

В ПОИСКАХ ОБРЕТАЕМОГО СМЫСЛА

IN SEARCH OF FINDING MEANING

От редакции. С разрешения автора журнал публикует раздел 4-й главы «Философско-духовная концепция “Царской невесты” Н. А. Римского-Корсакова» из монографии «В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени» Любови Алексеевны Серебряковой — кандидата искусствоведения, профессора, заведующей кафедрой истории музыки УГК им. М. П. Мусоргского, заслуженного деятеля искусств РФ, члена Союза композиторов РФ и Союза театральных деятелей РФ.

Путь «в поисках обретаемого смысла»

«В поисках обретаемого смысла» — так называется новая книга екатеринбургского музыковеда Любови Алексеевны Серебряковой — ученого с мировым именем, профессора, кандидата искусствоведения, заведующей кафедрой истории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, члена Союза композиторов и Союза театральных деятелей России.

От этой книги в музыкальном киоске в фойе консерватории невозможно оторвать взгляд: с обложки смотрит врубелевская «Царевна-Лебедь», уже давно ставшая эталоном утонченной красоты Серебряного века. Художник писал эту картину со своей жены — оперной певицы Надежды Ивановны Забелы-Врубель в образе Царевны-Лебедь из «Сказки о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова. Но не только русская музыка звучит при взгляде на эту картину-символ. Вспоминаются лучшие строки русской лирической поэзии Серебряного века: «И вижу берег очарованный, И очарованную даль...» (А. Блок, «Незнакомка»). И что-то мандельштамовское, идущее от строк «Невыразимая печаль открыла два огромных глаза» — тоже сквозит в этом нездешнем, очарованном и очаровывающем взгляде...

В этой картине, говоря прагматическим языком, собрано все: живопись, музыка, поэзия. Такой же культурный «срез» одной из самых удивительных и непостижимых в своей универсальности эпох в истории русской музыки — Серебряного века — дает и новая книга Любови Серебряковой. Конечно, в целом «сюжет» книги гораздо шире — это видно уже из оглавления: «Временной охват книги — от Крещения Руси до XXI века, персоналогический — от первых русских святых Бориса и Глеба до С. А. Губайдуллиной, Р. К. Щедрина и других композиторов как наследников Римского-Корсакова и Мусоргского в XXI веке»¹. Однако, именно Серебряный век и именно Римский-Корсаков с его оперой-завещанием «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» оказываются в центре, сердцевине замысла, озаряя весь труд ученого особым духовным светом. Именно отсюда смысловые лучи тянутся и в прошлое, и в будущее — вплоть до наших дней.

Строго говоря, не только произведения Н. А. Римского-Корсакова подробно рассматриваются в данной книге. Творчество другого композитора — Модеста Петровича Мусоргского — находится под пристальным вниманием автора. И это оправдано. Нити от его оперы «Хованщина» тянутся в XX век, делая тему трагедии русского раскола одной из «вечных» тем русской оперы. В этой связи достаточно вспомнить «Виринею» С. М. Слонимского, где подобная проблематика рассматривается на материале другого исторического периода. Однако, в центре замысла — Римский-Корсаков. И не только потому, что не одна, а сразу две его оперы подробнейшим образом анализируются ученым («Сказание о невидимом граде Китеже» и «Царская невеста»). Личность Римского-Корсакова на страницах данной монографии и в научной системе Л. А. Серебря-



¹ Серебрякова Л. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. — М.: Аграф, 2017. С. 2.

Содержание		
Введение	5	
Часть I		
1. Пространство поисков		
1.1. Культура как духовная целостность	13	
1.2. На пути к историсофии: принципы концептуализации истории	48	
1.3. Китежская легенда как историсофская модель: фольклорное бытование и культурное бытие	81	
2. Историсофия в русской опере		
2.1. «Китеж»: откровение Откровения	117	
2.2. «Хованщина»: трагедия русского раскола	161	
2.3. «Мертвые души» Родиона Щедрина: историсофия sub specie эсхатологии	193	
Часть II		
3. Мифопоэтика Н.А. Римского-Корсакова		
3.1. Художественная картина мира как способ глобальной концептуализации	235	
3.2. Формирование: семья и эпоха	246	
3.3. Образ бытия народа: трактовка обрядов	258	
3.4. Образ бытия природы: трактовка пейзажей	280	
4. Философско-духовная концепция «Царской невесты»		
4.1. Драма Л.А. Мей в интерпретации Н.А. Римского-Корсакова		
4.1.1. На пути к «Царской невесте»	304	
4.1.2. От драмы Мей к опере: работа над либретто	315	
4.1.3. «Не погуби души моей...»: трактовка драмы в опере	333	
4.2. Семантическое пространство контрафрефы: текст в тексте		345
4.3. Трагедия сквозь призму пасторали		
4.3.1. «Сотворение» Марфы	383	
4.3.2. В едином модусе: Иван Лыков	404	
4.4. Финал: пространство трагедии		412
5. Музыкальная живопись Н.А. Римского-Корсакова в художественном контексте времени		443
Часть III. Н.А. Римский-Корсаков и XX век: пути в будущее		
6. Обряд в стиле модери в «Свадебке» Н. Стравинского		481
7. Н.Я. Мясковский и Н.А. Римский-Корсаков: диалог лично в жизни		505
8. О сакральном символизме Всенощной С.В. Рахманинова		
8.1. Град невидимый в «Шестопсалмни»	523	
8.2. «Ныне отпущаши»: монолог и мистерия	531	
9. После «Китежа»: тема Апокалипсиса в русской музыке XX века		542
Вместо заключения: открытый финал	556	

