

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская, главный редактор
(канд. иск., доцент СПбГК)
А. В. Денисов, заместитель главного редактора
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. З. Сквирская, заместитель главного редактора
(канд. иск.)
Н. Ю. Афонина (канд. иск., профессор СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Э. В. Махрова (доктор культурологии,
профессор АРБ)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук, доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Редакция:

Л. П. Махова, ответственный секретарь
И. Т. Губская, редактор, корректор
О. И. Баранова, редактор английских текстов
(канд. филол. наук)
Ю. Л. Ногарева, верстка
Е. М. Юпалайнен, секретарь

Адрес редакции:

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (генеральный секретарь IMS)
Л. Ботстайн (президент Бард-колледжа,
гл. ред. журнала *Musical Quarterly*)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
Е. С. Зинькевич (доктор иск., профессор
Национальной муз. академии Украины)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. С. Кюрегян (доктор иск., профессор МГК)
М. Мюрата (профессор Калифорнийского ун-та,
Ирвин)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
К. Оджа (профессор Гарвардского ун-та)
Д. Редепеннинг (профессор Гейдельбергского
ун-та)
Э. Розанд (профессор Йельского ун-та)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Е. М. Царева (доктор иск., профессор МГК)
С. В. Шип (доктор иск., профессор Одесской
национальной муз. академии)
А. Б. Шнитке (канд. иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал OPERA MUSICOLOGICA входит в Перечень
рекомендованных ВАК российских рецензируемых
научных журналов

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

Содержание

Статьи

Татьяна Шабалина

«О вечный огонь, о источник любви»:
К истории создания кантат И. С. Баха
BWV 34 и 34a **6**

Владимир Горячих

Время в драматургии «Царской невесты»
Н. А. Римского-Корсакова **33**

Ирина Теплова

Нотации Н. А. Римского-Корсакова
народных мелодий с голоса олонечкой
сказительницы И. А. Федосовой **47**

Антон Остапенко

Л. М. Линнеман — норвежский
музыкальный просветитель и собиратель
фольклора середины XIX века **62**

Изабелла Крыловская

Музыкальный театр на Севере
Дальнего Востока России: 1950–1953 **79**

Рецензии

Людмила Ковнацкая. Главные темы:
Бриттен, Шостакович и другие.
Лариса Данько **96**

Сведения об авторах **107**

Информация для авторов **112**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Board:

Natalia Braginskaya, Editor-in-Chief
(*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Andrew Denisov, Deputy Editor-in-Chief (*Doctor
of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen
University*)
Tamara Skvirskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD*)
Nina Afonina (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies,
Assoc. Prof., Academy of Russian Ballet*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History,
Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History,
Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History,
Leading Research Fellow, Russian Institute
of the History of the Arts; Prof., SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb
Conservatory*)
Ella Makhrova (*Doctor of Cultural Studies,
Prof., Academy of Russian Ballet*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies,
Prof., Academy of Russian Ballet, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)

Editors:

Liudmila Makhova, Managing Secretary
Julia Nogareva, Layout
Olga Baranova, Editor of English texts (*PhD*)
Irina Gubskaya, Proofreader
Ekaterina Iupalainen, Secretary

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Secretary General, IMS*)
Leon Botstein (*President of Bard College, USA;
Editor-in-chief, The Musical Quarterly*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History,
Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology,
Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Art Studies,
Moscow*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof.,
SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian
Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Kyuregyan (*Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory*)
Margaret Murata (*Prof., University of California,
Irvine*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute
of Russian Literature of the Russian Academy
of Sciences*)
Carol J. Oja (*Prof., Harvard University*)
Dorothea Redepenning (*Prof., Heidelberg
University*)
Ellen Rosand (*Prof. Emeritus, Yale University*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory*)
Ada Schnitke (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University
of Innsbruck*)
Sergiy Ship (*Doctor of Art History, Prof., Odessa
National Academy of Music*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory*)
Elena Zinkevych (*Doctor of Art History, Prof.,
Ukrainian National Academy of Music*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October,
2009

*The published materials or any part of it cannot
be reproduced in printed or electronic form without
the permission of the publisher.*

Contents

Articles

Tatiana Shabalina

«O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe»:
Towards the Compositional History
of Cantatas by J. S. Bach BWV 34 and 34a **6**

Vladimir Goryachikh

The Concept of Time in the Dramaturgy
of “The Tsar’s Bride”
by N. A. Rimsky-Korsakov **33**

Irina Teplova

Transcriptions by N. A. Rimsky-Korsakov
of Folk Melodies from the Voice
of Olonets Narrator I. A. Fedosova **47**

Anton Ostapenko

Ludvig M. Lindeman: Norwegian
Music Educator and Folklore Collector
of the Middle of the 19th Century **62**

Izabella Krylovskaya

Musical Theatre in the North of the Far East
of Russia: 1950–1953 **79**

Reviews

Liudmila Kovnatskaya. The Main Themes:
Britten, Shostakovich and Others.

Larisa Dan’ko **96**

Contributors to this issue **107**

Directions to contributors **112**

Горячих, Владимир Владимирович

ORCID: 0000-0003-4209-7771

SPIN-код: 7014-8054

e-mail: goryachih@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры Института истории Санкт-Петербургского государственного университета.

