

Синтез искусств

Александр СЕЛИЦКИЙ

ЗАБЫТАЯ ДРАМА, ДАВШАЯ ЖИЗНЬ ОПЕРНОМУ ШЕДЕВРУ

*Почему Римский-Корсаков обратился
к «Царской невесте» Льва Мея*

Аннотация. Сравнительный анализ драмы Мея и созданной на ее основе оперы Римского-Корсакова показывает идейно-художественные стороны произведения, оказавшиеся привлекательными для композитора. Главным образом, это гуманистическая антисамодержавная концепция. В результате ретуши, которой пьеса подверглась в либретто, в музыкальной драматургии оперы тема эта прозвучала со всей определенностью

Ключевые слова. Оперный сюжет, историческая драма, Иван Грозный, конфликт, Илья Тюменев.

Александр Яковлевич СЕЛИЦКИЙ, музыковед, доктор искусствоведения, профессор Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова, член правления Ростовской организации Союза композиторов. Научные интересы: история русской музыки XIX–XX веков, музыкальная драматургия, музыкальная журналистика, оперный театр, взаимодействие музыки и литературы, история музыкальной культуры и музыкального образования на Дону. Автор более 130 работ, в том числе трех монографий: «Григорий Фрид: путь художника» (в соавторстве с А. М. Цукером, 1990), «Николай Каретников: выбор судьбы» (1997, 2011), «Лия Яковлевна Хинчин: Жизнь. Личность. Творчество» (2005). Email: aria11@yandex.ru.

Поиск сюжета — едва ли не постоянное состояние, в котором пребывают оперные композиторы. Найти сюжет, который годился бы для сцены и отвечал художественным идеалам творца, не просто. В творческой биографии многих из них отвергнутых историй бывало не меньше, чем воплощенных в партитуре. Опер, созданных на заново сочиненный сюжет, сравнительно немного, да и за ними все равно маячат те или иные литературные источники. Неудивительно, что в поисках литературной основы композиторы обращаются к прозе и драматургии. Обращаются не только к нетленной классике. Не обходят вниманием и произведения «второго (и даже *n*-ного) ряда».

Некоторые литературные произведения сегодня упоминаются в связи с обесмертившей их оперой чаще, нежели сами по себе. Несомненно, людей, восхищающихся «Кармен» Бизе, больше, чем тех, кто перечитывает одноименную новеллу Мериме. То же соотношение между поклонниками «Травиаты» Верди, идущей на всех оперных сценах мира, и читателями «Дамы с камелиями» Дюма-сына.

Надо полагать, в наши дни не наберется большой армии почитателей, да просто читателей, Льва Мея, хотя на полках библиотек стоят издания второй половины XX века. Похоже, в истории русской музыки он оставил след более яркий и глубокий, чем в русской литературе и театре.

На страницах журнала автор уже писал о забытой опере по гениальному литературному первоисточнику («Пир во время чумы» Цезаря Кюи — 2010, № 6). Есть некая исследовательская интрига и в зеркальном отражении проблемы: популярнейшая опера по канувшей в Лету пьесе. «Царская невеста» Римского-Корсакова совершенно затмила одноименную драму Мея: Интернет на запрос о пьесе настойчиво предлагает оперу.

Действительно, это произведение — один из бесспорных шедевров русской оперной классики. Девятая опера 54-летнего композитора, рожденная во всеоружии мастерства на излете XIX века. Произведение свэрхрепертурное: со дня премьеры 3 ноября 1899 года в Московской

частной русской опере не было, наверное, ни одного сезона, чтобы оно не шло на отечественной сцене... Хрестоматийное, которое в музыкальных колледжах и консерваториях «проходят» по программе... Достаточно изученное: опере посвящены десятки страниц в обстоятельных исследованиях авторитетных ученых.

Но вот странность. По причинам, о которых можно лишь догадываться, музыковеды не склонны углубляться в такой почти обязательный при анализе оперы вопрос, как сравнение либретто с литературным оригиналом. Соответственно, и самой пьесе, и личности ее автора не уделяется должного внимания.

Римский-Корсаков (1844—1908) разминулся во времени со Львом Меем (1822—1862): тот безвременно ушел из жизни, когда будущий композитор, а тогда новоиспеченный гардемарин 18 лет, только отправился в заграничное плавание. Фактически лишь после этого он влился в состав «Могучей кучки». Однако впоследствии музыкант обращался к наследию драматурга и поэта неоднократно на протяжении почти всей творческой жизни (первый романс на его стихи написан в 1866-м, опера «Сервилия» в 1901-м). По всем трем его драмам Римский-Корсаков создал оперы; учитывая, что пролог к «Псковитянке» превратился в конечном итоге в самостоятельную одноактную оперу «Боярыня Вера Шелога», общее число меевских опер композитора — четыре. На «Царскую невесту» он впервые обратил внимание еще в 1860-е годы и впоследствии не упускал ее из виду¹.

