

Key Words
Rimsky-Korsakov, Mey, Tchaikovsky, Musorgsky,
The Tsar's Bride, The Sorceress, Khovanshchina, dramaturgy.

Vladimir Goryachikh (St Petersburg)

**The Tsar's Bride And Russian Opera:
a Dramaturgic Aspect**

Abstract

The article deals with some aspects of the musical dramaturgy and composition of Rimsky-Korsakov's *The Tsar's Bride*. The author calls in question the view, established among music critics and scholars, that the opera's composition is of the 'number' type and uses 'olden' musical forms. The dramaturgic parallelisms between *The Tsar's Bride* and classical Russian operas are regarded from the perspective of Rimsky-Korsakov's creative dialogue with the operatic tradition of his time.

46

47

Ключевые слова
Римский-Корсаков, Мей, Чайковский, Мусоргский,
«Царская невеста», «Чародейка», «Хованщина», драматургия.

Владимир Горячих (Санкт-Петербург)

«Царская невеста» и русская опера: драматургический аспект

Аннотация

Статья посвящена некоторым аспектам музыкальной драматургии и композиции «Царской невесты» Н.А. Римского-Корсакова. Автором оспаривается сложившееся в критике и исследовательской литературе мнение о номерном типе композиции «Царской невесты» и об использовании в этой опере «старых» музыкальных форм. Выявленные драматургические параллели «Царской невесты» с русскими классическими операми рассматриваются в ракурсе творческого диалога Римского-Корсакова с современной ему оперной традицией.

У «Царской невесты» Римского–Корсакова блестящая сценическая судьба и довольно сложные отношения с рецензентами и музыковедами. Это противоречие возникло еще при жизни композитора, и в целом, если судить по работам недавних десятилетий, ситуация изменилась мало. Взгляд на «Царскую невесту» как на оперу, требующую каких–то специальных оговорок и комментариев (как минимум, в контексте творчества Римского–Корсакова), ее обособление — весьма устойчив в отечественном музыкознании и, в свою очередь, породил ряд наблюдений и высказываний, как бы защищающих это произведение. Показательна подобная интонация оправдания как у критиков–оппонентов, увидевших в «Царской невесте» некий «поворот» и поддержавших его, так и у тех критиков, кто в целом сочувствовал музыке Римского–Корсакова (например, у Н.Д. Кашкина). Замечательным образцом такого рода колеблющейся позиции является письмо В.И. Бельского, посланное им композитору после прослушивания чернового варианта оперы в августе 1898 года.

Еще при жизни Римского–Корсакова ключевым тезисом по отношению к «Царской невесте» стало утверждение о некоей ее «ретроспективности», «возвращении к старине» (Г.Н. Тимофеев). Композитору пришлось в буквальном смысле оправдываться. Он писал Н.И. Забеле–Врубелю: «...Мне думается, что “Царская невеста” впоследствии будет иметь сильное влияние и на других композиторов русских, а теперь они думают, что она плетется где–то позади»; «видно и в ней есть кое–что непонятное, и она оказывается не так проста, как кажется» (разрядка моя.— В Г.)¹.

Некоторые утверждения, характерные для оппонентов «Царской невесты», а также рецензентов, двойственно воспринявших оперу, в измененном виде — уже без знака «минус» — были унаследованы

