

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ОБРАЗ ИВАНА ГРОЗНОГО В ОПЕРЕ «ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Саяпина Анна Викторовна

*аспирант, Сектор Источниковедения, Российский Институт Истории Искусств
РФ, г. Санкт-Петербурге
E-mail: sayapina89@rambler.ru*

IMAGE OF IVAN THE GROZNY IN OPERA «TSARSKY BRIDGE» OF RIMSKY-KORSAKOV

Anna Sayapina

*postgraduate, Russian Institute of Art History,
Russia, St. Petersburg*

АННОТАЦИЯ

В представленной статье рассматриваются некоторые аспекты художественного воплощения образа Ивана Грозного в опере Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» с точки зрения восприятия образа монарха в русской культуре и истории после христианизации. Данный аспект впервые является предметом анализа в преломлении к драматургии оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста». Автором предпринимается попытка исследования развития образа Ивана Грозного, прослеживаемого в ходе аналитического сопоставления основных этапов формирования культурной памяти русской нации.

ABSTRACT

The article presents some aspects of the artistic embodiment of the image of Ivan the Terrible in the opera by N. A. Rimsky-Korsakov «The Tsar's Bride» from the point of view of perception of the image of the monarch in Russian culture and history after Christianization. This aspect for the first time is the subject of analysis in the context of the dramatic art of the opera by N. A. Rimsky-Korsakov «The Tsar's Bride». The author attempts to study the development of the image of Ivan the Terrible, traced during the analytical comparison of the main stages of the formation of the cultural memory of the Russian nation.

Ключевые слова: «Царская невеста», Римский-Корсаков, музыкальный театр, искусство, опера.

Keywords: «The Tsar's Bride», Rimsky-Korsakov, musical theater, art, opera.

В данной статье рассматриваются некоторые аспекты художественного воплощения образа Ивана Грозного в опере Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста». Автором уделено особое внимание развитию упомянутого образа, прослеживаемому в ходе аналитического сопоставления основных этапов восприятия образа монарха в русской культуре и истории после христианизации.

Для раскрытия и объяснения смыслового ядра оперы Н. А. Римского-Корсакова автор использует систематизацию, предложенную А. В. Париним, проанализировавшего образ «владык» в русской опере. В поиске архетипичных структур, А. В. Парин рассматривает какие метаморфозы претерпевал образ монарха в русской истории после христианизации и стремится «заглянуть в историю складывания коллективного бессознательного, культурной памяти русской нации, всплеснувших в оперу» [1, с. 34]. По схеме, предложенной Париним: «русские властители в три разные периода христианской истории существовали в трех сакральных ипостасях» [1, с. 35].

Первая форма согласно А. В. Парину зиждется на принципе подражания Христу в кенозисе, «то

есть в опрошении, бедности, унижении, в добровольной и жертвенной смерти» [1, с. 35]. В подтверждение приводятся следующие аргументы: «Во времена “Святой Руси” <...> главными святыми были именно Князья. Треть всех святых, канонизированных на Руси от Крещения до татаро-монгольского ига, составляют князья. Первыми из канонизированных были невинно убиенные Борис и Глеб, и чудо этих отроков состоит как раз в том, что они стали прототипом святости и царского достоинства» [1, с. 36].

Вторая форма «Царь-каратель»: «С появлением централизованного московского государства происходит обращение системы отношений царя и народа. <...> Изменения в позиции Властителя состоят в том, что он принимает на себя карающие функции, ранее закрепленные за Богом (Безансон)» [1, с. 37]. Далее исследователь подробно раскрывает мысль А. Безансона: «Царь больше не агнец жертвоприношения, не страстотерпец (тогда отношения от царя к народу были устремлены строго вверх), а жрец, требующий жертвы и сам приносящий ее к алтарю Отца. <...> И все же Царь пока еще – живая икона мира небесного. Но страшный парадокс состоит в

том, что этот грозный Царь обладает своей трагической тайной: он *несчастнее* самой несчастной из своих жертв, потому что, *кроме грехов этой жертвы*, на нем лежит еще и *грех ее наказания*. А поскольку христоморфность Царя сохраняется, то и эмоциональное отношение к московскому властителю двойственное: Царь-страстотерпец вызывает страх, а Царь-палач - жалость, причем два эти чувства трудно разделить (курсив мой. – А.С.)» [1, с. 38].

Однако согласно Парину «образ Властителя должен еще раз пройти метаморфозу в коллективном бессознательном русской культуры. Потому на смену эпохе московских царей должна прийти эпоха петербургских императоров. <...> Император более не христомосредник, он сам есть последняя инстанция, теофания (богоявление)» [1, с. 39].