199034 Санкт-Петербург, В. О., Менделеевская линия, 5

Vladimir V. Goryachikh

ORCID: 0000-0003-4209-7771

SPIN-code: 7014-8054

e-mail: goryachih@mail.ru

PhD (Arts), Associate Professor at the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

2A Glinki str., St. Petersburg 190068, Russia

Associate Professor at the History of West-European and Russian Culture Department at the Institute of History at the Saint Petersburg State University.

5 Mendeleevskaya liniya, St. Petersburg 199034, Russia

Время в драматургии

«Царской невесты»

Н. А. Римского-Корсакова

В статье рассматривается сюжетное (событийное) и психологическое время в драме Л. А. Мей «Царская невеста» и одноименной опере Н. А. Римского-Корсакова, анализируются изменения, внесенные композитором и либреттистом И. Ф. Тюменевым в литературный текст. Если в драме акцентируется настоящее время — линейное, однонаправленное, то в опере — в ключевых для драматургии сценах — время ретроспективно, обращено в прошлое. Мир прошлого, воспоминаний — идеален, настоящее же несет героям оперы смертельную угрозу, а будущего — нет. Такая интерпретация времени позволяет композитору при полном сохранении сюжета драмы создать в опере свою, оригинальную драматургию.

Ключевые слова: *Н. А. Римский-Корсаков, Л. А. Мей, И. Ф. Тюменев, «Царская невеста», либретто, время, драматургия оперы.*

УДК 782.1. ББК 85.317

DOI: 10.26156/OM.2019.39.1.002

The Concept of Time in the Dramaturgy of “The Tsar’s Bride”

by N. A. Rimsky-Korsakov

The article deals with a concept of plot and psychological aspects of time in a play by Lev Mei “The Tsar’s Bride” and an opera of the same name by Nikolai Rimsky-Korsakov. The changes made by the composer and librettist Ilya Tyumenev in the literary text are analyzed. While in the drama the emphasis is on the present time — linear and unidirectional, in the opera especially in the key scenes — time is retrospective. The world of memories is perfect, the present is a deadly threat to the heroes of the opera, and there is no future for them. Such an interpretation of time allows the composer, while fully preserving the plot of the drama, to create his own original drama in the opera.

Keywords: *Nikolai A. Rimsky-Korsakov, Lev A. Mei, Ilya F. Tyumenev, “The Tsar’s Bride”, libretto, time, dramaturgy of the opera.*

Владимир Горячих

Время в драматургии «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова

Одна из важнейших особенностей драматургии «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова заключается в трактовке *времени*. Время в опере — категория многоуровневая. Время историческое, время года (календарное) и время суток, время психических процессов и, наконец, время сюжетное, проявляющееся в поступках действующих лиц и в последовании событий, — ракурсы возможного анализа воплощения этой категории в драматургии оперы¹. Остановимся подробнее на сюжетном (событийном) времени, тесно связанном в «Царской невесте» с психологическим временем².

Уже первая сцена оперы (речитатив и ария Грязного) может дать ключ к композиторской трактовке сюжетного времени в драме Л. А. Мея³.

Первая сцена пьесы (явление I) отмечена необычной сверхнасыщенностью не столько действием в прямом смысле (в плане поступков), сколько мотивацией будущих действий и содержит завязку *всех* сюжетных линий.

¹ «Время в опере» является наименее исследованным компонентом оперной драматургии. В настоящей статье автор опирается на концепцию оперного анализа, разработанную в трудах Е. А. Ручьевской (в т. ч. в аспекте времени).

² В отличие от физического (реального, объективного) времени, психологическое время субъективно и протекает с разной интенсивностью — в прямой зависимости от психических процессов.

³ Либретто «Царской невесты» написано И. Ф. Тюменевым по сценарию композитора.

Из диалога Григория Грязного и князя Ивана Гвоздева-Ростовского читатель узнаёт не только о любви Грязного к Марфе и связанных с этим перемен в его поведении и характере, но и: о грядущей свадьбе Лыкова и Марфы, о предстоящем царском смотре невест, что Грязной совсем разлюбил Любашу и даже о сильном интересе к последней со стороны Бомелия! Здесь же — два предсказания Грязного: о том, что быть Марфе царицей, и о том, что «Лыкову Ивашке не обходить кругом налож с Марфой!»⁴. Фабульная плотность первой сцены, сразу же вовлекающая читателя в круговорот происходящих прямо сейчас событий, усилена достаточно редким литературным приемом: пьеса начинается как бы «с полуслова», с вопроса Гвоздева-Ростовского: «Так хороша?.. А кто она такая?» — словно занавес поднялся посреди *уже идущего* разговора.

Все это в совокупности задает действию в пьесе ярко выраженную динамику, не ослабевающую и в последующих сценах. В семи явлениях первого акта «Царской невесты» имеется только одно относительно развернутое высказывание, которое можно уподобить «лирическим моментам»⁵, — у Любашы в заключительной сцене с Грязным. К нему можно добавить две песни — Любашы и Калиста. Но вторая из них, как и «присказка» Калиста, — часть затеянной братом Марфы насмешливо-издевательской игры с Елисеем Бомелием. Все остальное — диалоги (полилоги), «полифонические» по сценическому решению. Действие в первом акте развивается в одном пространстве (горница в доме Грязного), но по нескольким линиям одновременно: Грязной — Гвоздев-Ростовский, Грязной — Любаша, опричники во главе с Малютой — Лыков, Малюта — Любаша, Калист и опричники — Бомелий, Грязной — Бомелий и т. д. Для сравнения: совершенно иная ситуация с развернутыми высказываниями персонажей в другой драме Мея, вполне сопоставимой с «Царской невестой» по жанру и драматургии, — «Псковитянке», еще больше их в «Сервиллии».

