

УДК 78.01

М.В. КОНОШЕВСКАЯ

**МЕТАФИЗИКА И МИФОПОЭТИКА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ  
В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

---

Коношевская Мария Владимировна, преподаватель кафедры академического пения и оперной подготовки Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, 40 лет Победы, 33), m.vrana@mail.ru

---

**Аннотация.** Метафизика и мифопоэтика женских оперных образов Н.А. Римского-Корсакова включает в себе глубинные основания творчества великого русского композитора как яркого выразителя русского характера и «русской души». В исследовании данной проблемы автор приходит к выводу о центральном месте оперных героинь Римского-Корсакова в созданной им целостной концептуальной картине мира, где обнаруживается тесная связь человека с природой, с высшими космическими силами, с Богом, их постоянное взаимодействие. Женские оперные образы Римского-Корсакова, являясь символом Души Мира и главным стержнем «космического мифа», представлены в биполярности, иерархии и взаимодополнительности светлых и темных сил. Репрезентируемые этими образами смыслы и ценности имеют универсальное значение, способствуют идентификации русского народа и поиску убедительных ответов на вызовы нашего времени.

**Ключевые слова:** Н.А. Римский-Корсаков, опера, женские образы, картина мира, миф, аффект, религиозность, культурные смыслы и ценности.

UDC 78.01

M.V. KONOSHEVSKAYA

**METAPHYSICS AND MYTHOPOETICS OF FEMALE IMAGES  
IN THE OPERA WORKS OF N.A. RIMSKY-KORSAKOV**

---

Konoshevskaya Maria Vladimirovna, lecturer of the department of academic singing and operatic training at the Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 let Pobedy str., 33), m.vrana@mail.ru

---

**Abstract.** N.A. Rimsky-Korsakov touches the deep foundations of the Russian character and the “Russian soul”. In the study of metaphysics and mythopoetic female characters the author comes to the conclusion about the Central place of the heroines he created a holistic conceptual picture of the world. Reveals the close relationship of man with nature, with the higher cosmic forces, God bless you. Women’s Opera images by Rimsky-Korsakov, as a symbol of the Soul of the World and the main core of the “cosmic myth”, presented in bipolarity, hierarchy and complementarity of light and dark forces. Represented by these images, the meanings and values that have universal significance, contribute to the identification of the Russian people and the search for convincing answers to the challenges of our time.

**Keywords:** N.A. Rimsky-Korsakov, opera, female images, picture of the world, myth, fit of passion, religiosity, cultural meanings and values.

Обращение к метафизике и мифопоэтике женских оперных образов Римского-Корсакова обусловлено неослабевающим интересом публики и научной общественности к его оперному творчеству. Ряд авторов научных работ переносит сегодня акцент с анализа используемых Римским-Корсаковым музыкальных форм на заложенные в них смыслы и ценности в надежде на идентификацию загадочной «русской души». Русская классическая опера, представляющая синтез искусств при ведущей роли музыки, в значительной степени отвечает этим целям. Важным является и то, что в четырнадцати из пятнадцати написанных Римским-Корсаковым опер женские образы оказываются центральными.

Если метафизика как философская дисциплина, сконцентрированная на поисках первоначал, или предельных оснований бытия и сущего, отсылает нас к природе, Богу, человеку, к поиску всеобщих связей и целостности мира, то мифопоэтика сосредоточена на отыскании в текстах культуры и искусства глубинных пластов мифологической архаики,

демонстрирующих единство микро- и макрокосмоса. Метафизика и мифопоэтика подразумевают наличие в реальности, мифе и художественном творчестве миромоделирующих универсалий, реализуемых индивидуальным и общественным сознанием в исторически и социально обусловленных символах культуры и искусства. Обнаружение этих универсалий в оперных героинях Римского-Корсакова может помочь более глубокому пониманию особенностей мироощущения композитора и его эпохи, которая имеет немало общего с современностью и является образцом осмысления национальных духовных ценностей.

