

На правах рукописи

Саяпина Анна Викторовна

**«Царская Невеста» Н. А. Римского-Корсакова
на русской сцене**

Специальность 17.00.09 – теория и история искусства

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2019

Работа выполнена на секторе источниковедения Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств».

Научный руководитель:

Ряпосов Александр Юрьевич, кандидат искусствоведения

Официальные оппоненты:

Чепуров Александр Анатольевич, доктор искусствоведения, доцент, заместитель художественного руководителя Российского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина (Александринский театр)

Изотов Дмитрий Владимирович, кандидат искусствоведения, главный специалист по гастрольно-фестивальной деятельности Санкт-Петербургского государственного театра «Мастерская»

Ведущая организация:

ГАОУ ВО НСО «Новосибирский государственный театральный институт»

Защита состоится «30» октября 2019 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.014.01 на базе Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств» по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института истории искусств и на официальном сайте <http://artcenter.ru/>

Автореферат разослан «__» _____ 2019 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения



Д.А. Булатова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Со дня первой премьеры в 1899 г. «Царская невеста» обрела множество режиссерских прочтений и инсценизаций, составивших ее крайне счастливую сценическую судьбу, получившую исключительно интенсивное развитие на рубеже XX – XXI вв.

Данное исследование посвящено анализу наиболее показательных постановок «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова с конца XIX до начала XXI вв., связанных с основными этапами развития отечественного музыкального театра и становления оперной режиссуры.

На основе обнаруженных архивных документов и материалов периодической печати в исследовании предпринята попытка реконструкции исторических оперных постановок с точки зрения режиссерского сюжета; сценического решения пространства с его дальнейшей трансформацией в ходе драматургического развития; жанра постановки; композиции действия; способа существования актера. Каждый спектакль проанализирован в культурно-эстетическом контексте своего времени и рассмотрен сквозь призму становления отечественной оперной режиссуры. Подобный анализ ключевых постановок оперы «Царская невеста» позволяет объективно определить намеченные в них постановочные тенденции и сложившиеся на их основе традиции сценического освоения оперы, а также объективно определить их место и значение в истории русского музыкального театра.

Актуальность исследования обусловлена повышенным интересом к опере Римского-Корсакова режиссеров и сценографов двух последних десятилетий, нашедшем выражение в целом ряде современных постановок «Царской невесты» на сценах Москвы, Петербурга и других городов России в 2000-е и 2010-е гг. В связи с этим в отечественном театроведении назрела необходимость пересмотреть устаревшие представления о сценической истории оперы «Царская невеста», а также заполнить часть существующих пробелов в истории оперной режиссуры.

Степень изученности темы

Анализ музыкальной драматургии оперы «Царская невеста» неоднократно становился предметом изучения выдающихся отечественных музыковедов. Представленная диссертация опирается на классические труды М. П. Рахмановой¹, Б. В. Асафьева², А. И. Кандинского³ и др.

С позиции театроведческого анализа сценические версии оперы Римского-Корсакова отдельно не изучались. В монографиях А. А. Гозенпуда⁴ и В. П. Россихиной⁵ заходит речь о первой постановке «Царской невесты» 1899 г., но это лишь один из многих сюжетов в исследованиях авторов. В трудах Г. В. Кристи⁶ и П. В. Румянцева⁷ изложены основные принципы работы Станиславского в оперном театре и даны подробные описания оперных постановок, созданных при непосредственном участии режиссера. Это снимает необходимость реконструкции спектакля «Царская невеста» К.С. Станиславского 1926 г. в данном исследовании. В рамках диссертационной работы на основе воссозданного Г. В. Кристи и П. В. Румянцевым спектакля Станиславского проводится анализ его режиссерского подхода к постановке и связи «Царской невесты» в версии Станиславского с опытами воплощения оперы другими постановщиками. О последующих спектаклях по опере Н.А. Римского-Корсакова

¹ См.: Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 1995. – 240 с.; Ее же. Римский-Корсаков и Вагнер // Русско-немецкие музыкальные связи / ГИИ. М., 1996. С. 179 – 214.; Ее же. Творчество Н. А. Римского-Корсакова: опыт современного осмысления: автореф. дисс. ... докт. искусств. / Рахманова М. П. [Гос. инст. искусств-я (ГИИ)]. – М., 1997. – 49 с.