Словом, Мей по праву может быть назван постоянным литературным спутником Римского-Корсакова — и уже хотя бы поэтому интересен, как интересны такие далеко не первостепенные поэты, например, Кукольник, чьи стихи увековечил Глинка, или Голенищев-Кутузов, в содружестве с которым создал гениальные романсы и

¹ На рубеже 1870—1880-х годов композитор неоднократно давал своим ученикам отдельные сцены драмы для упражнений в сочинении оперных форм.

песни Мусоргский, да и многие другие. Но Мей вошел в историю русской музыки не только в связи с автором «Псковитянки»: о «Царской невесте» как о возможном оперном сюжете подумывали Балакирев и Бородин, к стихам Мея обращались Глинка, те же Бородин и Балакирев, Мусоргский, Чайковский, Рахманинов.

Мей не был великим драматургом, его наследие неровно и далеко от совершенства, но для своего времени он был заметной творческой личностью, а его пьесам в панораме русской драматургии принадлежит видное место. При жизни критика интересовалась им мало, посмертная же далека от единодушия. Однако все, кто писал о нем, сходятся по меньшей мере в двух пунктах: Мей — выдающийся виртуоз стиха (выпускник Царскосельского лицея, он вырос на его литературно-поэтических традициях) и большой знаток старины, постоянно изучавший летописи, древнюю литературу. Человеком он был образованным (владел греческим, латинским, древнееврейским, французским, немецким, английским, итальянским и польским языками, переводил с украинского, белорусского и чешского), и лишь неудачно сложившаяся жизнь, загубленная до срока болезненным пристрастием к вину, помешала ему занять подобающее место в истории отечественной поэзии и драматургии.

Еще при жизни его талант высоко оценил Аполлон Григорьев, отнеся Мея к «явлениям современной литературы, пропущенным нашей критикой» [Григорьев: 55]. Немало недостоверного, не согласующегося с реальностью сказано о его общественно-политических воззрениях. Видимо, именно идеологической «определенности» не хватило в Мее С. Венгеру, представителю разночинной интеллигенции, воспитанному на идеях народничества, который в своем неоконченном «Критико-биографическом словаре русских писателей и ученых» аттестовал Мея в целом негативно [Венгеров]. Вопрос этот, который можно было бы обойти молчанием, будь Мей только лирическим поэтом, приобретает известную остроту, коль скоро речь заходит об исторических драмах. Тем более драмах, посвященных одной и той же эпохе — эпохе Ивана Грозного, и даже одному и тому же време-

ни — началу 1570-х годов, на которые пришелся апогей террора.

По свидетельству исследователя, в определенном «миросозерцании» Мею отказывали даже близкие ему литераторы [Бухмейер 1972: 5]. Острая идеологическая борьба, сопровождавшая русскую словесность на протяжении большей части XIX века, требовала от сочинителя прежде всего такой «определенности» («поэтом можешь ты не быть...») В советские времена это требование хорошо вписалось в систему взглядов вульгарного социологизма, потом «партийности», от которых мысль о литературе начала избавляться только с середины 1980-х годов. Лишь наиболее объективные критики и ученые той эпохи сумели дать более взвешенные характеристики личности и творчества Мея.

И до-, и послереволюционные биографы ставили ему в упрек опору на исторические концепции С. Соловьева и М. Погодина. Вокруг Погодина как издателя и редактора журнала «Москвитянин» группировались славянофилы, которые, как известно, считали себя монополистами отечественной истории и народного быта, неизменно идеализировали прошлое и рисовали его, по выражению С. Венгерова (несправедливого по отношению к Мею, но точного в принципе), исключительно в «величавых очертаниях». В редакции журнала, которому покровительствовал министр просвещения С. Уваров, создатель государственной идеологии николаевской России («официальной народности», стоявшей на трех китах: православие, самодержавие, народность), Мей прослужил под началом М. Погодина несколько лет, потом отношения разладились. С. Соловьев — убежденный государственный и монархист, хотя и осуждал изуверства опричнины, видел в ней историческую закономерность.

Однако принадлежность Мея к этим направлениям более чем сомнительна. Он действительно примыкал к соответствующим кругам, но, во-первых, не самым радикальным, во-вторых, не был их последовательным сторонником. Вспомним хотя бы его юношеское стихотворение «Вечевой колокол» — символическое сказание о падении Новгородской республики, случившемся при де-

де Грозного и его полном тезке Иване Васильевиче III (того тоже величали «грозным»). Стихи эти, проникнутые явным сочувствием к попоранной новгородской вольнице [Бухмейер 1972: 8], по понятным причинам не печатались при жизни поэта и были опубликованы лишь 1887 году.