отечественным музыкознанием. В качестве примера приведем мнение А.И. Кандинского, одного из самых авторитетных специалистов по творчеству Римского–Корсакова. Исследователь утверждал: «Римский–Корсаков избрал для “Царской невесты” в целом классический, номерной тип композиции. Но, сознательно следуя за Глинкой и Моцартом, он сочетал их принципы с новаторскими оперными формами второй половины XIX века»². Не требует ли этот общепринятый тезис уточнения? Какое–то выдающееся количество в «Царской невесте» замкнутых номеров — не более чем иллюзия. Вся их «классичность» заключена в «певучести и изяществе самостоятельного голосоведения» (определение самого Римского–Корсакова в «Летописи моей музыкальной жизни»³) и в их подобию глинкавским ансамблям (о чем автор упомянул в той же «Летописи»). Однако аналогичные завершённые кантиленные высказывания внутри больших сцен с элементами сквозного действия (именно элементами, так как тотально сквозные сцены есть только в операх, подобных «Тристану и Изольде» Вагнера или «Каменному гостю» Даргомыжского, и их крайне мало) широко встречаются у всех современников Римского–Корсакова, которых никто не спешит записывать в последователи Моцарта и Глинки.

Из двадцати сцен «Царской невесты» ни одна не могла бы состояться в операх Моцарта или Глинки. Отсутствует характерное для номерной оперы четкое разделение внешнего и внутреннего действия, сценических событий и эмоциональных состояний, сосредоточенных, соответственно, в речитативах и законченных номерах — ариях и ансамблях. Напротив, в «Царской невесте» наблюдается постоянное взаимодействие, вплоть до слияния, двух планов драматургии, «объединение речитатива с ариозной и песенной мелодией, постоянное переключение и смена разных форм высказывания: речитатив сменяется ариозной мелодией, декламационный принцип — кантиленой»⁴ и т. д., — но все это признаки сквозной оперы, а никак не номерной! Большая часть сцен «Царской невесты» отделены от соседних как бы формально, по принципу развития внешнего сценического действия, а музыкально представляют собой единство, охватывающее до половины акта. Так, полностью отсутствует цезура между сценами II, III и IV, V и VI первого действия, условна она между

¹ Письмо Н. А. Римского–Корсакова к Н.И. Забеле–Врубелю от 17 мая 1900 года // Н.А. Римский–Корсаков. Переписка с Н.И. Забелой–Врубелю. М., 2008. С. 195.

² Кандинский А. И. История русской музыки. Т. II. Вторая половина XIX века. Кн. 2. Н.А. Римский–Корсаков. М., 1979. С. 130.

³ Римский–Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Сост. А.Н. Римский–Корсаков. 4–е испр. и доп. изд. М., 1931. С. 275.

⁴ Опера сквозного действия // Анализ вокальных произведений. Учебное пособие / Ред. О.П. Коловский. Л., 1988. С. 344.

сценами IV и V того же акта. Аналогичная картина наблюдается и в других актах оперы.

Другой признак оперы номерного типа — законченность сольных, ансамблевых высказываний и хоров — действительно, присутствует в «Царской невесте». Римский–Корсаков даже намеренно подчеркнул это, оппонируя не только Даргомыжскому, но и самому себе — только что завершившему «Моцарта и Сальери». Но и законченность таких высказываний, и наличие в них *репризных разделов* в данном случае отнюдь не являются определяющим признаком номерной оперы: достаточно назвать хотя бы оперы Чайковского, например, отчасти близкие по сюжету и времени создания «Чародейку», «Иоланту». Даже в «Пиковой даме», признанной образцом сквозной симфонизированной драмы, есть абсолютно законченные высказывания и репризные формы в них. Есть они и в операх самого Римского–Корсакова, предшествовавших «Царской невесте».

Таким образом, утверждения об обращении композитора в «Царской невесте» к «старым» формам и композиции не подтверждаются ее анализом и сравнением с предшествующими и современными ей операми. В «Царской невесте», вопреки сложившемуся мнению, композитором дан вариант того же типа композиции, который характерен для большинства других его опер и, что не менее важно, большинства русских опер последней трети XIX века. «Царская невеста», безусловно, опера *смешанного* композиционно–драматургического типа, и в этом качестве она должна быть окончательно «возвращена» из странного «тупичка», в который ее поместили критики и музыковеды, — в центральный ряд русских и европейских опер второй половины XIX века.

