

УДК 7.071.2

АЛЕКСАНДР АНТОНОВСКИЙ В ПРЕМЬЕРНОЙ ПОСТАНОВКЕ  
«ПАНА ВОЕВОДЫ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Цыбулько О. А.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия хорового искусства имени В. С. Попова, ул. Фестивальная, д. 2, Москва, 125565, Россия.

Статья посвящена Александру Петровичу Антоновскому (1863–1939) — первому басу Императорских театров, выпускнику Московской консерватории (класс профессора Джакомо Гальвани). Рассматривается участие певца в премьерном показе оперы «Пан Воевода» Н. А. Римского-Корсакова. Это не первый опыт певца в спектаклях композитора. Получив хорошую практику в «Садко» (партия Варяжского гостя), «Царской невесте» (партия Малюты Скуратова), А. Антоновский в очередной раз великолепно справился с поставленной задачей. Отсылки к газетным материалам и архивным документам раскрывают отношение критики к созданным А. Антоновским сценическим образам, к его исполнению партии Пана воеводы. Драматизм музыкального образа главного героя раскрыт через анализ тонального плана развития лейттемы Воеводы в IV действии, насыщенном особой напряженностью и остротой. Семантика используемых композитором мрачных тональностей способствует раскрытию разнообразия чувств героя, глубокому проникновению в психологию его переживаний.

**Ключевые слова:** Александр Антоновский, «Пан Воевода», Римский-Корсаков, семантика, критика.

ALEXANDER ANTONOVSKY IN THE PREMIERE OF THE OPERA  
PAN VOYEVODA BY N. A. RIMSKY-KORSAKOV

Tsybulko O. A.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Viktor Popov Academy of Choral Arts, 2, Festivalnaya St., Moscow, 125565, Russian Federation.

The article is dedicated to Alexander Petrovich Antonovsky (1863–1939), the first bass of the Imperial Theaters, a graduate of the Moscow Conservatory (class of Professor Giacomo Galvani). The publication examines the singer's participation in the premiere performance of the opera *Pan Voyevoda* by N. A. Rimsky-Korsakov. This is not the singer's first experience in the composer's performances. Having received good practice in *Sadko*

(the part of the Varangian Guest), *The Tsar's Bride* (the part of Malyuta Skuratov), A. Antonovsky once again coped with the task superbly. References to newspaper materials and archival documents reveal the attitude of criticism to the stage images created by A. Antonovsky, to his performance of the role of Pan Voyevoda. The drama of the musical image of the main character is revealed through the analysis of the tonal plan for the development of the Voyevoda's leittheme in Act IV, which is full of special tension and poignancy. The semantics of the dark tonalities used by the composer help to reveal the diversity of the hero's feelings and deep penetration into the psychology of his experiences.

**Keywords:** Alexander Antonovsky, *Pan Voyevoda*, Rimsky-Korsakov, semantics, criticism.

Тринадцатая опера Н. А. Римского-Корсакова «Пан Воевода», написанная на либретто И. Ф. Тюменева<sup>1</sup>, была впервые представлена публике Частной оперной группой князя А. А. Церетели<sup>2</sup> 3 октября 1904 года в Петербурге, в театре консерватории.

Опера посвящена Фредерику Шопену, о чем сам композитор говорил: «Мысль написать оперу на польский сюжет давно занимала меня. С одной стороны, несколько польских мелодий, петых мне в детстве матерью, которыми я воспользовался при сочинении скрипичной мазурки, — все-таки преследовали меня; с другой — влияние Шопена на меня было несомненно, как в мелодических оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах, чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала. Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг. В опере на польский сюжет мне хотелось заплатить дань моему восхищению этой стороной шопеновской музыки, и мне казалось, что я в состоянии написать нечто польское, народное. Либретто “Пана Воеводы” удовлетворило меня вполне; Тюменев ловко задел в нем бытовую сторону; сама драма не представляла ничего нового, но являла благодарные моменты для музыки» [1, с. 281].

