кощунственной похвальбой занимает вакантную позицию ожидаемого чудо-богатыря.

³⁸ Центральное значение категории «чуда» Вагнер обосновывал в трактате «Опера и драма», ч. 2, § [5].

Мотивный сигнал произведенной субституции — само предательство. Былинный Василий Игнатьевич тоже рекомендуется Батыге готовым предать, уверяет, что изучил Киев и знает, где ворота не крепки; под этим предлогом он раз за разом похмеляется, берет у хана все новые войска, выводит их в поле и одним махом сметает. Оперный предатель Гришка Кутерьма сталкивается с татарами, как и Василий, сразу же по выходе из кабака (ср. Киреевский П, «Василий Казимирович», № 1, 2). Только никаких баснословных подвигов Гришке свершать не обязательно. Он и так, в конце концов, оказывается живым свидетелем того, как с врагом покончено словно само собой: татары видят водное отражение отсутствующего Китежа, приходят в ужас и разбегаются по лесу кто куда, зарекаясь ходить на Русь, — так же, как зарекается Батыга в финале былины о Василии.

Историческому сценарию поражения от татар сопутствует, таким образом, былинный сценарий избавления от татар чудо-богатырем. Посредством ряда мотивов он рельефно прочерчен в подтексте оперного действия, хотя чаемый богатырь так и не показывается. На этом месте из двуслойно-подвижной мотивной организации и прорастает пульсирующий психологический нерв актуальной драмы, где ультра-современный тип — мучающийся трус, предатель и безбожник, да еще и раскрывающий перед публикой всю свою черную душу с требованием сочувствия и оправдания, — выступает несостоявшимся богатырем и невольным чудотворцем.

Точку в этой интерпретации ставит непосредственное отождествление Кутерьмы с Василием, когда имя «Василий» звучит в адресованных ему словах и тем самым выступает в безусловном качестве символического мотива: *«Помолися, Гриша, Господу, / Да Василию угоднику, — / Он ходатай бедных бражников...»*

За появлением здесь этого имени стоит строгая логика. Рассуждая о причинах именованья былинного героя-бражника Василием, Веселовский указывает, что каким-то образом защита от пьянства стала связываться в народе со св. Василием Великим («Василием-угодником»). На эту тему известно, с одной стороны, «Поучение св. Василия Великого о том, как подобает воздержатися от пьянства», где от имени святого звучит призыв к празднованию духовному (в 1875 году опубликовано И.И. Срезневским в «Сведениях и заметках о малоизвестных и неизвестных памятниках», № 58). С другой стороны, в духовных стихах уже сам святой Василий Великий объявлен пьяницей и порицаем за пьянство Богородицей (Бессонов,

№ 572–578). Поэтому из этого скрещения Веселовский с уверенностью выводит народный тип Василия-пьяницы³⁹.

К этому типу, таким образом, и отнесен оперный герой Гришка Кутерьма. Для контраста — не учитывающая природы народно-поэтического символизма и потому не пригодившаяся в опере точка зрения Миллера на тот же вопрос: былина вспоминает ростовского князя Василька Константиновича, взятого в плен Батыем и убитого за отказ сотрапезовать с ханом; его имя осталось в народном предании, и в нем герой стал пьяницей-избавителем⁴⁰.

«Китеж» компаративный и «Китеж» этнографический

Итак, Китеж может быть понят как символ только в перспективе исторической поэтики, и в пользу именно символической интерпретации всей оперы говорит исходно компаративная тенденция в замысле Бельского — цель вызвать к жизни «русского “Парсифала”». Мысль об инонациональном аналоге легендарно-апокрифического сюжета внушена параллелизмом символов, выстроенным Веселовским, и с методом его ученых разысканий опера так же устремляется на поиск инвариантных, символических значений образов, предметов, деталей интерьера, обладающих схожей сюжетной функцией.

Однако построения Веселовского в современной ему науке были далеко не бесспорны. Наиболее убедительными оказывались направленные против него аргументы историков. Веселовский выстраивал историко-географические связи между далекими друг от друга текстами, и основным критерием для него служила целостность художественно-поэтического образа. То, что такой образ с точки зрения здравого смысла мог быть сколь угодно фантастически-нелепым, его не смущало — и такую народную логику он старался объяснить забывшимися и искаженными интертекстуальными влияниями как с исторической, так и с поэтической подоплекой. Его оппоненты же делали ставку на разъяснение подробностей сюжета во всей их рационально понятой достоверности. Ряду топонимов, например, следовало найти аналогичный ряд на географической карте; факторы аналогии, созвучия, ассоциации, отсылающие к особенностям образно-психического восприятия простого народа, в расчет, по возможности, не принимались.