По отношению к сюжету, драматургии и музыке «Царской невесты» не раз проводились параллели и аналогии с другими классическими русскими операми. Так, М.П. Рахманова отмечает параллель сюжета и общего колорита в «Царской невесте» и операх «Опричник» и «Чародейка», обоснованно допуская возможность творческого «соревнования» Римского–Корсакова с Чайковским⁵. Напомним, что о подобном же «соревновании» с Даргомыжским, в связи с «Моцартом и Сальери», прямо говорил сам Римский–Корсаков. Кандинский сопоставлял «Царскую невесту» с операми Глинки и Даргомыжского,

⁵ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский–Корсаков. М., 1995. С. 159. В этой же работе она определяет «Царскую невесту» как «произведение <...>, объединяющее, итожащее московскую и петербургскую линии русской школы» [С. 161].

в частности, указывал на преємственность в драматургическом отношении сцены Любаши и Грязного из первого акта оперы со сценой Наташи и Князя в первом действии «Русалки» Даргомыжского⁶.

Думается, справедливо будет и здесь говорить не о «возвращении» Римского–Корсакова в «Царской невесте» к прошлому, а о диалоге с оперной традицией, по большей части с недавней, а не с уже ушедшей, и о диалоге с современностью (в широком диапазоне: от влияния чужого опыта и его усвоения до оппонирования и альтернативы). Диалог возникает, прежде всего, в *музыкальной драматургии* оперы.

Далее остановимся на ряде примеров, иллюстрирующих эту мысль.

Критикуя музыкальную драматургию оперы, в частности, концовку второго действия, Бельский писал композитору: «После знаменательных слов Любаши мне хотелось бы выслушать в оркестре что–нибудь бурное и порывистое, чтобы остановиться и прочувствовать их, и разве уж тогда пропустить опричников. Теперь же их веселое пение немедленно отвлекает мысли совсем в другую сторону и, убивая высокий эффект, заставляет равнодушнее отнестись к Любаши»⁷. Как известно, этой сцены опричников нет в драме Л.А. Мея. По свидетельству либреттиста «Царской невесты», И.Ф. Тюменева, «удалая песню опричников, отправляющихся прямо с попойки разбивать чью–то опальную вотчину»⁸, была добавлена в результате совместного обсуждения с композитором. В ответном письме Римский–Корсаков возразил Бельскому: «Думаю, что сколько–нибудь значительный оркестровый промежуток между Любашей и хором опричников только затянет и расколodит впечатление и сделает хор ненужным; а он нужен для музыкальной обрамленности»⁹. Трудно сказать однозначно, что именно имел в виду композитор, возможно, переключку с открывающей второй акт массовой сценой, в которой

⁶ Кандинский А. И. История русской музыки... С. 131. Добавим, что «целенаправленное вокально–симфоническое развитие», которое, по мнению Кандинского, отличает сцену Римского–Корсакова от ее предшественницы в опере Даргомыжского, характерно также и для указанной сцены «Русалки» [см. новую тему, появляющуюся в партии оркестра и затем активно развивающуюся на протяжении всей сцены объяснения Наташи и Князя]. В этом и заключалось одно из открытий Даргомыжского, сделанных им в музыкальной драматургии «Русалки».

⁷ Письмо В. И. Бельского к Н.А. Римскому–Корсакову от 8 августа 1898 года // Н.А. Римский–Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Сост., автор вступ. ст., комм. и указ. Л.Г. Барсова. СПб., 2004. С. 261.

⁸ Тюменев И. Ф. Воспоминания о Н.А. Римском–Корсакове // Музыкальное наследство. Римский–Корсаков: Исследования. Материалы. Письма. Т. II. М., 1954. С. 214, 215.

⁹ Письмо Н. А. Римского–Корсакова к В.И. Бельскому от 20 августа 1898 года // Н.А. Римский–Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. С. 261.