Для композитора, нередко оценивающего свои сочинения с негативным оттенком, «Пан Воевода» «оставался столь же значимым сочинением,

---

<sup>1</sup> Тюменев Илья Федорович (1855–1927), либреттист, писатель. С 1875 по 1876 годы брал уроки музыки и композиции у Н. А. Римского-Корсакова. Принимал участие в работе над либретто «Царской невесты» по драме Л. А. Мея.

<sup>2</sup> Церетели Алексей Акакиевич (1864, Петербург – 1942, Париж) — инженер, оперный антрепренер.

как и другие оперы» [2, с. 8]. В своей «Летописи» Римский-Корсаков вспоминал: «Я заказал ему <Тюменеву> пьесу из польского быта драматического содержания XVI–XVII столетия, без политической окраски. Фантастический элемент долженствовал быть в ограниченном количестве, например, в виде гаданья или колдовства. Желательны были и польские танцы» [1, с. 281]. И. Ф. Тюменев, в свою очередь, в «Воспоминаниях» констатировал, что композитор изначально хотел иметь такой сюжет, «чтобы в нем не было места политике или национальной вражде, чтобы его могли одинаково ставить и мы, и поляки, и кто угодно» [2, с. 8].

В «Биржевых ведомостях» от 4 октября 1904 года № 507 можно было прочесть: «Либретто, принадлежащее перу г. Тюменева, дает разнообразный и благодарный материал для композитора. С каждым действием возрастает интерес к сюжету, весьма пригодному для оперы».

Действительно, сюжет «Пана Воеводы» насыщен напряженностью и остротой. Вплоть до заключительного IV действия, где развитие драмы обретает развязку, которая решает судьбы главных героев, этот сюжет держит слушателей в эмоциональном напряжении. Здесь и глубокое переживание ситуации неожиданной свадьбы (Воеводы и Марии в Первом акте), и разбитая любовь (Мария – Чаплицкий; Воевода – Ядвига), и ревность, и происшествие, изменяющее обстоятельства, и неожиданный финал (подмена яда, предназначенного для Марии, и отравление им Воеводы). Все эти моменты развития драмы способствуют созданию эмоционально насыщенной истории, раскрывающей гамму чувств героев, и содействуют глубокому проникновению в психологию человеческих отношений и переживаний.

Характерную выпуклость музыкальным образам придают яркие краски самой музыки Н. А. Римского-Корсакова. В ней Н. Ф. Финдейзен<sup>3</sup>, главный редактор «Русской музыкальной газеты», отмечал «удивительно гармоническую контрапунктическую и инструментальную изобразительность»,



„Панъ Воевода“, новая опера г. Римскаго-Корсакова.  
2 актъ.

Илл. 1. Эскиз ко II Акту «Пана Воеводы». Зарисовка из журнала «Театр и искусство». 1904. № 41

<sup>3</sup> Финдейзен Николай Фёдорович (1868–1928) — музыкальный критик, историк-музыковед, общественный деятель.

«необыкновенно широкое и упорное» использование лейтмотивов [3]. Здесь же он писал: «С музыкальной стороны “Пан Воевода”... имеет немало действительно красивых и изящных номеров, достойных большей популярности; с другой стороны, она также интересна музыкантам своей отличной... фактурой, замечательно удавшейся лейтмотивной разработкой» [3].

