

Научная статья

УДК 782.91

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-104-128>



«Самозванец» Юргиса Карнавичюса: балет-фантазия на исторический сюжет



¹Антон Вагеро



²Нина Владимировна Пилипенко

^{1, 2} Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация,
¹ Литовская Республика,

¹ vagero@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0002-9493-1975>

² n.pilipenko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5307-7197>

Аннотация. Юргис Карнавичюс (1884–1941) — один из первых литовских композиторов, обратившихся к жанру балета. Его первый опыт — хореографическая картина «Литовская рапсодия» (на музыку одноименной симфонической поэмы) — был представлен на сцене Каунасского государственного театра в 1928 году. Впоследствии Карнавичюс сочинил четыре полноценных балета, однако из-за событий Второй мировой войны они так и не были поставлены. К счастью, материалы, связанные с этими балетами, сохранились в архивах, в том числе клавир и партитура одноактного «Самозванца» (1940). Либретто, написанное Еленой Павловной Франс, основано на исторических событиях первой декады XVII века — начала Смутного времени. Его герои —

будущий Лжедмитрий I и Марина Мнишек, чьи судьбы тесно переплетаются и с польско-литовской, и с русской культурой. В балете ощущается влияние таких сочинений, как «Борис Годунов» М. П. Мусоргского и «Жизнь за царя» М. И. Глинки — не только в сюжете, но и в музыке. В частности, есть много пересечений с так называемыми «польскими актами» этих опер. Вместе с тем в либретто «Самозванца» внесены новые сюжетные мотивы, которые позволяют по-новому взглянуть на начальный этап истории Лжедмитрия. Балет Карнавичюса до сих пор хранится на полках Литовского архива литературы и театра (LLMR). Хотелось бы надеяться, что его материалы когда-нибудь будут не только опубликованы, но и исполнены на сцене.

Ключевые слова: Юргис Карнавичюс, «Самозванец», литовский балет, Лжедмитрий, Марина Мнишек, Смутное время

Для цитирования: Вагера А., Пилипенко Н. В. «Самозванец» Юргиса Карнавичюса: балет-фантазия на исторический сюжет // Современные проблемы музыкознания. 2024. Том 8, № 1. С. 104—128. (На рус. и англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-104-128>

Благодарности: Хотелось бы выразить глубокую признательность семье Карнавичюса, в частности пианисту, профессору Литовской академии музыки и театра Юргису Карнавичюсу, предоставившему доступ к архивным материалам, а также Литовскому архиву литературы и искусства и его работникам. Отдельная благодарность бывшему директору архива, художественному критику и профессору (PhD) Юозапасу Блажюнасу за профессиональную помощь и поддержку нашего исследования.

Musical Theatre

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-104-128>

***The Imposter* by Jurgis Karnavicius:
A Ballet-Fantasy on a Historical Plot**

¹Anton Vagero, ²Nina V. Pilipenko

^{1, 2} Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
¹ Republic of Lithuania,

¹ vagero@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0002-9493-1975>
² n.pilipenko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5307-7197>

Abstract. One of the first Lithuanian composers to work in the genre of ballet was Jurgis Karnavičius (1884–1941). In 1928 he introduced a choreographic scene based on his tone poem *The Lithuanian Rhapsody*, that engaged interest in the genre of ballet among Lithuanian composers. Afterwards Karnavičius composed four full-length ballets that were offered to a variety of European theatres. Unfortunately, due to the events of World War II, there had not been any production of the ballet organized. Fortunately, the musical material of the ballet was preserved, including *The Imposter* (1940). The libretto written by Elena Pavlovna France is based on historical events in Russian history of the first decade of the 17th century — the beginning of the Time of Troubles. The main characters of the ballet are the future tsar-imposter False Dmitry I and Marina Mniszech, whose fates are tied to both Russian, Polish and Lithuanian history. The ballet was influenced by the works of great Russian composers, such as *Boris Godunov* by Modest Mussorgsky and *A Life for the Tsar* by Mikhail Glinka, most specifically, their “Polish acts.” At the same time, *The Imposter* added new plot motives that allow us to see the uprising of False Dmitry from a different perspective. Karnavičius’ ballet continues to be preserved in the Lithuanian Archive of Literature and Music up to the present day. The hope remains that these materials shall not only be published, but also performed.

Keywords: Jurgis Karnavičius, *The Imposter*, Lithuanian ballet, False Dmitry I, Marina Mniszech, the Time of Troubles

For citation: Vagero, A., Pilipenko, N. V. (2024). *The Imposter* by Jurgis Karnavičius: A Ballet-Fantasy on a Historical Plot. *Contemporary Musicology*, 8(1), 104–128. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-104-128>

Acknowledgments: We would like to express our gratitude to the Karnavičius family, particularly to the pianist, professor of the Lithuanian Academy of Music Jurgis Karnavičius who granted excess to archive materials. We would also like to thank The Lithuanian literature and art Archives and its employees. A special thanks to the ex-director of the Archive, art critic, PhD in Art, professor Juozapas Blažiūnas for his professional help and his support of our research.

Введение

Литовский балет сформировался достаточно поздно, в конце 1920-х годов. Первым национальным сочинением в этом жанре принято считать хореографическую картину «Литовская рапсодия» Юргиса Карнавичюса, поставленную в Каунасском музыкальном театре в 1928 году балетмейстером Павлом Николаевичем Петровым¹ в ознаменование 10-летия независимости Литвы. Балет имел большой успех и долгое время оставался в репертуаре театра [1, с. 14]. Однако изначально она представляла собой симфоническую поэму («Литовская фантазия», 1925). Именно в таком виде сочинение было впервые исполнено в 1927 году в Ленинграде.

Помимо «Литовской рапсодии» Карнавичюс создал четыре полноценных балета², которые, однако, не были поставлены [2, р. 231]. Лишь музыка к одному из них — «Красавица» (1926) — прозвучала в Большом зале Ленинградской филармонии 30 марта 1927 года, но в качестве четырехчастной сюиты³. Клавиры и партитуры трех других до сих пор лежат в архивах, однако, по нашему мнению, их изучение не потеряло актуальности и по сей день.

Балет «Самозванец» (1940), третий по счету в творчестве Карнавичюса, интересен прежде всего тем, что имеет точки соприкосновения не только с польско-литовской историей, но также и с русской. В основу либретто положен один из эпизодов Смутного времени, который предшествовал воцарению Лжедмитрия I на московском престоле и войне 1609–1618 годов между Россией и Польшей [3, с. 333–334; 4, pp. 215–219; 5, pp. 423–430]. Связь балета с русской музыкальной культурой здесь более чем очевидна — в первую очередь с операми «Борис Годунов» М. П. Мусоргского и «Жизнь за царя» М. И. Глинки, сюжеты которых относятся к тому же историческому периоду.