звучал и хор опричников (с другим текстом и музыкой). Но, думается, дело не только и не столько в обрамлении. Какое *впечатление* боялся «расхолодить» Римский–Корсаков оркестровым «послесловием» (которое, например, охотно использовал Чайковский во второй половине «Чародейки» в сходных драматургических обстоятельствах)?

Хор опричников вступает (почти вторгается) резким контрастом после глубоко трагической сцены Любаши с Бомелием. Возникает очень яркий и сложный эффект переключения планов действия (внутреннего и внешнего) и одновременно их наложения, так как хоровая песня опричников — отнюдь не жанровый номер. И у нее, как и у всей этой ситуации драматургической «перемычки», был прецедент. Речь о концовке последней сцены пятой картины «Хованщины» (в редакциях П.А. Ламма и Н.А. Римского–Корсакова — второй картины четвертого действия оперы). Здесь, хотя и через посредствующие звенья (в виде приближающихся фанфар труб за сценой), но все же очень резко сталкиваются два мира: стрельцов, идущих на казнь, их жен — и преображенцев–петровцев. Мусоргский поляризует контраст и в образно–эмоциональном плане, и музыкальными средствами: хору стрельцов и стрельчих противопоставлен хор медных инструментов. Трагизм этой сцены, ее абсолютное новаторство, опрокидывающее все оперные стереотипы, не требуют развернутых доказательств. Отметим только, что у Мусоргского также отсутствуют какие–либо «послесловия» и комментарии как действующих лиц оперы (характерна ремарка после объявления Стрешневым помилования: «Стрельцы молча встают»), так и «от автора», в оркестре. В своей оркестровой редакции «Хованщины» Римский–Корсаков расцвел марш преображенцев не только звучанием медной группы, но и, в последующих проведениях, всеми красками оркестра, создав, фактически, группу вариаций (в том числе тембровых).

Эти же черты встречаем и в хоре опричников в рассматриваемой сцене «Царской невесты». Внимательный анализ показывает не только внешнее, звуковое сходство, но и совпадение других важнейших параметров. Как и в «Хованщине», хор опричников — не песня, а марш, с акцентированной ритмикой и четким двудольным метром (у Мусоргского и в редакции Римского–Корсакова *alla breve*, 2/2, в «Царской невесте» — 2/4). С учетом метра и метрономических указаний (метрическая доля, соответственно половинная и четвертная = 80 в обеих сценах) полностью совпадает характер и темп движения. Характерно, что тема хора опричников, как и тема марша, проводится в сцене четырежды и также в виде оркестровых оstinatных вариаций (на *soprano ostinato*), с сильным акцентом на медной группе. Наконец, при сравнении самих тем (в начальных построениях и при соответствующей транспозиции — из *As–dur*

в *H–dur*) отчетливо выступает их интонационное сходство: 17 из 18 звуков темы Мусоргского представлены в теме Римского–Корсакова (в несколько иной комбинации). И последняя деталь: Мусоргский указал постепенное замедление (*rosso meno mosso*) при повторениях темы марша. В своей редакции «Хованщины» и в хоре опричников Римский–Корсаков предписывает прямо противоположное: *Roso a roso più animato* в «Хованщине» и *animando roso a roso* в «Царской невесте».

Разумеется, полного тождества нет и не могло быть: слишком разнятся сюжеты и драматургия двух опер. Но есть смысловые сходства, возможно, и вызвавшие подобную ассоциацию у композитора. Опричники, как и петровцы, олицетворяют государственную власть, насилие (в обеих операх разрушительное), они — коллективный персонаж, не имеющий самостоятельных речей и своего «лица»: это не стрельцы в «Хованщине», и не народ, рассуждающий в первой сцене второго акта «Царской невесты». Но насилие как безусловное зло (пусть и в разных обличьях: от стрельцов и даже пришлых — до Хованского, Голицына, Шакловитого и петровцев, а также стоящего за ними самого Петра) разве не угрожает всем без исключения героям «Хованщины»? Не оно ли определяет также «затемненную» эмоциональную атмосферу «Царской невесты»?

