

«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА —
ИСТОРИЧЕСКАЯ ОПЕРА?*

IS *THE TSAR'S BRIDE* BY NICOLAI RIMSKY-KORSAKOV
A HISTORICAL OPERA?

Аннотация. Статья посвящена вопросу определения жанра оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста». Применительно к ней исследователи наиболее часто употребляют термины «лирическая драма» (А. А. Соловцов), «мелодрама» (М. П. Рахманова), «бытовая драма» (Б. В. Асафьев), тогда как историческая ее основа считается лишь «исходным условием для развития действия» (И. Ю. Неясова). Не пытаясь оспорить значение этих определений, мы исследуем исторический сюжет оперы как один из основополагающих элементов замысла. Как показал анализ, первым критерием историзма можно считать подлинность персонажей и событий в опере: за исключением Любаши, все герои «Царской невесты» либо имеют прототипов (иногда сразу нескольких), либо представляют собой реально существовавшие исторические фигуры. Более того, они, в основном, были связаны рядом перипетий, а некоторые из них, иногда даже второстепенные в опере, сыграли довольно значительную роль в отечественной истории (например, Евдокия Сабурова). Подтверждает значимость исторического фактора в определении жанра оперы и то, что пьеса Л. А. Мея «Царская невеста», сюжет которой без существенных преобразований заимствован композитором в опере, представляет собой именно историческую драму. Кроме того, «Царская невеста» имеет явные точки соприкосновения с жанром большой французской оперы, в которой исторический сюжет включает обязательную лирическую линию. В связи с этим трактовка событий в «Царской невесте» позволяет считать ее исторической оперой с доминированием лирико-психологической фабулы. Наконец, историческая опера XIX века, как нам кажется, пережила определенную эволюцию от концепции большой исторической драмы, опирающейся на *Grand opéra*, к своеобразному «миксту» лирико-психологического и исторического жанров. Одним из главных образцов этой эволюции стала «Царская невеста», подтожившая трансформацию и ставшая последней исторической оперой XIX века.

*Статья выполнена в рамках проекта РФФИ № 20-312-90021 *Оперное творчество Н.А. Римского-Корсакова в контексте европейского музыкального театра второй половины XIX века*

©Gnesin Russian Academy of Music, 2023

Скуратовская М. В. «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова — историческая опера? // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко и др. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Том 1. С. 373–386. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-373-386>

Ключевые слова: Н.А. Римский-Корсаков, историческая опера, «Царская невеста», Л.А. Мей, большая французская опера, жанр

Abstract. The article is devoted to the question of determining the genre of N. A. Rimsky-Korsakov's *The Tsars Bride*. In relation to it, researchers most often use the terms 'lyrical drama' (A. A. Solovtsov), 'melodrama' (M. M. Rakhmanova), 'domestic drama' (B. V. Asafiev), while its historical basis is considered only 'the initial condition for the development of action' (I. Yu. Neyasova). Without trying to dispute the significance of these drama layers, we examine opera's historical plot as one of the concept fundamental elements. Analysis has shown that the first criterion of historicism can be considered the authenticity of the characters and events in the opera: with the exception of Lyubasha, all the heroes of *The Tsar's Bride* either have prototypes (sometimes several at once), or represent real historical figures. Moreover, they were mainly associated with a number of twists and turns, and some of them, sometimes even secondary in the opera, played a rather significant role in Russian history (for example, Evdokia Saburova). Another confirmation of the importance of historical factor in determining the genre of opera is that the Lev Mei's play, the plot of which was borrowed by composer in the opera without significant transformations, is precisely a historical drama. *The Tsar's Bride* has clear points of contact with the genre of French grand opera, in which the historical plot includes an obligatory lyrical line. In this regard, the interpretation of events in *The Tsar's Bride* allows us to consider it a historical opera dominated by a lyrical and psychological storyline. Finally, the historical opera of the 19th century, it seems to us, has undergone a certain evolution from the concept of a large historical drama, based on grand opera, to a kind of 'mix' of lyric-psychological and historical genres. One of its main examples was *The Tsar's Bride*, which summed up this transformation and became the last historical opera of the 19th century.

Keywords: N. A. Rimsky-Korsakov, historical opera, *The Tsar's Bride*, L. A. Mey, grand opéra, genre

Для оперы XIX века соотношение жанровой традиции и особенностей сюжета стало одним из наиболее актуальных вопросов, и прежде всего это касалось исторической оперы — феномена, возникшего именно в этом столетии. Особый ракурс представляет собой соотношение лирического и исторического в опере романтической традиции. Марина Романовна Черкашина обозначает эту тенденцию так: «В эпоху романтизма исторический сюжет в опере наконец-то стал жанром. Термин “историческая опера” указывал лишь на сюжетный источник, а превратился в жанровое определение <...>. С другой стороны, исторические одеяния продолжали использовать в операх чисто лирических по типу конфликта <...>. Это подготовило почву для последующего разрыва связей исторического сюжета и лирического жанра <...>. Во второй половине XIX века лирическая опера перестала нуждаться в исторических декорациях <...>» [26, с. 57–58]. Подобное мнение о родстве исторического и лирического жанров — не редкость, и именно поэтому

вопрос типологии и терминологического обозначения жанра до сих пор остается открытым и одним из наиболее полемичных.

«Царскую невесту» можно считать одной из наиболее изученных опер Римского-Корсакова — достаточно подробно исследован целый ряд ее ракурсов, в том числе и современными учеными: от вполне традиционных вопросов стилистики [23] и сценических постановок [7; 22] до более необычных концепций космизма [19] и даже гендерности и феминизма [12]. Однако проблема жанра¹ в этой опере так и не стала предметом пристального анализа² — в основном, возможно, из-за того, что определение оперы как лирико-психологической практически не вызывало возражений музыковедов.