² См.: Асафьев, Б. В. Н. А. Римский-Корсаков. 1844 – 1944 // Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд-во Академии наук, 1954. Т. 3. С. 171 – 224.; Его же (Глебов И.). Римский-Корсаков. Опыт характеристики. Пг.: Светозар, 1922 – 62 с.

³ См.: Кандинский, А. И. О музыкальных характеристиках в творчестве Римского-Корсакова 90-х годов // Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма. Т. 1. – М., 1953 – С. 145 – 179.; Его же. Римский-Корсаков Н. А. (1890 – 1900-е гг.) // Музыка XX века: Очерки. Ч. I. Кн. 2. – М.: Музыка, 1977 – С. 5 – 44.

⁴ См.: Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр и Ф. И. Шаляпин. 1890- 1904. – Л.: Музыка, 1974. – С. 229 – 239.

⁵ См.: Россихина, В. П. Оперный театр С. Мамонтова / В. П. Россихина ; ред. и авт. предисл. И. Ф. Кунин. – М.: Музыка, 1985. – 238 с.; Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр и Ф. И. Шаляпин. 1890 – 1904. – Л.: Музыка, 1974. – 264 с.

⁶ См.: Кристи, Г. В. Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952. – 284 с.

⁷ См.: Румянцев, П. В. Станиславский и опера. М.: Искусство, 1969. – 406 с.

имеются лишь разрозненные и, в большинстве своем, краткие сведения.

Сценическая судьба «Царской невесты» становилась предметом осмысления лишь дважды. Накануне московской премьеры 2014 г.⁸ в обзорной статье, опубликованной в буклете к спектаклю⁹, И. А. Коткина предприняла попытку проследить историю постановок «Царской невесты» на сцене Большого театра (П. С. Оленина – 1916 г., В. Л. Нардова – 1924 г., В. Р. Раппапорта – 1937 г., Б. А. Покровского – 1944 г., Ю. А. Петрова – 1955 г., О. М. Моралева – 1966 г.). Однако сведения, представленные автором, имеют достаточно общий характер. В статье, опубликованной в «Петербургском театральном журнале»¹⁰, Р. И. Рудица проводит анализ четырех современных спектаклей «Царская невеста» (И. П. Поповски – 2003 г., С. Л. Гaudасинского – 2004 г., Ю. И. Александрова – 2004 г., Ю. В. Грымова – 2005 г.). Однако формат журнальной статьи также не раскрывает специфичность постановок в полной мере. Таким образом, анализируя имеющуюся русскоязычную литературу и источники по теме исследования, следует констатировать, что на сегодняшний день отечественные научные работы, рассматривающие оперу Римского-Корсакова «Царская Невеста» с позиций современного театроведения, отсутствуют.

Научная новизна исследования состоит в восполнении пробелов, связанных с изучением сценической биографии одной из величайших опер Н.А. Римского-Корсакова и заключается в следующем:

1. Создана документально подтвержденная и отраженная в периодической печати картина сценического воплощения оперы «Царская невеста» на русской сцене;

⁸ Большой театр, премьера 22 февраля 2014 г. Режиссер Ю. Певзнер, декорации по эскизам Ф. Ф. Федоровского, Н.Ф. Федоровской, художник А. Пикалова, дирижер Г. Н. Рождественский.

⁹ См.: Коткина, И. А. Спектакль неумирающей традиции: «Царская невеста» в Большом театре // Буклет к спектаклю «Царская невеста» Большого театра России. – 2014. – С. 59 – 65.

¹⁰ См.: Рудица, Р. Сквозь мои дни... // Петербургский театральный журнал. – 2005. – № 1 (39). – С. 92 – 99.