Что касается музыкального сходства, то и оно, на наш взгляд, вряд ли было бессознательным.

Параллели с «Хованщиной» продолжим сопоставлением двух окончаний — третьего акта «Царской невесты» и второй картины «Хованщины»¹⁰. Как известно, Мусоргский первоначально хотел закончить сцену «спора князей» квинтетом, следующим сразу за появлением Шакловитого (сочинять квинтет композитор собирался «под руководством Р.–Корсакова»¹¹). Позднее, по всей видимости, он от этой идеи отказался, фактически прибегнув к гоголевскому приему «немой сцены». В своей редакции «Хованщины» Римский–Корсаков, с одной стороны, усилил этот эффект, добавив соответствующую ремарку: «Все стоят в недоумении». С другой стороны, он добавил в качестве концовки второго акта двукратное проведение в оркестре темы «Рассвета на Москве–реке», что вряд ли отвечало драматургической ситуации. Тем не менее, как в ряде других случаев постепенного, все более углубляющегося со временем понимания «Хованщины», в «Царской невесте» подобную сцену

¹⁰ Второго действия в редакциях Ламма и Римского–Корсакова.
¹¹ Письмо М. П. Мусоргского к В.В. Стасову от 13 августа 1876 года // М.П. Мусоргский. Письма. Биографические материалы и документы. М., 1971. С. 223.

Римский–Корсаков решил иначе, близко к идее Мусоргского¹². После появления Малюты и оглашения им царского решения (ремарка: «Все поражены. Собакин кланяется в пояс») следует та же немая сцена, а оркестровое заключение составляет всего несколько тактов, в которых доигрывается тема «Славы» Ивану Грозному. Само же вторжение сначала Петровны с предупреждением, затем Малюты (у Мусоргского соответственно — Варсонофьева, затем Шакловитого) происходит во время пения величальной песни, что прямо отсылает к окончанию четвертой картины «Хованщины»¹³: величанию Хованского («Плывет, плывет лебедушка»), прерываемому его внезапным убийством.

Но самый поразительный пример «диалога» двух опер — трио Любаши, Бомелия и Грязного из первого действия. Это традиционный для русской оперы ансамбль–состояние, своего рода эмоциональный «стоп–кадр» с замедлением сценического и музыкального времени и остановкой действия. Основу трио составляет резко контрастная пара героев (Любаша — Грязной); третий участник (Бомелий) — отменяющий фон. Сценической особенностью трио является тайное присутствие Любаши: во время разговора Грязного и Бомелия она прячется за медвежьей шкурой. Эмоциональное наклонение трио во многом определяется скорбью Любаши, убедившейся в том, что Грязной разлюбил ее. В музыке трио обращают на себя внимание выразительные фразы в партии Любаши, яркое тонально–гармоническое решение: сопоставление доминантовых органических пунктов в *fis–moll* и *a–moll*, повторяющаяся эллиптическая цепочка септаккордов в оркестре¹⁴. Все это впервые появилось в «Хованщине», в трио Марфы, Андрея Хованского и Эммы в первой картине оперы: буквально совпадают начальные вокальные фразы, гармония в них и тональность (с энгармонической заменой¹⁵). Драматургическая ситуация также частично совпадает: Марфа, до этого момента скрывавшаяся у столба, становится свидетельницей домогательств своего возлюбленного Андрея Хованского к Эмме. В необычайной красоты мелодической линии партии Марфы, воплощающей и скорбь, и ласку, окрашенной глубоким тембром меццо–сопрано (тембр и партии

¹² К этому композитора мог подтолкнуть и текст драмы Мея, в которой речь Малюты завершала третье действие.

¹³ Первой картины четвертого действия в редакциях Ламма и Римского–Корсакова.