Его драмы на сюжеты из русской истории весьма и весьма далеки от постулатов «официальной народности». «Псковитянка», особенно песня псковской вольницы, недаром вызвала цензурные гонения и дожидалась постановки на сцене тоже до конца 1880-х годов. Однако и «Царская невеста», сразу же после создания поставленная на сцене в Москве и Петербурге, не так проста, как может показаться на первый взгляд. Эти пьесы заполнили собой хронологический промежуток, образовавшийся в разработке исторической темы между «Борисом Годуновым» Пушкина (1825) и появившимися в 60-е годы, уже после кончины Мея, драмами А. Толстого («Смерть Иоанна Грозного», 1864) и А. Островского («Василиса Мелентьева», 1868), где авторы также обратились к эпохе и образу «грозного царя». В 40-е и 50-е годы тему эту облюбовали драматурги так называемой «ложно-величавой» школы — Н. Кукольник, Н. Полевой, Р. Зотов и др. Они наводнили сцену ура-патриотическими произведениями, прославлявшими монархическую власть. «На этом фоне, — заключает литературовед, — “Царская невеста” была явлением из ряда вон выходящим. Она противостояла “ложно-величавой” традиции основными идеями и художественными принципами» [Бухмейер 1985: 12].

Правда, в начале этого периода, за семь лет до меевской «Царской невесты» появилась трагедия в стихах И. Лажечникова «Опричник» (1842), в которой эпоха Ивана Грозного и образ самого царя показаны без прикрас. Любопытно, что об этом произведении сейчас вспоминают тоже разве что в связи с одноименной оперой Чайковского. Мы не располагаем сведениями, был ли Мей знаком с этим сочинением (Лажечников жил в те годы в провинции; пьеса, надолго запрещенная цензурой, была опубликована только в 1859 году, а впервые поставлена в театре уже после смерти Мея), но сходство между

двумя трагедиями бросается в глаза². Совпадает даже стихотворный размер!

Кстати сказать, на протяжении XIX века, особенно во второй его половине, Иван Грозный был персонажем десятков художественных произведений³.

«Лакмусовая бумажка» и одновременно предмет споров — трактовка образа царя. На то, что писали по этому поводу советские авторы, имея в виду разные виды искусства, наложило отпечаток одно обстоятельство: Грозный был любимым героем Сталина, образцом для подражания. Еще в 1930-е годы, почувствовав, как сказали бы сегодня, тренд времени или, возможно, получив прямые указания, писатели стали реабилитировать и возвеличивать образ жестокого тирана. Тогда же появилась крайне слабая пьеса «красного графа» А. Н. Толстого «Иван Грозный». Опубликованную в тяжелейшем для страны 1942 году, ее читал и перечитывал Сталин, правил стиль автора, а на обложке много раз написал слово «учитель» [Радзинский: 504].

К концу войны С. Эйзенштейн завершил работу над фильмом «Иван Грозный», которому Кремль придавал очень большое значение. Первая серия картины, вышедшая на экраны в предпобедные месяцы, изображала ранний период правления Ивана Грозного (до введения опричнины в

² Близкий предшественник вывел на сцену помимо царя Малюту Скуратова, Василия Грязного, Елисея Бомелия. Перекликаются сюжеты: знакомые с детства молодые влюбленные, потом супруги — жертвы кровожадной тирании; царит атмосфера тотальных доносов; характерен эпизод, когда при раздающихся издали криках опричников народ бросается врассыпную. Жестокости царя и его присных, которыми изобилует сюжет, недвусмысленно комментируются представителями земства и людьми из народа: «...сидят, да бирку держат / В руках, да кровью братьев отмечают, / Чью голову наутро надо снести»; «Что час, мы ожидаем их <опричников> с бедами, / С грозой, с наветами и грабежом; / И с пленом наших дочерей и с казнью».

³ Помимо названных выше, в 30–40-е годы — это «Песня про купца Калашникова» Лермонтова (сюжетные параллели этой поэмы и драмы Мея очевидны), баллада А. Толстого «Василий Шибанов», в 60–80-е — скульптура М. Антокольского «Иоанн Грозный», множество живописных полотен, самое знаменитое из которых — картина И. Репина «Иван Грозный и сын его Иван».