Н.А. Римский-Корсаков не считал себя философом, но многие исследователи фиксируют внимание на философско-онтологических смыслах его творчества. Первым из них был современник композитора И.И. Лапшин, который полагал, что музыкальное творчество, находясь в соответствии с господствующими настроениями и идеями своего времени, не зависит от воли и сознания музыкантов «и происходит вследствие принадлежности музыканта той же культурной среде, тому же духу века, выразителями которого, с другой стороны, являются поэты и философы» [1, с. 46]. Отмечая необычайную целостность мира образов, созданных Римским-Корсаковым, И.И. Лапшин видел в основе его творчества «известное идейное единство миропонимания», хотя сам композитор «относился весьма скептически к мысли о возможности для музыканта сознательно вносить в свои произведения философские элементы, полагая, что такое сознательное участие рассудочного элемента чуждо интересам музыкального творчества» [1, с. 47]. Соответствие творчества Римского-Корсакова философским идеям его времени И.И. Лапшин объяснял и с психологической точки зрения: как следствие «безотчетного тяготения» к определенным образам, настроениям, ситуациям, господствующему душевному строю [1, с. 48].

Римский-Корсаков как «величайший певец *вселенского чувства, космической эмоции*», воспевал «мировую душу», которая являлась ему «в «вечно-женственных» образах Снегурочки, Нимфы, Волховы, Царевны Лебеди и т.д.» и «присутствие которой в своей душе так живо ощущал великий музыкант» [1, с. 48]. Видение композитором Мировой Души осуществлялось в силу дарованной ему мистической интуиции, имеющей основания в жизни, интересах и наклонностях композитора – его любви к музыке, природе, к сказкам и фантазиям, к русским народным обрядам и песням, в трепетном отношении к женщине, к матери. Эти качества есть результат воспитания в семье и уважения семейных ценностей, моделирующих на микроуровне систему государства в традиционном обществе, ибо «Если нет оснований для поддержания крепости семейных уз, то нет оснований и для укрепления государства» [2, с. 202]. По мнению И.Б. Якушева, основной причиной интереса Римского-Корсакова к женским образам была его психологическая связь с матерью, которая стала для композитора «важнейшим фактором, структурирующим окружающий мир», «системой координат, в масштабе которой соотносились и сопоставлялись все поступки, мысли, эмоции окружающих и – самого Римского-Корсакова» [3]. Большую роль в его жизни сыграла и жена композитора Н.Н. Римская-Корсакова – верный советчик и друг Римского-Корсакова до конца его жизни. Счастливым было и творческое сотрудничество композитора с Н.И. Забелой-Врубель – лучшей исполнительницей его женских образов, признанной при жизни живым воплощением идеала Вечной Женственности, символом женского начала, восплаемого в русской поэзии и философии тех лет.

Ориентация композитора на женские образы согласуется и с присущим эпохе Серебряного века вниманием к проблеме женщины и женственности, совпавшим с подъемом женского движения, с широкими обсуждениями в обществе «женского вопроса». Но Римский-Корсаков, передавая посредством женских образов свои взгляды на мир, «оказался одним из первых русских философов, сравнивших Россию с женщиной, постигших ее женскую природу» [3] и по-своему выразивших смыслы Любви, всеединства, соборности, Софии и Вечной Женственности, занимавших умы русской интеллигенции конца XIX – начала XX вв. Интуиция и художественное чутье композитора не были поколеблены и в период жизненного и творческого кризиса (90-е годы), когда в связи с потерей матери и двоих детей он пытался найти в философии Дж. Льюиса, Г. Спенсера, О. Конта подтверждение того, что ничто в этом мире не уходит навсегда и бесследно. Вполне вероятно, что до-

пущение позитивистами принципиально непознаваемых человеку явлений и «тонких материй» оставляло место для «того мистического зазора, в котором он мог разместить своих близких, покинувших мир «познаваемых» явлений» [3]. Вернувшись к творчеству на прежних оптимистических основах, но с обостренным ощущением полярности добра и зла, светлых и темных сил, Римский-Корсаков продолжил обращение к сказочным, историческим, легендарным женским образам, символизирующим Россию и русскую душу, тесно связанную с природой, жизнью русского и славянских народов, с историей страны.