Конфликта между методами не было, различались только тенденции и предпочитаемые критерии анализа. Главным было то,

³⁹ Веселовский А. Н. Южно-русские былины. I–II. С. 50.

⁴⁰ Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности. Былины I–XVI. С. 323–324.

что Веселовский полностью принимал в науку чудесное, сверхъестественность образа, данное в нем поэтическое указание на некую незнакомую обыденному сознанию реальность, тогда как этнографическая школа нуждалась в нейтрализации поэтического качества образа и дробила его на составляющие, пока не снималось противоречие с фактами истории и здравым смыслом. В целом же Веселовский не намеревался покидать твердую почву историзма, а «этнографы» не игнорировали поэтическую сторону рассматриваемого феномена. В науке обострение противоречия случилось только в советское время, когда вульгаризация историко-этнографического метода координировалась с атаками на сравнительно-исторический. В музыкальной драме оно случилось гораздо раньше: как только сама наука стала мифопоэтическим материалом, не осталось места и коллегиальной толерантности. Художникам было необходимо решительнее, чем ученым, самоопределиться внутри существовавших научных школ литературоведения.

По удивительному совпадению, для сопоставления у нас имеется еще один Китеж — из дипломной кантаты «Сказание о граде великом Китеже и о тихом озере Светояре» (1900) Сергея Василенко, которая перешла дорогу замыслу Римского-Корсакова. Тот Китеж — не петербургский, а московский, созданный на принципах не сравнительно-исторической поэтики Веселовского, а этнографической школы. Так случилось потому, что именно к этой школе принадлежал друг Василенко и идеолог его «китежского» проекта Сергей Шамбинаго, ученик и убежденный последователь Всеволода Миллера⁴¹. Такого рода научная «партийность» достаточно системно задавала и соответствующее обще-эстетическое направление.

Дискуссия об исторической достоверности

Как только Римский-Корсаков в 1902-м прослушал кантату Василенко, то тут же пустился с ним в спор. Первым делом его внимание оставила другая версия китежского чуда у Василенко — Китеж уходит под воду. Автор либретто Н.А. Манькин-Невструев заботится о том, чтобы представить происшествие максимально достоверным. Князь Георгий восклицает: «Дивное диво! / Очам я не верю своим: / К Светояру / Мой Китеж пошел!»⁴² А.М. Васнецов, отвечавший в мамонтовской

опере за сценографию, нисколько не затруднился с воплощением на сцене подводной жизни: погрузившийся на дно озера лунной ночью Китеж смотрелся прекрасно⁴³. Но, судя по скороспелому поэтическому образу города, который сам движется к воде (как выразились бы фольклористы, «оплзает»), решение момента чуда в динамике театрального действия озадачивало и самих авторов. Можно себе представить, как живо ощущалось здесь ими трение между мистицизмом сюжета и историко-реалистической парадигмой, в традициях которой решалось сочинение.

Римский-Корсаков вслед за тем сообщил Василенко, что у него Китеж просто исчезнет из вида, — так, на его взгляд, ближе народному духу⁴⁴. Разворачивая перед Василенко основания своей концепции «Китежа», Римский-Корсаков решительно ступает на почву зыбких квази-позитивистских доводов. Для него легенда о подводном Китеже — выдумка неких позднейших «переписчиков»⁴⁵. Утверждение авторитетно апеллирует к методу текстологической реконструкции протографа, но по сути, разумеется, дилетантское и не основывается на сопоставительной работе со списками. Первичной, по всей видимости, оказалась для Римского-Корсакова вышедшая здесь на поверхность ассоциация с Новым Иерусалимом Священного Писания (Откр. 21: 2, 10), которую В.Л. Комарович потом счел в некотором роде действительно народной, уверенно приписывая ее бегунам⁴⁶. В итоге поэтическое чутье увело здесь Римского-Корсакова несколько в сторону: исчезнувший из вида Китеж утвердился в традиции литературной обработки, начиная с Мельникова-Печерского, и затем преимущественно культивировался людьми искусства⁴⁷.