1565 году), с акцентом на его военные победы, и удостоилась Сталинской премии. Снимая же вторую серию, Эйзенштейн то ли не понял, то ли проигнорировал ожидания власти: главного заказчика фильм не устроил, к прокату он допущен не был. В 1946 году вышел директивный партийный документ, содержащий разгромную критику второй серии, а через несколько месяцев состоялась встреча «руководителей партии и правительства» с Эйзенштейном и исполнителем главной роли Н. Черкасовым. Цель встречи состояла в том, чтобы указать режиссеру пути переработки картины. Сталин повторил, местами дословно, формулировки того документа, чем лишней раз подтвердил свое авторство: царь Иван был великим и мудрым правителем (а Малюта Скуратов — крупным военачальником), в кино же он изображен нерешительным, похожим на Гамлета⁴; «прогрессивное войско опричников» ошибочно представлять «в виде шайки дегенератов»⁵. Специально подчеркивалось: показывать, что Иван Грозный был жестоким, можно, но нужно показать, почему необходимо быть жестоким ([Постановление]; Сталин: 433—434]).

После всего этого в историографии и художественном творчестве в оценке эпохи Ивана Грозного возобладала «единственно верная» точка зрения, отступить от которой отваживались немногие⁶. Тот же дамоклов меч ви-

⁴ Образ Гамлета, сам архетип размышляющего, рефлектирующего героя был для Сталина категорически неприемлем. Трагедия Шекспира более 20 лет, до середины 50-х годов, в Советском Союзе не ставилась. Вспомним и знаменитую уничижительную критику образа шолоховского Григория Мелехова: «гамлетизмствующий казачок» [Герасимов: 43].

⁵ Далее следовал знаменитый и с исторической точки зрения совершенно бессмысленный, но наполненный для Сталина остро злободневным смыслом пассаж: «Одна из ошибок Ивана Грозного состояла в том, что он не дорезал пять крупных феодальных семейств».

⁶ Имеется в виду бескомпромиссный смельчак, крупнейший специалист по XVI веку академик С. Веселовский, направивший в Комитет по Сталинским премиям убийственный критический анализ пьесы Толстого, и отзыв этот возымел действие: премия не была присуждена, пьеса не увидела сцены (но все же, как упоминалось выше, вышла из печати).

сел и над исследователями и популяризаторами корсаковской «Царской невесты». Композитор-классик должен был соответствовать сталинским указаниям! К примеру, в одном музыковедческом труде об опере Иван Грозный аттестован как борец за «создание могучего централизованного Московского государства <...> выдающийся государственный деятель, полководец и строитель русской державы» [Гозенпуд: 224], что полностью согласовывалось с официальными установками и никоим образом не соотносилось с образностью оперы. Впоследствии характеристики царя стали не столь одиозными, но, по меньшей мере, уклончиво-осторожными.

Исследователи творчества Мея постепенно отходили от сталинских предписаний (как видим, театры давно утратили интерес к его творчеству, но ученые — сохранили). В 1950-е годы видный литературовед и текстолог С. Рейсер еще выступал против того, свойственного и Мею, сочувственного изображения новгородской и псковской вольницы, которое сложилось в русской литературе с XVIII века и приобрело политически-оппозиционный смысл. Заметим, что оппозиционность эта куда сильнее ощущалась как таковая в эпоху сталинской диктатуры, чем во времена трех русских царей — Александра II, Александра III и Николая II, времена, на которые пришлась творческая жизнь Римского-Корсакова, а также многих историков, литераторов, живописцев, обращавшихся к этой теме. Симптоматично, что на сцену веча в «Псковитянке» ополчился и современный Мею цензор, и литературовед сталинской эпохи. Тот же ученый утверждает (говоря о «Псковитянке»), что Мею чужда «общая отрицательная оценка Грозного» и что драматург, «довольно точно следуя за Карамзиным», опирается на историческую концепцию С. Соловьева, который «отмечал <...> положительное значение “собираания русских земель” и укрепление принципа единодержавия», а «казни и жестокости отходили у него при этом на второй план» ([Рейсер 1951: 31], [Рейсер 1956: 312—313]).

Очевидно, что при толковании образа Грозного и коллизий XVI века филологи почти через 400 лет оказывались перед неразрешимым противоречием. Согласно официальной доктрине, бунтовщики всех времен оцени-

вались положительно, в них должен был угадываться далекий прообраз большевиков, но древних псковичей и новгородцев, восставших против царя Ивана (которого тоже следовало изображать как прообраз) и претерпевших от него, надо было каким-то образом вывести из-под действия общего правила.