Главным мотивом, пронизывающим творчество Римского-Корсакова, И.И. Лапшин считал *религиозность*, или «*аффективное отношение к миру как целому*». «Оперы мои, – говорил композитор, – уже по самой сущности своей – самые религиозные, так как я всюду в них поклонялся природе или же воспевал это поклонение» [1, с. 48]. Отсюда понятен его интерес к пантеизму Б. Спинозы и позитивизму О. Конта, провозглашающего единство всех религий в совершенном обществе. Пантеизм композитора, неотделимый от любви к природе, искусству, к людям, от идеалов древнеславянского мифа и русского православия, ярче всего воплотился в образах сказочных женских персонажей, в сопутствующих им природных силах, в посвященных этим силам народных обрядах и ритуалах, музыкально-поэтическом фольклоре.

Сущность религиозности Римского-Корсакова И. Лапшин раскрывает через обнаружение в его творчестве трех видов *апофеоза*: апофеоза природы и любви, художественного творчества и морального героизма, которым соответствует *трилогия* самых величественных опер композитора – «Снегурочки», «Садко» и «Сказания о невидимом граде Китеже» [1, с. 48-49]. Прославление природы и любви требует эстетического «вчувствования» в изображаемые объекты, результатом чего является «не прямое звукоподражание, а известный *символизм*, основанный, между прочим, и на звукоподражании» [1, с. 49-50]. Второй вид апофеоза связан с прославлением гения художника как посредника между природой и человеком, выразителя космического чувства, призванного сообщить людям *чувство бесконечного*; третий вид возвеличивает нравственное самоотречение во имя человечества, деятельную любовь к людям и вечную готовность с радостью пожертвовать собой, что дает «высшее прозрение в мире», «приводит в мистический экстаз» и дарит победу над ужасом зла и смерти [1, с. 54, 59].

«Эстетическое вчувствование», допускающее звукоподражание, не ограничивается внешними формами, а является «лишь опорным пунктом для симпатического расширения нашего «я», для включения в него всей окружающей природы» [1, с. 50]. Подобный «музыкальный символизм» обусловлен способностью музыки «изображать» по аналогии формы, масштабы, типы, скорости, направленность движения, контрасты и оттенки света и мрака, тепла и холода, легкости и тяжести и т.д., что может распространяться на любые природные и культурные объекты, расширяя горизонты зримой и воображаемой нами картины мира. Вместе с тем особенности музыкального слуха Римского-Корсакова позволяют ему «слышать» картину мира и в звуке, и в цвете. «Все тональности, строи и аккорды, по крайней мере для меня лично, – говорил Римский-Корсаков, – встречаются исключительно в самой природе, в цвете облаков или же в поразительно прекрасном мерцании цветковых столбов и переливах световых лучей северного сияния» [4, с. 176]. Цветовая символика наиболее полно проявилась в сказочно-мифологических операх композитора из-за насыщенности их действия картинами природы.

Цветовой слух, как особая, данная композитору от природы форма проявления синестезии в восприятии мира, включает и профессиональный, и жизненный, и культурный опыт композитора, и общечеловеческий опыт созерцания красок и звуков природы в различных ее состояниях, адекватным образом влияющих на эмоциональное состояние человека. И нас вполне убеждает, к примеру, использование Римским-Корсаковым тональности A-dur, ощущаемой композитором как ясной, весенней, розовой, цвета вечной юности и молодости, в картинах восхода солнца (оперы «Млада», «Ночь перед рождеством», «Сказка о царе Салтане», «Садко», «Золотой петушок»), или применение «теплой», «багряной» тональности Des-dur в эпизодах, связанных с проявлениями любовного чувства у Леля, Весны,