ковой во многом выступает как некий и д е а л (*разрядка наша — О. М.*) национального гения на композиторском поприще, в чьем облике собрались во-едино идеи труда как жизненной задачи, непрерывного самосовершенствования (вспомним, вступив в должность профессора Петербургской консерватории, он стал самым прилежным ее учеником!), а также идея подвижнического служения, подвига, рассматриваемого в близких к христианским категориям значении.

Поэтому сама идея ученого (ноу-хау данной монографии) рассмотреть весь гигантский текст русской музыки через «воплощение в ней константных смыслообразующих моделей, понятых как выражение духовной целостности национальной культуры»¹, возникла, думается, под мощным воздействием личности и творчества Н. А. Римского-Корсакова, в произведениях которого эти модели в высшей степени актуальны и часто являются лучшим методом постижения его текстов — оперных, музыкальных.

Позволим себе процитировать один из великолепных фрагментов аналитического очерка «Трагедия сквозь призму пасторали», посвященного рассмотрению центральной арии главной героини оперы «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова — Марфы: «Ария Марфы звучит в пасторальном эмоционально-смысловом модусе (гармония любви и природы), полностью отражает пасторальный хронотоп (о нем чуть позже) и, конечно, содержит характерные черты пасторальной топики, выраженные в музыке»². Главный образ первой арии Марфы — образ сада, о котором написано уже немало, и в последнее время авторы в целом сходятся на том, что это образ рая. [...] И так, что это за сад? С одной стороны, — реальный сад ее детства, с другой, — условный, сотворенный Марфой, созданный ее воспоминанием-воображением, идеализированный любовью, преображенный из природной реальности в условную, — сад, ставший символическим образом, представляющим поэтичность, красоту и одухотворенность ее внутреннего мира. [...] Марфа поет о летнем цветущем, благоуханном саде ее счастья, воспоминание о котором заполняет все ее существо. Он в прошлом, но не в прошедшем и не в будущем, он — в настоящем и с ней всегда, то есть он вневременен, и в нем царит ясный летний день. А это и есть формула особого

пасторального хронотопа, в котором время определяется как «пасторальный полдень», а пространство — как «идеальное место», условный опозитизированный пейзаж. [...] Именно он — идеальный пейзаж пасторали — используется композитором для целей символизации духовного мира Марфы, где царят вечный полдень и вечная любовь, «освященная» златыми венцами»³.

Царевна-Лебедь совсем не зря открывает новую книгу Л. А. Серебряковой. Время и эпоха, когда рассказ, сюжетная повествовательность были заменены «правдой видения»⁴, а «живописный» подход, во — многом, стал определяющим для развития художественного сознания эпохи, дали миру стремительный рост национальной художественной школы в России, со всем многообразием имен и стилевых поисков. Ярче других в музыке эту тенденцию отразил Н. А. Римский-Корсаков в силу особенностей своей творческой индивидуальности. Исследователи постоянно указывали на живописность его стиля, а определеннее других высказался композитор и музыкальный критик Цезарь Кюи, коллега Н. А. Римского-Корсакова по творческому содружеству «Могучая кучка», вынеся свой «вердикт» каждому из известных авторов того времени: «Если Балакирева можно назвать народным звуковым поэтом и идеалистом, то Бородин является мощным и широким эпиком, Чайковский — меланхолическим лириком, Мусоргский — беспощадным реалистом, а Римский-Корсаков — ярким пейзажистом»⁵. Поскольку после смерти П. И. Чайковского (в 1893 году) Н. А. Римский-Корсаков — «признанный глава русской композиторской школы, формирующий и определяющий во многом пути ее развития»⁶, то «живописная» составляющая прочно

¹ Серебрякова Л. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. — М.: Аграф, 2017. С. 2.

² Там же. С. 394.

³ Там же. С. 395–396.

⁴ Термин А. А. Федорова-Давыдова из кн. Русский пейзаж кон. XIX — нач. XX века: Очерки. — М., 1974. С. 14, 30.

⁵ Кюи Ц. Избранные статьи. — Л., 1952. С. 430.

⁶ Серебрякова Л. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. — М.: Аграф, 2017. С. 444.

закрепилась в музыке рассматриваемого периода, в сочинениях его учеников, коллег и последователей (об этом — в главах книги «Обряд в стиле модерн в «Свадебке» И. Стравинского», «О сакральном символизме Всенощной С. В. Рахманинова» (раздел «Град невидимый в «Шестопсалмии»)).