В 60—80-е, тем более в постсоветские 90-е годы, наука о литературе обнаруживала все большую свободу высказывания и, следовательно, более точное «наведение резкости» при определении ведущего драматургического противоречия пьесы. Его определяют как «конфликт между самодержавной властью и судьбой простых людей» [Фридендер: 31]. Эта мысль подхватывается и развивается литературоведами: «В пьесе выносятся приговор не только и не столько самодержавной государственности, несущей гибель национальным основам, сколько всякому произволу, всякому насилию над личностью, над человеческим чувством» [Бухмейер 1985: 13].

Понадобилось, как видим, более 100 лет, чтобы в пьесах Мейя увидеть очевидное: недвусмысленно выраженную гуманистическую тему, социально-политически окрашенную. Не лишены тексты и собственно литературных достоинств. Виртуозное владение стихом, в чем Мейю никто не отказывал и что для поэта вовсе не мало, помноженное на живое чувство языка, позволило ему создать афористичные, запоминающиеся строки, вошедшие (благодаря подарившей им вторую, долгую жизнь музыке) в сознание нескольких поколений россиян: «Бывало, мы, чуть девица по сердцу, / Нагрянем ночью, дверь с крюка сорвали, / Красавицу на тройку — и пошел!»; «Слаще меду ласковое слово!»; «Терпение, досужество в работах / Ирвенье неусыпное к трудам»; «Прискорбно повторять мне злые речи, / А говорят, что царь наш грозен...»; «Люблю, как буйный ветер любит волю!»

И если в обращении к его стихам Римский-Корсаков разделил вкусы многих своих собратьев от Глинки до Рахманинова, то, охватив целиком его театральное наследие, ярко выделился в этом ряду. Традиционно характеризуемый как приверженец сюжетов сказочно-фантастических, обрядовых, бытовых — как оперный историограф он ос-

тался недооцененным. Нет сомнений в том, что именно этим (не только этим, но этим не в последнюю очередь) его и привлекли пьесы полузабытого драматурга. Споры нет, история в «Царской невесте» — и в драме, и в опере — подана совсем не так, как в «Борисе Годунове» Пушкина и Мусоргского, но сравнение с Мусоргским в данном случае не вполне корректно, ибо в этом, как и во всем другом, Римский-Корсаков — явление исключительное.

Немаловажно, что сюжеты из русской истории воплощены композитором в обратном, по сравнению с Меем, порядке. Драматург начал с «Царской невесты» (1849), где царь Иван — персонаж внесценический, и лишь потом, как будто собравшись с духом, вывел его на сцене в «Псковитянке», которая, задуманная почти одновременно, была окончена через 10 лет. Иначе говоря, Мей шел от обрисовки быта и нравов эпохи в «Царской невесте» — к изображению политических событий в «Псковитянке». Римский-Корсаков двигался не только в противоположном направлении, но и в иной логике: в его первой опере Грозный — живой человек, хоть и страшный; в девятой же царь не наделен естественной для оперы вокальной характеристикой⁷, которая очеловечила бы образ и только снизила бы впечатление, здесь он — не личность, но кровавый символ.

Действительно, определенная эпоха, атмосфера времени, исторические персонажи у Римского-Корсакова — не главное. Но — очень важное, и к историческому антуражу своих опер композитор смолodu относился в высшей степени серьезно, вникая в мельчайшие детали. Вспомним, что, создавая либретто «Псковитянки», он пользовался советами Стасова, Мусоргского и историка В. Никольского, в поздние годы тесно сотрудничал с В. Бельским, обладавшим обширными познаниями в этой области. Работая над «Царской невестой», Римский-Корсаков демонстрировал глубокую осведомленность в исторических реалиях инте-

⁷ Известно, что Римский-Корсаков первоначально планировал ввести сцену смотрин с *поющим* царем, но впоследствии отказался от этой мысли [Римский-Корсаков: 215].

ресовавшей его эпохи. В разговорах с близкими он отмечал имеющиеся в разных источниках разногласия в указании года женитьбы Ивана Грозного (композитор, вслед за Меем, остановился на 1572 году; современные историки единодушны в установлении даты смерти Марфы Собакиной: ноябрь 1571 года). Рассказывал он и некую неназванную мемуаристом любопытную подробность об Анне Колтовской [Ястребцев: 134] — одной из участниц смотрин, той самой, с которой царь Иван в драме и опере «шутить изволил, что жемчуг ей, чай, руки оттянул». Колтовская стала его следующей, четвертой женой, окончившей свои дни в тихвинском монастыре — том самом, где спустя два столетия крестили композитора. Когда опера уже готовилась к постановке, автор говорил с гостями о последних научных трудах историка Н. Костомарова [Тюменев: 217], непримиримого критика личности и деяний Ивана Грозного.