Таким образом, драматургия «Царской невесты» Мея насыщена действием, протекающим на глазах зрителей (читателей) и полностью погруженным в *настоящее время*. Как отмечает Е. А. Ручьевская, реалистическая литература XIX века в крупных жанрах (включая драму) предполагала *временную однонаправленность* — кроме необходимых для

⁴ Здесь и далее текст драмы Л. А. Мея «Царская невеста» цитируется по изданию: [Мей 1887].

⁵ «Ввиду этого в тексте Мея должны были быть сделаны известные добавления и изменения, дабы образовать более или менее долгие лирические моменты для арий и ансамблей», — так позднее характеризовал работу над либретто Н. А. Римский-Корсаков [Римский-Корсаков 1980, 272].

построения сюжета переключений действия в иное время и в иную обстановку. «События разворачивались во временной последовательности по их естественному ходу. Манипуляции со временем, уход в прошлое требовали мотивации, обозначенной в тексте. Это мог быть вставной рассказ, воспоминание, сон и тому подобное» [Ручьевская, Кузьмина 2019, 32]. Иное — в опере Римского-Корсакова.

С самого начала главные герои оперы словно обращены в *прошлое*. О былом, печалась, вспоминает Григорий Грязной (словесный лейтмотив его арии — «Не тот я стал теперь, все миновало!»). Его речитатив и ария — то, что заменило рассмотренную выше первую сцену драмы (востребованными оказались лишь две реплики Гвоздева-Ростовского, переосмысленные в монолог-воспоминание Грязного).

С любовью и даже благоговением вспоминает об идеальном, почти сказочном житье у немцев Иван Лыков (ариозо во второй сцене первого действия). Текст для ариозо также позаимствован из диалога — но не Лыкова с опричниками, а Марфы и Дуняши (пятое явление второго акта драмы). «Любовную» тональность ариозо — *Des-dur* — можно истолковать как характеризующую исключительно Лыкова-жениха, его чувства к невесте, тем более что в *Des-dur* звучат также ключевые разделы обеих арий Марфы (во втором и четвертом актах) и ее прощальная реплика. Но в таком ракурсе требует пояснения ситуационный контекст ариозо — о Германии Лыков рассказывает в окружении опричников во главе с Малютой Скуратовым. На наш взгляд, эта тональность (с семантикой любви = счастья) становится дополнительным средством создания на короткое время (ариозо длится около двух с половиной минут) идеального пространства, или лучше сказать — *иллюзии идеального мира*, в котором «иное все, и люди, и земля», мира, резко контрастирующего «темной» атмосфере «Царской невесты». «Там хорошо» (фраза из ариозо Лыкова), нет ограничений ни для людей, ни для природы (уходящие головами в небо горы — овеянный символ свободы, конечно, не связанный историческими реалиями жизни в немецких землях второй половины XVI века).

То же идеальное единение человеческого и природного, равно стремящегося к свободе, — в арии Марфы из второго действия (здесь словесный лейтмотив — «И жилося нам в зеленóm саду, и дышалось в нем нам привольно так»). Этот сад, в котором резвились два безгрешных существа, несомненно, аллюзия на Райский сад, Эдем, но религиозная составляющая здесь почти не заметна. Акцент, как становится понятным далее, делается на ином — трагичности утраченного рая, оставшегося в прошлом и более недостижимого.

Но «Рай» у каждого из героев оперы свой: для Грязного — это прежде всего беззаботное житье с «лихими забавами» опричников (похищением девушек с последующим надругательством); для Любаши — счастливая совместная жизнь с таким человеком.

Воспоминания о былом продолжены в первом акте Малютой — в конце третьей сцены первого действия (жутковатые подробности появления Любаши в Александровской слободе), а в рассматриваемом ракурсе — в песне Любаши. Хотя ситуационно ее песня — «на заказ» (Малюты и опричников), по смыслу она является иносказанием. В скорбной песне Любаши (четвертая сцена) счастливое прошлое вновь сталкивается с горьким настоящим, но острее, трагичнее, чем в арии Грязного: вынужденный отказ от любви («От сердечного друга отказалась»), от прошлого счастья уподобляется *смерти в настоящем*: «Положи меня на кровать тесовую. Пелену набрось мне на груди белые и скрести под ней руки помертвелые. В головах зажги свечи воску ярова...».

Вся сюжетная линия Любаши — это отчаянная борьба за минувшее счастье, борьба, приводящая ее к гибели. В этом заключается типологическое родство ее с оперными образами брошенных жен и отвергнутых возлюбленных. В русской классической музыке это, прежде всего, Наташа и Княгиня в «Русалке» Даргомыжского, Марфа в «Хованщине» Мусоргского. Неслучайны и переклички с указанными операми в литературном тексте драмы, который при переработке приблизился к ним еще больше: «Ах, не нынче уж я заметила, что прошли они, красны дни мои» (в трио из пятой сцены), «А давно ли было время, что меня любил мой милый...» и особенно «О, вспомни, вспомни, милый мой...» (в дуэте с Грязным из шестой сцены). Радикальное отличие — в невозможных для героинь «Русалки» и «Хованщины» поступках, словно притягивающих смерть, направленных к своей и чужой гибели (Наташа и Княгиня — это жертвы, а Марфа — как и Любаша, смелая и сильная личность — по своей природе *защитница*: недаром она не только защищает свою жизнь от удара ножа Андрея Хованского, от убийцы, посланного по приказу Василия Голицына, но и спасает Эмму, пытается спасти самого Андрея).