Далее в своей работе А. В. Парин «сортирует» властителей русской оперы по типам, обрисованным выше. Ивана Грозного из «Царской невесты» относит ко второй форме, указывая, что он принадлежит к системе Московской Руси и может быть понятен именно в ее контексте. Вслед за А. В. Париним обратится также к одной важной закономерности, а точнее «основополагающему национальному мифу русской истории, описанному Аленом Безансоном, и в деталях проанализированному Марией Плюхановой» [1, с. 46].

Речь идет о «невинной жертве», лежащей в основе русского мифа, на которую указывает А. Безансон [4]. Вслед за ним представление о «жертве в основании царства» рассматривает М. Б. Плюханова: «В разных фольклорных традициях сохранились представления о жертве, приносимой в основание города, крепости, дома. Роль так называемой “строительной” жертвы может принадлежать невинной девице, дочери строителя или жене его, или сыну <...>. Иван Грозный первым, по-видимому, ввел в московскую словесность тему сыноубийства как жертвы во имя царства. В послании к Курбскому, оправдываясь в кровопролитии, он заявляет: “Вспомни же и в царях великого Константина: како царствия ради, сына своего рожденного от себе, убил есть”» [2, с. 145].

По мнению М.Б. Плюхановой реплика Ивана об убийстве Криспа ради государственной пользы чрезвычайно показательна: «Приписывая Константину жертвоприношение, Иван тем самым уничтожает главное в образе Константина – его христианскую сущность. Он вносит в образ идеального христианского царя, столь для него самого существенный, разрушительное начало. Причина этому – грубое и ошибочное понимание царем Иваном извест-

ной на Руси идеи Агапита, что царь – бог на земле <...>. Перенос на царя деяния Творца вселенной, Иван IV не считается с тем, что царь, жертвуя своим сыном, не волен воскресить его» [2, с. 145].

Опираясь на работу М. Б. Плюхановой, Парин приходит к следующему заключению: «период, ограничивающийся, с одной стороны, правлением Ивана Грозного, а с другой, царствованием Петра, можно рассматривать как то время, в котором сходятся в узел все парадигматические линии русской верховной власти в ее сакрально-мифологическом измерении» [1, с. 51]. Карающий царь «еще смотрит с тоской – или ненавистью – на образ Святого Князя, агнца-жертвы, и уже готовит путь для полностью десакрализованного Императора в униформе. Он уже не предстатель перед Богом, не принимающий муку Сын Человеческий, но еще не социализированный, отчужденный от кровного родства Государь Император, он пока что Царь Батюшка, Отец, который если и накажет, то от безудержной отеческой любви» [1, с. 51].

Иваны Грозные Римского-Корсакова, по мнению А. В. Парина, попадают в эту группу не только по своей исторической принадлежности, но и сакрально-мифологической роли: «Безмолвный Царь “Царской невесты” кажется <...> более весомым, чем подробно облеченный владыка “Псковитянки”. Его отеческое всеприсутствие непреложно, черное солнце его болезненно ревнивой власти проникает во все пазы и щели человеческих отношений: в гулкие бездны “преступления и наказания” oprичника Грязного, в молитвы и наговоры кающейся грешницы Любаши, в духовное здоровье и душевную болезнь чистой царевны Марфы. Поистине гениально передано Римским <...> сакральное переживание царя-батюшки как бесконечного сияния, всепроникающего солнца в стоячем, бездейственном, как бы созерцательном третьем действии оперы» [1, с. 53].

В заданном контексте становится понятным замысел Л. А. Мея, пытавшегося показать Царя в приближении «ко всякому люду», и делавшего его более несчастным, чем простого смертного. Всех приближенных к нему – ждет такая же участь. Чем ближе место героя к Царю, – властвующему над всей Русью – тем трагичнее его судьба.

Сегодня смысловый фантом «владыки» в описанном сакрально-историческом понимании утрачен, однако драматургический замысел, основанный на «невинной жертве», коей в опере предстает Марфа, по-прежнему является основным смысловым ядром произведения Римского-Корсакова.

Список литературы:

1. Парин А. Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы. Волшебная флейта. В поисках смысла. М.: Аграф, 1999. – 464 с.
2. Плюханова М. Сюжеты и символы Московского царства. СПб.: Акрополь, 1995. – 336 с.
3. Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 1995. – 240 с.
4. А. Безансон Святая Русь / пер. с фр. Г. Аккерман под ред. В. Береловича. Charenton : le Ver à Soie, Virginie Symanics éditrice, DL 2014, cop. 2013.