«Самозванец» Карнавичюса крайне редко фигурирует в искусствоведческой литературе, а научные исследования последнего десятилетия его полностью игнорируют. Даже в кандидатской диссертации Александраса

1 Павел Николаевич Петров (1881–1938) — русский танцор, балетмейстер и педагог. Считается основоположником литовского профессионального балета.

2 «Красавица» (1926), «Барокко» (1938), «Самозванец» (1940), «Молодежь танцует» (1941).

3 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 165. L. 5.

Янкаускаса, которую в настоящий момент можно назвать самым важным источником сведений о литовском национальном балете на русском языке [1], нет ни единого упоминания о нем. Наиболее подробную информацию о «Самозванце» удалось найти в работах литовских музыковедов Юрате Бурокайте [6, p. 56] и Аудроне Жюрайтите [2, pp. 237–238], однако и они ограничиваются лишь общими данными.

История создания

Одним из источников сведений об истории создания «Самозванца» балета стала переписка Карнавичюса: в ряде писем композитор рассказывает не только о самой идее использовать сюжет о Лжедмитрии, но и о планах поставить балет в Ковент-Гардене. В основном это письма сыну⁴, либреттистке Елене Павловне Франс и художнику Мстиславу Валериановичу Добужинскому⁵.

Карнавичюс вел переписку с Еленой Павловной и ее супругом⁶, входившими в музыкально-театральные круги британской столицы. Именно они предложили композитору написать балет на сюжет о Лжедмитрии. Идею поддержали также хореографы – Леонид Федорович Мясин⁷ и Юрий Шабелевский⁸, который работал в труппе Василия Григорьевича Воскресенского, более известного под псевдонимом полковник де Базиль. В этот период Карнавичюс приступил к созданию первых номеров «Самозванца» — краковяка, мазурки и полонеза. Их черновики он периодически отсылал к Шабелевскому⁹.

Ажиотаж вокруг балета был немалый, и Франсы активно поддерживали композитора. Карнавичюс в письме к Франс от 5 июля 1938 года не без иронии пишет об этом:

После Вашего письма от 26/VII у меня создалось впечатление, что из-за моей музыки вся Ваша жизнь перевернулась. Доктор бросил практику, его жена запустила хозяйство и любимый сад, оба днем и ночью ходят к директорам и балетмейстерам, представляя музыку неизвестного Карновича. Теперь я хотел бы, чтобы моя музыка имела хоть какой-то успех, если и не ради меня, то ради того труда, времени и доброй воли, которыми уже пожертвовали Вы и Владимир Иванович¹⁰.

4 Юргис Карнавичюс (1912–2001) — литовский пианист и педагог. С 1949 по 1983 года был ректором Литовской академии музыки и театра.

5 Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957) — русско-литовский художник, художественный критик и мемуарист. Совместно с Карнавичюсом работал над многими его произведениями.

6 Владимир Иванович Франс (1895–?) — врач, критик и историк балета, муж Е. П. Франс.

7 Леонид Федорович Мясин (1896–1979) — русский танцовщик и хореограф.

8 В польских источниках — Ержи Шаблевский (Jerzy Szablewski — см. Program Balety Polskie Gdansk 1974. Sylfidy, balet w 1 akcie do muzyki Fryderyka Chopina. Opera bałtycka. Gdansk, 1974). Однако в письме к Карнавичюсу он подписывался как Шабелевский (Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 142. L. 2).

9 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 142. L. 2.

10 Цит. по: *Burokaitė J. Laiškai. Jelenai France. 1938-VII-5 // Jurgis Karnavičiaus [par. Jūratė Burokaitė]. Vilnius: Petro Ofsetas, 2004. P. 154.*

У создателей балета возникали различные художественные проблемы. Они обсуждали, например, в какой степени в сюжете должна быть сохранена историческая достоверность. На это указывают строки из письма Добужинского к Карнавичюсу:

...Не стоит воспроизводить здесь полную историческую правду, однако придерживаться какой-то исторической правды все же надо <...> Конечно, можно не следовать истории и превратить Польшу в фантастическую Польшу, а Россию в фантастическую Россию — тогда все «парадное» в танцах (русских и польских) должно быть фантастическим и непохожим на народные танцы. Только нужно ли это?¹¹

И все же окончательный вариант сценария походил скорее на романтизированную «фантастическую» картину, нежели историческую: в балет были включены колоритные арабские, русские и польские танцы, а также сцены гадания и видений цыганки, предсказавшей Лжедмитрию воцарение на московском престоле. Черновики хореографических номеров Карнавичюс часто показывал своим коллегам. На балет возлагались большие надежды, и композитор стремился как можно скорее осуществить его постановку. Сюжет крайне заинтересовал Шаблевского, который имел польские корни. Поэтому он даже начал вести переговоры с дирекцией Королевского театра Ковент-Гарден.

Но все изменилось с началом Второй мировой войны. 28 ноября 1940 года Карнавичюс писал Рейнгольду Морицевичу Глиэру, косвенно упоминая о крахе надежд на постановку «Самозванца»:

...За последние годы я несколько раз побывал в Париже и в Лондоне, видел много интересных постановок Фокина, Мясина, Лишина и др. В Лондоне увлечение балетом невероятное! Познакомился там с многими интересными людьми; были даже кое-какие перспективы в смысле приложения своей работы. Но война все перевернула¹².

В сентябре 1939 года Мясин перебрался в Америку, где в период войны ставил балеты в Нью-Йорке, Чикаго и Мехико¹³, а труппа Воскресенского отправилась на гастроли в Австралию¹⁴. Добужинский же навсегда покинул Каунас, и с Карнавичюсом они больше никогда не виделись [6, р. 56]. Сведений, указывающих на их дальнейшую переписку, найти не удалось. Работа над «Самозванцем» прекратилась.

11 Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, retų knygų ir rankraščių skaitykla (Отдел редких книг и рукописей). F. 30, ap. 1, b. 2737. 1–4.

12 Цит. по: Бурокайте Ю. Из писем Ю. Карновича // Музыкальная академия. 2000. № 3. С. 224.

13 Мясин Л. Моя жизнь в балете. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 352–353; My life in ballet / [by] Leonide Massine. London; New York: Macmillan; St. Martin's P, 1968. P. 213; Straus R. Massine, Léonide (1896–1979) // The Routledge Encyclopedia of Modernism. Taylor and Francis, 2016. Date Accessed 10 Feb. 2024 <https://www.rem.routledge.com/articles/massine-leonide-1896-1979>. doi:10.4324/9781135000356-REM1002-1

14 Суриц Е. Я. Об антрепренере де Базиле – полковнике В. Г. Воскресенском // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2011. № 1(25). С. 81–99. С. 92.