¹⁴ Цепочка *D7* — эллипсис в *DD* (уменьшенный септаккорд IV ступени с повышенными основным и терцовым тонами) — *D* нехарактерна для гармонического стиля Римского–Корсакова, но широко встречается в зрелых и поздних произведениях Мусоргского, в частности, в его романсах.

¹⁵ В отличие от ясной тональной переменности в «Царской невесте» [*fis–moll* — *a–moll*], в трио «Хованщины» присутствует характерная для стиля Мусоргского сложная ладовость (приблизительно ее можно описать как переменность *ges–moll* и мелодического *Des–dur*).

Любаши), «просвечивает» уже музыка «любовного отпевания» из финала оперы.

Как можно объяснить это явно не случайное совпадение? Думается, причина не только в глубоком, еще не до конца исследованном воздействии музыки «Хованщины» на собственное творчество Римского–Корсакова, хотя оно несомненно. Именно во время работы над «Хованщиной», точнее, ее пересоздания композитору, как он сам признавал, стало казаться, что это *он* ее и написал¹⁶. В этом смысле интонационный материал трио Марфы, Андрея Хованского и Эммы тоже стал как бы *своим*, и, может быть, обращение к нему в «Царской невесте» подобно тем прямым переключкам, которые возникали между собственными произведениями Римского–Корсакова.

Продолжим примеры.

Упомянутую выше «Чародейку» Чайковского и «Царскую невесту» сближает не только ряд сюжетных ситуаций, но и сходное решение оперного «квартета»: старый Князь (баритон), одержимый неразделенной страстью к Куме (сопрано), соперник Княжич (тенор) и брошенная жена, жаждущая мести (меццо–сопрано). Главное же драматургическое сходство — постепенная «модуляция» драмы в трагедию, совершающаяся в обеих операх на бытовом фоне. Силой музыки трагедийное начало как бы вырывается из него, возвышается над бытом и частными обстоятельствами.

На фоне близости драматургических ситуаций острее выступают отличия в музыкальных решениях образов. Характеристике Княгини с первых же ее высказываний присуща патетика и даже, если следовать ремаркам композитора, «истеричность» (к счастью, она почти не проявляется в ее вокальной партии). В партию Любаши патетические интонации проникают лишь в моменты трагических кульминаций, в целом это образ несравненно более глубокий и трагический, нежели Княгиня в «Чародейке». В качестве примера достаточно близкого ситуационного и музыкального схождения двух образов укажем на эпизоды, в которых героини впервые видят своих соперниц¹⁷. Отметим сходный выбор темпа (*Allegro moderato* в «Чародейке» и *Agitato*, следующее за *Allegro moderato*, в «Царской невесте»), тональности (*f–moll* — *c–moll* у Чайковского и *c–moll*

¹⁶ «Вообще, все Мусоргский и Мусоргский; мне кажется, что меня даже зовут Модестом Петровичем, а не Ник. Андр., и что я сочинил “Хованщину”, пожалуй, даже и “Бориса”. А относительно “Хованщины” тут есть и доля правды», — писал Римский–Корсаков С. Н. Кругликову 1 июля 1882 года [*Римский–Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VIIIА. М., 1981. С. 90 — 91].

¹⁷ В «Царской невесте» — сцена IV второго действия, в «Чародейке» — сцена и дуэт (№21) в четвертом действии.

с акцентированием трезвучия *S* у Римского–Корсакова), типа интонаций (ариозного, с элементами декламации).

Различие образов Княгини и Любаши особенно наглядно выступает в сцене покупки зелья, имеющей значительную сюжетную и текстуальную близость в обеих операх¹⁸. И в «Чародейке», и в «Царской невесте» текст, сопровождающий просьбу героинь, весьма жестокий, не оставляющий сомнений по поводу судьбы будущих жертв¹⁹. Но в опере Чайковского сделка Княгини и Кудьмы завершается минидуэтом мести, торжествующим по характеру. В «Царской невесте» Римский–Корсаков смещает акцент на душевные муки Любаши: и после заключения сделки ее переполняет не только страсть и гнев оскорбленной и брошенной женщины, но печаль, скорбь, почти надрыв. Во фразах, обращенных к Марфе («Ты на меня, красавица, не сетуй»), сквозят уже интонации Гришки Кутерьмы, пропавшего бражника из Малого Китежа, предавшего пожалевшую его Февронию.