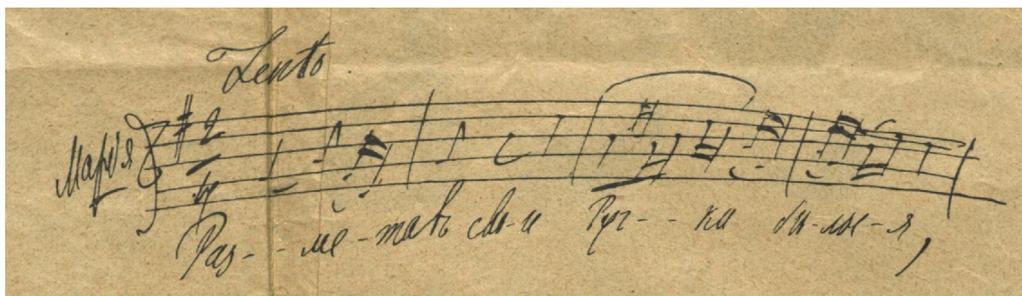
Действительно, композитор строит весь музыкальный материал оперы на взаимодействии лейттем, которые выступают как эпиграф к каждому образу и включаются в драматическую канву произведения вместе с развитием сюжета. Главные лейттемы Н. А. Римский-Корсаков изначально отметил в своих набросках, представленных в газете «Русь» от 10 октября 1904 года [4]. См.: илл. 2–4.

В премьерной постановке оперы заглавную партию Пана воеводы исполнил Александр Петрович Антоновский — первый бас Императорского Большого театра, выпускник Московской консерватории, ученик профессора Джакомо Гальвани, зарекомендовавший себя как лучший бас своего времени. В творческой биографии А. Антоновского выделим яркие моменты, которые отражены в критике газет: после окончания консерватории в 1886 году он благополучно прошел пробные испытания и поступил на службу в Большой театр [6], где уже 22 апреля 1886 года с успехом дебютировал в опере «Русалка» Даргомыжского в роли Мельника [7]. Показательно, что молодой певец, впервые введенный в главные партии Мельника [8], Гремина [9], Сусанина [10], Фарлафа [11], Сен-Бри [12] за первые четыре года службы в театре снискал любовь публики, блистая своим прекрасным голосовым и актерским мастерством, совершенствующимся от роли к роли. Критик И. В. Липаев отмечал: «Антоновский обладал басом такой феноменальной силы, что от звуковой волны его голоса в комнате гасли керосиновые лампы. Его карьера была сплошным успехом. Прекрасный голос, великолепная игра, умение держаться на сцене — все это очень нравилось публике» [13, с. 59–60].

В 1888 году певец получил статус Первого баса [14]. Одновременно со статусом, исходя из заключенного в 1888 году контракта, возросли и обязанности, которые были прописаны в нем. Среди условий службы в Большом театре значились:

§ 1. «Г. Антоновский обязуется петь не более 10 раз в месяц и исполнять все назначаемые ему Дирекцией роли по его амплу, не имея права присваивать себе исключительно какой-либо роли, или претендовать на какие-либо чередования с другими артистами».

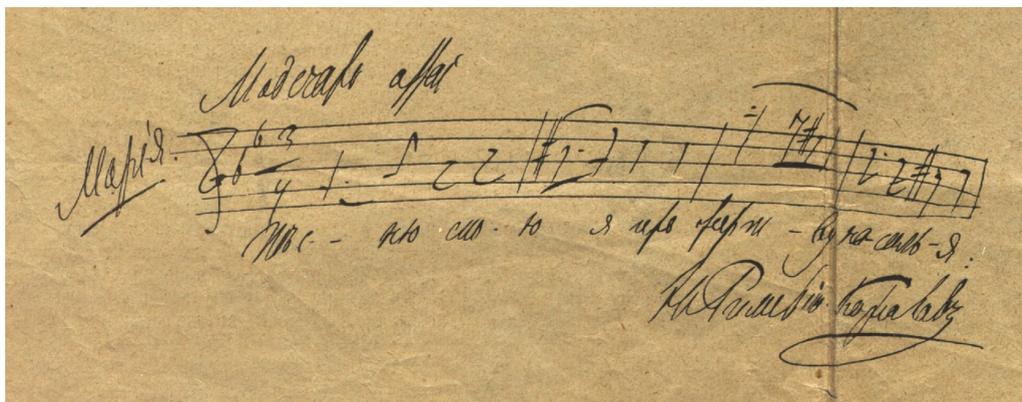
§ 3. «Если Г. Антоновский уклонится от участия в каком-либо спектакле по болезни или по другой причине, то за каждый таковой отказ Дирекция будет вычитывать у него из жалования 1/50 часть полного содержания».