Сюжет и либретто

В основу сюжета положен эпизод появления Лжедмитрия в Польше как претендента на московский престол, относящийся к концу 1603 или началу 1604 года [7, с. 29; 5, р. 410]. Либретто можно трактовать не только как оригинальный взгляд на знакомый исторический эпизод, но и как своеобразный парафраз «Бориса Годунова» Мусоргского.

Действие происходит во дворце Мнишка, в начале XVII века. В зале постепенно собираются гости. Входят княгиня Вишневецкая и Осмольский, которых встречает Юрий Мнишек, воевода Сандомирский. Гости ожидают его дочь Марину. Перед ее выходом арапчата танцуют арабский танец и разносят гостям сласти. Появляется Марина со своей сестрой Эфрозиной, приветствуя гостей. Осмольский выражает свои чувства Марине, после чего начинается полонез. Марина просит княгиню Вишневскую начать краковяк, за которым следует мазурка. Далее входит Цыганка — гадалка, забавляющая знатных гостей. Марине она предсказывает возвышение в будущем. В судьбе Осмольского гадалка не видит ничего интересного.

Неожиданно появляется Димитрий в сопровождении свиты и шута. Гости, особенно Осмольский, настроены враждебно. Марина сдержанна и не выдает своих чувств. Юрий Мнишек приказывает слугам подать гостям вина. Тем временем Эфрозина танцует менуэт со своим учителем Траншэ, после чего Марина просит Димитрия показать русские танцы. Начинается быстрый танец. Внимание Марины к Димитрию вызывает ревность у Осмольского. Марина с кубком вина начинает танцевать кувяк: она как бы вызывает их обоих на соревнование. В конце танца Осмольский выхватывает кубок из ее рук и выпивает оставшееся вино. Обернувшись, он видит Марину в объятиях Димитрия. Между Осмольским и Димитрием завязывается ссора, в которую вмешивается гадалка. Она начинает гадать самозванцу, после чего падает к его ногам: ей привиделось венчание Димитрия и Марины на царство. Марина снимает со стены старинную саблю и склоняется перед Димитрием. Оскорбленный Осмольский уходит.

Марина и Димитрий танцуют большое адажио, после которого Юрий Мнишек повелевает слугам наполнить кубки вином. Балет заканчивается торжественной общей мазуркой¹⁵.

Сюжеты «Самозванца» и «Бориса Годунова» хотя и отличаются, но отчасти пересекаются — балет Карнавичюса фактически представляет собой своего рода новый вариант польского акта. Однако его содержание не идентично тому, что мы видим в опере Мусоргского. В «Самозванце» присутствуют некоторые элементы мистики — видение Димитрия на московском престоле. Кроме того, появляются новые персонажи — отец Марины, воевода Юрий (Ежи) Мнишек¹⁶ (польск. Jerzy Mniszech, ок. 1548–1613), офицер Осмольский, княгиня Вишневецкая и Эфрозина (Ефросина¹⁷), сестра Марины. Почти все они в той или иной степени имеют исторические прототипы.

15 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 37. L. 48–51.

16 Мнишек как действующее лицо появляется в трагедии Пушкина, однако в либретто оперы Мусоргского отсутствует.

17 Именно такое написание ее имени принято в отечественной исторической литературе.

Юрий Мнишек сыграл важную роль как в истории Польши, так и в перипетиях Смутного времени в России. Имея многочисленное потомство, он стремился заключить выгодные браки для каждого из своих детей. В исторических трудах и художественной литературе он предстает как гордый и властный человек, готовый многим пожертвовать для достижения собственных целей [7, с. 11–13].

Ян Осмольский, по историческим данным, был камердинером Марины [там же, с. 108]¹⁸. В некоторых источниках он назван ее пажом, а его имя передается как Матеуш Осмальский [там же, с. 328]. Из «Дневника Марины Мнишек» известно, что 17 мая 1606 года, во время штурма царских покоев, Осмольский встал на защиту царицы и ее свиты, однако погиб от рук заговорщиков [там же, с. 108]. В ранних черновиках либретто он звался Польским офицером.

К персонажам, имеющим исторические прототипы, относится и Эфрозина, младшая дочь Мнишка. В 1604 году ей, по некоторым данным, должно было быть всего 9 или 10 лет¹⁹. Изначально в черновике либретто сестра Марины не фигурировала.

Еще один новый персонаж — пожилая княгиня Вишневецкая. Установить, кто конкретно из западнорусского княжеского рода Вишневецких послужил прототипом героини балета, практически невозможно из-за несоответствия тех или иных дат. Однако сам этот род сыграл важную роль в восхождении Самозванца на царский престол: его первым покровителем стал князь Адам Вишневецкий (1566–1622)²⁰. Он ввел Дмитрия в высшие круги польской знати, где последний и познакомился с Мариной. Важную роль в этом знакомстве сыграло родство Вишневецких с Мнишками (брат Адама, Константин, был женат на Урсуле, сестре Марины). Казимир Валишевский указывает, что именно «у Константина Вишневецкого он [Дмитрий] нашел Марину»²¹.

Главные герои, Самозванец и Марина²², тоже не идентичны персонажам Пушкина и Мусоргского. В отличие от неоднозначного Гришки Отрепьева, Дмитрий Карнавичюса представлен достаточно однопланово — самонадеянным и жаждущим власти. Марина же опьянена его дерзостью и амбициями. Дмитрий всячески старается добиться расположения польской аристократки. Об этом свидетельствует письмо Карнавичюса к Добужинскому от 22 июля 1938 года:

18 См. также Дневник Марины Мнишек / пер. [и вступ. ст., с. 5–21] В. Н. Козлякова; [комментарии В. Н. Козлякова, А. А. Севастьянова]. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 56.

19 Н. В. Эйльбарт указывает, что в 1609 году, когда отец собирался выдать Ефросину замуж за Валентина Другета, ей минуло «не более четырнадцати или пятнадцати лет» [8, с. 163–164]. Свадьба не состоялась из-за смерти жениха [там же, с. 164]. Позднее, в 1629 году, Ефросина сбежала из дома с простым шляхтичем и вышла за него замуж [там же, с. 188].

20 Валишевский К. Ф. Смутное время: Репринт. воспроизведение изд. 1911 г.: [пер. с фр.]. М.: Совмест. сов.-фин. предприятие «ИКПА», 1989. С. 94–97.

21 Там же. С. 97.

22 О личностях Лжедмитрия и Марины Мнишек см. [3; 7; 9; 10; 11; 12; 13].

...Дмитрий хочет развлечь Марину танцем. Он готовит своих юношей. Те начинают танцевать — сначала медленно, затем — быстрее. Запутывается шут, Дмитрий его выгоняет, сам как следует высмеивает, выпивает рог вина и начинает танцевать. Вышло 10 страниц музыки. (4½ минут)²³.