Неслучайно и привлечение к работе над «Царской невестой» И. Тюменева: Римскому-Корсакову нужен был не просто литератор, но знаток старины, допетровской Руси. Илья Федорович, человек разносторонне одаренный, окончил Академию художеств, был композитором-любителем (брал у Римского-Корсакова уроки гармонии и контрапункта), владел многими музыкальными инструментами, пел, собирал фольклор, играл на драматической сцене, перевел либретто тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга», «Дон Жуана» Моцарта, «Волшебного стрелка» Вебера, тексты песен Шуберта. Интерес к истории Тюменев пронес через всю жизнь и проявил его в разных видах своей деятельности. Как знак судьбы воспринимается ныне тот факт, что в 11-летнем возрасте он исполнил в домашнем спектакле роль Вани в «Жизнь за царя». Его литературное произведение «Халдей» имеет подзаголовок «Повесть из новгородского быта XV века». Та же эпоха Ивана III, падение Новгородской республики показаны в его опере «Ересь». В живописных картинах автор изображал эпоху Грозного. С конца 1870-х годов И. Тюменев входил в «Санкт-Петербургское собрание художников», устраивавшее концерты, художественные вечера, образовательные лекции — в частности, упомянутого Н. Костомарова [Морылева].

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 Шелогои», Новгород — созданного перед «Царской невестой» «Садко». В связи с обсуждением сценария этой оперы В. Стасов назвал композитора «новгородцем» [Стасов: 418], имея в виду, что тот родился в новгородской губернии⁸. 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 Новгороде⁹. Более того, Римский-Корсаков сохраняет и другую подробность, придуманную Меем: Марфа между делом сообщает, что в Александровскую слободу Собакины приехали «нынешней весною». 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.

Принято считать, что драма Меев в либретто оперы не претерпела существенной трансформации. При ближайшем рассмотрении тезис этот не выдерживает критики. Текст пьесы подвергся решительным сокращениям, почти неминуемым при переработке в оперу, и сокращения эти, учитывая единодушно признанное «многословие» оригинала, пошли только на пользу. Опущено около трети действующих лиц, при этом введено одно новое: как уже говорилось (и как отмечено многими исследователя-

⁸ На могиле композитора установлен памятник (по рисунку Н. Рериха) в виде древнего *новгородского* креста — с сильно расширенными концами и вписанного в круг.

⁹ Так в драме и опере: реальная Марфа — дочь коломенского дворянина незнатного рода.

ми), это царь Иван — лицо без речей^{#10} и, соответственно, одна из ключевых сцен оперы — явление царя его будущей невесте.

Важные эпизоды были добавлены, постраничное сличение текстов выявляет их внушительный перечень. Так, в начале и конце второго акта, где выведены народ и опричники как коллективные силы, звучат слова, отсутствовавшие у Мея: «Собираются! Кому-то плохо будет, несчастному <...> Зовут себя царевыми слугами, а хуже псов!» Такая сцена убедительно показывает, что распространенная в консервативной историографии концепция, согласно которой опричнина была учреждена царем для борьбы с боярством, Римским-Корсаковым отвергалась: жертвой тирании мог стать любой.

В результате переработки оригинала появились пять ансамблей разного состава — от дуэта до секстета, неотъемлемого атрибута оперы, невозможного в драме. Иван Грозный, за исключением единственного безмолвного появления на подмостках, персонаж внесценический. Но его музыкальный образ — один из центральных. В характеристике Грязного принципиально важен развернутый, обращенный к себе монолог, отсутствующий у Мея; таким образом, влюбленный опричник наделяется способностью рефлексировать, недоумевать, осознавая собственную слабость и уязвимость.

Текст обеих арий заглавной героини основательно отредактирован, содержательные акценты сдвинуты. Арии Марфы — композиционно-драматургические центры оперы, здесь сосредоточены первостепенные музыкальные красоты партитуры. Ряд слов и понятий в литературном тексте ее партии группируется вокруг образа сада. Совершенно очевидно, что сад здесь, в согласии с христианскими

¹⁰ По свидетельству И. Тюменева, это было сделано по его предложению, одобренному Римским-Корсаковым. Далее он рассказывает, что у Мея в этом месте фигурирует некий прохожий, и современники высказывали догадку, что драматург имел в виду Грозного, каковую догадку тот не отрицал [Тюменев: 214]. Однако в неоднократно издававшейся в XX веке драме никакого «прохожего» нет.

представлениями, соотносится с Раем. В связи с тем, что Рай ассоциируется с вечным блаженством, вечной весной, вечной любовью, обращает на себя внимание одна многозначная подробность. Строка Мея «Вот эта яблонь *вся* была в цвету» в либретто звучит так: «Вот эта яблонька *всегда* в цвету». Замена одного слова превращает стандартный поэтический образ в символ, мгновенно возносящий над обыденностью: цвести *всегда* дерево может только в раю!