2. Впервые представлена хронологическая ретроспектива постановок оперы Римского-Корсакова в контексте намеченных в них постановочных тенденций и сложившихся на их основе традиций сценического освоения оперы;

3. Представлена методика исследования сценической биографии «Царской невесты» с позиций современного театроведения, которая может быть использована для изучения сценической истории других оперных произведений;

4. Выявлены, сформулированы и проанализированы постановочные концепции «Царской невесты» в контексте развития отечественной режиссуры на протяжении большого исторического периода;

5. Уточнены даты премьер исторических оперных спектаклей, а также составы исполнителей и авторы постановок;

6. Введены в основной блок изучаемых материалов оригинальные эскизы декораций и костюмов, фотоальбомы по спектаклям, папки с вырезками из газет и журналов, афиши и программки, извлеченные из театральных фондов и архивов.

Цель исследования – реконструировать наиболее репрезентативные постановки «Царской невесты», проследить намеченные в них постановочные тенденции и сложившиеся на их основе традиции сценического освоения этой оперы на русской сцене.

В качестве **задач исследования** выдвигаются следующие:

1. Реконструировать ключевые для сценической истории оперы спектакли «Царская невеста», так и оставшиеся не зафиксированными в истории театра.

2. Проследить, как на основе постановочных подходов складывались тенденции освоения оперы «Царская невеста», закрепившиеся в качестве традиций ее сценического воплощения на русской сцене.

3. Выявить в интерпретациях «Царской невесты» принципиальную разницу в подходах и режиссерской методологии каждого постановщика.

4. Проанализировать, как индивидуальные режиссерские подходы к воплощению оперы взаимодействуют с уже сложившимися постановочными традициями ее сценического освоения.

Объект исследования – наиболее репрезентативные постановки оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова на русской сцене.

Предмет исследования – сценическая история оперы Римского-Корсакова с первой постановки до сценических версий XXI в., режиссерские подходы, тенденции и традиции ее сценического воплощения.

Источниковую базу исследования составили рецензии, высказывания режиссеров, художников и дирижеров; иконография (фотоматериалы и видеозаписи, эскизы костюмов и декораций, программки, афиши и буклеты спектаклей); мемуаристика (воспоминания исполнителей, дирижеров, режиссеров и художников, трудившихся над спектаклями в разные годы). Для реконструкции спектаклей, большая часть из которых находилась в забвении, собрано большое количество архивных документов и материалов периодической печати, прежде не востребованных историками оперного театра и теперь вводимых в научный оборот.

Методология исследования носит историко-теоретический характер и основывается на методах изучения драматургии и спектакля, выработанных ленинградской – петербургской театроведческой школой. В связи со спецификой предмета исследования (оперный театр) также были использованы методы изучения музыкальной драматургии. Контекстуальный подход в рассмотрении музыкально-сценических явлений основывался на классических методах изучения истории искусства – сравнительно-историческом методе и методологии культурно-исторической школы.

Диссертация обладает **теоретической и практической значимостью**. Результаты и выводы исследования могут быть использованы в курсах лекций по истории русского театра XIX – XXI вв. и положены в основу дальнейших научных работ по истории отечественного музыкального театра, а также использованы в теоретических исследованиях по эволюции искусства интерпретации в рамках оперного жанра. Выводы и материалы работы

применимы в практической деятельности режиссеров-постановщиков и исполнителей оперных партий.

Апробация результатов исследования

Основные положения диссертации отражены в восьми научных публикациях, в том числе, три из них опубликованы в изданиях рекомендованных ВАК (общий объем публикаций по теме диссертации составляет 3,5 а.л.). Научные результаты диссертационного исследования были представлены в докладе на Ежегодной межвузовской аспирантской конференции «Задачи и методы изучения искусств» (Санкт-Петербург, РИИИ, 2016). Диссертация обсуждалась на секторе источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ).