Илл. 2. Первое появление Марии в I действии  
Данная лейттема в клавише находится на странице 20 [5, с. 20]



Илл. 3. Лейтмотив Воеводы. Первое появление в I действии [5, с. 49]



Илл. 4. Песня Марии об умирающем лебеде. III действие [5, с. 205]

§ 6. «Г. Антоновский обязан петь на Московских Императорских театрах, который будет ему назначен, а равно и в Императорских дворцах, если в том будет предстоять надобность. Г. Антоновский не имеет права петь в публике, без особого разрешения Г. Директора; за неисполнение сего, артист подвергается вычету из жалования в размере  $\frac{3}{50}$  всего содержания».

§ 8. «Артист не имеет права отлучаться за город даже на один день, без письменного разрешения Дирекции; за нарушение сего правила, артист штрафует-ся в размере  $\frac{1}{50}$  части полного содержания» [14].

Многие из этих ограничительных условий, вероятно, не могли удовлетво-рять самого певца, стремящегося к творческому развитию. По всей видимо-сти, это подтолкнуло его к мысли покинуть театр в 1890 году и пойти на более выгодные условия, которые существовали тогда в антрепризах. В монографии Р. В. Арабаджиу есть упоминание, что «в 1890 году он <Антоновский> уезжа-ет в провинцию. В продолжение 12 сезонов он пел в частных антрепризах по-переменно в Киеве, Одессе, Харькове и отчасти в Москве, Петербурге и других городах Российской империи. Переход в частную антрепризу оказал громад-ное влияние на артистический прогресс Антоновского, так как появилась воз-можность во всю ширь развернуть свои силы и деятельнее взяться за работу при совершенно независимом положении, — положительные результаты ска-зались после первых же двух лет» [15, с. 45].

Любопытно, что в премьерной постановке «Пана Воеводы» судьба све-ла Антоновского с коллегами уже хорошо известной ему «Новой оперы» Церетели, сотрудничество с которыми было начато в Харьковской опере, где артист числился в составе труппы с сентября 1894 года [16]. Труппа Церетели в провинциальной России считалась одной из лучших как по составу ис-полнителей, так и по работе с репертуаром. Согласно газете «Южный край» [16], здесь были поставлены самые известные оперы того времени, анонси-рованные как впервые предполагаемые к постановке и вообще нигде не по-ставленные. Репертуар впечатляет: «Оперы, предполагаемые к постановке в первый раз: «Князь Игорь», «Иоланта», «Маккавей», «Лоэнгрин», «Самсон и Далилла», «Вильгельм Тель», «Эрнани», «Пуритане», «Фаворитка», «Лукреция Борджиа», «Марта», «Норма», «Искатели жемчуга», «Лакме». Репертуар иггранных опер: «Жизнь за Царя», «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Русалка», «Демон», «Фауст», «Аида», «Трубадур», «Риолетто», «Роберт Дьявол», «Фра Дьяволо», «Африканка», «Бал маскарад», «Пророк», «Миньон», «Ромео и Джульетта», «Лючия», «Гугеноты», «Жидовка» «Севильский цирюльник», «Отелло», «Сельская честь», «Кармен», «Паяцы». Кроме того, поставлены будут нигде еще не шедшие новые оперы: «Песнь торжествующей любви» (сон) музыка Гартевельда, либретто Монда по сюжету повести «Песнь торжествующей

любви» И. С. Тургенева, и «Саид» (арабская повесть) музыка М. Д. Эспозито, либретто Е. Д. Эспозито» [16].