Уникальность книги Любови Алексеевны Серебряковой — в рассмотрении русской музыки *dia chronos* («в движении времени») на невиданной прежде дистанции, «от Крещения Руси до XXI века» — повторим еще раз эту самую по себе беспрецедентную деталь новой монографии. Обычно такой труд в музыковедении осуществляется многими авторами, передающими от главы к главе нить повествования друг другу. Чаще всего это происходит в жанре учебника, состоящего из нескольких частей, а внутри каждой из них — из нескольких монографических глав. Если затрагивать не учебный, а чисто научный формат подобного повествования, то это будет жанр коллективной монографии. Самой своей всеохватностью, универсальностью он способен не только максимально полно раскрыть исследуемую область, но и представлять от лица цвета научной мысли конкретного вуза, НИИ, а часто и всей научной отрасли в конкретный исторический период.

Но не коллектив, не соавторы значатся в заглавии данной книги! Весь гигантский текст русской музыки «в движении времени» охвачен одним человеком, одним ученым — Любовью Алексеевной Серебряковой. В этом состоит не меньшее по значению событие, чем в выходе в свет самой книги. Тяжесть и неподъемность «взваленной» на плечи ноши, кстати, при этом совершенно не ощущается. Напротив, ясность, легкость и глубина мысли в сочетании с яркостью образов, о чем уже дал представление очерк об арии Марфы, практически, не позволяют надолго закрыть эту почти шестисотстраничную монографию, однажды начав ее чтение... А главный ответ на вопрос, почему работа со столь сложной задачей выполнена настолько совершенно, заключается в том, что это не просто книга. И дело не только в ее объемности.

Это весь Путь ученого, который успешно продолжается в настоящее время. Мысли о русской музыке и культуре, высказанные в разные годы в разных статьях, книгах и исследованиях. Обобщающий характер монографии указывает на то, что у Русской музыки в этом мире есть свой Путь. Вспомним, сколь часто само это слово повторяется в текстах сочинений! «Иду в неведомый мне путь» — так начинается кантата «Иоанн Дамаскин» Сергея Ивановича Танеева на стихи Алексея Константиновича Толстого. И музыковедческая биография Любови Алексеевны Серебряковой — это именно Путь постижения, изучения бесконечно разнообразного и неисчерпаемого в своих глубинных смыслах Текста Русской музыки. Читая работы ученого, всякий раз убеждаешься в том, что Русская музыка — это один из ликов Красоты в «прекрасном и яростном» мире.

МАРЧЕНКО ОКСАНА ГЕННАДЬЕВНА,

музыковед, член Союза композиторов России и Союза композиторов Свердловской обл., преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, зав. теоретическим отделом Екатеринбургской ДШИ № 11 им. Е. Ф. Светланова

ТРАГЕДИЯ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПАСТОРАЛИ. «СОТВОРЕНИЕ» МАРФЫ

СЕРЕБРЯКОВА ЛЮБОВЬ АЛЕКСЕЕВНА
SREBRYAKOVA LYUBOV ALEKSEEVNA

К о времени создания «Царской невесты» пастораль уже была хорошо освоена композитором и даже, можно сказать, стала частью его оперной поэтики. Еще продумывая «Младу», он писал: «У меня есть все, что для меня пригодно: русалки, лешие, русская пастораль, хороводы, обряды, превращения...» [1]. Понятно, что «русская пастораль» в этом ряду закономерно появилась после «Снегурочки», где она составляла основу художественной картины мира, концепции и интонационной драматургии. Но насколько пастораль закономерна и очевидна в «весенней сказке»,

насколько же она не очевидна в воплощении реалистической историко-бытовой драмы Л. А. Мея. А между тем именно в «Царской невесте» еще одна «русская пастораль» Римского-Корсакова нашла многоплановое художественное выражение и послужила главной жанровой моделью, или призмой, сквозь которую он представил мир основного действия и выразил трагедию Марфы. Стремлением понять причины обращения композитора именно к данному жанру, обладающему многовековой историей развития, отчетливо выраженной спецификой и богатым образно-смысловым потенциалом, выявить

концепционно-драматургическую трактовку пасторали в опере и ее роль в создании образа Марфы как героини трагедии и обусловлен данный раздел.

Обратившись к драме Мея, Римский-Корсаков подверг ее существенной переработке. На первый взгляд, изменения не столь значительны. Но вместе с тем все стало иным, и новаторство оперы начинается с радикального «внутреннего» переосмысления драмы, которое выразилось в конце концов в изменении ее жанра. Ибо то, что сделал композитор с исходным литературным источником, можно назвать **жанровой модуляцией: от драмы (лирической на историко-бытовом материале) — к трагедии**, а у этого жанра свои закономерности.

Среди осуществленного композитором с этой целью выделим два фактора: 1) **концептуализацию сюжета** системно организованной картиной мира и 2) **«сотворение» образа Марфы** как героини трагедии, ибо **Марфа Мея и Марфа Корсакова — это две разные героини**. И сосредоточим свое внимание на значении пасторали в драматургии этих процессов, ибо в «Царской невесте» еще одна «русская пастораль» композитора нашла многоплановое воплощение и послужила жанровой моделью, сквозь которую он представил мир основного действия и выразил трагедию Марфы.

Начать придется прямо с оркестрового вступления ко II акту, ибо все, что формируется в его начале, есть сотворение «мира Марфы», его разных контекстов как взаимодействующих драматургических пластов, и направлено на нее. Экспозиция основной сферы включает в себя до выхода Марфы небольшую оркестровую прелюдию и компактную по композиции, но масштабную по содержанию народную сцену, и «русская пастораль» начинает звучать уже с первых тактов музыки...