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Определены основные тенденции освоения оперы «Царская невеста» и на их основе установлены четыре основные традиции сценического воплощения оперы Н. А. Римского-Корсакова на русской сцене:

- в контексте *историко-бытового подхода*;
- в контексте *условно-символического подхода*;
- в контексте традиции постановок «*большого оперного стиля*» Большого театра;
- в контексте *социально-политической драмы*, вскрывающей недостатки конкретных исторических эпох.

2. Выявлены две основные традиции раскрытия межличностных коллизий в режиссерских опытах воплощения оперы «Царская невеста» на русской сцене, а именно: *лирико-психологический* и *лирический* подходы.

3. Доказано, что становление традиций освоения оперы «Царская невеста» восходит к первым постановкам оперы и базируется на принципиально различных режиссерских прочтениях в разные годы.

4. Установлено, что вследствие общероссийских театральных перемен произошло оживление сценических концепций «Царской невесты» на отечественной сцене. Определены основные особенности режиссерской

манеры современных отечественных постановщиков на примере спектаклей, осуществленных на основе оперы «Царская невеста».

Структура диссертации продиктована задачами исследования и состоит из Введения, четырех Глав, Заключения, Приложения и Списка литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы диссертации исходя из практического интереса русских режиссеров и сценографов двух последних десятилетий к опере «Царская невеста» и, как следствие, необходимости восполнения пробелов в сценической истории оперы. Представлена степень изученности и источниковая база, основной массив которой составили материалы периодической печати и иконография спектаклей, неизвестные широкому кругу исследователей. Определяются объект и предмет исследования, формулируются его цели и задачи, указываются методологические основы исследования, раскрываются научная новизна, теоретическая и научная значимость диссертации, излагаются основные положения, выносимые на защиту, сообщается об апробации и структуре работы.

В **Первой главе** исследуются первая постановка «Царской невесты» (1899) и спектакль К. С. Станиславского (1926). Изучение сценических версий оперы «Царская невеста» опирается на рецензионный материал, эскизы декораций и костюмов, сохранившиеся в Театральном музее им. А. А. Бахрушина, папки с вырезками из газет и журналов Санкт-Петербургской Театральной библиотеки, фотоальбомы спектаклей.

Раздел 1.1. «Первая постановка «Царской невесты» (1899)¹¹» посвящен анализу спектакля В. П. Шкафера. Из-за недостатка материала реконструкция

¹¹ Частная опера С. Мамонтова, премьера 22 октября 1899 г. Постановка В. П. Шкафера, художник М. А. Врубель, дирижер М. М. Иполитов-Иванов.

спектакля возможна лишь в частичном приближении. О декорациях М. А. Врубеля можно судить только по двум сохранившимся акварельным эскизам II и IV актов, дающим представление о том, что созданная художником красочная гамма отвечала *душевному* состоянию героев, переключаясь с *лирическим подходом* постановщика в раскрытии межличностных коллизий. Главенство в развитии сюжета и раскрытии эмоций и чувств отдавалось ведению *музыкальных номеров*. Исполнители ведущих партий выступали прежде всего певцами и свои вокальные номера выстраивали в работе с дирижером; соответствующие сценические образы, помимо отдельных элементов техники характерности (грим, костюм, поза, жест и т.д.), они создавали *вокально-музыкальными средствами*: эмоциональные состояния оперных персонажей и перемены их чувств и эмоций выражались посредством пения.

В отношении выстраивания общего событийного ряда художник и режиссер ориентировались на *историко-бытовой подход*. Рецензионные материалы дают мало сведений о собственно режиссерской работе, львиная доля внимания авторов рецензий была отдана исполнителям ведущих партий и их вокальному искусству. Тем ценнее выглядит стремление режиссера найти сценический эквивалент системе лейтмотивов, примененных Римским-Корсаковым в опере. «Режиссерски и актерски (Шкафер исполнял партию Бомелия) он показывал, как вспыхивает в сердце лекаря страсть к Любаше при первом ее появлении. Поймав его взгляд, любовница Грязного гневно вскидывает голову, а затем отводит глаза; то же движение повторялось в финальной сцене II акта»¹².