Еще одна параллель к образу Любаши — Княгиня в «Чародейке» Чайковского — может показаться более очевидной. Помимо сходного положения в любовном «четырёхугольнике», а также выбора тембра (меццо-сопрановое амплуа — как и у Марфы в «Хованщине» и Княгини в «Русалке») — это ряд сюжетных ситуаций, среди которых выделим два. Первый эпизод — в котором героини впервые видят своих соперниц: в «Царской невесте» — четвертая сцена второго действия, в «Чародейке» — сцена и дуэт в четвертом действии (№ 21). Отметим близость музыкального

решения: темпа (*Allegro moderato* в «Чародейке» и *Agitato*, следующее за *Allegro moderato*, в «Царской невесте»), тональности (*f-moll* — *c-moll* у Чайковского и *c-moll* с акцентированием трезвучия *S* у Римского-Корсакова), ариозного, с элементами декламации, типа интонаций. Другой эпизод — сцена покупки зелья⁶ — имеет в обеих операх значительную сюжетную и текстуальную близость, но он же наглядно показывает принципиальное отличие образов Любаши и Княгини. И в «Царской невесте», и в «Чародейке» текст просьбы о зелье очень жестокий, не оставляющий сомнений по поводу судьбы будущих жертв⁷. Но в опере Чайковского сделка Княгини и Кудьмы завершается торжествующим мини-дуэтом мести. В «Царской невесте» Римский-Корсаков смещает акцент на душевные муки Любаши: после договора с Бомелием ее переполняет не гнев оскорбленной и брошенной женщины, но печаль, почти надрывная скорбь. Во фразах, обращенных к Марфе («Ты на меня, красавица, не суй»), сквозят уже интонации Гришки Кутерьмы, пропавшего бражника из Малого Китежа. Знаменательно, что и этому герою нет места ни в настоящем (даже до предательства китежан он изгой, отовсюду гонимый), ни в будущем (хотя Феврония и пишет Гришеньке в эпилоге оперы «грамотку» о спасении души).

Если поступки Любаши в *настоящем*, по сути, направлены на то, чтобы вернуть *прошлое*, то образ Марфы — главной героини оперы — оказывается обращен в прошлое полностью. «Райские» воспоминания о детстве (во втором действии) не остаются лишь штрихом к ее портрету. Ария эта становится смысловым и музыкальным центром характеристики Марфы. Появление музыкального материала первой арии в арии четвертого действия — не реминисценция и не «реприза» образа; не сводится объяснение этому художественному приему — с точки зрения единства интонационной характеристики — и к сквозному тематизму. Финальная ария — своего рода трагическое возвращение, даже бегство в спасительное прошлое. Здесь и смыкаются два идеальных мира — «немецких» воспоминаний Лыкова и детских Марфы: «Взгляни, вон там, над головой, простерлось небо, как шатер... В краях чужих, в чужих землях такое ль небо, как у нас?». Никаких сюжетных связей между этими мирами быть

⁶ В «Чародейке» это № 19 (четвертое действие), в «Царской невесте» — сцены IV и V во втором действии.

⁷ В «Царской невесте»: «Такое зелье, чтоб глаза потускли; чтобы сбежал с лица румянец алый; чтоб волосок по волоску повыпал и высохла вся наливная грудь» (этот текст заимствован в либретто из драмы Мея). 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!..».