Действие начинается тончайшей оркестровой «акварелью» монастырского вечернего звона, которую можно назвать «колокольной пасторалью». Композитор воссоздает здесь тихий перезвон церковных колоколов, словно разлитый в воздухе, во всей природе и вселенной, создавая атмосферу благодати, одухотворенной тишины и полной гармонии с ней народа. Эта мастерская оркестровая миниатюра (для арфы, деревянных духовых, валторн и струнных), звучащая на **p-pp**, «привычная» по образности и музыкальному языку и обычно не располагающая к специальному исследованию, вместе с тем заслуживает отдельного внимания. Как всегда в

операх Римского-Корсакова, «пейзажное» вступление не только вводит в действие, но и сразу определяет пространственно-временные координаты создаваемой им художественной картины, развернутой в мир природы и космоса. Ибо колокольный звон, разносящийся над землей, и одухотворяет атмосферу, и представляет объемлемое им открытое пространство, а также большое — бытийное — время.

Одновременно, принадлежа богослужению, звон церковных колоколов вводит «четвертое измерение» — духовную вертикаль творимого смыслового пространства. Он «освящает» атмосферу благостного вечера и формирует конкретный **литургический контекст** предстоящего действия, поскольку в нем слышен не отдаленный «глас» неведомого храма, а звучат колокола вечерней службы в монастыре, с которым связана вся повседневная, религиозно-упорядоченная жизнь народа. **Богослужением Всенощной по сути и открывается экспозиция мира Марфы**: народ выходит из монастыря, а Марфа, Дуняша и Петровна в продолжение всей народной сцены еще находятся в нем. В следующей далее народной сцене происходит и конкретное соотнесение действия с суточным богослужением и годовым церковным календарем: «Вот Бог привел вечеренку отслушать... Ведь скоро и Покров на двор» — первые фразы хора (ц. 90).

Так сразу формируется **сакральный хронотоп** основного действия и разворачивается **христианский духовный универсум**, внутри которого протекает жизнь народа и свершаются судьбы главных героев. В его создании участвует еще один компонент, становящийся главным в драматургии основного действия. Звукопись колоколов чередуется во вступлении с «пленэрными» переключками солирующих деревянных — кларнета, флейты, гобоя, флейты *piccolo* (ц. 89), которые репрезентируют образ пастушьих наигрышей в открытом пространстве природного мира и определяют общее идиллически-пасторальное настроение вечера, которое будет главенствовать на протяжении экспозиции.

Два жанрово-семантических слагаемых оркестровой прелюдии ко II акту, интегрируясь, определяют смысловое пространство, укрупняющее и само действие, и его героев. Если колокольный звон сразу задает надмирную высоту — религиозно-духовный континуум, то и пастораль в таком контексте приобретает более масштабное значение. Не теряя своих родовых черт природной идиллии, она обретает значение **христианской пасторали**, отмеченной литургическим временем всенощной и сакральным пространством монастыря, и **становится основой**

экспозиции всех драматургических пластов мира Марфы.

Так выстраивается семиотическое пространство, в котором и природа представлена не так, как прежде. Необычность ее трактовки и отсутствие в «Царской невесте» традиционных для композитора развернутых «живописных» картин всегда вызывает вопрос: с одной стороны, образ природы как будто бы есть, с другой — его будто и нет, поскольку колокольное вступление весьма непродолжительно, ничего не «живописует» и не выполняет «своей роли» в последующей драматургии оперы. Все дело в том, что в этой музыкальной прелюдии Римский-Корсаков создает не пейзаж сам по себе, не картину природы — он творит пастораль с колокольным звоном и ею осуществляет образно-символическое представление христианского универсума, объемлющего уровни мироздания, социума и человека. Это дает ему возможность на совершенно другом сюжетно-жанровом материале (в драме), в условиях христианской картины мира сохранять основополагающие черты своего мифомышления и принципы системной концептуализации, опираясь в данном случае на смысловой потенциал и мифомоделирующие возможности жанра пасторали.

Начало второго действия у Мея другое — в нем нет народной сцены, не звонят монастырские колокола, время не соотносится с церковной службой, не упоминается Покров, Марфа появляется на сцене сразу, ожидая Лыкова, и не из монастыря, а из калитки своего дома. Происходят и другие незаметные поначалу, однако весьма значимые изменения, которые производит композитор **во времени** действия во II акте. У Мея в начальной ремарке значится «Осенний вечер», Римский-Корсаков заменяет его на «Время под вечер». Казалось бы, незначительно, однако это не так. Всегда внимательный к пространственно-временным координатам создаваемой художественной картины мира, композитор абсолютно точно определяет их и в «Царской невесте». Он сдвигает время дважды. Время года — с поздней осени на раннюю: у Мея уже «из-за заборов выглядывают кой-где голые деревья» и в рассказе Петровны дана его точная маркировка церковным календарем («А нынче вот и Яков, Божий брат», т. е. 23 октября/5 ноября), — Римский-Корсаков же определяет время года бабьим летом («а нынче бабье лето затянулось»), до Покрова (соответственно до 1/14 октября). Время дня композитор перемещает к началу вечера (с «Осеннего вечера» на «Время под вечер»), то есть к заходу солнца, но главное — к богослужению вечерни.