Для уточнения направления, в котором вело Римского-Корсакова его поэтическое чутье, отвлечемся на аналогичную дискуссию вокруг былинного зачина «Высота ли, высота поднебесная...» (Кирша Данилов, № 1). Он, возможно, не без посредства Бельского был подробно разработан в «Садко». Исходя из этого, надо полагать, что Римский-Корсаков, как и Веселовский, считал данный зачин «общим местом былинного стиля»⁴⁸, тогда как Миллер, а еще раньше М.Г. Халанский убедительно настаивали, что по характеру зачин далек от фольклора и в гораздо большей степени напоминает

⁴¹ См.: *Водовозов Н. В.* С.К. Шамбинаго [Некролог] // ТОДРЛ. Т. 7. М.–Л., 1949. С. 482.

⁴² Сказание о граде великом Китеже и о тихом озере Светояре. Музыкально-драматический эпизод в 1-м действии и 3-х картинах. Текст Н. Невструева. Музыка С. Василенко. М.–Лейпциг, [1902]. С. 9.

⁴³ Василенко С. Н. Страницы воспоминаний. М.–Л., 1948. С. 173.

⁴⁴ Василенко С. Н. Страницы воспоминаний. С. 54; Василенко С. Н. Воспоминания. М., 1979. С. 144–145.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Комарович В. Л. Указ. соч. С. 41 [прим.].

⁴⁷ Савушкина Н. И. Легенда о граде Китеже в старых и новых записях // Русский фольклор. Т. 13. Л., 1972. С. 65.

⁴⁸ Веселовский А. Н. Южно-русские былины. III–XI. С. 77.

о книжной риторике⁴⁹. Так, можно сказать, что критерий научности, руководивший соавторами при подборе мотивов для нового китежского сюжета, понятие о «верности народному духу» проистекали из субъективно-художнического, эстетического образа этого «духа». Именно он и находил опору в исторической поэтике: проблема подлинности, удивительного секрета полнокровной жизни русской народной культуры в первую очередь занимала Веселовского, как и передовых художников.

Обратим внимание на еще один факт, сообщенный Василенко. Во время работы над «китежской» кантатой он посетил В.О. Ключевского — специалиста-историка, а не филолога, и это было не случайно. Цель визита, собственно, и состояла в консультации насчет исторической подлинности бытовых деталей при воссоздании русского стиля. При этом заботы о подлинности русского колорита музыкально-драматического произведения простирались, конечно же, дальше либретто. Основную эстетическую ответственность за связь с прошлым Василенко возложил на старообрядческие распевы, последовательно интегрировав их в музыкальную ткань всего произведения. Побывавший на премьере Ключевский прежде всего и откликнулся на этот эффект. Он похвалил сочинение за достоверную передачу суровости напевов и отождествил нарочито архаичную музыку Василенко со «всеим духом старой Руси»⁵⁰.

Различие двух исходных научных подходов к созиданию образно-поэтического мира наглядно сказывается в художественных средствах, призванных передать христианскую перспективу легенды. Вместо символического параллелизма исторических и библейских реалий у Василенко использованы прямые текстуальные реминисценции из религиозных песнопений старообрядцев, чего нет и не могло быть у Римского-Корсакова, сознательного врага подобной прямолинейности⁵¹ в виде «стилизации»⁵². Решение Василенко он также не одобрил. Помимо претензий к самому музыкальному языку, он привел свой всегда готовый «научный» довод. Его серьезные сомнения вызвала подлинность старообрядческих распевов,

⁴⁹ Халанский М. Г. Великорусские былины киевского цикла. Варшава, 1885. С. 147; Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности. Былины I–XVI. С. 36.

⁵⁰ Василенко С. Н. Страницы воспоминаний. С. 159–160.

⁵¹ На основе наблюдений подготовительных материалов сделан вывод, что Римский-Корсаков стремился избегать в тексте раскольничьих и церковных реалий. См.: Гозенпуд А. А. Н.А. Римский-Корсаков: Темы и идеи его оперного творчества. М., 1957. С. 146; Орлов Г. А. Творческая эволюция Римского-Корсакова в 90-е и 900-е годы и «Сказание о невидимом граде Китеже» // Вопросы музыкознания. Т. 3. М., 1960. С. 514.

⁵² Римский-Корсаков — С.Н. Кругликову. 9.03.1908 // Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. 8-Б. М., 1982. С. 207.

фундамента музыкальных инноваций Василенко: дошли они, наверняка, с массой ошибок все тех же «многочисленных переписчиков», а изначальное значение крюков уже не раз забылось⁵³. Можно догадаться, что излюбленные им самим мелодические типы знаменного распева и академически окультуренной народной песни он считал как раз исконно подлинными.