26 января 1901 года, по случаю бенефиса оркестра Мариинского театра впервые в Петербурге шла опера Римского-Корсакова «Садко». Варяжского гостя пел с повторами Александр Антоновский [17]. В монографии Р. В. Арабаджиу имеется свидетельство: «...тот, кто не слышал Антоновского в “Садко”, не может себе представить даже самую малейшую идею об этом чудодейственном золотых дел мастере певучего слова. Партия Варяжского гостя была им так спета, что все другие исполнители, которые пришли после него и, даже включая сюда и самых лучших, не смогли изменить то, что он начертил в ней. Это был величайший артист избранного таланта, обладавший теплым голосом, полным красок, и он мудро им модулировал. В партии Варяжского гостя А. Антоновский вошел в историю русской вокально-исполнительской культуры, как феномен, не имевший себе равных. Говоря об А. Антоновском, как об оперном певце, мы всегда рядом с ним видим туманную тень Варяжского гостя, который следует за ним и делает его одним существом с творением Римского-Корсакова» [15, с. 137].

Музыкальный критик Э. Старк (Зигфрид) по этому поводу писал: «...здесь звуковые краски его голоса необыкновенно шли к делу... — “От скал тех каменных у нас, варягов, кости”... ну, конечно, оттого и голос такой. Скалистый голос Антоновского в заключительном *fermato* на слове “море”, звуковая волна голоса Антоновского создавала впечатление далекого, безбрежного, морского простора...» [18, с. 127].

Следующим опытом общения Антоновского с творчеством Н. А. Римского-Корсакова стало участие в опере «Царская Невеста» 30 октября 1901 года, где артист выступил в партии Малюты Скуратова. Критика вновь отметила выразительную способность яркого воплощения образа: «Мощный голос его необычайно подходил к этой роли, особенно в сцене, где Малюта является в дом Собакиных с радостной вестью: “Царь-государь изволили избрать в невесты...” Антоновский вел это роковое оповещение на такой волне звука, что становилось и впрямь страшно... Пение Антоновского вносило в эту жуткую сцену заключительный аккорд большой силы и художественной выразительности» [18, с. 127]. В письме сыну Андрею композитор писал: «Вчера была генеральная репетиция “Царской невесты”... Было довольно много публики, театральных знакомых и лиц, прошедших по моим карточкам... Антоновский — Малюта со своим зычным басом — характерен» [19, с. 68]. Если вспомнить, что в этом же письме композитор изложил свое отношение к вокальному исполнению в следующих словах: «Царская невеста требует настоящего пения и ясной интонации прежде всего; если спеть мелодично — выйдет и драматично. Я и всегда не любил ни говорка, ни выкриков, ни шепота, а теперь



Илл. 5. Антоновский  
в роли Пана Воеводы [4]



Илл. 6. Шарж на созданный  
А. Антоновским образ Пана Воеводы [20]

в особенности к этому чувствителен», то данная оценка применительно к исполнению Антоновского может вполне пониматься как весьма положительная, не имеющая претензий со стороны автора [19, с. 68–69].

Опыт работы Антоновского с «Новой оперой» Церетели и его профессиональное знакомство с басовыми партиями Римского-Корсакова несомненно сказались в работе артиста над полной драматизма партией Пана Воеводы.

Образ Пана Воеводы в музыкальном отношении представлен двуединым пластом, вбирающим оркестровую лейттему и вокальную партию. Эти две составляющие взаимодополняются, координируют общую эмоциональную канву и придают единство образу, всякий раз предваряя общее колористическое и эмоциональное состояние героя. Это состояние особенно ярко передано в IV действии оперы. Данное действие — самое драматичное по содержанию — отмечено максимальным накалом страстей, с непредсказуемым разворотом событий и неожиданной развязкой. В нем происходит множество событий. После захвата Чаплицкого (молодого шляхтича — возлюбленного Марии) в плен по указанию Воеводы просьбы Марии о его освобождении усиливают жесткость и ревность Пана. Он решает в тот же день казнить Чаплицкого. Олесницкий (юноша, сосед Воеводы по поместьям, питающий нежные чувства к Ядвиге, богатой вдове, аристократке) спешит поздравить

Пана Воеводу и Марию со свадьбой. Сговор Ядвиги и Олесницкого, направленный на устранение Марии путем отравления, оборачивается отравлением самого Пана Воеводы. Воевода умирает, а Мария, оказавшись вдовой, как полноправная хозяйка замка приказывает освободить Чаплицкого.