Снегурочки, других оперных персонажей. К Римскому-Корсакову с полным основанием можно отнести слова, сказанные французским композитором XX века О. Мессианом: «Я ставлю цветомузыку выше церковной и религиозной. Церковная музыка славит Господа в нем самом, в Его Церкви, в Его Жертвоприношении. Религиозная музыка открывает Бога ежечасно и повсюду: на нашей планете Земля, в наших горах, океанах, в птицах, цветах, деревьях, в видимых в космосе звездах, которые нас окружают. Но цветомузыка делает то же, что и витражи, и средневековые витражи-розы: она приносит нам ослепляющее восхищение» [5, с. 234]. Этим «ослепляющим восхищением», но не к витражам, а прежде всего к живой, естественной природе, пронизаны все музыкальные картины Римского-Корсакова и все его женские образы, в обрисовке которых композитор не ограничивает себя раз и навсегда данными тональностями, а применяет их в зависимости от репрезентируемых этими образами смыслов и ценностей.

Говоря о пантеизме и мифопоэтике Римского-Корсакова, нельзя обойти вниманием и его отношение к оперным либретто, которые композитор предпочитал писать сам. Тщательно выбирая сюжеты для своих опер и опираясь на известные образы и сочинения крупнейших русских писателей, поэтов, драматургов, Римский-Корсаков слегка изменял тексты, добавлял собственные слова и стихи и даже вводил придуманные им самим персонажи. Цель этих изменений – наиболее точное донесение до слушателя собственной концепции, для чего следовало «омузикалить» литературно-поэтическую речь, сохранить и усилить ее ритм и певучесть, приблизить речь героев к интонациям народной песни, к их эмоциям. «Работая над либретто, композитор шел от музыки, от живых интонаций действующего лица, поэтому нередко ему удавалось найти более естественное и менее рационалистическое словесное выражение мысли» [6, с. 154].

Передаче «философски-осмысленного артистического отношения к мифу» [6, с. 193] в опере, где главное не драма, а музыка, способствует широкое использование Римским-Корсаковым системы лейтмотивов и тяготение к «сквозному действию», в котором вся последовательность событий направлена к раскрытию главной идеи оперы. Женским образам отведена в этом ведущая роль, связанная и с тем, какая из трех форм «апофеоза» И.И. Лапшина является в той или иной опере определяющей. Но каждая опера всегда экспонирует тот или иной вариант смешения этих форм, которое, как правило, выступает в ярко-оптимистической окраске, и в этом – одна из важнейших особенностей творческого метода Римского-Корсакова.

Более всех времен года композитор любил весну и раннее лето, что стало одной из главных причин его влюбленности в сказку А.Н. Островского и образ Снегурочки. «Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму, – писал Римский-Корсаков, – вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства берендеев с их чудным царем, не было лучше мирозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу» [7, с. 172-173]. «Кто не любит моей «Снегурочки», тот не понимает моих сочинений вообще и не понимает меня» [8, с. 64]. На сходство образа Снегурочки и души композитора указывал и Б.В. Асафьев, обращая внимание на «строгую холодную скованность и цельность стремлений, прикрывавшие собою целомудрие, скромность, кротость и детскую приветливую наивность и застенчивость душевного мира Римского-Корсакова. Очами тихой, кроткой Снегурочки-девушки смотрит великий композитор на мир и внимательно слушает и людские песни, и музыку, что звучит в природе» [9, с. 9]. Любовь к людским песням, к людям привела Снегурочку к свершению невозможного – испытанию горячей человеческой любви, что погубило ее, но помогло примирению берендеев и небожителей, наведению порядка в крестьянском календаре, в отношениях между богами и людьми. Разве это не творческое посредничество между природой и человеком (второй вид апофеоза) и не проявление морального героизма (третий его вид)?