Тем самым Римский-Корсаков **концептуализирует время**, помещая его в сакрально отмеченные точки дня и года, и семиотически «означает» его временем заката, всенощной и Покровом, ассоциативно подключая глубину их мифопоэтических и религиозно-духовных смыслов.

Есть у этой пасторали и художественные ассоциации, значимые для понимания драматургии трагедии, а также того, что в подобной интерпретации жанра композитор не был одинок в своей эпохе. Известно, что особое переживание закатного часа и воздействия «косых лучей заходящего солнца» было присуще Достоевскому и нашло отражение в его романах, нередко соединяясь с пасторально-идиллическими картинами «земного рая» и «Золотого века», образцом для которых ему служили полотна Клода Лоррена (в «Подростке», «Бесах», «Сне смешного человека» и др.). Эти пасторальные идиллии всегда совпадают у него с «мистическим» временем заката и являются неотъемлемым элементом поэтики трагического. Они решают задачи психологические (всегда связаны с особым состоянием героя), онтологические (в образе заката утверждая вечность и неисчерпаемость бытия), духовно-символические (длинные закатные косые лучи как символ «касания мирам иным» и «касания из мира иного») и драматургические (определяя ситуацию порога, взрыва, перелома). Все, что происходит в этот час, предопределяет судьбу героев у Достоевского: это «решающий момент времени, некий узловый час жизни» [2], который символически совпадает с догоранием последних лучей света. Иными словами: в художественном мире романов Достоевского вечерняя «пастораль заката» нередко является прологом будущей трагедии.

Все эти смыслы присутствуют в «Царской невесте», и такова же ее драматургическая роль в построении трагедии в опере.

Марфа появляется в уже заданном сакрально-пасторальном хронотопе, с которым в полном согласии ее внутренний мир. Она также выходит из монастыря, и ее первое появление отмечено нежной пасторальной темой (*dolce, p*), звучащей легко, изящно, игриво и поэтично одновременно (ц. 98). Обычно данный материал не привлекает к себе специального внимания. А между тем это первая, «выходная» характеристика главной героини, которая занимает в партитуре 24 такта и образует еще одну оркестровую пасторальную прелюдию при переходе к экспозиции образа. По своему звучанию, пространственной фактуре и структуре первая тема Марфы также подобна переключке пастушьих наигрышей. Она передается

(по принципу повтора-эха) от солирующей флейты к солирующему кларнету в высоком регистре, как бы оторванном от земли (нет среднего регистра), имеет четкую квадратную структуру (2+2, 4+4), гармоническую ясность (тоника — доминантовый ответ), звучит на мягком аккордовом фоне (имитирующем бурдон) попарно слигovaných трезвучий I и II ступени (D-dur — e-moll) и проводится дважды, прямым сопоставлением, в D-dur и Fis-dur. В том портрете, который создается данной темой, — пасторальная ясность ее внутреннего мира, органичное пребывание в заданном макропространстве, поэтичность ее восприятия и переживания действительности. Это — Марфа в модусе идиллического миропребывания, Марфа — счастливая невеста. И это, как выяснится вскоре, — **светлый пролог ее будущей трагедии.**

Но главная характеристика Марфы дана, конечно же, в ее первой арии — центральной в экспозиции образа, развернутой и многоплановой, содержащей не только психологическую, но и духовную характеристику героини. Стоит более внимательно присмотреться к тому, как работает композитор с жанром пасторали, который он делает главным в создании ее портрета, и какова интонационная драматургия образа.

Начало арии выделено композитором долгой паузой с фермой, отделяющей ее от всего предыдущего, и здесь, действительно, пролегает граница. Здесь — **смена хронотопа**, переход от представления внешнего мира к разворачиванию внутреннего пространства Марфы. Его важнейшая характеристика дана уже перед арией, в начинающем ее вступительном разделе (ц. 102). Всего девять тактов, которые буквально «открывают небеса»! Рассказ Марфы «В Новгороде мы рядом с Ваней жили...», рождаясь из ее воспоминаний, начинает звучать словно из сокровенной глубины души (от нижней голосовой границы «cis» первой октавы, более в партии Марфы не встречающейся), на **pp**, в сопровождении струнных и валторн с сурдинами. От этой исходной точки начинается раздвижение пространства вглубь и ввысь. Тема будто парит, мягко касаясь каждого звука, поднимаясь по хроматической лестнице тремя трехтактами (в большетерцовом сопоставлении: A-dur, F-dur, Des-dur), и возносится в оркестре на четыре октавы. Одновременно она рассредотачивается по всей фактуре, сопровождается схождением баса на октаву вниз и в конце объемлет собою всю оркестровую вертикаль почти в пять октав! Семантика темы определяется и ее неквадратной «троичной» структурой (три звена по три такта), и всегда значимым у Корсакова мелодическим рисунком,

устремленным в «запредельную высь», и рисунком партитуры, визуально расширяющейся лучом, уходящим в бесконечность.