Не исключено, что источником для либретто послужили не только работы историков, но и какие-то из художественных произведений как на русском, так и на других языках [13]²⁴. Ко времени создания балета судьба Марины и Самозванца волновала умы на протяжении уже более чем трех столетий, вызвав к жизни большое количество исторических повестей, романов и пьес²⁵. Вполне возможно, что, не желая повторять польский акт «Бориса Годунова», авторы воспользовались одним из таких источников. На эту роль подходит, например, первая из трех повестей исторической трилогии «За царевича» Василия Петровича Авенариуса — «Три венца»²⁶. В ней есть эпизод знакомства Марины и Димитрия, который имеет множество параллелей с сюжетом балета²⁷ — в частности, сцена бала, сходный набор польских танцев, менуэт. Более того, в этом эпизоде действует влюбленный в Марину князь Осмольский [13, р. 116].

В любом случае, что бы ни послужило основой для либретто, при работе над «Самозванцем» Карнавичюс ориентировался не столько на исторический сюжет, сколько на колорит польских народных танцев.

Автограф балета

Автограф клавира «Самозванца» хранится в Архиве литовской литературы и искусства²⁸. Партитура либо не сохранилась, либо никогда не существовала. Во всяком случае никаких ее следов обнаружить не удалось. Возможно, это связано с упомянутыми выше обстоятельствами — началом войны, которая разрушила надежды Карнавичюса на постановку.

«Самозванец» имеет один акт, в котором по разным параметрам можно выделить от 10 до 16 разделов. Кроме того, к клавиру прилагаются две

23 Цит. по: *Burokaitė J. Laiškai. Mstislovui Dobužinskiui. 22-VII-1938 // Jurgis Karnavičius [par. Jūratė Burokaitė]. Vilnius: Petro Ofsetas, 2004. P. 149. Согласно историческим данным, уже на самом раннем этапе к Лжедмитрию примкнули сторонники из русских земель (ср. «Князь Адам Вишневецкий еще в ноябре 1603 года известил короля, что к «царевичу» прибежали двадцать «москалей», приветствовавших его как законного государя» [3, с. 69]).*

24 Польские исследователи указывают, что художественных сочинений о Марине Мнишек есть «не только на польском или на русском, но также на немецком, французском и испанском языках» [14, с. 186]. В последние годы появился целый ряд исследований, посвященных Смутному времени и образу Самозванца в русской [13; 15; 16] и зарубежной [15; 17; 18] литературе.

25 Вплоть до пьесы «Царь Московии», созданной в Англии в начале XVIII века и имевшей политическую подоплеку [18].

26 Авенариус В. П. Три венца. Историческая повесть из времен первого самозванца. СПб.: Издание книжного магазина П. В. Луковникова, 1901.

27 Глава 31. Панна Марина танцует менуэт. Там же. С. 241–249.

28 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 33.

пьесы: Мазурка № 2, которая не вошла в сам балет, и переложение Куявяка для скрипки и фортепиано, обозначенное как «Соло из балета “Лжедмитрий”» (*Solo aus dem Ballet „Der falsche Demetrius”*). Внутри клавира Карнавичюс не проставил номера, и об их количестве и значении в ряду других мы можем судить лишь по определенным признакам.

Почти все основные разделы датированы (кроме упомянутого переложения и сцены гадания). Им также предпосланы названия на английском и русском языках с одинарным или двойным подчеркиванием²⁹. Даты всегда проставлены на первой странице раздела (в левом верхнем углу) и сопровождаются текстом “*Author’s property. All rights reserved*” («Собственность автора. Все права защищены») с подписью Карнавичюса (см. иллюстрацию 1). Такие же подпись и дата (а иногда и место создания) могут быть указаны в конце. Сопоставление этих сведений позволяет судить о порядке создания номеров: самые ранние относятся к 1938 году (Полонез, Краковяк, первая³⁰ и отчасти финальная Мазурка, Сцена и русский танец), часть к 1939 (Арабский танец, Выход Марины), а Интродукция, Куявяк и окончание Финала датированы 1940-м (см. таблицу 1).

Сам балет имеет название только на английском — *The Impostor. Ballet in 1 act*. («Самозванец. Балет в 1 акте.»), которое предпослано каждому из основных номеров (за исключением сцены гадания). Показательно, что единственное обозначение на немецком есть в транскрипции Куявяка, и сочинение названо в нем «Лжедмитрий» (*Der falsche Demetrius*). Причины, по которым в основном клавире Карнавичюс дает в первую очередь англоязычные наименования, понятны: напомним, что балет предполагалось поставить в Ковент-Гарден. Однако почему он использовал в переложении немецкий, не совсем ясно. Возможно, оно было создано уже после нацистской оккупации Литвы в 1941 году (сам Куявяк датирован 1940-м годом).

Ряд номеров имеет несколько разделов со сменой темпа и размера, нередко с генеральной паузой между ними. Иногда они отмечены особым наименованием, как Менуэт в конце большого раздела «Гаданье и цыганский танец» (см. таблицу 1).

В клавире есть также подписи на русском языке, касающиеся развития действия, — более или менее подробные. Иногда они дополнительно маркируют границы внутренних разделов, которые могут рассматриваться как самостоятельные (например, появление Димитрия со свитой или выход Эфросины в сцене гадания, пляска царевича в следующей сцене). В последних номерах (начиная с Куявяка) пояснения отсутствуют.

²⁹ В некоторых случаях только на русском или только на английском.

³⁰ Интересно, что эта Мазурка и Мазурка № 2, не включенная в клавира, датированы одним числом — 2 февраля 1938 года.



Иллюстрация 1. Ю. Карнавичюс. «Самозванец». Вступление³¹

Ниже приведена таблица с названиями разделов в клавире, их темповыми обозначениями, пометками, касающимися сюжета, и датами создания. Нумерация дана в квадратных скобках. Те разделы, которые можно выделить внутри основных частей обозначено буквами латинского алфавита. Это деление

³¹ Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 33. L. 8.

до некоторой степени условно. Так, раздел 4а относится не к Полонезу, а к следующему за ним Краковяку — и по содержанию (все просят княгиню Вишневецкую начать танцы), и поскольку тот же музыкальный материал повторяется после этого танца, обрамляя его (5а — гости благодарят княгиню), а между Куявяком и Финалом, опираясь на смену темповых обозначений, можно выделить большее количество разделов.