Дискуссия о язычестве и христианстве

Следующий безусловный фактор различной ориентации двух замыслов тяготеет, казалось бы, больше к религиозной идеологии. Это характер использования языческих реминисценций в контексте христианского сюжета, что является на самом деле точным индикатором научного направления в культурной антропологии. В речи и мысли своих героев Римский-Корсаков и Бельский подмешивают к христианству язычество, нисколько этого не опасаясь. Они идут по стопам «Парсифаля» к цели сформулировать в русской опере христианское мировоззрение хилиастического типа, в котором естественно сохраняются идущие от самой природы человека язычески-пантеистические черты. Они рискованны только с точки зрения строгого догматизма, где-то напоминая о сектантстве, но нисколько не омрачают христианской сути произведения.

Василенко и его либреттист Манькин-Невструев «рассуждать» не берутся и понимают язычество не философски, а этнографически. Для них оно не момент связи человека с природой, а элемент древнерусской экзотики. В прологе кантаты Гусяр рассказывает о поклонении «старинных людей» «На том озере солнцу восхожему / Богу-Свету-Яриле могучему»⁵⁴.

По этому поводу прежде всего следует сказать, что Василенко вообще не ставил перед собой задачу создания религиозно-философской драмы. Потому либретто его кантаты в большей мере зависимо от формы песнопения и пропитано христианским благочестием гимнической, а не драматической природы. Конфликт песнопения с повествованием, «сказыванием» Китежской легенды как нельзя более проявлен в прологе-предыстории, где речь идет об идиллии времен язычества. Такое введение предопределено канонами жанра и отражает верность букве предания, документально зафиксированного в романе Мельникова-Печерского «В лесах», но на событийно-сюжетном плане уже нисколько не актуального.

⁵³ Василенко С. Н. Страницы воспоминаний. С. 54; Воспоминания. С. 145.

⁵⁴ Сказание о граде великом Китеже и о тихом озере Светояре. С. 7.

Что же касается Римского-Корсакова, он, как ни странно, не желает и слышать о связи Ярилина культа с тайной невидимого града Китежа. Когда в 1904-м В.В. Ястребцев завел разговор о подобных ассоциациях⁵⁵, композитор отреагировал устало философски, только процитировал «Снегурочку», будто бы поминая себя былого, в расцвете сил и увлечения языческими темами: «Наше лето короткое, год от году короче становится, а весны холодней. Сердит на нас Ярило»⁵⁶. В письме же Бельскому уточнил, что название озера «Светлый Яр» — отнюдь не повод связывать Китеж с Ярилой и Купальским культом⁵⁷. Можно сказать, что за ходом мысли Ястребцева, а заодно и идеологов московского «Китежа» он не видит ничего, кроме отжившего свое штампа.

А вот научные соображения, уводящие китежский культ от Ярилы, последовали только в советское время⁵⁸, и Римский-Корсаков, таким образом, руководствовался верными ощущениями, когда шел наперерез устойчивой в его время точке зрения. В общем, апокалиптические ассоциации образа невидимого града побудили самозабвенного поэта Ярилиного культа отвергнуть и Ярилу, и версию о подводном рае, а за подлинной стариной обратиться к знаменному распеву и духовному стиху. Все указывает на решительную смену если не личного мировоззрения, то во всяком случае научно-поэтической парадигмы.

Римский-Корсаков теперь отказывается видеть в язычестве конституирующий поэтический фактор и первопричину чарующих красот народной поэзии⁵⁹. В этом со всей очевидностью сказывается отход от понятий мифологической школы и усвоение законов исторической поэтики. Ведь, в отличие от Я. Гримма и последователей, Веселовский не находил возможным расчищать язычество от христианского «налета»: поэзия, в его понимании, подчинялась законам истории, и в эпоху христианства только оно и составляло живой сюжет новой поэзии; язычество же фрагментарно уцелело

⁵⁵ Ястребцев — Римскому-Корсакову. 7.05.1904 // *Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским* / Подг. текста, вступ. статьи и коммент. Л.Г. Барсовой. СПб., 2004. С. 162.

⁵⁶ Римский-Корсаков — Ястребцеву. 9.05.1904. — Там же. С. 163.

⁵⁷ Римский-Корсаков — Бельскому. 11.05.1904. — Там же. С. 323.

⁵⁸ См.: *Басилов В. Н.* О происхождении культа невидимого града Китежа (монастыря) у озера Светлояр // *Вопросы истории религии и атеизма*. Вып. 12. М., 1964. С. 150.