О лирике как о главенствующем качестве «Царской невесты» впервые писали еще современники Римского-Корсакова: например, Э. К. Розенов в статье «“Царская невеста” в Частной опере» указывает на ее новый стиль, говоря о том, что Римский-Корсаков «отказался от прежней манеры своего письма и во многих отношениях вернулся к приемам старой оперной школы, дающей полное преобладание лирическому настроению над драматической правдой» [цит. по: 28, с. 544]. О значении лирической темы в период сочинения «Царской невесты» писал и сам композитор: «Если меня назовут лириком, то буду гордиться, а если назовут драматическим композитором — несколько обижусь» [15, IV, с. 154]. В разговоре с В. В. Ястребцевым в то же время Римский-Корсаков отмечал: «Мои сочинения <...> умны, но в них мало непосредственной сердечности, мало чувства, это все какие-то девушки-Снегурочки. Это, может быть, даже очень хорошо, но только не для публики, которая именно потому и остается равнодушной ко всей моей музыке. Лирика и любовь — вот высшая сила, красота и поэзия» [27, с. 202].

Вместе с этим в воспоминаниях близких композитора (Н. Н. Римской-Корсаковой, В. И. Бельского, Ястребцева) неоднократно можно прочесть о возвращении в «Царской невесте» к старым идеям — в основном с негативной коннотацией. Так, Бельский писал: «Обилие ансамблей и важность выражаемых ими драматических моментов должны бы приближать “Невесту” к операм старой формации» [17, с. 161]. Надежда Николаевна же оценила «Царскую невесту» по достоинству только после премьеры в Мариинском театре в 1901 году [16, II, с. 120], а сразу после первой постановки писала сыну Андрею: «Считаю эту оперу <...> самой неудачной из папиных опер. Во 1-х, мне не очень нравится эта драма Мея, а обработка ее для опер-

¹ Сам композитор в «Летописи...» и письмах никак не обозначает жанр «Царской невесты», кроме слова «опера», в связи с чем представляются возможными различные варианты более точного определения.

² Что, впрочем, неудивительно, так как проблема жанровой классификации применительно к оперной музыке может считаться одной из наиболее сложных. Об этом пишет в своей диссертации И. Ю. Неясова, указывая на необходимость разграничения терминов «историческая опера» и «опера на исторический сюжет» [10, с. 3–4].

ного либретто и стихи кажутся мне еще более неудачными. Во 2-х, я не сочувствую возвращению к старым оперным формам в стиле “Жизнь за Царя”, особенно в применении к такому чисто драматическому сюжету, так как это мешает сценическому движению» (цит. по: [6, с. 5])³.

Конечно, традиционной и «старой» «Царская невеста» могла считаться, в первую очередь, в связи с номерной структурой (характеристика, которая сейчас, к слову, тоже подвергается пересмотру⁴) и прочими «общепринятыми» оперными составляющими. Именно в связи с этим опера нередко сравнивается с «Жизнью за царя» и со стилем Глинки в целом. Однако мы можем предположить, что подобные мнения о старой формации были напрямую связаны с исторической основой жанра оперы.

Наиболее подходящим к «Царской невесте», на наш взгляд, может быть определение «оперы на исторический сюжет», термин, введенный в диссертации И. Ю. Неясовой. Исследовательница относит к этому жанру, в первую очередь, три оперы Чайковского⁵: «Индивидуальность его позиции в трактовке исторической тематики выявилась созданием лирико-психологических драм “Опричник”⁶ и “Мазепа” (на сюжеты из национальной истории) с ярко социальной подосновой конфликта и “Орлеанская дева” с атрибутами “большой” романтической оперы» [10, с. 11]. Несмотря на то, что в диссертации Неясовой (где, к слову, в ряд исторических опер входят «Сказание о невидимом граде Китеже» и «Князь Игорь») нет ни единого упоминания о «Царской невесте», мы считаем, что это сочинение как раз наиболее уместно назвать оперой на исторический сюжет. Это подтверждается целым рядом тезисов.

Во-первых, если считать одним из основных критериев историзма подлинность персонажей и событий (и особенно если это не становится некой формальностью, как в операх XVIII века), то «Царская невеста» полностью вписывается в традицию. Все герои оперы кроме Любаши — не только реально существовавшие исторические фигуры, но и связанные рядом перипетий. Конечно, в сюжете велика доля вымысла — однако «исторической канвой» [9, с. 81] для драмы Мея послужили подлинные летописные сведения,

³ РИИИ. Кабинет рукописей. Ф. 8. Р. XVIII. № 2030. Л. 40 об.–41.

⁴ Об этом подробнее см.: [5].

⁵ Кроме этого, Неясова упоминает и «Купца Калашникова» А.Г. Рубинштейна — как еще один пример оперы на исторический сюжет, «в отдельных чертах приближающийся к социально-исторической драме» [10, с. 10].

⁶ «Опричник» связан с «Царской невестой» не только жанром, но и целым рядом сюжетных аналогий: литературный первоисточник оперы, трагедия И.И. Лажечникова, была написана за семь лет до «Царской невесты» и выводила на сцену царя Ивана Грозного, Малюту Скуратова, Василия Грязного — отца Григория, наконец, Елисея Бомелия. Кроме того, в основе фабулы — также молодая пара, знакомая с детства. Подробнее об этом см.: [18]. «Царскую невесту» с «Опричником» сравнивает и М.П. Рахманова, правда, в несколько ином контексте: «Общий колорит сюжета “Царской невесты” напоминает такие оперы Чайковского, как “Опричник” и “Чародейка”; вероятно, возможность “посоревноваться” с ними имела Римским-Корсаковым в виду (как и в “Ночи перед Рождеством”») [14, с. 159].