Интересно сопоставить и пару: Князь — Грязной. Несмотря на не очень выразительный литературный материал, Князь, благодаря музыке Чайковского и, отчасти, выбору тембра (вводящего этого персонажа в ряд баритоновых партий: от Онегина — до Мизгирия), воплощен не как злодей и убийца, а как жертва роковой страсти. В «Чародейке» острый конфликт возникает не только между Князем и Княгиней, но и Князем и Кумой. Мизансцена в третьем акте (№ 15), в которой Князь угрожает убийством Настасье, стоящей с ножом у собственного горла («Проклятая! В живых не разойдемся...»), вызывает ассоциации с похожим эпизодом в финальной сцене «Царской невесты» (текстуально совпадает также начало реплики Грязного: «Проклятая!»). Любопытно появление в партии оркестра не звучавшего в предшествующих сценах «Чародейки» рельефного мотива, построенного по контурам уменьшенного септаккорда и, очевидно, символизирующего роковой смысл происходящего. Мотив пять раз проходит у меди в разных регистрах оркестра, безусловно, привлекая к себе внимание слушателя. Нет никаких оснований предполагать его влияние на один из главных лейтмотивов «Царской невесты», характеризующий роковую страсть Григория Грязного. Оба этих мотива принадлежат одной образной сфере, отсюда и идентичный

¹⁸ В «Чародейке» это № 19 (четвертое действие), в «Царской невесте» — сцены IV и V во втором действии. Так как текст соответствующего эпизода в драме Мея почти полностью вошел в либретто «Царской невесты», то можно говорить, в первую очередь, о близости драмы и либретто оперы Чайковского.

¹⁹ В «Чародейке»: «Такого мне, чтобы по жилам кипящим оловом прошло, чтоб до костей оно прожгло, чтоб от него бы бело тело в мученьях лютых почернело и лопнув, вытекли б глаза!..». В «Царской невесте»: «Такое зелье, чтоб глаза потускли, чтобы сбежал с лица румянец алый, чтоб волосок по волоску повыпал и высохла вся наливная грудь».

композиторский выбор из уже апробированного арсенала музыкальных выразительных средств, включая и выбор тональности — «темного» *h-moll*. Но само совпадение представляется симптоматичным.

Так же как и в паре Княгиня — Любаша, особенно остро различия двух мужских образов выступают в кульминациях — кровавых развязках двух опер. В «Чародейке» последняя сцена с участием Князя — это его галлюцинации (лишь в самом общем плане сходные со знаменитым эпизодом в «Борисе Годунове») на фоне разбушевавшейся природной стихии. Но декламация Князя не индивидуализирована, малоинтересна по музыке, основная нагрузка падает на партию оркестра, также во многом наполненную общими формами звучания. Кульминация оперы не становится кульминацией развития этого образа, в чем-то она даже проигрывает предыдущим сценам.

Иное в «Царской невесте». В большой финальной сцене оперы происходит мощный, почти героический разворот образа Грязного. Кульминацией здесь являются две новые темы, из которых первая — признание Григория в клевете на Лыкова, в любви к Марфе и ее отравлении — проходит дважды (на словах: «Бояре! Я... я грешник окаянный!...» и «Но видит Бог, что сам я был обманут»). От темы, поддержанной всем оркестром, веет возвышенным, почти барочным духом: в басах отчетливо слышен эмблематичный нисходящий ход (фригийский тетракорд) от I ступени к V с соответствующей гармонизацией, в партии струнных — характерные «взлетающие», как бы распетые, тираты. Показателен выбор и тональности для обоих проведений темы — *d-moll*, и темпа — *Lento maestoso*. Вторая тема — столь же резкий прорыв душевной теплоты («Страдалица невинная, прости!»). Это не новые грани, это перерождение образа Грязного в трагический образ.