Иван Лыков в расстановке сюжетно-драматургических сил не просто любимый жених героини, с которым ее насильно разлучают. Молодой человек, недавно вернувшийся из «краев заморских», — неявный вольнодумец: корсаковский Лыков повествует об ином климате, пейзаже и, увлекаясь, сворачивает на тему опасную — иное устройство жизни, более разумное и, выражаясь сегодняшним языком, гуманное (у Мея «зарубежные впечатления» молодого боярина даны не в прямой речи, а в пересказе Марфы). Допустив акт «низкопоклонства перед Западом», Лыков спохватывается, пытается загладить промах, вознося хвалу государю. Но честность, граничащая с наивностью, толкает его к следующей грубой оплошности: он повторяет «злые басурманские речи»: «...а говорят, что царь наш грозен».

Музыкальная драматургия оперы яснее и последовательнее, нежели словесный текст, прочерчивает генеральный конфликт между естественным стремлением людей к счастью и обезличенной подавляющей силой угнетения. Между деспотом и его жертвой. Выражаясь символически, в опоре на словесно-образную систему драмы и оперы, конфликт двух миров — *царя и невесты*.

Словом, на основе несовершенной, но талантливой драмы композитор и его помощник создали образцовое литературное произведение, образцовое и в смысле сценарного плана, и поэтических достоинств, и убедительного воссоздания колорита эпохи.

Не противоречит ли сказанное об изменениях, которые претерпел литературный источник при создании либретто, главному пафосу наших заметок, состоящему в привлечении внимания к забытой драме Мея?

Не противоречит. Опера многим ей обязана. Сохранены все основные события, их распределение по четырем

актам, названия действий («Пирушка», «Приворотное зелье», «Дружко», «Невеста»); многие фрагменты текста оставлены в неприкосновенности. Основная направленность внесенных изменений — усиление и обострение того, что содержалось в литературном оригинале, прояснение идейно-художественной концепции путем очищения ее от пусть колоритных, но несколько «разжижающих» подробностей. Концентрация смысла. Смысла — не в последнюю очередь общественно-политического.

Известные факты биографии и сохранившиеся прямые высказывания совершенно недвусмысленно обозначают позицию композитора. После январских событий 1905 года он, по его собственным словам, стал «ярко-красным», поддержал бастующих студентов и был уволен из консерватории. «Мне кажется, я, да и все мы, суть деятели конца девятнадцатого века и периода от освобождения крестьян до падения самодержавия», — писал он летом 1906 года ученику и другу, музыкальному критику С. Кругликову [Римский-Корсаков: 177]. Мастер говорит о падении самодержавия как о событии неминуемом, в наступлении которого он нисколько не сомневается, хотя до этого оставалось еще более 10 лет, и он до него не дожил. Показательна в этом отношении и сочиненная ранее опера «Кащей бессмертный» (1901). Но и в 1890-е годы его воззрения уже вполне сложились.

Что касается Ивана Грозного, композитору, по-видимому, были близки взгляды А. К. Толстого, который считал, что якобы главная его историческая заслуга — объединение русских земель в единое государство — не искупает его историческую вину за то, каким это государство получилось, и за то, какими средствами цель была достигнута¹¹. Крас-

¹¹ В исторической науке эту точку зрения последовательно отстаивал В. Ключевский, считавший, что опричниной Иван IV «внес в общество страшную смуту, а сыноубийством подготовил гибель своей династии <...> Положительное значение царя Ивана в истории нашего государства далеко не так велико, как можно было бы думать <...> Жизнь Московского государства и без Ивана устроилась бы так же, как она строилась до него и после него, но без него это устройство

норечиво и замечание Римского-Корсакова, недвусмысленно свидетельствующее об отношении к историческому персонажу, который прошел через большую часть его творческой жизни. Признаваясь в антипатии к Петру I «за невероятную жестокость к сыну», он добавил: «По-моему, Петр как человек был хуже *даже* царя Ивана Грозного» (курсив мой. — А. С.) [Ястребцев: 347]¹².