почерпнутые автором из «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. Драматург отдельно подчеркивает анахронизм в отношении фигуры Лыкова [9, с. 83]⁷, который был казнен за год до смерти Марфы, что лишний раз подтверждает правдивость всех остальных образов.

Интересен и малоизвестный факт влияния на ход истории второстепенных, на первый взгляд, персонажей оперы — например, Евдокии (Дуняши) Сабуровой. Наперсница Марфы, участвовавшая наряду с нею в царском смотре невест, стала женой царевича Ивана, сына Грозного, тем самым впервые связав царскую семью с Годуновыми, с которыми сами Сабуровы находились в тесном родстве [20, с. 10]. Спустя год она была сослана в Суздальский Покровский монастырь, где прожила до конца жизни. Однако на этом ее роль в истории не окончилась. В 1608 году, когда к власти пришел Лжедмитрий II, и поляки захватили Суздаль, Евдокия якобы признала в Самозванце деверя, брата своего мужа — и взамен получила во владения две деревни в Суздальском уезде, что подтверждают изданные Акты Покровского Суздальского девичьего монастыря [1, III, с. 171]. Таким образом, она объединяет сюжеты двух опер — «Царской невесты» и «Бориса Годунова», и благодаря этой линии возникает дополнительная историческая «прослойка», усиливающая правдоподобность сюжета «Царской невесты».

Вторым критерием историзма «Царской невесты» может служить близость сюжета оперы к литературному первоисточнику. Мей — исторический драматург, и жанр его пьесы — именно историческая драма. В связи с тем, что Римский-Корсаков практически полностью заимствует сюжет из пьесы, мы можем предположить и соответствие в жанровом плане. Отличаются опера и драма⁸, в первую очередь, заметными купюрами. Текст пьесы был значительно сокращен, в процессе чего существенно уменьшилось количество действующих лиц. Однако было введено одно новое, «лицо без речей»

⁷ И даже добавляет дополнительное замечание: «В первом действии Лыков защищает немцев и хвалит их жизнь; эти похвалы относятся собственно к внутреннему устройству Германии и семейному быту германцев, а тишины и спокойствия в эти года не могло быть в Германии» [9, с. 84].

⁸ Важны, впрочем, не только отличия, но и осознанно сохраненные композитором малозначительные, на первый взгляд, детали. Об одной из них пишет А. Я. Селицкий: «Очевидно, композитора влекло не только к определенной эпохе, но и к определенным локасам — “вольным городам” Пскову и Новгороду. Псков — знаковое место действия “Псковитянки” и “Боярыни Веры Шелюги”, Новгород — созданного перед “Царской невестой” “Садко”. <...> В “Царской невесте” есть немаловажная деталь, перешедшая из драмы в оперу: Василий Собакин — новгородский купец. Счастливое детство Марфы, где остались тенистый сад, невинные шалости «с милым дружкой», протекало в Новгороде. Более того, Римский-Корсаков сохраняет и другую подробность, придуманную Меем: Марфа между делом сообщает, что в Александровскую слободу Собакины приехали “нынешней весной”. Для знавшего до тонкостей эпоху Римского-Корсакова сопоставление дат могло иметь особый смысл: в 1570 году произошел невиданный по своей жестокости опричный разгром Новгорода; Марфа и ее семья, возможно, тогда впервые стали жертвой кровавого произвола. Но попали, как говорится, из огня да в полымя — в главную резиденцию опричнины» [18, с. 305]. Подробнее о несоответствиях оперы и драмы см.: [19].

— царь Иван, являющийся во втором акте Марфе и Дуняше, тем самым пре-
 допределяя судьбу первой.

Грозный возник в опере по предложению И. Ф. Тюменева, либреттиста
 «Царской невесты». В драме Мея в этом месте на сцене появляется прохо-
 жий⁹, о чем есть ценнейшее замечание в воспоминаниях Тюменева: «Я вы-
 сказал мысль, что хорошо бы показать на мгновение, в глубине улицы, гроз-
 ный облик царя Ивана Васильевича, замечающего здесь впервые красивую
 Марфу. Мысль эту Николай Андреевич не только одобрил, но даже расска-
 зал, что слышал от Балакирева, будто упоминаемый у Мея прохожий, по их
 догадкам, не отрицавшимся и самим Меем, — должен быть не кто иной, как
 Грозный» [16, II, с. 214]¹⁰.

Однако эта сцена не представляется единственным, точечным появле-
 нием царя на сцене. По всей видимости, она должна была создавать арку со
 сценой царских смотрин, которую Тюменев и Римский-Корсаков намерева-
 лись ввести в третьем действии, о чем свидетельствует либретто Тюменева,
 хранящееся в Отделе рукописей Российской Национальной библиотеки. Эта
 сцена должна была помещаться в первой картине третьего действия, вместо
 рассказа Сабуровой; в ней участвовали Грозный, царевич Иван (без речей),
 Скуратов, Домна Сабурова, Марфа, Дуняша и остальные девушки-невесты
 с матерями. В либретто подробно прописано убранство дворцовой палаты
 (даже со схематическим рисунком декораций!), костюмы Грозного и царевича,
 что говорит о вполне серьезном намерении либреттиста и композитора вклю-
 чить эту сцену в оперу. Это же подтверждает и письмо Римского-Корсакова
 Тюменеву, где он предлагает в конце картины смотров «Царя Ивана оставить
 с Малютой на сцене ненадолго, дабы Иван сказал Малюте, что, мол, он же-
 нится не по похоти плотской, а чтобы дать Руси царицу. <...> Подобное рас-
 суждение будет характерно для Ивана. Кончится сцена на речитативе вроде
 “притупите мечи” (в “Псковитянке”))» [16, II, с. 215]¹¹.