Эти действия очень тонко переданы в самой лейтмотивной системе, раскрывающей многомерную гамму чувств Воеводы. Анализ музыкального материала его партии в IV действии показывает, как оркестровая лейттема Воеводы, включенная в смысловой контекст драматического действия, формирует обостренно-экспрессивный пласт его образа.

Лейттема появляется в действии более 15 раз, и каждое ее новое появление рисует стадии развития эмоционального состояния главного героя, его художественного образа, в котором неповторимая семантика используемых тональностей неизменно способствует знаковой трактовке накала и градуса переживаний.

Таблица 1. Тональный план развития лейттемы Пана Воеводы в IV действии

№	Такты	Тональность	Вербальный текст, описание ситуации
1	139-140	c-moll (траурный)	диалог Марии и Воеводы: «А я, моя любовь, для вас ничто?»
2	145	f-moll	диалог Марии и Воеводы: «Забыли вы, что я ваш муж отныне»
3	155	fis-moll	Воевода: «Скорей пред замком приготовить плаху»
4	166	e-moll (трагедийный)	Воевода: «И через час чтоб был палач готов»
5	176	as-moll	Воевода Марие: «А там, пожалуй в монастырь идите»
6	290	b-moll (мрачный)	Из левой двери показывается Воевода, по-прежнему мрачный
7	350	h-moll (роковой)_	Воевода Ядвиге: «Теперь я только понял, что с тобой одной я счастлив»
8	481	C-Dur	Воевода: «И снова пир начнется здесь у нас»
9	493	cis-moll	Воевода: «Ввести преступника!»
10	516	fis-moll	Воевода: «Как бунтовщик, на нас поднявший плаху»
11	553	f-moll	Воевода (гневно ударяя кулаком по столу): «Довольно, шляхтич дерзкий»
12	561	as-moll	Воевода (вздрагивает и хватается за грудь): «Довольно слов! За дело!»
13	571	gis-moll	Воевода: «Вся кровь горит! Мне душно»
14	573	h-moll (роковой)	Воевода: «душно!.. А!.. (падает навзничь и умирает)

Все тональности, которые применяет композитор для характеристики образа, в большинстве своем носят мрачный минорный оттенок. Эти тональности в семантическом плане, согласно концепции О. А. Бозиной, специально изучающей семантику тональностей в творчестве Римского-Корсакова, имеют соответствующее «обилие мрачных, темных образов, фатальных тем в тональностях d moll, h moll, cis moll» [21, с. 46]. Наблюдается интересная закономерность, прослеживаемая в диалоге Воеводы с Марией (ц. № 1–3, Табл. 1) и в диалогах Воеводы с Ядвигой (ц. № 5–9, Табл. 1), где композитор использует повышающий вектор в выборе тональностей, что показывает растущую эмоциональную напряженность в характере героя. Каждый сегмент вербального текста соответствует этому накалу страстей, где лейттема символично отражена в поступенном движении тональностей c-moll → f-moll → fis-moll; as-moll → b-moll → h-moll → C-Dur → cis-moll. Преобладание минорных тональностей, обилие темного колорита способствуют драматизму сценического действия.

Вокальная партия Воеводы из этого действия в речитативах между лейттемами выстроена на интонациях в восходящем движении, где задействован полный басовый диапазон. Партия не имеет законченных номеров (сквозная). Скачки при окончании значимых для раскрытия сюжета фраз приходятся на ударный слог смыслового слова, тем самым рисуется властный характер главного героя. В речитативах партии Воеводы, приближенных к разговорной речи, композитор часто использует скачки на большие интервалы вниз для того, чтобы подчеркнуть строгий нрав пана. Приведенные примеры служат иллюстрацией, которая рисует, с одной стороны, градус эмоционального порыва (восходящие интонации), с другой, — решительность Воеводы, подчеркнутое исключение возражений, к приятному им решению.