Таблица 1. Структура балета «Самозванец»

№	Название части	Темповые обозначения	Пометки, касающиеся содержания ³²	Даты
[1]	<i>Introduction</i> / Вступление	<i>Moderato, energico, festivamente</i>	Занавес. Зала в доме Мнишка. Постепенно собираются гости, их встречает Мнишек. Входит Осмольский. Входит княгиня Вишневецкая.	1940
[2]	<i>Arabian dance</i> / Арабский танец	<i>Allegro</i>	Слуги-арапчата подают гостям сласти.	1939
[3]	<i>Marina's Entry</i> / Выход Марины	<i>Allegretto grazioso</i>	Марина появляется в сопровождении подруг. Осмольский подходит к Марине и выражает ей свои горячие чувства. Приготовление к полонезу / <i>Preparation for the Polonaise</i> ³³	1939
[4]	<i>Polonaise</i> / Полонез	<i>Allegro brillante (alla Polacca)</i>	Полонез начинают Мнишек и кн. Вишневецкая, за ними Марина и Осмольский и другие гости. Пары одна за другой покидают зал. Марина и Осмольский возвращаются в зал и танцуют вдвоем. Другие пары возвращаются в зал. Общий танец.	1938
[4a]	—	<i>Allegretto</i>	Марина, Мнишек, а за ними и другие просят кн. Вишневецкую начать танцы. Она сначала томно отказывается, а затем соглашается.	
[5]	<i>Cracow Dance</i> ³⁴ (<i>Krakowiak</i>) / Краковяк	<i>Andantino grazioso</i>	Кн. Вишневецкая и Мнишек. (Кн. Вишневецкая танцует томно, мечтательно, словно вспоминая свою юность.)	6-III-1938
[5a]	—	<i>Allegretto</i>	Мнишек, Марина и другие благодарят кн. Вишневецкую за танец. Она предлагает, чтобы протанцевала Марина.	
[6]	<i>Mazurka</i> / Мазурка	<i>Allegretto capriccioso alla mazurka</i>	Марина, Осмольский, подруги Марины	28-II-1938

32 Пунктуация сохранена.

33 Реплика на русском и английском языках.

34 В автографе описка: Danse.

[7]	Гаданье и цыганский танец	<i>Allegro non troppo</i> <i>Allegretto tranquillo</i> <i>Allegro non troppo</i> <i>Allegro vivo</i> <i>Allegretto tranquillo</i> <i>Allegro vivo</i>	Цыганка-гадалка, ударяя в бубен, вбегаёт в зал. Проходя между гостей Цыганка берет руку то одного, то другого и пытливо всматривается. Словно не найдя ничего достойного внимания, Цыганка танцует. Появляется Цыган. Дуэт: Цыганка и Цыган. Цыганка гадает по руке Марине и находит в ее судьбе нечто необычайное. Марина отдергивает руку, Цыганка танцует. Цыганка гадает Осмолюскому. Презрительно отбросив руку Осмолюского, Цыганка танцует с Цыганом.	—
[7a]		<i>Moderato risoluto e con moto</i> <i>Meno mosso</i> <i>Tempo I</i> <i>Moderato</i>	Входит Димитрий; с ним его приближенные и шут. Мнишек и старшие гости приветливо встречают их. Осмолюский и кое-кто из молодежи враждебно настроен к Димитрию. Марина благосклонно встречает Димитрия, не выдавая, однако, своих настоящих чувств. По знаку Мнишка Димитрию и его свите подают вина. Входит Эфрозина, наивная, смущающаяся. С нею – Траншэ, учитель танцев, старичок.	
[7b]	<i>Menuetto</i>	<i>Andantino grazioso</i>	Эфрозина, Траншэ, другие дамы и кавалеры.	
[8]	<i>Scene and Russian Dance</i> [Сцена и русский танец]	<i>Moderato</i> <i>Allegretto a tempo (Allegretto)</i> <i>Moderato</i> <i>Allegro non troppo, ma animato a tempo animando</i>	Мнишек просит Димитрия показать русские танцы. Димитрий дает знак своим людям; те, словно нехотя, готовят, разминаются. Заводят плавный танец. Шут подражает танцу других. Димитрий прогоняет шута. Димитрий готовится танцевать. Пляска Димитрия Группа мужчин, приближенных Димитрия, танцует, другие играют на народных инструментах. Димитрий [пляшет]. Димитрий и ансамбль.	1938
[9]	<i>Kujawiak /</i> Куявяк	<i>Andantino cantabile</i>	—	1940

[9a]		<i>Allegro non troppo, ma animato</i>		
[10]	<i>Mazurka (Finale)</i> [Мазурка]	<i>Allegro non troppo, brillante, alla mazurka</i>	—	1938 1940

Таким образом, как видно из таблицы, центральное место в балете занимают различные национальные танцы, причем наиболее разнообразно представлены польские, что соответствует месту действия и сюжету.

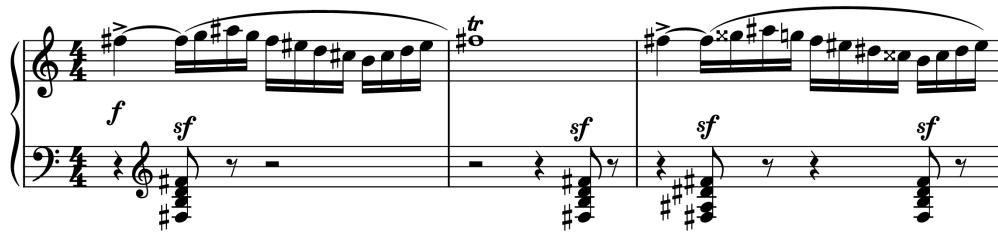
Национальные танцы в балете Карнавичюса

В музыкальной драматургии балета можно выделить три основные линии, связанные с национальными танцами: польскую, русскую и «экзотическую». К последней относятся арабский танец и сцена гадания. В драматургии «Самозванца» эти номера играют разную роль: первый — оттеняющую, второй же важен для развития действия. Их расположение тоже, видимо, неслучайно. Арабский танец (№ [2], см. *Пример 1*), яркий, но компактный, помещен между вступлением и выходом Марины. Он привносит контраст, необходимый для более выпуклого показа польской линии. Энергичный и темпераментный, в быстром темпе, по голосоведению и ритмике этот танец вызывает ассоциации с восточными мотивами в творчестве Николая Андреевича Римского-Корсакова (см., например, тему Шехеразады из одноименной сюиты, тему Шемаханской царицы и танец арапчат в «Золотом петушке» — см. *Примеры 2–3*), что неудивительно, поскольку этот русский композитор был одним из учителей Карнавичюса.

Allegro

Слуги-арапчата подают гостям сласти

Пример 1. Ю. Карнавичюс. «Самозванец». № [2] Арабский танец, тт. 1–12³⁵



Пример 2. Н. А. Римский-Корсаков «Золотой петушок», II д., ц. 192, тт. 3–5



Пример 3. Н. А. Римский-Корсаков «Золотой петушок», II д., ц. 201

Сцена гадания гораздо более развернута и расположена примерно в середине композиции. В ней чередуются различные эпизоды: собственно гадание и цыганский танец, построенный в форме свободных вариаций (см. таблицу 2).