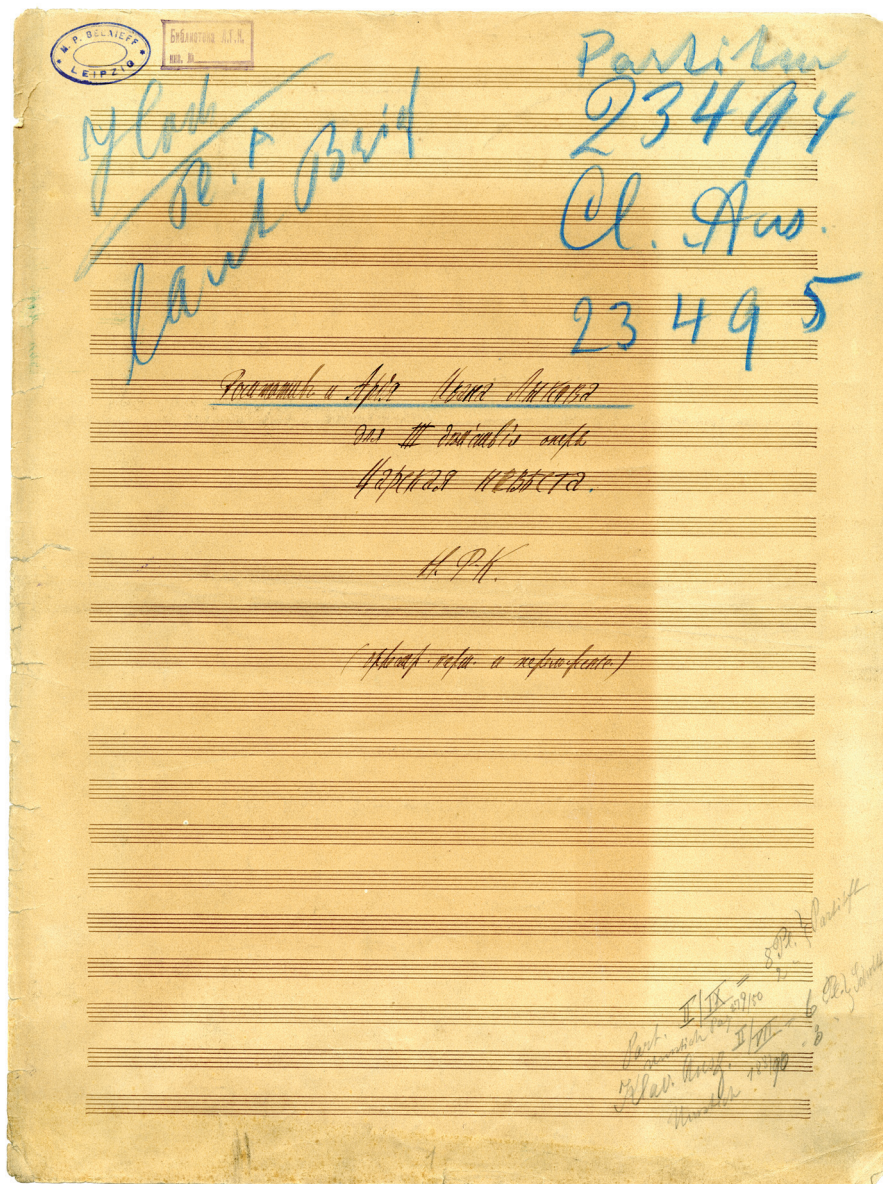
не может, тем важнее связь внутренняя, осуществленная музыкальными и литературными средствами. В видениях Марфы обнажается истинный смысл детских воспоминаний: мир прошлого настолько идеален, закончен, завершен в полноте пережитого счастья, что его невозможно повторить или продолжить — *такого уже не будет*.

Возможно, именно в этом кроется разгадка удивительной с точки зрения традиционной оперной драматургии *неполноты настоящего* в «Царской невесте». В условиях достаточного для раскрытия любовной линии сюжетного пространства и времени (во втором и третьем актах значительная часть событий разворачивается в доме Собакиных) в опере — в сравнении с текстом драмы — исключены почти все разговоры действующих лиц о любви Лыкова и Марфы, нет ни одного любовного дуэта героев. Более того — единственная любовная ария Лыкова (в третьей сцене третьего действия) звучит в отсутствие Марфы, находящейся буквально рядом, за стеной горницы. Стоит добавить, что сама эта ария появилась в составе оперы уже после постановки «Царской невесты», в самом конце 1899 года — по просьбе исполнителя партии Лыкова в театре С. И. Мамонтова А. В. Секар-Рожанского. Хотя Римский-Корсаков и согласился с мнением певца о «слишком неуместной краткости и незаконченности партии Лыкова» [Римский-Корсаков 1980, 280], все же опера как законченное драматургическое целое полностью удовлетворяла композитора и до, и во время премьеры, о чем свидетельствует целый ряд его «писем о „Царской невесте“,» написанных в то время (Н. Н. Римской-Корсаковой, В. И. Бельскому и другим). «Краткость» характеристики Лыкова — вполне согласуется с драматургической логикой оперы. В «Царской невесте» нет и как таковой любовной сцены — с изливанием чувств, взаимными признаниями и т. п. Во всех эпизодах, связанных с Иваном и Марфой и с готовящейся свадьбой, они появляются только как участники диалогических сцен или ансамблей.

Напомним, что любовные сцены с участием главных героев были практически обязательными⁸ в ту эпоху и вводились даже в те сюжеты, где изначально их не было. В «Царской невесте» герои вообще ни разу не остаются наедине (только в воспоминаниях о детстве и в бреду Марфы). Приведем выразительный пример: в третьей сцене второго акта весь эпизод встречи (первой в опере!) Лыкова и Марфы укладывается в две фразы⁹,

⁸ Можно вспомнить и о появлении любовной сцены Самозванца с Мариной Мнишек во второй редакции «Бориса Годунова», созданной Мусоргским после отвергнутой театральной первой редакции («оперы без любви»).

⁹ «Лыков (с поклоном): Здравствуй, Марфа Васильевна! Марфа (кланяется): Иван Сергеич! (Стыдливо) Жених свою невесту забывает, вчера весь день и глаз не показал...»



Ил. 1. Н. А. Римский-Корсаков. Речитатив и ария Лыкова из оперы «Царская невеста». Автограф партитуры. Отдел рукописей Библиотеки СПбГК. № 1904. Титульный лист
 Fig. 1. N. A. Rimsky-Korsakov. Lykov's recitative and aria from the opera "The Tsar's Bride". Autograph score. The Manuscript Department of the Library of the St. Petersburg Conservatory. No. 1904. Title page

1841

2

Allegro moderato 4/4

Andante

Не умею ли бы на ма? Быть не может! Ужасно-то мне Марья о прощаньи?

Allegro moderato 4/4

23

Andante

Ужасно-то мне Марья о прощаньи? Не могу ли бы на ма? Быть не может!