Мария в диалоге с Воеводой просит не губить своего возлюбленного (Чаплицкого) и отменить казнь. На ее просьбу Воевода властным и решительным тоном отвечает, что она давала клятву пред алтарем и теперь является его законной женой, которая должна позабыть о прошлой любви [5, с. 233]: «Забыли вы, что я ваш муж отныне, что вы моя и телом и душой?» Здесь наблюдается нисходящий скачок на сексту (es-g) на слова «и телом...»

Воевода приказывает Маршалоку приготовить плаху для совершения казни Чаплицкого [5, с. 234], «чтоб был палач готов». Здесь также используется нисходящий скачок на октаву (dis-dis) на слово «готов».

Специальное осмысление исполнительского вклада А. Антоновского в прочтение басовых партий в операх Н. А. Римского-Корсакова и положительная оценка композитора его творческих работ вполне могут уместиться в кредо композитора: «Отсутствие пения меня решительно оскорбляет и никакие достоинства игры и создания типа не могут для меня заменить пение» [19, с. 69].

Воевода

Ско-рей пред зам-ком при-го-то-вить пла-ху, ду-хов-ни - ка к Чап-лин-ско-му по

5  
слать, со - звать-сю-да го-стей и че-рез час— чтоб был па-лач го-тов.

Пример 1.

Воевода

За-бы-ли вы, что я ваш муж от-ны-не, что вы мо - я и те -лом и ду - шой?

Пример 2.

Не случайно в публикациях по поводу премьерного показа «Пана воеводы» пресса вновь оценила непревзойденные качества певца: «Для открытия спектаклей в опере кн. Церетели была поставлена нигде еще не играная опера Н. А. Римского-Корсакова «Пан Воевода». ...Заглавную партию пел г. Антоновский. Артист рельефно передал роль Пана Воеводы. Голос певца по-прежнему мощный и красивый» [20]. «Г. Антоновский наш старый знакомый. Его мощный бас так же прекрасен. Артист хорошо проникся ролью мрачного, страстного, властного воеводы и передал ее характерно» [22].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982. 440 с.
2. *Гусейнова З. М.* «Пан Воевода» Н. А. Римского-Корсакова. К творческой истории оперы // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2023. Т. 13. Вып. 1. С. 4–16.
3. Б/а. Б/н. // Русская музыкальная газета. 1904. № 41.
4. Б/а. Б/н. // Русь. 1904. 10 октября.
5. *Римский-Корсаков Н. А.* Пан воевода. Опера в 4-х действиях. Переложение для фортепиано // *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений: в 50 т. М.: Гос. муз. изд-во, 1955. Т. 41. 272 с.
6. Б/а. Б/н. // Русский курьер. 1886. 15 март. № 72.
7. Б/а. Б/н. // Русские ведомости. 1886. 25 апр. № 111.
8. Б/а. Б/н. // Русский курьер. 1886. 22 апр. № 108.
9. Б/а. Б/н. // Русские ведомости. 1886. 11 окт. № 279.
10. Б/а. Б/н. // Русские ведомости. 1886. 13 окт. № 281.
11. Б/а. Б/н. // Русский курьер. 1886. 16 окт. № 85.
12. Б/а. Б/н. // Русский курьер. 1886. 18 окт. № 287.
13. *Балабанович Е. З.* Чехов и Чайковский. М.: Мос. рабочий, 1973. 183 с.
14. Контракт с Дирекцией Императорских театров // РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 159.
15. *Арабаджиу Р.* Незавершенная мелодия. Кишинев: Литература артистикэ, 1983. 185 с.
16. Б/а. Б/н. // Южный край. 1894. 17 сент. № 4694. Кол. 3.
17. Б/а. Б/н. // Петербургская газета. 1901. 28 янв. № 27.
18. *Старк Э. (Зигфрит)* Петербургская опера и ее мастера 1890–1910 гг. Л; М.: Искусство, 1940. 272 с.
19. Б/а. Из неопубликованных документов: Письма к сыну Андрею, Два письма к Н. фон Боолу, Письма к П. Шейну, к А. Оссовскому // Советская музыка. 1958. № 6. С. 66–80.
20. Б/а. Б/н. // Театр и искусство. 1904. № 41.
21. *Бозина О. А.* Семантика тональности в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2008. № 1. С. 83–88.
22. *Соловьев Н.* Б/н. // Биржевые ведомости СПб. 1904. 4 окт. № 507.