⁵⁹ Р. Тарускин, напротив, видит в «Китеже» ту же «смесь» христианства и язычества, что и в других операх Римского-Корсакова, определяет ее этнографическим термином «двоеверие» (характерное для архаического коллективного сознания сосуществование веры в единого Бога с верой в духов природы) и прилагает его не только к изображенному в опере давним временам, но и к мировоззрению самого автора — человека, казалось бы, современного и цивилизованного. — См.: *Taruskin R. On Russian Music*. Berkeley; Los Angeles; London: U of California P, 2009. P. 180–181.

в зачастую трудно различимом подтексте апокрифически-еретических представлений и образов, но никакой самостоятельной реальности мировоззрения народа и его поэзии из себя не представляло.

Дискуссия о генезисе былинного интерьера

Затрону, наконец, и общие мотивации замысла «Китежа» как «русского “Парсифаля”», но не в рамках культурной проблемы «русского Вагнера», а с точки зрения структуры сакрального пространства — самой основы сюжета мистерии и его символизма. Некогда задумавшись об этом, Т.В. Антипова без труда разрешила всю проблему: у обеих легенд, оказывается, просто общий сюжетный источник, «Сказание об Индейском царстве»; этот «хрестоматийный» факт она почерпнула из «Мифологического словаря» 1991 года⁶⁰.

Явись словарь столетием раньше, на этом разговор об истоках замысла «Китежа» можно было бы и закончить в уверенности, что знаток фольклора Бельский был в курсе такой гипотезы. Впрочем, далекий звон истины в этих рассуждениях все же различим. В ходе длительной рецепции и обновления сюжетов о Граале и Китеже мосты между ними и Индейским царством пресвитера Иоанна, действительно, наводились. С легендой о Граале это случилось в «Парсифале» Вольфрама, в первые годы XIII века, когда Послание пресвитера только начало свое хождение по Европе. Связь же Китежской легенды с Индейским царством стала просматриваться в 1900-х, когда, с подачи науки, все сомнения в этом разом сняла опера Римского-Корсакова.

Дело было так. Сначала Веселовский через посредство общего прообраза, дворца и храма Соломона, соединил в единый типологический ряд баснословные интерьеры (1) былинных палат Чурилы Пленковича и выходца из «Индии богатой» Дюка Степановича, (2) легендарных дворцов пресвитера Иоанна и (3) храма Св. Грааля из «Младшего Титуреля» Альбрехта (фон Шарфенберга?), продолжившего романы Вольфрама⁶¹. Затем уже Бельский, рисуя град Китеж в ремарке последней картины, ориентировался на былинное описание, но одновременно подразумевал его архетипическое значение по Веселовскому и встраивал свой Китеж в тот же ряд, что

⁶⁰ Антипова Т. Историко-культурные основания концепции «Сказания о невидимом граде Китеже» // *Н.А. Римский-Корсаков: Сб. ст. / Ред.-сост. А.И. Кандинский*. М., 2000. С. 130.

⁶¹ *Веселовский А. Н.* Южно-русские былины. III–XI. С. С. 189–191, 195–196, 221–223; *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. III. Алатырь в местных преданиях Палестины и легенды о Граале // *Сборник ОРЯС Имп. Академии наук*. Т. 28. № 2. СПб., 1881. С. 21–23.

и святилища на Монсальвате и в Иерусалиме⁶². После того его идея Китежа как «русского Монсальвата» была развита С.Н. Дурылиным («Рихард Вагнер и Россия», 1913), а сюжет оперы о Китеже подхвачен новыми поэтами, прежде всего Клюевым и Есениным, как универсальный эсхатологический сюжет⁶³. И только в 1930-х эта мысль пришла в науку с исследованием В.Л. Комаровича. В том, что касается выстраивания типологических рядов сакральной символики, либреттист конкурировал с учеными не просто на равных, а с немалым опережением, о чем уже говорилось и здесь, и ранее.

Китеж — универсальное сакральное пространство: такова, по крайней мере, была моя интерпретация ремарки Бельского в духе исторической поэтики в статье 2008–2009 годов. Рассматриваемая здесь ситуация методологической альтернативы, имевшейся у авторов «Китежа», дает веский повод задуматься о правомерности такого чтения.