В Разделе 1.2. «Спектакль К. С. Станиславского (1926)¹³» речь идет об изучении сценической версии, развившей и углубившей постановочные тенденции, намеченные в премьерном спектакле. Однако заниматься реконструкцией спектакля Студии Станиславского в рамках данной работы нет необходимости, поскольку эта задача уже была реализована в книге

¹² Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр и Ф.И. Шаляпин. – С. 233.

¹³ Оперная студия – театр им. К. С. Станиславского, премьера 28 ноября 1926 г. Режиссер К. С. Станиславского, художник В. А. Симов, дирижер В. И. Сук.

П. В. Румянцева¹⁴, в которой воссозданию спектакля «Царская невеста» посвящена целая глава, где автор с особой тщательностью описывал процесс репетиций и режиссерское решение каждой сцены спектакля. На этой основе производился анализ использованных при постановке оперы приемов и методов режиссуры Станиславского в соотношении с общим контекстом сценической истории оперы.

Будучи уверенным, что в «Царской невесте» есть материал для музыкального театра *живых характеров*, К. С. Станиславский при раскрытии *межличностных коллизий* в контексте *лирико-психологического подхода* требовал от исполнителей ведущих партий быть не только певцами, но и актерами; при создании сценических образов опираться не только на вокально-музыкальные средства выражения, но и обращаться к элементам *внутренней техники*. Особое внимание режиссера уделялось тому, чтобы действие не останавливалось в ансамблевых (дуэты, трио и т.д.) и сольных эпизодах, когда герои, «оставаясь якобы наедине с собой, передают пением свои размышления»¹⁵, для чего Станиславский требовал от певцов оправдания поведения собственного персонажа в каждом номере и протягивания причинно-следственной линии внутреннего действия через всю оперу. Станиславский рассматривал современное оперное искусство как органический синтез музыки, пения и драмы, благодаря чему спектакль лишился привычной «оперной рутинности», приобрел характерную многогранность, наибольшую сценическую достоверность, когда-либо осуществленную в «Царской невесте», и, как результат, наивысшую драматизацию оперы с точки зрения *лирико-психологической драмы*.

Художественным оформлением, воплощенным в духе *исторического реализма*, занимался В. А. Симов, дополняя режиссерский замысел воплощения общего событийного ряда с опорой на *метод исторической реконструкции*. Одной из самых сильных сторон постановки стала работа режиссера с массовой,

¹⁴ См.: Румянцев, П. В. Станиславский и опера. – 406 с.

¹⁵ Там же. С. 211.

превратившейся в полноценных действующих лиц, которые вносили *историческую достоверность* в условную оперную форму.

На материале исследования постановок в конце главы формулируется вывод о первоначально сложившейся традиции воплощения оперы «Царская невеста», опирающейся на два основоположных подхода: *лирическом* и *лирико-психологическом* в драматургическом освоении межличностных коллизий и *историко-бытовом* – в раскрытии общего событийного ряда.

Вторая глава «Спектакли В. Р. Раппапорта “Царская невеста” на петербургских и московских сценах» посвящена постановкам режиссера, в число которых вошли спектакли в Большом оперном театре Народного дома, в Малом оперном театре, в Большом театре. Проведенный анализ охватывает спектакли периода с 1920 г. по 1944 г. Изучение спектаклей Раппапорта опирается на рецензионный материал, эскизы декораций и костюмов, сохранившиеся в Самарском художественном музее, архиве Михайловского театра, музее Большого театра, а также фотографии отдельных сцен и артистов.