Andante

Ил. 2. Н. А. Римский-Корсаков. Речитатив и ария Лыкова из оперы «Царская невеста». Автограф партитуры. Отдел рукописей Библиотеки СПбГК. № 1904. Первая страница

Fig. 2. N. A. Rimsky-Korsakov. Lykov's recitative and aria from the opera "The Tsar's Bride". Autograph score. The Manuscript Department of the Library of the St. Petersburg Conservatory. No. 1904. First page

после чего сразу же начинается квартет. Первые шестнадцать тактов квартет разветвляется «дуэтно», по парам голосов (Собакин — Дуняша, Лыков — Марфа), но далее это уже единое музыкальное целое.

Если *прошлое* в «Царской невесте» прекрасно и наполнено ярчайшими образами и переживаниями (то есть внутренней динамикой), то *настоящее* — парадоксально статично: вся внешняя событийная часть пьесы (за исключением посещения Любашей Бомелия) в опере как бы отодвинута за рамки драмы, не показана зрителю. Этому отчасти есть объяснение — неопределенность и нависшая над Марфой угроза в связи с царским смотром невест во многом провоцируют состояние ожидания для всех героев оперы. Происходящее *вовне* вторгается в замкнутые пространства, в которых разворачивается драма (дом Грязного, дом Собакиных, царский терем), вместе с гостями — вестниками событий. Здесь уместно вспомнить о еще одном эпизоде истории создания «Царской невесты». Из воспоминаний И. Ф. Тюменева известно, что либреттистом и композитором была написана новая сцена (в окончательном варианте выпущенная) — царских смотров невест. Если сравнить эту сцену с остальными в опере, она окажется едва ли не самой насыщенной действием. Даже в виде рассказа Домны Сабуровой сцена смотров в пьесе и в опере производит сильное впечатление необычайной динамикой, *зримостью* описываемых событий (по-видимому, эти качества стали для композитора первичным импульсом к переводу рассказа в сценическое действие).

В. И. Бельский, либреттист и близкий Римскому-Корсакову человек, которому он доверял настолько, что показывал еще не вполне завершенные произведения, познакомился с черновым клавиром «Царской невесты» во время визита к композитору в Вечашу 18–19 июля 1898 года. В письме к Римскому-Корсакову от 8 августа того же года Бельский, очевидно, продолжая уже начавшуюся дискуссию, писал: «Я остаюсь при том мнении, что сцена смотра невест страшно усилила бы сценический интерес драмы» [Римский-Корсаков 2004, 262]. В ответном письме от 20 августа композитор возразил Бельскому: «Не могу согласиться с мыслью об уместности царского смотра невест. Впрочем, об этом долго писать, лучше поговорю при свидании» [Римский-Корсаков 2004, 266]. По-видимому, отказ был неокончательным, так как 30 августа Тюменев получил письмо от Римского-Корсакова с известием о новой концовке сцены смотров: после ухода невест и бояр оставшемуся на сцене Малюте Грозный сообщает, что женится не из-за похоти, а чтобы дать Руси царицу. «Подобное рассуждение будет характерно для Ивана», — добавляет композитор, обнаруживая знание характера Грозного, не раз привлекав-

шего внимание русских историков и драматургов XIX века. Письмо завершается симптоматичной припиской: «Ответа не требуется» [Тюменев 1954, 215], — то есть сама сцена смотров оказывается делом уже вполне решенным¹⁰.

Так почему же Римский-Корсаков в итоге отказался от этой сцены? Объяснения этому ни в письмах, ни в воспоминаниях композитора и либреттиста нет, но можно предполагать, что одной из причин стало решение все-таки не выводить в опере Ивана Грозного в качестве действующего лица¹¹. Но другая, не менее важная причина отказа могла лежать в плоскости проблематики, рассматриваемой в настоящей статье. Сцена смотров действительно «страшно» интересна, таковой она остается даже в «пересказе» Сабуровой. Но активное сценическое действие с участием героев оперы внесло бы в ее драматургию противоречие, нарушило бы перевес *прошлого* над *настоящим*, *внутреннего* над *внешним*.

Внешняя статика (сценического действия персонажей) соотносится с определенной статичностью в музыкальной драматургии оперы, точнее — с закругленностью, замкнутостью их музыкальных характеристик. Это касается главным образом Марфы и Лыкова, но отчасти справедливо и для другой пары главных персонажей — Любаши и Грязного (в последнем случае важнейшую роль играет *неизменяемый* лейтмотив по звукам уменьшенного септаккорда, сопровождающий героя от первого до последнего высказывания). Отметим замкнутость музыкального образа Марфы, интонационное единство всех ее сольных высказываний, а также «круговой» рисунок *абсолютно всех ее тем*.

Показательна в этом отношении вставная ария Лыкова из третьего действия. Перед композитором, как и либреттистом, стояла задача максимально органично встроить новое развернутое высказывание в уже законченное музыкально-драматургическое целое. Поэтому вставной номер можно рассматривать как концентрированное выражение драматургической логики «Царской невесты». Ария отмечена подчеркнуто идилическим характером, внутренней устойчивостью (несмотря на омрачение в середине) и закругленностью. Эффект этот достигается различными способами — в первую очередь благодаря репризе в литературном тексте и музыке и повторяющейся «круговой» формуле вступления, чей материал пронизывает всю арию, замыкая ее разделы и всю трехчастную форму.

¹⁰ В то время композитор занимался оркестровкой и переложением второго акта, а об окончании оперы в черновике сообщил близким еще в конце июля.

¹¹ Отголоском первоначальной идеи можно считать краткое появление Грозного (без слов) в начале третьей сцены второго акта оперы.