Разумеется, ответ на вопрос второй части заглавия («Почему Римский-Корсаков обратился к “Царской невесте” Льва Мея») следует искать не только во вновь пробудившемся к концу 1890-х годов интересе композитора к фигуре Ивана Грозного и к реалиям его эпохи, талантливо прописанным в драме Мея. Были и другие причины, и, может быть, не менее важные. Значительную роль здесь играли и музыкально-эстетические, и биографические факторы. Композитор не мог не обнаружить в образах главных героев пьесы узнаваемые черты типажей, типичных для его предыдущих опер, — сказочно-фантастических и реальных, «земных» (Снегурочки и Волховы — в Марфе Собакиной; Ганны, Купавы, Войславы — в Любаше; Мизгиря и Князя Мстивоя — в Григории Грязном), характерную парность женских образов. Примем во внимание также значительное «потепление», наблюдаемое в тот период у Римского-Корсакова к оперному стилю Чайковского: «Царская невеста» — произведение лирико-психологическое, «драма открытого чувства». Назревал поворот композитора в сторону мелодики — по его выражению, «чисто вокальной». Наконец, не забудем о встрече Римского-Корсакова за несколько месяцев до начала работы над оперой с лирико-колоратурным сопрано Н. Забелой-Врубель, в которой

пошло бы легче и ровнее, чем оно шло при нем и после него: важнейшие политические вопросы были бы разрешены без тех потрясений, какие были им подготовлены» [Ключевский: 187].

¹² Хотелось бы удержаться в рамках сугубо искусствоведческих проблем, да современные события лишают такой счастливой возможности. Водруженный недавно в одном из российских областных центров памятник Ивану Грозному вновь сделал вопрос об этом персонаже далекой истории болезненно актуальным.

он нашел свой исполнительский идеал и в расчете на индивидуальность которой и сочинялась партия Марфы.

Но вопросы эти, во-первых, следует обсуждать в другом издании. Во-вторых, они лучше описаны. А в-третьих, что принципиально важно в любом случае, внелитературные стимулы все равно должны были реализоваться в определенном сюжете, отвечающем идейно-художественным вкусам композитора. Давно тревожившая его воображение пьеса отвечала им в конце 1890-х годов, очевидно, полнее, лучше, чем за 30 лет до этого.

Нет, недаром композитор взял Мея себе в «соавторы»!

Литература

Бухмейер К. Л. А. Мей // Мей Л. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1972. С. 5–45.

Бухмейер К. Лев Александрович Мей (1822–1862) // Мей Л. А. Стихотворения / Сост., вступ. ст. и примеч. К. Бухмейер. М.: Советская Россия, 1985. С. 5–22.

Венгеров С. Мей, Лев Александрович // Критико-биографический словарь русских писателей и ученых // URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/80801/Мей

Герасимов С. Страницы автобиографии // *Герасимов С.* Собр. соч. в 3 тт. Т. 3: Статьи. Очерки. Воспоминания. М.: Искусство, 1984. С. 7–102.

Гозентуд А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова // Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма. В 2 тт. Т. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 145–251.

Григорьев А. Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой // *Время.* 1861. № 4. С. 1–57.

Ключевский В. О. Характеристика царя Ивана Грозного // *Ключевский О.* Сочинения в 9 тт. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 176–187.

Морылева Н. «Дорогой наш просветитель, Илья Федорович!» // *Человек.* 2004. № 1. С. 54–64.

Радзинский Э. Сталин: жизнь и смерть. М.: Вагриус, 2003.

Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме “Большая жизнь”» // *Культура и жизнь.* 1946. 10 сентября.

Рейсер С. Л. А. Мей // *Мей Л.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1951. С. 5–38.

Рейсер С. Мей // История русской литературы в 10 тт. Т. 8: Литература шестидесятых годов. Ч. 2. М.; Л.: АН СССР, 1956. С. 302–314.

Римский-Корсаков Н. — С. Н. Кругликову (письмо от 20.06.1906) // *Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч.: Лит. произв. и переписка. В 8 тт. Т. 86. М.: Музыка, 1962. С. 177–178.

Сталин И., Жданов А., Молотов В. Беседа с С. М. Эйзенштейном и Н. К. Черкасовым по поводу фильма «Иван Грозный» 26 февраля 1947 года // *Сталин И.* Сочинения в 18 тт. Т. 18. Тверь: Информ.-изд. центр «Союз», 2006. С. 433–440.

Стасов В. — Римскому-Корсакову (письмо от 07.07.1894) // *Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч.: Лит. произв. и переписка. В 8 тт. Т. 5, 1963. С. 417–421.

Тюменев И. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове // *Римский-Корсаков Н.* Исследования. Материалы. Письма. В 2 тт. Т. 1. М.: АН СССР, 1954. С. 177–247.

Фридендер Г. Л. А. Мей // Мей Л. Избранные произведения. М.: Л.: Советский писатель, 1962. С. 5–61.

[*Ястребцев В.*] Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева в 2 тт. Т. 2. 1898–1908. Л.: Музгиз, 1960.