В Разделе 2.1 «Спектакль В. Р. Раппапорта и Б. М. Кустодиева на сцене Большого оперного театра Народного дома (1920)¹⁶» речь идет о первом обращении режиссера к опере Н. А. Римского-Корсакова. В разделе предпринята попытка частичной реконструкции спектакля, наметившего другую постановочную тенденцию – тенденцию, заключающуюся в раскрытии межличностных коллизий на основе *лирико-поэтического подхода*, опирающегося на *спектр устойчивых настроений* персонажей. Художественное оформление, выполненное Б. М. Кустодиевым, дополняло замысел режиссера, подчеркивающего *осенне-минорное настроение* драмы, в котором выражалась *символика угасания*. Свое режиссерское прочтение оперы Раппапорт изложил в статье, написанной к премьере спектакля, где подчеркивал созданное Римским-Корсаковым осеннее настроение драмы как предвосхищающего символа гибели:

¹⁶ Гос. Большой оперный театр Народного дома, премьера 23 сентября 1920 г. Режиссер В. Р. Раппапорт, художник Б. М. Кустодиев, дирижер А. В. Павлов-Арбенин.

«... личная драма Марфы овейна соответствующим настроением в природе. “Царская невеста” – драма осенняя, пронизанная лучами теряющего тепло солнца, бросающего последние блики сквозь золото обреченной листвы»¹⁷. Важность режиссерской находки подчеркивал Б. В. Асафьев: «... в “Царской невесте”: *на фоне осенней поры*, вне влияния самой природы, но сопутствующей действию как параллельно сосуществующее начало, выделяется страшный момент в жизни нескольких людей – *момент обреченности*. Судьба свела и завлекла одних в неизбежный для них омут страстных вожделений, а других осудила на смерть <...>. Несказанно ценна поэтому мысль: внести в сценическое воплощение “Царской невесты” *идею жертвенности и обреченности* тех, кто отрицает борьбу, кто терпит и надеется, кто верит в призрачность зла и явь добра; и одновременно выделить таившееся в этой опере *осеннее начало*, выделить так, чтобы рельефно и красочно подчеркнуть исконный стилистический *прием параллелизма* (курсив мой. – А.С.)»¹⁸.

Общий ход событий решался в *условно-поэтической манере*, передающей субъективное восприятие эпохи Ивана Грозного авторами спектакля и *отодвигающей* бытовую составляющую драмы на *задний план*. Как подчеркивал Б. В. Асафьев: «Проведя действие “Царской невесты” сквозь трагедийную идею жертвенности и, параллельно, в красочных и трогательно русских, русской скорбью овейных декорациях осенней природы, подчеркнув неизбежность смерти среди пышного увядания <...>, художник и режиссер сразу *подчинили себе быт*, господствующий и в либретто и в музыке, явив его *как фон*, или как ткань, по которой судьба вышивает свои причуды (курсив мой. – А.С.)»¹⁹.

Раздел 2.2. «Спектакль В. Р. Раппапорта и Б. М. Кустодиева на сцене Малого Оперного Театра (1922)²⁰» посвящен воплощению ранее найденного

¹⁷ Раппапорт, В. «Царская невеста» // Жизнь искусства. – 1920. – 24 сент. – № 564 – 565. – С. 2.

¹⁸ Глебов, И. (Б. Асафьев). «Царская невеста». (Государственный Большой Оперный театр) // Жизнь искусства. – 1920. – 28 сент. – № 568. – С. 1.

¹⁹ Там же.

²⁰ Гос. Ак. Малый оперного театр, премьера 21 сентября 1922 г. Режиссер В. Р. Раппапорт, художник Б. М. Кустодиев, дирижер С. А. Самосуд.

режиссерского решения на другой сцене – на сцене Малого оперного театра, где постановка Раппапорта и Кустодиева заменила неудачный спектакль Н. Н. Арбатова²¹. Основной причиной неудачи постановки Арбатова явилось отсутствие единства в работе режиссера и артистов, исполняющих главные партии, а также художественное оформление спектакля из «сборных и неважно сложенных»²² декораций. Художественные проблемы, выявившиеся в постановке Н. Н. Арбатова, стали причиной замены спектакля на постановку театра Народного дома. Согласно фотографиям спектакля, сохранившемся в архиве Михайловского театра, и частичной реконструкции спектакля на новую сцену постановка В. Р. Раппапорта и Б. М. Кустодиева была перенесена практически в неизменном виде.