Конец этого краткого раздела композитор также отделяет долгой паузой, словно определяя его не вспомогательное значение, но самостоятельную значимость. И он, безусловно, прав: эти девять тактов изумительной по красоте музыки представляют «метафизическое измерение» внутреннего мира Марфы. Создается впечатление, словно вдруг распахнулся другой мир и **раскрылся мир больший, чем внешний.** Именно так и формулируется одно из главных положений христианской антропологии: внутренний космос человека неизмеримо более велик, нежели внешний мир природы и вселенной. В «Царской невесте» — это главная тема в концепции.

Поэтому можно назвать эту тему, становящуюся одной из главных в характеристике Марфы, **темой ее внутреннего расширяющегося пространства.** Здесь начало **духовной характеристики Марфы**, и она сразу дана соразмерной уже сформированному христианскому духовному универсуму. Тема также отмечена сакральной символикой: помимо того, что все инструменты играют с сурдинами на **pp**, создавая необычное тембровое звучание, она сопровождается таинственным, «мистическим» тремоло струнных. На таком же тремолирующем фоне альтов и виолончелей чуть позже в арии зазвучит главная «иномирная» тема оперы — тема «золотых венцов» (ц. 107). Так будет и дальше: в интонационной характеристике Марфы Римский-Корсаков всегда, на каждом этапе развития образа, будет захватывать «**верхние корни, уходящие в небо**», и удостоверять, что **вечность пребывает не вовне, а во внутреннем мире, и не за пределами времени, а внутри него.**

Такое представление Марфы сообщает другой масштаб образу и определяет ее как героиню не историко-бытовой лирической драмы, но трагедии, это положение композитор определил для Марфы именно музыкой. И только после «открытия» внутреннего пространства Марфы начинается его характеристика — ее ария, лирическое воспоминание-песня о саде счастья, написанное композитором с огромной любовью и нежностью: «Как теперь гляжу на зеленый сад...» (ц. 103 — dolce, **pp**, Adagio).

Главный образ первой арии Марфы — образ сада, о котором написано уже немало, и в последнее время авторы в целом сходятся на том, что это образ рая. Рассмотрение его через призму пасторали позволяет обнаружить новые аспекты его символики в той мифопоэтической системе, которая воссоздана в опере и лежит в основе ее драматургии.

Итак, что это за сад? С одной стороны, — реальный сад ее детства, с другой, — условный, сотворенный Марфой, созданный ее воспоминанием-воображением, идеализированный любовью, преобразованный из природной реальности в условную, — сад, ставший символическим образом, представляющим поэтичность, красоту и одухотворенность ее внутреннего мира. Марфа поет о летнем цветущем, благоуханном саде ее счастья, воспоминание о котором заполняет все ее существо. Он в прошлом, но не прошедшем и не завершённом, он — в настоящем и с ней всегда, то есть, **он вневременен, и в нем царит ясный летний день**. А это и есть **формула особого пасторального хронотопа**, в котором время определяется как «пасторальный полдень», а пространство — как «идеальное место», условный опозитивированный пейзаж [3]. Именно он — **идеальный пейзаж пасторали — используется композитором для символизации духовного мира Марфы, где царят вечный полдень и вечная любовь, освященная золотыми венцами**.

В арии особо важна роль двух оркестровых разделов. Если песенные высказывания в ней повествовательны и психологически достоверны, то оркестровые более символичны и устремлены к выражению духовной вертикали ее внутреннего бытия. В первом из них (ц. 105 — Allegro, A-dur, f) лирическая кантилена сменяется стремительной подвижностью новой — второй пасторальной темы Марфы, выражающей ее беззаботное счастье в «зеленом саду» с «милым дружкой». А затем — первой («выходной») пасторальной темой, распетой ею на счастливых восклицаниях «Ах!» — выражении ее безмерной и еще ничем не омраченной радости: **лето в зените, полдень счастья, время остановилось...** Это вечность, пребывающая в ее душе здесь, «во времени», и это ее любовь (в концепции оперы — оппозиционная своевольной страсти Любаши) — истинная, которая «...никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут...» (1 Кор.: 13, 4–8, сокр.). Она и «освящается» в оркестровой кульминации арии (ц. 107) темой золотых венцов, о которых здесь впервые поет Марфа.

Тема золотых венцов, главная тема Марфы, тихо возникает будто издалека, из какого-то другого мира — и словно открывает иное пространство. Римский-Корсаков сразу подает и символизирует ее как иномирную. Она звучит ирреально — на **pp** у скрипок, на фоне легчайшего тремоло альтов и виолончелей, создающего впечатление живой, одухотворенной атмосферы, при молчании всех остальных

инструментов оркестра. И только в самом конце, на последнем слове Марфы, высоко вверху прозвонит любимая у композитора «надмирная» трель (здесь — у флейты соло), словно бы отвечающая оттуда, повторяющая окончание темы отзвуком эха и обозначающая связь миров.

Ответом ей «отсюда» становится вдохновенная оркестровая кульминация на теме расширяющегося духовного пространства Марфы — свободный, окрыленный порыв вверх, в запредельное, сопровождаемый динамикой от **pp** к **f** и ускорением темпа. Становясь центром в драматургии арии, данная тема получает интенсивное интонационное развитие. Его смысл — еще более усилить восходящую интенцию как образ духовного устремления Марфы к золотым венцам и выразить переживание, которым исполнена ее душа. Но главное, что происходит с темой и утверждает ее духовную символику, — это ее ритмическое объединение с темой золотых венцов: тема внутреннего пространства Марфы наследует ее уникальный ритмический рисунок и образует с ней единое целое. В него включается и вторая пасторальная тема Марфы, завершающая данный раздел.