В 1900 году С.К. Шамбинаго посвятил статью жилой среде в русских былинах, показав, что источники таких картин — не в иноземной книжной фантастике, а в русской действительности XVI–XVII веков с ее устремлением к яркости и роскоши жилого убранства. В традициях этнографической школы Миллера выясняется соотношение деталей художественного текста с исторической действительностью, данные о которой ему давали разыскания И.Е. Забелина в труде «Быт русских царей и цариц» (1862–1869).

В сумме типичное русское жилище выглядело так: посреди двора — хоромы, представляющие собой хаотично соединенный крышами и переходами ряд маленьких зданий, кроме хором — домашняя церковь, одна или несколько; жилое помещение надстроено сверху вышками и теремами, рядом непокоевые хоромы — горницы и повалуши; внутренняя роспись воспроизводила небесную сферу со знаками зодиака. Итоговая картина трудноотличима от описания Китежа в ремарке финала оперы, вплоть до совпадения таких деталей, как львы и единороги: они присутствуют как в граде Китеже у Мельникова-Печерского, так и у Забелина, писавшего, что царский

⁶² Пащенко М. В. «Китеж», или русский «Парсифаль»... С. 174–181; Система лейтмотивов в либретто «Града Китежа». С. 240–246.

⁶³ О пути оперы в поэзию: Пащенко М. В. Проблема «китежского текста» и «Инония» Есенина // Вопросы литературы. 2011. № 2. В новейшей диссертации, где рецепция Китежской легенды иллюстрирует социологический взгляд на эмансипацию сектантства и старообрядчества в России начала XX века, выдвинут полемический, хотя и противоречащий всем фактам тезис, будто символизацию Китежа в русской культуре запустила его «религиозно-философская интерпретация» З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковским, выстроившими «свой собственный китежский миф». — Woodson L. The Legend of Kitezh in Russian Literature. Diss. ... Ph.D. [Madison, Wis.]: U of Wisconsin-Madison, 2014. P. 89–90, 150.

терем украшали «башни и башенки с орлами, единорогами и львами, вместо флюгеров»⁶⁴.

Первым мысль об исконно русских деталях былинного интерьера Дюка со ссылками на Забелина развил М.Г. Халанский, однако в отношении отдельных эпизодов он признавал верными и наблюдения Веселовского о восточных истоках описаний и их связи со «Сказанием об Индейском царстве» — ведь, в конце концов, и московские палаты декорировались не без азиатского влияния⁶⁵. Шамбинаго, не будучи первооткрывателем, лишь существенно ужесточает метод интерпретации. Говоря современным языком, былинный дискурс жилища полностью совпадает, по его выводу, с документально-летописным, а связь былинной «Индии богатой» со «Сказанием об Индейском царстве», провозглашенная Веселовским, вообще не имеет под собой никакой почвы. В завершение Шамбинаго высказывает уверенность, что в некоторых аспектах изучения былин возможно отказаться от сравнительного метода⁶⁶.

Весьма показательно развитие анти-компаративной составляющей этнографического метода в ранние советские годы. Тогда подвергся атаке один из важнейших, как мы установили, постулатов Веселовского о поэтической функции топонимики в произведениях фольклора. В свете сравнительного метода она виделась ученому достаточно свободной от исторической или географической приуроченности: она была лишь региональным посредником для универсальных символических мотивов, и так именно в ней отражался фактор чужого влияния и мотивного заимствования. Новая советская фольклористика пошла по пути исторического уточнения и регионального «закрепления» топонимических смесей в одних и тех же сюжетах.

В данном случае это коснулось невозможного в действительности соединения Индии и «Корелы», а к тому же еще и Волыни с Галичем, которые регулярно дает былина о Дюке. Были предприняты поиски противовеса аргументам Веселовского за «Индейское царство» — поиски, собственно говоря, ни много ни мало другой «Индии», более уместной в данном географическом контексте. Таковая и была с успехом обнаружена — город Индия на Балканах, недалеко от Белграда на пути к Будапешту (с тем же названием существует и по сей день), а гипотеза о ее закономерности в галицко-волынском сюжете подробно и по-своему убедительно обоснована. Были поддержаны,

⁶⁴ Шамбинаго С. К. Древне-русское жилище по былинам [К материалам для исследования бытовой стороны русского эпоса] // Юбилейный сборник в честь В.Ф. Миллера, изданный его учениками и почитателями / Под ред. Н.А. Янчука. М., 1900. С. 132.

⁶⁵ Халанский М. Г. Указ. соч. С. 192–204.

⁶⁶ Шамбинаго С. К. Указ. соч. С. 149.

соответственно, и выводы Шамбинаго об исторических, а никаких не легендарных истоках былины и изображенного в ней интерьера⁶⁷.