Таблица 2. Структура сцены гадания

1.	Выход цыганки и начало танца	<i>Allegro non troppo</i>
2.	Гадание по рукам случайных гостей	<i>Allegretto tranquillo</i>
3.	Продолжение танца	<i>Allegretto tranquillo – a tempo</i>
4.	Выход цыгана. Дуэт	<i>Allegro non troppo – Allegro vivo</i>
5.	Гадание по руке Марины	<i>Allegro non troppo</i>
6.	Продолжение танца	<i>Allegretto tranquillo</i>
7.	Гадание по руке Осмольскому	<i>Allegro non troppo</i>
8.	Продолжение и финал танца	<i>Allegro vivo</i>

За сценой гадания следует номер, не обозначенный в клавире отдельно — появление Димитрия со свитой. Именно здесь начинается «русская» линия балета. Однако между этим разделом и собственно пляской Самозванца и его приближенных помещен еще один номер, не вписывающийся ни в одну из трех линий — выход Эфросины, танцующей менуэт своим учителем, старичком Траншэ. Вставная сценка, не имеющая прямого отношения к развитию действия, с одной стороны, в чем-то перекликается с куплетами Трике из «Евгения Онегина», с другой же, вполне может быть навеяна эпизодом из повести Авенариуса «Три венца» — главой «Панна Марина танцует менуэт», где есть следующие строки:

Изячно-степенный национальный французский танец, менуэт, совершенная противоположность разудалого народного танца поляков, мазурки, был занесен в Польшу из Версаля³⁶ за четверть века перед тем царедворцами жизнерадостного короля польского Генриха Валуа <...>. Быстролетным метеором просиял французский королевич на небосклоне Речи Посполитой, вспыхнул и померк; а менуэт по-прежнему царил еще на балах больших и малых польских магнатов³⁷

«Сцена и русская пляска» — один из наиболее драматургически выстроенных номеров балета: Мнишек просит Димитрия показать русские танцы, а тот дает знак своим людям. Танец содержит несколько связанных между собой эпизодов (см. таблицу 3).

Таблица 3. Структура «Сцены и русской пляски»

Эпизоды	Темп
Сцена с Мариной Мнишек	<i>Moderato</i>
Ансамблевый танец (Пример 6)	<i>Allegretto</i>
Соло шута (Пример 7)	<i>A tempo (Allegretto)</i>
Пляска Димитрия (Пример 8)	<i>Moderato — Allegro non troppo, ma animato</i>
Ансамблевый танец	<i>Allegro non troppo</i>
Соло Димитрия	<i>A tempo (Allegretto)</i>
Димитрий и ансамбль	<i>Animando — Animato</i>

Из всех номеров русские танцы более всего приближены к первоисточнику — восточнославянским плясовым напевам и наигрышам: ритм, акценты, пары периодичностей в структуре, тонико-доминантовые смены в басу служат тому подтверждением. Многие из перечисленных черт появляются уже в момент первого выхода Димитрия на сцену в предыдущем номере (см. Пример 4), а затем господствуют практически во всех эпизодах раздела «Сцена и русская пляска» (см. Примеры 5–8).



Пример 4. Ю. Карнавичюс. «Самозванец». № [7а], Выход Димитрия, тт. 9–13³⁸

36 Упоминание Версаля в этом контексте — анахронизм: это место стало резиденцией французских королей в конце XVII века. Впрочем, и менуэт вряд ли мог быть завезен в Польшу царедворцами Генриха Валуа, поскольку как придворный танец он также известен только с XVII столетия [19, p. 202].

37 Авенарюс В. П. Три венца ... С. 247.

38 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 33. L. 33 (об.).



Пример 5. Ю. Карнавичюс. «Самозванец». № [8] Сцена и русская пляска, тт. 1–11³⁹



Пример 6. Ю. Карнавичюс. «Самозванец». № [8] Сцена и русская пляска, тт. 19–26⁴⁰



Пример 7. Ю. Карнавичюс. «Самозванец». № [8] Сцена и русская пляска.
Тема шута, тт. 60–65⁴¹

В теме пляски Димитрия можно найти черты сходства с песнями «Гопак» и «Трепак» Мусоргского: начало мелодии с V ступени, обыгрывание вспомогательной секунды, нисходящее движение к тонике (Примеры 8–10).

Allegro non troppo, ma animato



Пример 8. Ю. Карнавичюс. «Самозванец». № [8] Сцена и русская пляска.
Пляска Димитрия, тт. 114–119⁴²

39 Ibid. L. 38.

40 Ibid. L. 38 (об.).

41 Ibid. L. 39.

42 Ibid. L. 40.



Пример 9. М. П. Мусоргский. Гопак⁴³ (1-я ред.), тт. 11–14



Пример 10. М. П. Мусоргский. «Песни и пляски смерти», «Трепак», тт. 21–24

Господствующая линия в балете Карнавичюса — польские танцы. Именно они скрепляют композицию. Столь важная роль этой линии обусловлена, на наш взгляд, не только особенностями сюжета, но и ориентацией на традиции русской музыкальной культуры: польские танцы можно справедливо назвать ее неотъемлемой частью. Глинка, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков, Лядов и другие композиторы внесли свой вклад в развитие жанра [20, с. 113–114]. Карнавичюс, будучи воспитанником Петербургской консерватории, не мог не опираться на традиции своих предшественников и учителей.

В «Самозванце» есть много параллелей с этими традициями, однако самые очевидные точки соприкосновения возникают, как мы уже говорили, с «Борисом Годуновым» и «Жизнью за царя» — и прежде всего в том, что касается именно польской линии. Особенно очевидна связь с оперой Глинки: в последовательности танцев Карнавичюс следует той же логике, что была характерна для балов в России 1820–1830-х годов и повлияла на структуру второго акта «Жизни за царя». В «Самозванце» эта последовательность несколько усложнена, но узнаваема: полонез в качестве торжественного танца, открывающего бал, краковяк, мазурка, кувяк и еще одна — финальная — мазурка.

⁴³ На слова Т. Шевченко в переводе Л. Мея.

Польская линия в «Самозванце» начинается со Вступления, в котором, несмотря на господство четного метра, можно найти черты нескольких танцев разных жанров: мазурка, полонез и краковяк. Выход Марины (№ [3]) предваряет первый польский танец — Полонез (№ [4]; эти номера идут *attassa*). Последний имеет общие черты с полонезами в операх русских композиторов: обозначение *Tempo di Polacca (alla Polacca)*, пунктирный ритм, аккордовая фактура и т.д. (см., например, Польский танец из II действия «Бориса Годунова», II действия «Жизни за царя», 6 картины «Евгения Онегина» — см. *Примеры 11–14*).



Пример 11. Ю. Карнавичюс. «Самозванец». № [4] Полонез, тт. 1–8



Пример 12. М. П. Мусоргский. «Борис Годунов», 2 действие, Польский с хором, тт. 1–8



Пример 13. Ю. Карнавичюс. «Самозванец». № [4] Полонез,
Танец Марины и Осмольского, тт. 49–52⁴⁴

44 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 33. L. 19.