И с психологической, и с музыкальной стороны характеристика Лыкова остается, в сущности, ничем не замутненной и не потревоженной¹². После рокового известия Малюты «семейный» третий акт завершается, как и второй акт «Хованщины», немой сценой; больше в опере Лыков не появляется.

Подведем некоторые итоги. Воспоминания о счастье, оставшемся в прошлом, весьма часто встречаются в операх (не только драматических) и призваны играть важную роль в создании образов персонажей. Особенность «Царской невесты» — в их целенаправленном отборе в литературном первоисточнике и трансформации в определенном ключе, придании им ведущей роли в драматургии.

Римский-Корсаков укрупняет, делает выпуклыми фрагменты, которые в драме Мея «тонут» в событийном потоке. За счет сокращения эпизодов, вносящих действенное начало, отражающих настоящее время, воспоминания и связанный с ними идеальный план становятся в драматургии оперы отчетливой сквозной линией. Происходит, по выражению Е. А. Ручьевской, «актуализация прошедшего времени» [Ручьевская, Кузьмина 2019, 33]: «тогда» оказывается даже ярче «теперь» по силе переживания, интенсивности эмоций. Более того, Римский-Корсаков увеличивает драматургическую нагрузку на эти сцены, делая их опорными в трех актах из четырех¹³ и в опере в целом.

Невозможность *будущего* для героев оперы имеет разные причины, но роднит их именно это. Настоящее (и ближайшее будущее) — словно покрыто мрачной тенью, которую почувствовать в опере можно несравненно отчетливее, чем в драме. Связано ли такое драматургическое решение с тем фактом, что и у реальных исторических фигур, ставших прообразами героев пьесы и оперы, такого будущего не было, что большинство из них погибло в интервале менее полутора лет от времени событий драмы¹⁴?

¹² Хотя в третьем акте и звучит реплика Собакина, обращенная к Лыкову: «Ведь я же говорил тебе: не надо заранее тужить и горевать», этих эмоций в партии Лыкова нет. Звучащие ранее две его фразы — «А сердце чует: быть беде» и «Мне без нее прожить не долго» — элегического характера и проходят почти незаметными в большой ансамблевой сцене с Собакиным и Грязным.

¹³ В первоначальной композиции оперы третий и четвертый акты являлись первой и второй картинами третьего акта.

¹⁴ Вслед за Н. М. Карамзиным, Мей (а за ним и Римский-Корсаков) ошибочно относит события, связанные с женитьбой Ивана Грозного на Марфе Собакиной, к осени 1572 года. В действительности они произошли в конце октября — первых числах ноября 1571 года.

В «Примечаниях» к драме Мей, опираясь на «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина, сообщает только о казни Григория Грязного, Михаила Матвеевича Лыкова (в пьесе — дядя Ивана) и его юного «ближнего сродника» (выведен в пьесе под именем Ивана Лыкова) [Мей 1887, 81, 83–84]. В самой же «Истории» (ее IX томе, на который опирался Мей) рассказывается и о других казнях по приказу царя — князя Ивана Гвоздева-Ростовского, ближайших родственников Марфы (включая Калиста), сожжении заживо Елисея Бомелия и последовавшей после смерти Марфы Собакиной гибели Малюты Скуратова. Из других исторических источников известно о судьбе Евдокии Сабуровой (Дуняши): через год после свадьбы с царевичем Иоанном, сыгранной спустя шесть дней после свадьбы Ивана Грозного с Марфой Собакиной, она была насильственно пострижена в монастырь, где и провела остаток жизни. После смерти дочери вынужден был постричься в монахи и Василий Собакин. Укажем также на свидетельство И. Ф. Тюменева: в своих воспоминаниях он пишет о состоявшейся 8 апреля 1899 года дома у Римского-Корсакова беседе об историке Н. И. Костомарове и его трудах [Тюменев 1954, 217]. Костомарову принадлежит одна из немногих специальных исторических работ дореволюционного времени, посвященных Ивану Грозному, — «Личность царя Ивана Васильевича Грозного» (1871). В ней, в частности, сообщается о казни в связи с отравлением Марфы Собакиной князя Михаила Темрюковича, также выведенного в драме Мей.

Глубокое знание истории, конечно, способно оказать сильное воздействие не только на образы персонажей, но и на всю концепцию оперы — ярчайшим примером здесь может служить «Хованщина» Мусоргского. Данных о том, что Римский-Корсаков или его либреттист, Илья Тюменев, специально интересовались судьбой исторических прообразов героев драмы Мей, нет. Но в любом случае неизменным остается то, что трансформация ее литературного текста была направлена в сторону сужения поля действия *настоящего* в пользу *прошлого*, выдвижения на первый план замкнутых психических состояний (психологического времени), сведения к минимуму внешнего плана событий. Впервые в русской опере ретроспекция стала важнейшим фактором драматургии, определившим не только соотношение статики и динамики, но и характер музыкального воплощения главных героев драмы.

Литература

- Мей 1887 — *Мей Л. А.* Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 4: Драматические произведения. СПб.: изд. Н. Г. Мартынова, 1887. 460 с.
- Римский-Корсаков 1980 — *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М.: Музыка, 1980. 454 с.
- Римский-Корсаков 2004 — *Римский-Корсаков Н. А.* Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / Сост., вступит. ст., коммент. и указ. Л. Г. Барсовой; науч. ред. В. В. Горячих. СПб.: СПбГК; междунар. ассоц. «Русская культура», 2004. 444 с.
- Ручьевская, Кузьмина 2019 — *Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И.* Вокальные циклы в русской классической музыке XIX века: Учебное пособие по дисциплине «Анализ музыкальных произведений». СПб.: Скифия-принт, 2019. 112 с.
- Тюменев 1954 — *Тюменев И. Ф.* Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове // *Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма: в 2 т. / Отв. ред. М. О. Янковский.* Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 177–247. (Музыкальное наследство.)