Так в оркестровой кульминации арии Римский-Корсаков объединяет три главные темы Марфы в общее смысловое пространство, имеющее и психологическое, и духовно-символическое значение. И вновь выводит характеристику героини за пределы бытовой драмы и театра страстей. Ибо глубина образа в христианской антропологии не может быть ограничена только психологическим уровнем, она необходимо должна достигать и онтологического предела, захватывать бытийно сущие духовные основы, определяющие и сферу чувств, и нравственность, и поведение человека.

После такой кульминации реприза арии, практически точная (ц. 108), звучит иначе. Голос Марфы ведет свою прекрасную песенную тему в полипространственном окружении контрапунктирующих мелодий гобоя и виолончели solo (надголосок и подголосок), при легкой поддержке остальных струнных с сурдинами, без глубокого нижнего регистра. Как будто включается обратная перспектива: голоса Марфы и инструментов парят в том пространстве, где «великое множество сфер, великое многообразие планов бытия», и любовно, «с тихой ласкою» (dolcissimo) общаются между собой. Туда же устремляется и вторая пасторальная тема в заключении арии — практически вертикально, тремя короткими подъемами охватывая диапазон почти в четыре октавы, словно символически соединяя землю и небо.

Пастораль не перестает звучать с окончанием арии Марфы, но охватывает экспозицию основной сферы полностью. С пасторальной темой в мире Марфы появляется ее жених Иван Лыков (ц. 115), и невеста отвечает ему своей первой пасторальной темой. Становясь главной темой Лыкова, его пастораль завершает после Квартета всю экспозицию основного действия во втором акте (ц. 119) и затем, видоизменяясь, характеризует его внутреннюю драму в третьем действии. Пасторальная шуточная тема представляет счастливый семейный мир Собакиных во второй половине второго акта (ц. 133, 137), который наблюдает Любаша и который для нее становится последним «аргументом» в принятии рокового решения. Более того, все пасторальные темы (их шесть: две во вступлении ко второму действию, две у Марфы, по одной у Лыкова и в доме Собакиных) как будто родственны между собой, представляются вариантами друг друга, создавая единый пасторальный модус экспозиции основного действия.

Но важнейшее драматургическое событие происходит тотчас после арии — **это роковая встреча Марфы с Грозным, предопределившая ее судьбу**. Эта встреча, как прямое столкновение с роком и переживание особого ужаса, от которого «застыла в сердце кровь», также относится к поэтике трагического. За ней встают и встреча Германа с Графиней в Летнем саду с тяжелым предчувствием обоих, что «добром не разойтись», и встреча с Командором в «Дон Жуане» Моцарта. Таких сцен — встречи с запредельными силами и помещении героев и событий в зону действия этих сил — нет в драме. И потому в «Царской невесте», как в романах Достоевского, **вечерняя пастораль становится прологом последующей трагедии Марфы и сакральным временем ее завязки**.

Предчувствие и пророчество трагедии очень точно музыкально выражено композитором — проникновением трагедийного интонационного пласта оперы в партию Марфы. Ее состояние («Ах, что со мной? Застыла в сердце кровь!») выражено Римским-Корсаковым барочной формулой, буквально темой барочной фуги, каких немало у Баха. Тема в объеме уменьшенной септимы (с нисходящим скачком на ум 7 в конце), со скрытым двухголосием, в котором нижний голос спускается по хроматическому звукоряду на тритон, а верхний движется в противоположном направлении, и в целом рисунок темы опорными точками очерчивает уменьшенный септаккорд. Тема как будто «встраивается» в этот момент (не теряя своей диатонической основы) в

уменьшенную систему Грозного — он словно бы «навис» над нею и вовлек ее в зону своего воздействия. Здесь кульминация сцены явления Грозного, его встречи с Марфой и его «воздействия» на нее. После чего «Царь медленно удаляется», а у девушек, Марфы и Дуняши, продолжается «дуэтино ужаса» («Мне строгий взгляд его, тяжелый, как камень, на душу налег...» — Марфа; «Сама не своя от этих я глаз...» — Дуняша, ц. 114). В аспекте переключек с «Пиковой дамой» отметим как саму ситуацию — лобового столкновения с роковой силой и переживание ужаса этой встречи, так и прямую аллюзию у Марфы на текст встречи Германа с Графиней в Летнем саду: ансамбль «Мне страшно» у героев Чайковского — «Кто б ни был он, но страшен мне, страшен мне угрюмый взор его» у Марфы (ц. 114).