Но после эта сцена была целиком выпущена и шла как бы в пересказе
 Сабуровой. Никаких объяснений этому ни в «Летописи», ни в переписке, ни

⁹ В драме Дуняша и Марфа замечают вдали Собакина и Лыкова и решают идти им навстречу, однако «по улице идет прохожий», и девушки остаются в саду [9, с. 35–36]. Очевидно, что без дополнительной смысловой нагрузки эта ремарка не имела бы смысла. Уже в первоначальном либретто Тюменева эта сцена расписана подробнее: «<...> на улице появляются два прохо-
 жих: один в богатой шубе и тростью в руке, по-видимому, господин, другой — слуга. Госпо-
 дин останавливается и пристально смотрит на Марфу. Марфа (заметив устремленный на нее
 взгляд прохожего, в испуге): Взгляни, кто там? И пристально так смотрит. Дуняша: Немало,
 знать, прохожих в слободе» (Отдел рукописей РНБ, ед. хр. 525). В окончательной версии ли-
 бретто прохожий уже прямо назван царем Иваном Васильевичем.

¹⁰ Л.А. Серебрякова сравнивает встречу Марфы и Грозного с встречей Германа с Графиней в
 Летнем саду, а также с встречей с Командором в «Дон Жуане», отмечая, что это «встречи с за-
 предельными силами и помещению героев и событий в зону действия этих сил» [19, с. 125].

¹¹ Очевидны колебания Римского-Корсакова в связи со сценой смотров: как указывает В.В. Гор-
 ячих, еще 20 августа 1898 года композитор пишет Бельскому: «Не могу согласиться с мыс-

в воспоминаниях Тюменева и Ястребцева нет, поэтому мы можем лишь выдвигать предположения¹². В. В. Горячих одной из возможных причин называет решение композитора все же не выводить царя в качестве действующего лица, хотя запрет на это уже много лет был снят. Другая, более интересная версия исследователя заключается в противоречии, вносимом «чересчур действительной» сценой смотров в общую статичность драматургии оперы [4, с. 43]. Композитор не мог не чувствовать некие «пустоты» в третьем действии драмы Мея, где практически ничего не происходит, и именно включением сцены смотров предполагал устранить этот недостаток. Однако и излишняя драматичность этой сцены, которая, как пишет Горячих, даже в пересказе Сабуровой «страшно интересна» [там же], по-видимому, смущала Римского-Корсакова, выбиваясь из общей драматургии.

Так и не найдя решения этой проблемы, композитор намеревался изменить четырехактное строение оперы — в «Воспоминаниях» Ястребцева читаяем слова Римского-Корсакова: «Я намереваюсь III и IV акты соединить в одно действие, что будет лучше, так как III акт вышел слишком коротким» [27, с. 34]. Однако в итоге по каким-то причинам и это не было осуществлено — и третье действие осталось абсолютно таким же, каким оно было у Мея; а композиция всей оперы, на наш взгляд, лишилась центральной, кульминационной сцены, явно необходимой для стройности формы.

Таким образом, Грозный остался в опере только как «лицо без речей» в минутной сцене второго действия, а также в музыке Малюты Скуратова, общающегося волю царя — то есть, Скуратов стал как бы царским голосом, транслирующим решение Грозного для всех остальных. Интересно в этом контексте мнение А. Я. Селицкого, отмечающего, что Мей и Римский-Корсаков воплотили сюжеты из русской истории в разном порядке. Если драматург начал с «Царской невесты», где Грозный — внесценический персонаж, и только потом вывел его на сцену в «Псковитянке», то композитор действовал с иной логикой: «в его первой опере Грозный — живой человек, хоть и страшный; в девятой же царь не наделен естественной для оперы вокальной характеристикой, которая очеловечила бы образ и только снизила бы впечатление, здесь он — не личность, но кровавый символ» [18, с. 303]¹³.

лю об уместности царского смотра невест», однако упомянутое письмо Тюменеву, где уже нет сомнений в необходимости сцены, датировано 30-м августа [4, с. 42–43] — то есть, за десять дней композитор кардинально изменил свое мнение.

¹² Интересно, что окончательное решение по поводу сцены царских смотров было вынесено Римским-Корсаковым только спустя 7 лет, в конце 1906 года, когда композитор обсуждал это с Ястребцевым: «Говорили о том, что ни “Зорюши” Даля, ни дополнительной сцены к “Царской невесте” (во дворце) Римский-Корсаков писать не будет. “Не стоит, — сказал он, — хотя одно время я и хотел было принять и за то и за другое”» [28, с. 398] — из чего можем сделать вывод, что даже на протяжении долгого времени после премьеры замысел этой сцены преследовал композитора.