Но, конечно, не только эти важные изменения обусловили невозможность мелодраматической развязки в «Царской невесте». Еще большее значение имеет выдающаяся по своей драматургической новизне последняя фаза развития образа Марфы. Как отмечает М.П. Рахманова, Римский–Корсаков нашел «уникальное композиционное решение: по сути, Марфа как “лицо с речами” появляется на сцене дважды с одинаковым музыкальным материалом (арии во втором и четвертом действиях)²⁰. Конечно, у Марфы есть и другой материал в опере, в том числе и в ансамблях, но именно две арии являются единственными развернутыми и завершенными высказываниями, полностью раскрывающими ее образ.

И все же у этого драматургического и композиционного решения тоже был свой прецедент, хотя и отдаленный. Вновь в «Хованщине», но не в авторской редакции, а в редакции Римского–Корсакова. Сообразуясь со своими представлениями о логике и связности сценического действия «Хованщины», а также желая расширить характеристику Досифея, композитор повторил в начале финала оперы его первый монолог, сохранив тональность (es–moll) и заменив текст.

Было бы неверным говорить о причинно–следственных отношениях между этими двумя композиционно–драматургическими решениями. Но в контексте той тесной связи, которая существовала между «Хованщиной» и «Царской невестой», прецедент повторения в финале первого развернутого высказывания героя (и не в качестве реминисценции — подобных примеров как раз немало) мог подтолкнуть композитора к поискам в этом направлении.

В очерке 1944 года Б.В. Асафьев писал о «Царской невесте»: «Эта опера — одна из больших драматургических удач Римского–Корсакова»²¹. Отрадно, что подобную точку зрения на «Царскую невесту» разделяют и современные оперные режиссеры и дирижеры, в чем довелось лично убедиться, участвуя в подготовке новой постановки «Царской невесты» в Михайловском театре (2014). В завершение приведем слова режиссера А.А. Могучего, сказанные во время работы над этим спектаклем: «Для меня “Царская невеста” — самая ясная и привлекательная по драматургии русская опера»²².

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Анализ вокальных произведений. Учебное пособие / Ред. О.П. Коловский. Л., 1988.
- 2 Асафьев Б. В. Н.А. Римский–Корсаков // Асафьев Б. В. Избранные труды: В 5 т. Т. III. М., 1954.
- 3 Кандинский А. И. История русской музыки. Т. II. Вторая половина XIX века. Кн. 2. Н.А. Римский–Корсаков. М., 1979.
- 4 М.П. Мусоргский. Письма. Биографические материалы и документы. М., 1971.
- 5 Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский–Корсаков. М., 1995.
- 6 Римский–Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Сост. А.Н. Римский–Корсаков. 4–е испр. и доп. изд. М., 1931.
- 7 Н.А. Римский–Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Сост., автор вступ. ст., комм. и указ. Л.Г. Барсова. СПб., 2004.
- 8 Н.А. Римский–Корсаков. Переписка с Н.И. Забелой–Врубель / Сост., автор вступ. ст., комм. и указ. Л.Г. Барсова. М., 2008.
- 9 Римский–Корсаков Н. А. ПСС. Литературные произведения и переписка. Т. VIIA. М., 1981.
- 10 Тюменев И. Ф. Воспоминания о Н.А. Римском–Корсакове // Музыкальное наследие. Римский–Корсаков: Исследования. Материалы. Письма: В 2 т. Т. II. М., 1954.

²¹ Асафьев Б. В. Н.А. Римский–Корсаков // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. III. М., 1954. С. 189.

²² Из беседы с автором статьи.