После ухода Грозного появляется Лыков (ц. 115), действие тотчас возвращается в пасторальный модус счастливой встречи жениха и невесты и обсуждения предстоящей свадьбы (Квартет). Но «воспоминание об ужасе» не будет забыто, Римский-Корсаков напомним о нем в заключении экспозиции счастливого мира героев. Он помещает здесь гениальный, почти незаметный последний интонационный штрих — напоминание об этой встрече: после пасторальной темы Лыкова композитор дает точное (хотя ритмически выровненное) проведение в оркестре темы Марфы из «дуэтино ужаса» («Мне... взгляд его... как камень, на душу налег» — ц. 119, последние такты). Как и там, тема проводится тройной канонической имитацией, на той же высоте, в том же тональном соотношении двух ее проведений со сдвигом на тон вниз (e—d, d—c), с той же гармонизацией. И звучит у струнных на **P**, как легкая тень, как отдаленное воспоминание «на периферии сознания» в еще ничем не омраченной счастливой жизни Марфы. Возможно — как нестертый «отпечаток памяти», но драматургически точно — как пророчество будущей трагедии.

Напоминание о роковой встрече Марфы в конце экспозиции основной сферы, как и завершение экспозиции контрсферы (первого действия) «роковым» тритоновым колоколом, пророчащим трагедию Любаша и Грозного, которым тоже «добром не разойтись» — суть элементы поэтики трагического в «Царской невесте».

Итак, в пасторально-идиллической экспозиции основного действия вместе с тем все чревато взрывом и пророчит трагедию: в народной сцене вторжением в общую пастораль служит проход опричников и реакция народа «Сбираются, кому-то худо

будет». В экспозиции Марфы — вторжение в их любовный семейный мир неузнанного Грозного, как некой страшной силы, и напоминание об ужасе этой встречи в конце экспозиции основной сферы, при уходе героев со сцены — прямым сопоставлением их пасторального тематизма и темы ужаса встречи с Царем.

В связи с этой сценой подчеркнем два важных момента. Первый: **при встрече с Грозным партия Марфы меняется — в нее проникают барочные трагедийные символы** (как и у Дуняши — она повторяет фразу Марфы, выражая свой «страх и ужас», как затем у Лыкова в третьем акте, в предчувствии беды, у Собакина и Грязного в финале, у Любаша уже в теме мщения в финале первого акта, в теме «лестницы» во втором действии и др.). Тем самым жанровая модуляция от драмы к трагедии осуществляется не только в переосмыслении действия драмы, но и в музыке: Римский-Корсаков опирается на универсальные барочные формы трагедийного интонирования как в воплощении событий, так и в характеристиках внутренних процессов, психологического и духовного развития героев. Второй: **интонационный состав партии Марфы богат и разнообразен** и в нем, кроме «смены контекста» при репризе ее первой арии в финале, рождающей трагедийный эффект, **есть и прямые формы интонационного выражения трагического** (и даже интонационное пророчество будущей трагедии). Уже в экспозиции музыкальная характеристика образа Марфы включает в себя немало тем: две пасторальные, две иномирные и две песенные темы в арии, лирико-романсовую кантилену в первом дуэтино — разговоре с Дуняшей и барочную трагедийную символику при «въезде царя Ивана», а также открыто эмоциональную «кантилену любви» в Квартете.

И все же: именно пастораль в «Царской невесте» выступает главным жанровым прообразом, выразительные возможности и глубинный смысловый потенциал которого композитор использует в разных целях: в построении картины мира основного действия как системного целого, в создании психологического портрета и духовного универсума Марфы, в драматургии развития ее образа (как и образа Лыкова). А также в моделировании жанра трагедии в опере на всех этапах: от создания пролога и завязки — к построению специфической трагедийной кульминации в четвертом акте как катастрофы и катарсиса. С одной стороны, интонационно деформированная вторая пасторальная тема Марфы становится средством выражения ужаса происходящего и переживаемого

героиней (ее катастрофы), с другой — «пасторальным садом-небом», вновь развернутым в ее второй арии, утверждается целостность и неколебимость ее внутреннего мира, сохранившегося в своем «пробытии на Небе» во всех трагических событиях жизни, не сломивших ее внутреннего существа.

Здесь композитор опирается на то уникальное свойство пасторали, которое можно назвать внутренней устойчивостью к внешним потрясениям, иначе — способность жанра в катаклизмах исторической действительности сохранять неизблемость своего идеализирующего модуса и «идеального» статуса, прямую связь с «пространством идеала». Именно так и происходит в конце оперы: символическая «духовная пастораль» Марфы, словно птица Феникс, восстает из глубины души сраженной катастрофой героини, вознося ее в предназначенное ей пространство, освященное в опере христианским символом «золотых венцов», и заставляет нас пережить катарсис неземной, запредельной красоты прощальной арии Марфы: «Взгляни, вон там, над головой...».

Поистине пастораль — жанр, сохраняющий неизблемость своего идеального пространства в катаклизмах исторической действительности, и тем он был дорог для Римского-Корсакова — вдохновенного создателя галереи идеальных женских образов, всякий раз претерпевающих трагическую судьбу, но остающихся не тронутыми катастрофами и оставляющих после своей гибели потрясающее и возвышающее душу переживание их ухода.

Список литературы:

1. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VIIIА. — М.: Музыка, 1981. С. 184.
2. Дурьлин С. Н. Об одном символе у Достоевского // Достоевский. Труды ГАХН. Литературная секция. Вып. 3. — М.: ГАХН, 1928. С. 168.
3. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. — Екатеринбург: УГК, 2007. С. 77–80.
4. Трубецкой Е. Н. Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. — М.: Прогресс, 1993.