¹³ О разнице образа Грозного в двух операх Римского-Корсакова полярные мнения высказывают А.И. Кандинский и А.А. Гозенпуд. Кандинский отмечает эволюцию образа царя от первой опе-

Наконец, третьим и, вероятно, главным аргументом в определении жанра «Царской невесты» как оперы на исторический сюжет можно считать ее близость к исторической опере классического западного образца, то есть большой французской. Этот жанр предполагает, конечно, гораздо большее количество героев и событий, чем в опере Римского-Корсакова, однако в ней, в отличие от традиционной русской исторической оперы (образца Глинки, Мусоргского или той же «Псковитянки»¹⁴), очень значителен лирико-психологический компонент — что мы как раз можем наблюдать в «Царской невесте». Кроме того, в ней соблюдаются почти все необходимые для «больших опер» типы конфликтов: религиозный (социальный) — конфликт опричнины и боярства/купечества — и частные: любовный и внутренний [11, с. 9–10]. К внутреннему, психологическому конфликту можно отнести образы Грязного и Любаши; любовный же конфликт ярко выражен в «любовном квадрате», что, впрочем, не слишком характерно для *grand opéra*, где мало даже любовных треугольников (их можно отметить лишь в «Африканке» и «Пророке» [Там же]). Последний из частных конфликтов большой оперы, семейный, практически незаметен в «Царской невесте» — запрет отца на брак, наиболее характерный из семейных конфликтов, здесь есть, но обусловлен внешним обстоятельством — царским смотром невест.

Разумеется, все «компоненты» *grand opéra* к «Царской невесте» могут быть применимы лишь условно. Однако наиболее важный, пожалуй, вопрос взаимодействия частного и социального типа конфликтов здесь соблюден в полной мере. Е. Ю. Новоселова, описывая большие оперы Мейербера–Скриба, замечает: «Вопреки мнению о том, что эти два типа конфликтов в *grand opéra* разворачиваются один на фоне другого <...>, анализ взаимодействия конфликтов в операх Мейербера позволил сделать вывод, что <...> один тип конфликта постепенно переходит в другой, т. е. действие развивается не параллельно, а последовательно» [11, с. 10]. Практически это же мы можем видеть в «Царской невесте», где социальный конфликт, неярко выраженный в драматургии, тем не менее, подспудно ощущается и как бы вырастает из целого ряда частных конфликтов.

ры своеобразной «триады» к третьей: «В “Псковитянке” Римский-Корсаков <...> охарактеризовал царя Ивана как передового государственного деятеля. В “Царской невесте” композитор коснулся той же эпохи в ином — уже не историко-государственном, а историко-социальном плане. <...> Поэтому здесь и образ Ивана Грозного получает совершенно иную характеристику — как жестокого деспота, вносящего своим вторжением в жизнь простых людей горе и несчастье» [16, I, 118]. Гозенпуд же, напротив, в связи с использованием в «Царской невесте» лейтмотива Грозного из «Псковитянки» (вместо создания новой темы), пишет: «Использование этой темы в новой опере позволяет сделать вывод, что и самая трактовка образа Ивана Грозного должна быть близка к трактовке, данной в “Псковитянке”» [16, I, с. 173].

¹⁴ К слову, «Псковитянка», будучи полноценной русской исторической драмой, полностью вписывается и в традиции большой французской оперы — за исключением, пожалуй, лишь пяти-актного строения и балетного дивертисмента.

Еще важнее то, что исторический пласт в опере ощущается (и, возможно, даже сильнее, чем в *grand opéra*) благодаря сильнейшему бытовому насыщению. Для Римского-Корсакова детали эпохи имеют не просто фоновое значение¹⁵: «Глубокое знание истории, конечно, способно оказать сильное воздействие не только на образы персонажей, но и на всю концепцию оперы» [4, с. 45]. В связи с этим позволим себе не согласиться с мнением М. П. Рахмановой, считающей, что «в “Царской невесте”, в отличие от предшествующих опер, композитор, любовно рисуя быт, уклад <...>, по сути не пытается передать дух эпохи (немногочисленные предметы времени — величание в первом действии и “знаменный” лейтмотив Грозного, взятый из “Псковитянки”» [14, с. 162]. На наш взгляд, в более чем подробных ремарках (которые, по-видимому, можно атрибутировать именно как композиторские, так как в либретто Тюменева их нет) как раз представлен именно «дух эпохи»¹⁶. В связи с этим к «Царской невесте» может быть применен и жанр историко-бытовой оперы¹⁷, «первооткрывателем» которой Черкашина считает как раз Римского-Корсакова (правда, в «Псковитянке»); и тогда, подобно термину Неясовой «лирико-психологическая опера с историческим сюжетом», можно предложить обратный вариант: «историко-бытовая опера с лирико-психологическим сюжетом».

Таким образом, основным выводом статьи может стать гипотеза о том, что в «Царской невесте» наиболее полно отразилась эволюция исторической оперы XIX века¹⁸. От концепции русской исторической драмы, очевидно опирающейся на *grand opéra*, к концу столетия этот жанр пришел к своеобразно-

¹⁵ Подробнее см.: [18].

¹⁶ Например, ремарка к первому действию: «Большая горница в доме Григория Грозного. На заднем плане низенькая входная дверь и подле нее поставец, уставленный кубками, чарками и ковшами. На правой стороне три красных окна и против них длинный стол, накрытый скатертью; на столе свечи в высоких серебряных подсвечниках, солонка и судок. На левой стороне дверь во внутренние покои и широкая лавка с узорным полавочником; к стене приставлена рогатина; на стене висит самострел, большой нож, разное платье и, неподалеку от двери, ближе к авансцене, медвежья шкура. По стенам и по обеим сторонам стола — лавки, крытые красным сукном».