Подобное постижение космоса, тождественное смысловой сущности всей оперы, говорит об активной природно-божественной силе человеческой любви, которая проявляется

в языческих мифах крестьянского календаря через «ощущение красоты» и «чувство космического в природе» [10, с. 172]. Несвойственная сказке гибель в конце оперы главных героев (Снегурочки и Мизгиря) объясняется эпическим, мифологическим характером сюжета, ибо это – «чистой воды мифология, увиденная сквозь толщу веков, понятая и обработанная художниками XIX столетия», и этот древний календарный миф если не целиком, то частично сохраняет «черты архаического взгляда на мир, на место и роль человека в космоприродном универсуме» [11, с. 134].

Образ Снегурочки в немалой степени подготовлен образом Панночки из оперы «Майская ночь». Панночка, как и Снегурочка, связана со стихией воды, но не с кристально чистыми снежинками, а с темной прудовой водой, в которой, однако, отражается освещенное месяцами небо. Обеих героинь приводит на землю любовь к земным песням и влечение к их творцам, но Снегурочка может жить и общаться с людьми в любое время суток, предпочитая светлый день, а Панночка, совершившая грех самоубийства, – только ночью. Развитие этих образов происходит в весенне-летнее время на фоне разнообразных картин природы, а также народных праздников и обрядов, воспевающих Весну, Ладу, Купалу, Небо, Землю, Солнце, любовь, красоту, идеи вечной жизни и плодородия. В обеих операх героини по-своему наводят порядок на земле: Панночка путем хитрости-волшебства, совершаемого ради любви Левко и Ганны; Снегурочка в результате представленного людям примера душевной красоты, чистоты и жертвы Яриле-Солнцу. Образы Панночки и Снегурочки органично дополняются их земными «соперницами», но темное, inferнальное начало русалочки снимается светлым образом Ганны, а изначальная холодность Снегурочки – страстностью Купавы. Развитие этих образов приводит к достижению ими своей мечты и довольству всех окружающих. В финалах обеих опер поется слава Солнцу, героиням, их любви, спасающей народ и человеческие души.

Под категорию «апофеоза природы и любви» подпадают не только сказочные, но и мифологические, исторические, бытовые женские образы Римского-Корсакова. Это и соответствующие идеальным сказочным героиням образы Марфы («Царская невеста»), Февронии («Сказание о невидимом граде Китеже»), Ольги («Псковитянка»), Лады и Млады («Млада»), Сервиллии («Сервиллия»), Марии («Пан Воевода»), и образы, представляющие отдельные черты этого идеала – Оксана («Ночь перед Рождеством»), Любава («Садко»), Милитриса («Сказка о царе Салтане»), Царевна Ненаглядная Краса («Кашей бессмертной»). Даже образы с «темной» окраской, представленные автором с жалостью, сочувствием и симпатией (Любаша из «Царской невесты»), с юмором (Бабариха из «Царя Салтана», Солоха из «Ночи перед Рождеством») или с нареканием и неприязнью (Кашеевна из «Кашея», Морена, Клеопатра, Войслава из «Млады», Ядвига из «Пана Воеводы»), неотделимы от картин «своей» природы и по-своему борются за любовь.

Многим из этих образов присущи и черты этического героизма – жертвенность и бесстрашие, позволяющие в самых ужасных ситуациях побеждать зло и предательство силой любви. Этика язычества сливается здесь с христианской этикой, отчего смерть героинь радостна, светла, красива и ведет их к слиянию с Первотворцом. «Умирание Марфы, смерть Сервиллии, смерть Февронии – все это «блаженные кончины», где нет места отчаянию и ужасу, где изображен момент наивысшего духовного просветления и примирения с жизнью» [1, с. 58]. Прославление творческого гения художника также касается всех «светлых» корсаковских героинь, которые олицетворяют художественный идеал – красоту, музыкальность, поэтизм, являясь символами «творческой фантазии, которая одушевляет нас верою в осуществимость того, что кажется невозможным» [1, с. 55].