REFERENCES

1. *Rimskij-Korsakov N.* Letopis' moej muzykal'noj zhizni. M.: Muzyka, 1982. 440 s.
2. *Gusejnova Z. M.* «Pan Voevoda» N. A. Rimskogo-Korsakova. K tvorcheskoj istorii opery // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. 2023. T. 13. Vyp. 1. S. 4–16.
3. В/а. В/н. // Russkaya muzykal'naya gazeta. 1904. № 41.
4. В/а. В/н. // Rus'. 1904. 10 okt.

5. *Rimskij-Korsakov N. A. Pan voevoda. Opera v 4-h dejstviyah. Perelozhenie dlya fortepiano // Rimskij-Korsakov N. A. Polnoe sobranie sochinenij: v 50 t. M.: Gos. muz. izd-vo, 1955. T. 41. 272 s.*
6. В/а. В/н. // *Russkij kur'er*. 1886. 15 mart. № 72.
7. В/а. В/н. // *Russkie vedomosti*. 1886. 25 apr. № 111.
8. В/а. В/н. // *Russkij kur'er*. 1886. 22 apr. № 108.
9. В/а. В/н. // *Russkie vedomosti*. 1886. 11 okt. № 279.
10. В/а. В/н. // *Russkie vedomosti*. 1886. 13 okt. № 281.
11. В/а. В/н. // *Russkij kur'er*. 1886. 16 okt. № 85.
12. В/а. В/н. // *Russkij kur'er*. 1886. 18 okt. № 287.
13. *Balabanovich E. Z. Chekhov i Chajkovskij. M.: Mos. rabochij, 1973. 183 s.*
14. *Kontrakt s Direkciej Imperatorskih teatrov // RGALI. F. 659. Op. 3. Ed. hr. 159.*
15. *Arabadzhiu R. Nezavershennaya melodiya. Kishinev: Literatura artistike, 1983. 185 s.*
16. В/а. В/н. // *Yuzhnyj kraj*. 1894. 17 sent. № 4694. Kol. 3.
17. В/а. В/н. // *Peterburgskaya gazeta*. 1901. 28 yanv. № 27.
18. *Stark E. (Zigfrit) Peterburgskaya opera i ee mastera 1890–1910 gg. L; M.: Iskusstvo, 1940. 272 s.*
19. В/а. *Iz neopublikovannyh dokumentov: Pis'ma k synu Andreyu, Dva pis'ma k N. fon Boolyu, Pis'ma k P. Shejnu, k A. Ossovskomu // Sovetskaya muzyka. 1958. № 6. S. 66–80.*
20. В/а. В/н. // *Teatr i iskusstvo*. 1904. № 41.
21. *Bozina O. A. Semantika tonal'nosti v tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2008. № 1. S. 83–88.*
22. *Solov'ev N. B/n. // Birzhevyje vedomosti SPb. 1904. 4 okt. № 507.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Цыбулько О. А. — аспирант, преподаватель, певец; [tibulkooleg@yandex.ru](mailto:tibulkooleg@yandex.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Tsybulko O. A. — Postgraduate Student, Lecturer, Singer; [tibulkooleg@yandex.ru](mailto:tibulkooleg@yandex.ru)  
ORCID: 0009-0009-2455-3607