Статья Шамбинаго могла быть Бельскому известна и учтена в работе над «Китежем». Со знанием этого вопрос ставится предельно остро: не сверстал ли либреттист свою ремарку с картиной невидимого града просто по Забелину, Шамбинаго и «этнографам» как проект исторически достоверной декорации, без малейших претензий на символическую многозначность универсального сакрального пространства, тем более что значимость ремарки в концепции оперного произведения вообще под большим вопросом⁶⁸?

К такому заключению можно прийти, только если рассматривать ремарку в изоляции от компаративного контекста всего замысла. Но не раз уже была возможность убедиться, что для «компаративной оперы» историческая поэтика Веселовского актуальна в целом — как материал по фольклору, как метод науки о поэзии и он же метод самой поэзии, как модель культуры, как идеология. Только она дает отсылки в область типологических связей былин со средневековыми поэтическими описаниями иерусалимского Храма, покоев пресвитера Иоанна или храма Св. Грааля. В противоположность этому, для последователей этнографического направления весь мистико-христианский текст русского фольклора, по сути дела реконструированный Веселовским, выглядел научной фикцией. Пост-вагнеровской мистерии их метод ничем не мог быть полезен.

⁶⁷ Лященко А. П. Былина о Дюке Степановиче // Известия ОРЯС АН СССР. 1926. Т. 30. С. 74–76, 86.

⁶⁸ В случае музыкальной драмы Римского-Корсакова и Бельского имеются рассуждения соавторов о необходимости смысловой загруженности ремарок; тем же С.Н. Василенко засвидетельствован конфликт — протест Римского-Корсакова против чисто декоративных и драматургически «пустых» ремарок Бельского в «Садко», приписанных им к уже готовому либретто [Страницы воспоминаний. С. 53]; ранее в моем анализе всех трех либретто Бельского уже выявлялись проекции ремарок на ход всей драмы.

СОКРАЩЕНИЯ

ОРЯС АН СССР — Отделение русского языка и словесности Академии наук СССР

ПСРЛ — Полное собрание русских летописей

ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Антипова Т. Историко-культурные основания концепции «Сказания о невидимом граде Китеже» // Н.А. Римский-Корсаков: Сб. ст. / Ред.-сост. А.И. Кандинский. М., 2000.
- 2 Басилов В. Н. О происхождении культа невидимого града Китежа (монастыря) у озера Светлояр // Вопросы истории религии и атеизма. Вып. 12. М., 1964.
- 3 Безсонов П. А. Калеки переходные. Вып. 1–6. М., 1861–1864.
- 4 Безсонов П. А. Приложения // Песни, собранные П.В. Киреевским. Вып. 3, 4. М., 1862.
- 5 Василенко С. Н. Страницы воспоминаний. М.–Л., 1948.
- 6 Василенко С. Н. Воспоминания. М., 1979.
- 7 Веселовский А. Н. Южно-русские былины. I — II. // Сборник ОРЯС Имп. Академии наук. Т. 22. № 2. СПб., 1881.
- 8 Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. III. Алатырь в местных преданиях Палестины и легенды о Граде // Сборник ОРЯС Имп. Академии наук. Т. 28. № 2. СПб., 1881.
- 9 Веселовский А. Н. Южно-русские былины. III — XI // Сборник ОРЯС Имп. Академии наук. Т. 36. № 3. СПб., 1884.
- 10 Водовозов Н. В. С.К. Шамбинаго [Некролог] // ТОДРЛ. Т. 7. М.–Л., 1949.
- 11 Гозенпуд А. А. Н.А. Римский-Корсаков: Темы и идеи его оперного творчества. М., 1957.
- 12 Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977.
- 13 Карамзин Н. М. История государства Российского: В 12 т. Т. 2–3. М., 1991.
- 14 Комарович В. Л. Китежская легенда: опыт изучения местных легенд. М.–Л., 1936.