Но именно в образе Февронии дано поистине гениальное изображение «того расширения человеческого я, которое человек может испытывать в минуты морального энтузиазма» [1, с. 60], когда бытие человека осознавалось в прочной связи с бытием государства. Заложенные в этом образе качества верности, мужества, бесстрашия, кротости, смирения и милости к врагу выделяют Февронию среди всех других героинь композитора. Венчая галерею легендарно-исторических женских образов Римского-Корсакова, образ

Февронии выступает духовно-нравственным идеалом русского народа, не подвластным смерти и вражеским силам. «Деве Февронии, живущей в полном согласии с Богом и преисполненной деятельной, жертвенной любви к природе и людям, в критические минуты ее жизни дается высшее прозрение. Благодаря ему она побеждает ужас зла и смерти и становится символом бессмертия русской души и русской жизни, тесно спаянным с образом града Китежа как символом России и русской государственности» [12, с. 87].

Не имея возможности представить в рамках данной статьи более развернутый анализ метафизических и мифопоэтических оснований женских оперных образов Римского-Корсакова, сделаем некоторые выводы с учетом проделанной в этом направлении работы автора.

Репрезентация женских оперных образов Римского-Корсакова высвечивает целостный системно-концептуальный взгляд композитора на мир, в котором обнаруживается теснейшая связь человека с природой, с высшими космическими силами, с Богом, их постоянное взаимодействие. В центре данной картины – женское начало, идеал Вечной Женственности, Мировая Душа, отождествляемые с Россией и имеющие своим истоком архетип Великой Матери. Этот идеал, живущий в душе Н.А. Римского-Корсакова и воспеваемый в русской философии, литературе и поэзии Серебряного века, неотделим от смысла Любви как «вселенского чувства», главной составляющей которого является сакрализация природы, имеющая древнейшие корни в язычестве и запечатленная, прежде всего, в самых возвышенных образах композитора: Снегурочке, Царевне Волхове, Царевне-Лебеди, в сопутствующих им образах Лады, Весны, Купалы, водной стихии, оживающей и расцветающей природы, в сопровождающих эти образы народных обрядах и ритуалах. Не менее возвышенный, но более сложный и неоднозначный образ Шемаханской Царицы, сопряженный с утренней зарей и природой Востока, выходит за рамки русского этноса и ассоциируется с «иномирием» – загадочным, манящим, но и опасным. Связанный с эсхатологическими настроениями композитора, с его тревогами за судьбу России, образ Шемаханской Царицы демонстрирует несоизмеримость убожества и пошлости царя Додона, его приближенных, рабской сути всего народа – с потребностью в добре, красоте, в высокой духовной любви к людям, своему государству, что делает их всех «живыми мертвецами».

Женские оперные образы Римского-Корсакова – главный стержень создаваемой композитором семиосферы, его «космического мифа», в котором развертывается не только прекрасное музыкальное действие, но и подлинная жизнь земных и неземных героев в их биполярности, иерархии и взаимодополнительности светлых и темных сил. Все эти образы опираются на традиционные этически-эстетические ценности русской, славянской и мировой культуры, даны в развитии, становлении и являют собой пример морального героизма и совершенного художественного творчества. Репрезентируя идеи согласия, примирения, сострадания, милосердия, патриотизма, государственности и спасения индивидуальной души человека, России, всего человечества силой любви, женские оперные образы Римского-Корсакова, коррелирующие с идеалами русского язычества, православия, основных мировых религий, в целом представляют своего рода «живую лестницу в небо» – от жителей «подземного» и земного миров к небожителям, к богине весны и любви Ладе, к Матери Мира, к Богу. Предъявляя в мифологических, метафорических, музыкально-поэтических формах различные пути решения вечных, насущных и сюиминутных проблем, «лестница» эта, зовущая нас ввысь, живописует и бесславные нисхождения, и трудные подъемы, но только от нас, от нашей нравственной, творческой, деловой активности зависит успешное преодоление этого нелегкого, но благодатного пути.