Пример 14. М. И. Глинка. «Жизнь за царя», 2 действие, № 5 Польский, тт. 3–7

В танцах есть также оригинальные черты. Например, известно, что краковяк традиционно исполняется помпезно, торжественно и быстро. Яркий тому пример — краковяк в «Жизни за царя», который наполнен штрихами *sforzando* и *staccato* (см. Пример 15). Однако в «Самозванце» этот танец (№ [5], см. Пример 16) трактуется совершенно иначе: у Карнавичюса он медленный и лирический, лишь изредка превышающий динамику *piano*. В сценарии балета Краковяк описан следующим образом: «Ежи Мнишек, поддерживаемый всем обществом, просит княгиню Вишневецкую начать танцы. Они танцуют лирического замедленного движения, краковяк»⁴⁵.



Пример 15. М. И. Глинка. «Жизнь за царя», 2 действие, № 6 Краковяк, тт. 8–14



Пример 16. Ю. Карнавичюс. «Самозванец». № [5] Краковяк, тт. 1–5⁴⁶

Что касается мазурки, то, как уже было сказано выше, в балете их две — одна в середине действия (№ [6], Пример 17), вторая в финале (№ [10], Пример 18). (Напомним, что этот танец завершает и польский акт «Жизни за царя».) Роль этих мазурок в композиции, по-видимому, определила их музыкальное

45 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 37.

46 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 33. L. 22.

содержание. Первая — чувствительная и меланхоличная, в то время как финальная — торжественная. Контрастируют и тональности мазурок — первая звучит в *d-moll*, в то время как финал звучит в одноименном *D-dur*.

Allegretto capriccioso alla mazurka



Пример 17. Ю. Карнавичюс. «Самозванец». № [6] Мазурка, тт. 1–5⁴⁷



Пример 18. Ю. Карнавичюс. «Самозванец». № [10] Мазурка и финал, тт. 1–5⁴⁸

В балете фигурирует редкий для театра танец — кувяк (№ [9], см. *Пример 19*), родственник мазурке, по своей природе нежный и романтический [21, s. 251–257]. В «Самозванце» это соло Марины, в котором она чередует плавные и лирические движения с быстрыми и порывистыми. Здесь по сюжету она провоцирует противостояние Димитрия и Осмольского.

Andantino cantabile



Пример 19. Ю. Карнавичюс. «Самозванец». № [9] Кувяк, тт. 1–6⁴⁹

Заключение

«Самозванца», к сожалению, постигла та же участь, что и другие балеты Карнавичюса, а также многие его поздние опусы, которые не были исполнены и сейчас практически забыты. Однако время оказалось благосклонным к материалам, связанным с этим балетом — сохранились клавиры и либретто, позволяющие судить о сочинении в целом. «Самозванец» интересен в первую очередь в контексте многогранных историко-культурных связей и пересечений.

47 Ibid. L. 25.

48 Ibid. L. 53.

49 Lietuvos literaturos ir meno archyvas... L. 43.

Он создавался как общее детище представителей разных стран и разных национальностей, что не могло не отразиться на конечном результате. Его сюжет и музыкальные особенности мало связаны с напряженной предвоенной атмосферой конца 1930-х годов: они стали своеобразным отголоском художественных идеалов Серебряного века с его тягой к национальной характеристике, декоративности и экзотизму. В народных танцах «Самозванца» аллюзии на музыку русских композиторов XIX – начала XX века оказываются более значимыми, чем веяния нового времени.

Список литературы

1. Янкаускас А. Этапы формирования национального репертуара литовского балета: дис. ... канд. иск.: 17.00.09. СПб., 2017.
2. Žiūraitė A. J. Karnavičiaus baletai: sukurti, bet nepastatyti // Jurgis Karnavičiaus [par. Jūratė Burokaitė]. Vilnius: Petro Ofsetas, 2004. P. 231–240.
3. Скрынников Р. Г. Смутное время. Крушение царства. М.: АСТ: Хранитель, 2007.
4. Langer L. N. Historical Dictionary of Medieval Russia. Second Edition. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2021.
5. Perrie M. The Time of Troubles (1603–1613) // The Cambridge History of Russia / ed. by Maureen Perrie. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 409–432. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521812276>
6. Burokaitė J. J. Karnavičiaus gyvenimo ir kūrybos kelias // Jurgis Karnavičiaus [par. Jūratė Burokaitė]. Vilnius: Petro Ofsetas, 2004. P. 9–90.
7. Козляков В. Н. Марина Мнишек. М.: Молодая гвардия, 2022.
8. Эйльбарт Н. В. Семья Марины Мнишек: несостоявшиеся правители России. СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2015.
9. Эйльбарт Н. В. Лжедмитрий I в польско-литовском общественно-политическом мнении 1603-1604 гг. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2020. Т. 19, № 4. С. 920–933. <https://doi.org/10.22363/2312-8674-2020-19-4-920-933>
10. Козляков В. Н. Лжедмитрий I. М.: Молодая гвардия, 2009.
11. Mathuber D. Die Vorbildwirkung des ersten falschen Dmitrij für samozvanstvo und ihre Grenzen // Die „Alleinherrschaft“ der russischen Zaren in der „Zeit der Wirren“ in transkultureller Perspektive. Göttingen: V & R unipress, Bonn University Press, 2021. P. 237–258. <https://doi.org/10.14220/9783737012416.237>
12. Ordubadı D. Die Hochzeit der ersten gekrönten russischen Zarin Marina Mniszech und die Rolle der Frauen in den Machtverhältnissen Moskwien // Die „Alleinherrschaft“ der russischen Zaren in der „Zeit der Wirren“ in transkultureller Perspektive. Göttingen: V & R unipress, Bonn University Press, 2021. P. 327–356. <https://doi.org/10.14220/9783737012416.327>

13. Writing the Time of Troubles: False Dmitry in Russian Literature / ed. by Marcia Morris. Boston: Academic Studies Press, 2018. <https://doi.org/10.1515/9781618118646>
14. Zieliński J. Długie trwanie wielmożności. Od carycy Maryny przez marszałka Michała Mniszcha po Balzaka i pisarzy XX-wiecznych. *Techné. Seria Nowa*. 2022. No. 9. P. 185–199. <https://doi.org/10.18778/2084-851X.13.09>
15. Мещерякова Л. А. Архетип Самозванца в западноевропейской литературе XVII–XIX вв. и историческом романе Д. Л. Мордовцева «Лжедмитрий» // *Успехи гуманитарных наук*. 2020. № 1. С. 260–266.
16. Подгорная Е. Г. Народ и власть в «Борисе Годунове» А. С. Пушкина и «Димитрии самозванце» Ф. В. Булгарина // *Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология*. 2023. № 3(78). С. 240–243.
17. Dahlmann D. Der ‚Falsche Dmitrij‘ (Pseudodemetrius) in der Publizistik und Literatur West- und Mitteleuropas vom frühen 17. bis ins 20. Jahrhundert oder Russland als der „Boden des Despotismus“ // *Die „Alleinherrschaft“ der russischen Zaren in der „Zeit der Wirren“ in transkultureller Perspektive*. Göttingen: V & R unipress, Bonn University Press, 2021. P. 259–296. <https://doi.org/10.14220/9783737012416.259>
18. Al-Shayban S. The False Dmitry and James the Old Pretender: Mary Pix’s *The Czar of Muscovy* // *Quaestio Rossica*. 2021. T. 9, № 2. P. 647–665. <https://doi.org/10.15826/qr.2021.2.601>
19. *Historical Dictionary of Baroque Music*, 2nd ed. by Joseph P. Swain. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2023.
20. Васильева А. Л. Народно-историческая и культурная основа польского танца // *Вестник АРБ*. 2009. № 1 (21). С. 113–131.
21. Tomasz N. *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury*. Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2016.