- 15 [Комарович В. Л.] Лаврентьевская летопись // История русской литературы: В 10 т. Т. II, 1. М.–Л., 1945.
- 16 Лихачев Д. С. Литература трагического века в истории России // Библиотека литературы Древней Руси: В 20 т. Т. 5. СПб., 2000.
- 17 Луконин Д. Е. «Мессия грядущего дня»: «Сказание о граде Китеже» и споры о русском вкладе в духовное будущее Европы [2] // Туризм и культурное наследие: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 4. Саратов, 2007. Цит. по: http://www.rimskykorsakov.ru/lukonin_kitez.html.
- 18 Лященко А. П. Былина о Дюке Степановиче // Известия ОРЯС АН СССР. 1926. Т. 30.
- 19 Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности: В 3 т. Былины I — XVI. М., 1897.
- 20 Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности. Былины: В 3 т. Т. 2. М.: [Калужская губ. типо-литография], 1910.
- 21 Насонов А. Н. История русского летописания XI — начала XVIII века. М., 1969.
- 22 Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года: В 3 т. 2-е изд. (Сборник ОРЯС Имп. Академии наук. Т. 59–61). СПб., 1894–1900.
- 23 Орлов Г. А. Творческая эволюция Римского-Корсакова в 90-е и 900-е годы и «Сказание о невидимом граде Китеже» // Вопросы музыковедения. Т. 3. М., 1960.
- 24 Памятники отреченной русской литературы / Собраны и изданы Николаем Тихонравовым. Т. 2. М., 1863.
- 25 Пащенко М. В. «Китеж», или русский «Парсифаль»: генезис символа // Вопросы литературы. 2008. № 2.
- 26 Пащенко М. В. Система лейтмотивов в либретто «Града Китежа» // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре / Ред.-сост. М.П. Рахманова. М., 2009.
- 27 Пащенко М. В. Проблема «китежского текста» и «Инония» Есенина // Вопросы литературы. 2011. № 2.
- 28 Пащенко М. В. Невидимый град Леденец: христианство и сравнительное литературоведение в поздних операх Н.А. Римского-Корсакова // Искусство музыки: теория и история. 2014. № 9 (Электронный ресурс. Доступ: <http://sias.ru/publications/magazines/musik/2014-9/>).
- 29 Песни, собранные П.В. Киреевским: Вып. 1–4. М.: Тип. А. Семена, 1860–1862.
- 30 Песни, собранные П.Н. Рыбниковым [1861–1867]: В 3 т. 3-е изд. Петрозаводск: Карелия, 1990.
- 31 Плюханова М. Б. Веселовский как исследователь форм исторического сознания // Наследие Александра Веселовского / Отв. ред. П.П. Заборов. СПб., 1992.
- 32 ПСРЛ. Т. 1: Лаврентьевская летопись. Л.: [Изд. АН СССР], 1926.
- 33 ПСРЛ. Т. 2: Ипатьевская летопись. Изд. 2-е. СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1908.
- 34 ПСРЛ. Т. 3: Новгородская первая летопись. СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1841.
- 35 ПСРЛ. Т. 7: Воскресенская летопись. СПб., 1856.
- 36 ПСРЛ. Т. 25: Московский летописный свод XV века. М.–Л.: Изд. АН СССР, 1949.
- 37 Прохоров Г. М. Повесть о Батыевом нашествии в Лаврентьевской летописи // ТОДРЛ. Т. 28. М.–Л., 1974.
- 38 Путь к граду Китежу: Князь Георгий Владимирский в истории, житиях, легендах / Подг. текстов и иссл. А.В. Сиренова. СПб., 2003.
- 39 Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. 8-Б. М., 1982.
- 40 Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Подг. текста, вступ. статьи и коммент. Л.Г. Барсовой. СПб., 2004.
- 41 Савушкина Н. И. Легенда о граде Китеже в старых и новых записях // Русский фольклор. Т. 13. Л., 1972.
- 42 Сказание о граде великом Китеже и о тихом озере Светояре. Музыкально-драматический эпизод в 1-м действии и 3-х картинах. Текст Н. Невструева. Музыка С. Василенко. М.–Лейпциг, [1902].
- 43 Татищев В. Н. История Российская: В 7 т. Т. 3. М.–Л., 1964.
- 44 Халанский М. Г. Великорусские былины киевского цикла. Варшава, 1885.
- 45 Шамбинаго С. К. Древне-русское жилище по былинам (К материалам для исследования бытовой стороны русского эпоса) // Юбилейный сборник в честь В.Ф. Миллера, изданный его учениками и почитателями / Под ред. Н.А. Янчука. М., 1900.
- 46 Morrison S. Russian Opera and the Symbolist Movement. Berkeley; Los Angeles; London: U of California P, 2002.
- 47 Taruskin R. On Russian Music. Berkeley; Los Angeles; London: U of California P, 2009.
- 48 Woodson L. The Legend of Kitez in Russian Literature. Diss. ... PhD. [Madison, Wis.]: U of Wisconsin-Madison, 2014.