### Литература

1. Лапшин И.И. Н.А. Римский-Корсаков. Философские мотивы в его творчестве // Русская мысль. 1910б. Октябрь.

2. Багдасарян В.Э., Сулакшин С.С. Высшие ценности Российского государства. М., 2012.
3. Якушев И.Б. Н.А. Римский-Корсаков. «Компас композитора» (патографический очерк) // Прикладная психология и психоанализ. 2010. № 2. URL: <http://ppip.idnk.ru>
4. Ястребцев В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. В 2 т. Т.1. М., 1960.
5. Мессиа́н О. «Вечная музыка цвета...» // Музыкальная академия. 1999. № 1.
6. Барсова Л.Г. Неизданный Иван Лапшин. СПб., 2006.
7. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М., 1980.
8. Музыкальное наследие. Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма. В 2 томах. Т. II. М., 1954.
9. Глебов И. «Снегурочка»: весенняя сказка: опера в 4 д., с прологом, муз. Н.А. Римского-Корсакова // Программа (30 января 1921 г.). Пг., 1921.
10. Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. 3: Композиторы «Могучей кучки». В.В. Стасов. М., 1954.
11. Некрылова А.Ф. Фольклорные элементы «Снегурочки» // Петербургский театральный журнал. 2004. № 3 (37). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/37/the-petersburg-prospect-37/folklornye-elementy-snegurochki/>
12. Миклина Н.Н. Идея государственности в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова как элемент содержания музыкально-исторического образования // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». № 4 (8)/2014.

#### References

1. Lapshin I.I. N. A. Rimsky-Korsakov. Philosophical motives in his creativity // Russkaya mysl'. 1910b. Oktyabr'.
2. Bagdasaryan V.E.H., Sulakshin S.S. Vysshie cennosti Rossijskogo gosudarstva [Higher values of the Russian state]. Moscow, 2012.
3. Yakushev I.B. N.A. Rimskij-Korsakov. «Kompas kompozitora» (patograficheskij ocherk) [“Composer’s compass” (patographical sketch)] // Prikladnaya psihologiya i psihoanaliz. 2010. № 2. URL: <http://ppip.idnk.ru>
4. Yastrebtsev V.V. Nikolaj Andreevich Rimskij-Korsakov. Vospominaniya [Nikolaj Andreevich Rimsky-Korsakov. Memoirs.]. In 2 v. V.1. Moscow, 1960.
5. Messiaen O. “Eternal music of color ...” // Muzykal'naya akademiya. 1999. № 1.
6. Barsova L.G. Neizdannyy Ivan Lapshin [Unpublished Ivan Lapshin]. Saint Petersburg, 2006.
7. Rimskij-Korsakov N.A. Letopis' moej muzykal'noj zhizni [Chronicle of My Musical Life]. Moscow, 1980.
8. Muzykal'noe nasledstvo. Rimskij-Korsakov. Issledovaniya. Materialy. Pis'ma. [Musical inheritance. Rimsky-Korsakov. Researches. Materials. Letters]. In 2 v. V. II. Moscow, 1954.
9. Glebov I. The snow maiden: a spring fairy tale Opera in 4 acts, with prologue, music. N.A. Rimsky-Korsakov // Program (January 30, 1921). Petrograd, 1921.
10. Asaf'ev B.V. Izbrannye trudy. T. 3: Kompozitory «Moguchej kuchki», V.V. Stasov [Chosen works. Vol. 3: The composers of the “Mighty handful”, V.V. Stasov]. Moscow, 1954.
11. Nekrylova A.F. Folklore elements of “Snow Maiden”// Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. 2004. № 3 (37). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/37/the-petersburg-prospect-37/folklornye-elementy-snegurochki/>
12. Miklina N.N. The idea of statehood in opera creativity of N. A. Rimsky-Korsakov as an element of content of musical and historical education // Vestnik kafedry YUNESKO «Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie». № 4 (8)/2014.