¹⁷ Жанр «исторической мелодрамы» [25, с. 75], предложенный также Черкашиной (но по отношению к операм Беллини, Доницетти и Верди), также может быть рассмотрен в связи с «Царской невестой».

¹⁸ Эту же идею, хоть и в иной формулировке, высказывает Неясова: «Оперы Чайковского на историческую тему, увидевшие свет в 80-е годы, обозначили, с одной стороны, нарастание лирико-психологических тенденций в русском оперном театре этого времени, а с другой — начало постепенного «убывания» в нем собственно исторической тематики, ее отхода к лидирующих позиций. Этот процесс особенно ясно проявился в русском искусстве периода 1890–1900-х годов, когда социальная острота и злободневность теряют привлекательность, и художественная сфера все более стремится обращаться не к современному, а к вечному, пересекаясь с философией, религией, этикой. Интерес к национальному прошлому не угасает, но принимает новые формы: образы исторической реальности искусство переводит в область мифологии, легенды, фольклорных представлений. Эти тенденции нашли отражение в сложной жанровой природе «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. Историческое не имеет здесь самодовлеющего характера, а является элементом целостной духовно-нравственной концепции оперы» [10, с. 11].

му миксту исторического и лирического, общего — и частного. Начало этому было положено еще в середине века, например, в «Лючии ди Ламмермур» Доницетти, связанной с «Царской невестой», помимо исторического сюжета, мотивом принуждения к браку и даже эпизодом сумасшествия, нечасто встречающимся на оперной сцене. Однако к концу века эта тенденция приобрела повсеместный характер — как в итальянской и французской опере, так и в русской (Чайковский, Римский-Корсаков, Серов, Рубинштейн и т. д.).

В связи с этим может быть по праву оспорено классическое мнение о том, что в «Царской невесте» «историческая обстановка и персонажи — только исходное условие для развития действия» [14, с. 158], а «социально-исторической мотивировки событий» и вовсе нет — «Марфа погибает в силу трагического течения обстоятельств личной жизни» [там же]. Для русских композиторов того времени, по-видимому, была очевидна потребность исторической драмы в лирической линии, поэтому можно лишь согласиться с Невясовой, считающей, что «развитие русской исторической оперы шло по линии постепенного нарастания в ней роли лирико-психологического начала, от реализма внешнего действия — к реализму чувств» [10, с. 12–13]. Не стал исключением и Римский-Корсаков, неслучайно, видимо, вынашивавший замысел «Царской невесты» на протяжении почти сорока лет и обратившийся к ней в итоге именно в момент перелома веков, когда историческая тематика стала своеобразным «зеркалом» общества¹⁹.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акты Покровского Суздальского девичьего монастыря XVI — начала XVII века / сост. А. В. Антонов, А. В. Маштафаров. М.: Фонд «Связь Эпох», 2019.
2. Бухмейер К. К. Лев Александрович Мей // Мей Л. А. Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1985.
3. Глебов И. (Б. В. Асафьев). Римский-Корсаков: Опыт характеристики. Петроград: Светозар, 1922.
4. Горячих В. В. Время в драматургии «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова // *Opera Musicologica*. 2019. №1 [39]. С. 33–46.
5. Горячих В. В. «Царская невеста» и русская опера: драматургический аспект [Электронный ресурс] // *Искусство музыки: теория и история*. 2015. №13. С. 46–59. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/511/imti_2015_13_46_59_goryachikh.pdf (дата обращения: 19.07.2021).
6. Гусейнова З. М. Н. А. Римский-Корсаков в письмах Н. Н. Римской-Корсаковой [Электронный ресурс] // *Искусство музыки: теория и история*. 2015. № 13. С. 96–107. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/488/imti_2015_13_96_107_guseinova.pdf (дата обращения: 19.07.2021).

¹⁹ А.А. Соловцов пишет об этом: «Создавая “Бориса” и “Псковитянку”, Мусоргский и Римский-Корсаков в годы своей молодости видели “настоящее в прошлом”; обращаясь к знаменательным эпохам истории родины, они размышляли о современных им событиях. Несомненно, тот же смысл имело и повышенное внимание Римского-Корсакова к историческим темам в девяностые годы. Это было проявлением растущего интереса Римского-Корсакова к общественной жизни России» [21, с. 417–418].

7. Долгушина М. Г. «Царская невеста» в Вологде: история одной постановки // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. СПб.: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, 2019. С. 127–132.
8. Жесткова О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы): дис. ... д-ра иск. Казань, 2017.
9. Мей Л. А. Полное собрание сочинений: в 5 т. СПб.: Издание Н. Г. Мартынова, 1887. Т. 4: Драматические произведения.
10. Неясова И. Ю. Русская историческая опера XIX века: к проблеме типологии жанра: автореф. дис. ... канд. иск. Магнитогорск, 2000.
11. Новоселова Е. Ю. Поэтика «больших опер» Э. Скриба – Дж. Мейербера: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2007.
12. Орлов В. С. «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова как «русская Кармен»: трансформация гендерной роли // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир: сб. ст. СПб.: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, 2016. С. 54–66.
13. Приходовская Е. А. К вопросу о критериях жанровой классификации опер // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 385. С. 74–78.
14. Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: МП «Петит», 1995.
15. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М.: Музгиз, 1933–1946. Вып. I–V.
16. Римский-Корсаков Н. А. Исследования. Материалы. Письма. В двух томах. М.: Издательство Академии наук СССР, 1953–1954.
17. Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / сост., автор вступ. ст., комм. и указ. Л. Г. Барсова. СПб.: Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2004.
18. Селицкий А. Я. Забытая драма, давшая жизнь оперному шедевру. Почему Римский-Корсаков обратился к «Царской невесте» Льва Мея // Вопросы литературы. 2017. №6. С. 293–311.
19. Серебрякова Л. А. «Царская невеста»: от драмы к трагедии. «Сотворение» Марфы // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. СПб.: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, 2019. С. 118–126.
20. Скрынников Р. Г. Борис Годунов. М.: Наука, 1978.
21. Соловцов А. А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. М.: Музыка, 1969.
22. Сорокина С. Е. Психологическое наследие Н. А. Римского-Корсакова: опера «Царская невеста» (постановки на сцене ТАГТОБ имени Мусы Джалили) // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. СПб.: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, 2019. С. 133–141.
23. Хельмерс Р. Н. А. Римский-Корсаков, «Царская невеста» и судьба музыки в XX веке // Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой конференции 19–22 марта 2010 года. СПб.: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, 2010. С. 90–97.
24. Черкашина М. Р. Историческая опера как метажанр // Музыкальная академия. 1997. № 1. С. 70–74.
25. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма. Киев: Музична Україна, 1986.
26. Черкашина М. Р. Размышления о феномене оперы // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 53–60.

27. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Л.: Музгиз, 1959. Том 1.
28. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Л.: Музгиз, 1960. Том 2.

REFERENCES

1. *Akty Pokrovskogo Suzdal'skogo devich'ego monastyrya XVI — nachala XVII veka* [Acts of the Pokrovsky Suzdal Maiden Monastery of the 16th — Early 17th Century], ed. by A. V. Antonov, A. V. Mashtafarov. Moscow: Fond “Svyaz’ Epoh”, 2019. (In Russian).
2. Buhmejer K. K. Lev Aleksandrovich Mej. In: *Mej L. A. Stihotvoreniya* [Lev Mei. Poems]. Moscow: Sov. Rossiya, 1985. (In Russian).
3. Glebov I. (B. V. Asafiev). *Rimsky-Korsakov: Opyt harakteristiki* [Rimsky-Korsakov: An Experience of Characterization]. Petrograd: Svetozar, 1922. (In Russian).
4. Goryachikh V. V. Vremya v dramaturgii “Tsarskoj nevesty” N. A. Rimskogo-Korsakova [Time in the Dramaturgy of *The Tsar's Bride* by Nicolai Rimsky-Korsakov]. In: *Opera Musicologica*, 2019, no. 1 [39], pp. 33–46. (In Russian).
5. Goryachikh V. V. “Tsarskaya nevesta” i russkaya opera: dramaturgicheskij aspekt [*The Tsar's Bride* and Russian Opera: Dramatic Aspect] [Electronic source]. In: *Art of Music. Theory and History*, 2015, no. 13, pp. 46–59. Available at: http://imti.sias.ru/upload/iblock/511/imti_2015_13_46_59_goryachikh.pdf (accessed: 19.07.2021). (In Russian).
6. Gusejnova Z. M. N. A. Rimsky-Korsakov v pis'mah N. N. Rimskoj-Korsakovej [Nicolai Rimsky-Korsakov in Letters to Nadezhda Rimskaya-Korsakova] [Electronic source]. In: *Art of Music. Theory and History*, 2015, no. 13, pp. 96–107. Available at: http://imti.sias.ru/upload/iblock/488/imti_2015_13_96_107_gusejnova.pdf (accessed: 19.07.2021). (In Russian).
7. Dolgushina M. G. “Tsarskaya nevesta” v Vologde: istoriya odnoj postanovki [*The Tsar's Bride* in Vologda: The History of one Production]. In: *God za godom. Rimsky-Korsakov — 175*. [Year by year. Rimsky-Korsakov — 175]. Proceedings of the International Scientific Conference March 18–21, 2019. Saint Petersburg: St. Petersburg State Museum of Theater and Musical Art, 2019, pp. 127–132. (In Russian).
8. Zhestkova O. V. *Francuzskaya bol'shaya opera kak hudozhestvenno-esteticheskoe i social'no-politicheskoe yavlenie (1820–1830-e gody)* [French Grand Opera as an Artistic, Aesthetic and Socio-Political Phenomenon (1820–1830s)]: Dr. Habil (Art) Thesis. Moscow, 2017. (In Russian).
9. Mey L. A. *Polnoe sobranie sochinenij: v 5 t. T. 4: Dramaticheskie proizvedeniya* [Complete Works: in 5 vols. Vol. 4: Dramatic Works]. Saint Petersburg: Izd. N. G. Martynova, 1887. (In Russian).
10. Neyasova I. Yu. *Russkaya istoricheskaya opera XIX veka: K probleme tipologii zhanra* [Russian Historical Opera of the 19th Century: On the Problem of Genre Typology]: Abstract of PhD Thesis. Magnitogorsk, 2000. (In Russian).
11. Novoselova E. Yu. *Poetika “bol'shij oper” E. Skriba — Dzh. Mejerbera* [Poetics of *grand opéra* by Eugene Scribe — Giacomo Meyerbeer]: Abstract of PhD Thesis. Moscow, 2007. (In Russian).
12. Orlov V. S. “Tsarskaya nevesta” N. A. Rimskogo-Korsakova kak “russkaya Karmen”: transformaciya gendernoj roli [*The Tsar's Bride* of Nicolai Rimsky-Korsakov as a ‘Russian Carmen’: the Transformation of the Gender Role]. In: *Triumf russkoj muzyki. Rimsky-Korsakov — okno v mir. Sbornik statej* [Triumph of Russian Music. Rimsky-Korsakov is a Window to the World. Collection of Articles]. Saint Petersburg: St. Petersburg State Museum of Theater and Musical Art, 2016, pp. 54–66. (In Russian).
13. Prikhodovskaya E. A. K voprosu o kriteriyah zhanrovoj klassifikacii oper [To the Question of Criteria for Genre Classification of Operas]. In: *Vestnik Tomskogo*

- gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], 2014, no. 385, pp. 74–78. (In Russian).
14. Rakhmanova M. P. *Nikolaj Andreevich Rimsky-Korsakov*. Moscow, 1995. (In Russian).
 15. Rimsky-Korsakov A. N. *N. A. Rimsky-Korsakov. Zhizn' i tvorchestvo* [Nicolai Rimsky-Korsakov. Life and Creation], vol. I–V. Moscow: Muzgiz, 1933–1946. (In Russian).
 16. Rimsky-Korsakov N. A. *Issledovaniya. Materialy. Pis'ma. V dnuh tomah* [Research. Materials. Letters. In Two Volumes]. Moscow: Publishing House USSR Academy of Sciences, 1953–1954. (In Russian).
 17. Rimsky-Korsakov N. A. *Perepiska s V. V. Yastrebtsevym i V. I. Bel'skim* [Correspondence with Vasilij Yastrebtsev and Vladimir Belsky], ed. by Lyudmila Barsova. Saint Petersburg: Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2004. (In Russian).
 18. Selitskiy A. Ya. Zabytaya drama, davshaya zhizn' opernomu shedevru. Pochemu Rimsky-Korsakov obratilsya k “Tsarskoj neveste” L'va Mey'a [A Forgotten Drama that Gave Life to an Operatic Masterpiece. Why Rimsky-Korsakov Turned to Lev Mey's *The Tsar's Bride*]. In: *Voprosy literatury* [Issues of Literature], 2017, no. 6, pp. 293–311. (In Russian).
 19. Serebryakova L. A. “Tsarskaya nevesta”: ot dramy k tragedii. “Sotvorenije” Marfy [*The Tsar's Bride*: from Drama to Tragedy. ‘Creation’ of Martha]. In: *God za godom. Rimsky-Korsakov — 175. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 18–21 marta 2019 g.* [Year by Year. Rimsky-Korsakov — 175. Proceedings of the International Scientific Conference March 18–21, 2019]. Saint Petersburg: SPb GBUK SPbGMTiMi, 2019. P. 18–126. (In Russian).
 20. Skrynnikov R. G. *Boris Godunov*. Moscow: Nauka [Science], 1978. (In Russian).
 21. Solovtsov A. A. *Zhizn' i tvorchestvo N. A. Rimskogo-Korsakova* [Life and Work of Nicolai Rimsky-Korsakov]. Moscow: Muzyka [Music], 1969. (In Russian).
 22. Sorokina S. E. Psihologicheskoe nasledie N. A. Rimskogo-Korsakova: opera “Tsarskaya nevesta” (postanovki na scene TAGTOB imeni Musy Dzhhalilya) [The Psychological Heritage of Nicolai Rimsky-Korsakov: the Opera *The Tsar's Bride* (Stage Performances of the Musa Jalil TAGTOB)]. In: *God za godom. Rimsky-Korsakov — 175. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 18–21 marta 2019 g.* [Year by Year. Rimsky-Korsakov — 175. Proceedings of the International Scientific Conference March 18–21, 2019]. Saint Petersburg: St. Petersburg State Museum of Theater and Musical Art, 2019, pp. 133–141. (In Russian).
 23. Helmers R. N. A. Rimsky-Korsakov, “Tsarskaya Nевesta” i sud'ba muzyki v XX veke [Nicolai Rimsky-Korsakov, *The Tsar's Bride* and the Fate of Music in 20th Century]. In: *Rimsky-Korsakov i ego nasledie v istoricheskoy perspektive. Materialy mezhdunarodnoj muzykovedcheskoj konferencii 19–22 marta 2010 goda* [Rimsky-Korsakov and His Legacy in Historical Perspective. Proceedings of the International Musicological Conference March 19–22, 2010]. Saint Petersburg: St. Petersburg State Museum of Theater and Musical Art, 2010, pp. 90–97. (In Russian).
 24. Cherkashina M. R. Istoricheskaya opera kak metazhanr [Historical Opera as a Metagenre]. In: *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], 1997, no. 1, pp. 70–74. (In Russian).
 25. Cherkashina M. R. Istoricheskaya opera epohi romantizma [Historical Opera of the Romantic Era]. Kiev: *Muzichna Ukraïna* [Music Ukraine], 1986. (In Russian).
 26. Cherkashina M. R. Razmyshleniya o fenomene opery [Reflections on the Phenomenon of Opera]. In: *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], 1995, no. 1, pp. 53–60. (In Russian).
 27. Yastrebtsev V. V. *Nikolaj Andreevich Rimsky-Korsakov. Vospominaniya* [Nicolai Andreevich Rimsky-Korsakov. Memories], vol. 1. Leningrad: Musgiz, 1959. (In Russian).
 28. Yastrebtsev V. V. *Nikolaj Andreevich Rimsky-Korsakov. Vospominaniya* [Nicolai Andreevich Rimsky-Korsakov. Memories], vol. 2. Leningrad: Musgiz, 1960. (In Russian).

Скуратовская Мария Владимировна

аспирант, кафедра аналитического музыковедения, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Maria V. Skuratovskaya

Postgraduate student, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

ameli3001@mail.ru