References

- Mei L. A. (1887) *Polnoe sobranie sochinenii: v 5 t. [Complete Works: in 5 vols.]*. T. 4: Dramaticheskie proizvedeniya [Vol. 4: Dramatic Works]. St. Petersburg: Izdanie N. G. Martynova. 460 p. In Russian.
- Rimskii-Korsakov N. A. (1980) *Letopis' moei muzykal'noi zhizni [My Musical Life]*. 8th ed. Moscow: Muzyka. 454 p. In Russian.
- Rimskii-Korsakov N. A. (2004) *Perepiska s V. V. Yastrebtsevym i V. I. Bel'skim [Correspondence with V. V. Yastrebtsev and V. I. Belsky]*. Sost., vstupit. stat'ya, komm. i ukaz. L. G. Barsovoi; nauch. red. V. V. Goryachikh. St. Petersburg: SPb. gos. konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova; Mezhdunarodnaya Assotsiatsiya «Russkaya kul'tura». 444 p. In Russian.
- Ruch'evskaya E. A., Kuz'mina N. I. (2019) *Vokal'nye tsikly v russkoi klassicheskoi muzyke XIX veka [Vocal Cycles in Russian Classical Music of the 19th Century]*. St. Petersburg: Skifiya-print. 112 p. In Russian.
- Tyumenev I. F. (1954) *Vospominaniya o N. A. Rimskom-Korsakove [Memories of N. A. Rimsky-Korsakov]*. In: *Rimskii-Korsakov: Issledovaniya. Materialy. Pis'ma: v 2 t. [Rimsky-Korsakov: Research. Documents. Letters: in 2 vols.]*. Otв. red. M. O. Yankovskii. Vol. 2. Moscow: Izd-vo AN SSSR. P. 177–247. (Muzykal'noe nasledstvo.) In Russian.

Сведения об авторах

Горячих, Владимир Владимирович — доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры Института истории Санкт-Петербургского государственного университета, главный редактор Вестника Санкт-Петербургской консерватории «Musicus». Окончил историко-теоретический факультет (1997) и аспирантуру (1999) Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель — профессор Е. А. Ручьевская). В 1999 году защитил кандидатскую диссертацию «„Золотой петушок“ Н. А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля». С 2005 по 2013 год — заведующий кафедрой теории и истории музыкальных форм и жанров Санкт-Петербургской консерватории. Читает курсы лекций по музыкальному анализу, оперной драматургии, истории русской духовной музыки. Ответственный редактор научных трудов Е. А. Ручьевской (9 томов); научный редактор 25 и 26 томов Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского (подготовлены к печати), издания «Н. А. Римский-Корсаков. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским» (2004).

Данько, Лариса Георгиевна — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. В 1955 году окончила теоретико-композиторский факультет Ленинградской консерватории; в 1960-м — аспирантуру Ленинградского НИИ театра и музыки. В 1964-м защитила кандидатскую диссертацию в Ленинградской консерватории; в 1984-м — докторскую диссертацию во ВНИИ искусствознания (Москва). С 1976 по 2013 год — заведующая кафедрой музыкальной критики Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Кор-

Contributors to this issue

Vladimir V. Goryachikh is an Associate Professor at the Music Theory Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Associate Professor at the History of West-European and Russian Culture Department at the Institute of History at the St. Petersburg State University, Editor-in-Chief of the magazine *Musicus* (Quarterly of the St Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory). From 1991 to 1999 he studied the history and theory of music and did postgraduate research at the St. Petersburg Conservatory (under Professor E. Ruchyevskaya's supervision). In 1999 he defended his PhD thesis on Rimsky-Korsakov's "The Golden Cockerel". From 2005 to 2013 V. Goryachikh was the head of the Department of the Theory and History of Music Forms and Genres at the St. Petersburg Conservatory. He lectures on the analysis of music, the opera dramaturgy, the history of Russian church music. As a scholarly editor he has prepared Prof. E. Ruchyevskaya works (9 volumes have been published so far). He edited volumes 25 and 26 of Mussorgsky's Complete Works (prepared for printing), the volume of N. Rimsky-Korsakov's correspondence with V. Yastrebtsev and V. Belsky (2004).

Larisa G. Dan'ko is a Doctor of Art History, a Professor and an Honored Art Worker of the Russian Federation. In 1955 she graduated from the Faculty of Theory and Composition at the Leningrad Conservatory and in 1960 finished her postgraduate studies at the Leningrad Research Institute for Theatre and Music. In 1964 she defended her PhD dissertation at the Leningrad Conservatory, and in 1984 received her senior doctorate at the Research Institute for Arts Studies (Moscow). From 1976 to 2013 Prof. Dan'ko was the head of the Music Criticism Department at the St. Petersburg Conservatory. She authored monographs

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
№ 1 [39], 2019

Подписано в печать 15.04.2019. Формат 70×100 1/16.
Усл. печ. л. 7,125. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 100 экз. Заказ 1149-19.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: 8 (8452) 24-86-33
e-mail: 248633a@mail.ru