References

1. Jankauskas, A. (2017). *Etapi formirovanija natsional’nogo repertuara litovskogo baleta* [*The Formation Stages of the Lithuanian National Ballet Repertoire*] [Unpublished doctoral dissertation]. Russian Institute of Art History. (In Russ.).
2. Žiūraitytė, A. J. (2004). Karnavičiaus baletai: sukurti, bet nepastatyti. In Jū. Burokaitė (Ed.), *Jurgis Karnavičiaus*, (pp. 231–240). Petro Ofsetas.
3. Skrynnikov, R. G. (2007). *Smutnoe vremya. Krushenie tsarstva* [*The Time of Troubles. The Collapse of the Kingdom*]. AST: Khranitel. (In Russ.).
4. Langer, L. N. (2021). *Historical Dictionary of Medieval Russia* (2nd ed.). Rowman & Littlefield.
5. Perrie, M. (2008). The Time of Troubles (1603–1613). In M. Perrie (Ed.), *The Cambridge History of Russia* (pp. 409–432). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521812276>
6. Burokaitė, J. (2004). J. Karnavičiaus gyvenimo ir kūrybos kelias. In Jū. Burokaitė (Ed.), *Jurgis Karnavičiaus* (pp. 9–90). Petro Ofsetas.
7. Kozlyakov, V. N. (2022). *Marina Mnishek* [*Marina Mniszech*]. Molodaya gvardiya. (In Russ.).

8. Eylbart, N. V. (2015). *Sem'ya Mariny Mnishek: nesostoyavshiesya praviteli Rossii* [The Family of Marina Mniszech: Unaccomplished Rules of Russia]. Philology Faculty of St. Petersburg State University. (In Russ.).
9. Eylbart, N. V. (2020). The False Dmitry I in Polish-Lithuanian Public and Political Opinion 1603–1604. *RUDN Journal of Russian History*, 19(4), 920–933. (In Russ.). <https://doi.org/10.22363/2312-8674-2020-19-4-920-933>
10. Kozlyakov, V. N. (2009). *Lzhedmitrij I* [False Dmitry I]. Molodaya gvardiya. (In Russ.).
11. Mathuber, D. (2021). Die Vorbildwirkung des ersten falschen Dmitrij für samozvanstvo und ihre Grenzen. In D. Ordubadi (Ed.), *Die „Alleinherrschaft“ der russischen Zaren in der „Zeit der Wirren“ in transkultureller Perspektive* (pp. 237–258). V & R unipress, Bonn University Press. <https://doi.org/10.14220/9783737012416.237>
12. Ordubadi, D. (2021). Die Hochzeit der ersten gekrönten russischen Zarin Marina Mniszech und die Rolle der Frauen in den Machtverhältnissen Moskowiens. In D. Ordubadi (Ed.), *Die „Alleinherrschaft“ der russischen Zaren in der „Zeit der Wirren“ in transkultureller Perspektive* (pp. 327–356). V & R unipress, Bonn University Press. <https://doi.org/10.14220/9783737012416.327>
13. Morris, M. A. (Ed.). (2018). *Writing the Time of Troubles: False Dmitry in Russian Literature*. Academic Studies Press. <https://doi.org/10.1515/9781618118646>
14. Zieliński, J. (2022). The Long Duration of Greatness from Tsarina Marina through Marshal Michał Mniszech to Balzac and Twentieth-Century Writers. *Techne. Seria Nowa*, 9, 185–199. <https://doi.org/10.18778/2084-851X.13.09>
15. Meshcheryakova, L. A. (2020). The Archetype of the Impostor in Western European Literature of the XVII–XIX Centuries and in the Historical Novel *Lzhedmitry* by D. L. Mordovtsev. *Modern Humanities Success*, 5(1), 260–266.
16. Podgornaya, E. G. (2023). People and Power in *Boris Godunov* by A. S. Pushkin and *Dimitry the Impostor* by F. V. Bulgarin. *Vestnik TvGU Series: Philology*, 78(3), 240–243. (In Russ.).
17. Dahlmann, D. (2021). Der ‚Falsche Dmitrij‘ (Pseudodemetrius) in der Publizistik und Literatur West- und Mitteleuropas vom frühen 17. bis ins 20. Jahrhundert oder Russland als der ‚Boden des Despotismus‘. In D. Ordubadi (Ed.), *Die „Alleinherrschaft“ der russischen Zaren in der „Zeit der Wirren“ in transkultureller Perspektive* (pp. 259–296). V & R unipress, Bonn University Press. <https://doi.org/10.14220/9783737012416.259>
18. Al-Shayban, S. (2021). The False Dmitry and James the Old Pretender: Mary Pix's *The Czar of Muscovy*. *Quaestio Rossica*, 9(2), 647–665. <https://doi.org/10.15826/qr.2021.2.601>
19. Joseph, P. S. (Ed.). (2023). *Historical Dictionary of Baroque Music* (2nd ed.). Rowman & Littlefield.
20. Vasilyeva, A. L. (2009). Folk, Historical and Cultural Basis of Polish Dance. *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A. Â. Vaganovoj / Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 21(1), 113–131. (In Russ.).
21. Tomasz, N. (2016). *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury*. Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

Сведения об авторах:

1. Вагеро А. — аспирант, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация /Литовская Республика

2. Пилипенко Н. В. — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, научный сотрудник, Научно-творческий центр по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация

Information about the authors:

1. Anton Vagero — Postgraduate Student, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation; Republic of Lithuania

2. Nina V. Pilipenko — Dr. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Analytical Musicology Department, Researcher, Scientific and Creative Center for the Study of Musical Theater Problems, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 30.11.2023;
одобрена после рецензирования 21.12.2023;
принята к публикации 16.01.2024.

The article was submitted 30.11.2023;
approved after reviewing 21.12.2023;
accepted for publication 16.01.2024.