В Разделе 2.3. «Спектакль В. Р. Раппапорта и М. П. Бобышева (1931)²³» анализируется еще одна сценическая версия оперы в режиссуре В. Р. Раппапорта, на этот раз – в художественном оформлении М. П. Бобышева, отвечавшем *лаконично-условному стилю* (прием «часть вместо целого»). В разделе приводятся отзывы и рецензии, дающие основание сделать вывод, что замена художника привела к утрате *настроенческого* характера в решении межличностных коллизий. В общем художественном строе спектакля прослеживались сдержанность и лаконизм: «Оставляя в силе основную “трагедийную” мысль предыдущей постановки, режиссер, художник и дирижер поставили себе целью уйти от мелочного изображения быта и, в частности, старались преодолеть штамп пышных “боярских” опер (курсив мой. – А.С.)»²⁴. Перекликаясь с условностью художественного оформления, режиссерское решение было направлено на выявление внутреннего психологизма оперы. Внимание режиссера заострилось

²¹ Гос. Ак. Малый оперного театр, премьера 21 апреля 1922 г. Постановка Н. Н. Арбатова, дирижер С. А. Самосуд.

²² Стрельников, Н. «Царская невеста» // Жизнь искусства. – 1922. – № 16 (839). – С. 1.

²³ Гос. Ак. Малый оперный театр, премьера 14 апреля 1931 г. Режиссер В. Р. Раппапорт, художник М. П. Бобышов, дирижер С. А. Самосуд.

²⁴ Малков, Н. Что надо знать об опере «Царская невеста» / Сост. Н. Малков, А. Финагин. Л.: Бюро обл. раб. зрит. – 1933. – С. 39 – 40.

«на страстности и напряженности эмоциональных конфликтов, заложенных в тексте и музыке оперы и на противопоставлении опричнины с Грозным во главе»²⁵ – и народа. Однако отсутствие подробных сведений о работе режиссера с исполнителями позволяет предположить, что последние вернулись к традиции *лирического подхода*, заложенного первой постановкой.

В Разделе 2.4. «Возобновление спектакля В. Р. Раппапорта в оформлении Б. М. Кустодиева на сцене Малого оперного театра (1936)²⁶» предпринимается попытка проследить произошедшие в режиссерской интерпретации изменения. В противовес первоначальному *условно-символическому прочтению* оперы Римского-Корсакова, спектакль 1936 г. отличался «живыми, действенными образами»²⁷, а весь план спектакля воспринимался как «*реалистическое*, в отдельных моментах волнующее своей *правдивостью*, зрелище (курсив мой. – А.С.)»²⁸. Данная оценка спектакля критикой позволяет предположить, что восстановленное художественное оформление Б. М. Кустодиева утратило первоначальный символический (осенне-минорный) характер, что вновь привело к возврату традиции *лирического подхода*. Успех данной сценической версии подтверждает перенос постановки на главную сцену страны через год после премьеры в МАЛЕГОТе, где спектакль шел до 1941 г. и стал первым после возвращения театра из эвакуации в сезоне 1944 г. (режиссер возобновления Н. Н. Горяинов).

Заключительный Раздел 2.5. «Спектакль В. Р. Раппапорта в оформлении Б. М. Кустодиева на сцене Большого театра (1937)²⁹» посвящен постановке, перенесенной из МАЛЕГОТа на главную сцену страны практически в неизменном

²⁵ Малков, Н. Римский-Корсаков в репертуаре Малого оперного театра. «Царская невеста» // Римский-Корсаков. К 25-летию со дня его смерти. Л.: Изд. Малого оперного театра, 1933. – С. 27 – 28.

²⁶ Гос. Ак. Малый оперный театр, премьера 2 декабря 1936 г. Режиссер В. Р. Раппапорт, декорации по эскизам Б. М. Кустодиева, дирижер Б. Э. Хайкин.

²⁷ Музалевский, В. «Царская невеста» в Малом оперном театре // Рабочий и театр. – 1936. – № 24. – С. 20.

²⁸ Там же.

²⁹ Гос. Ак. Большой театр, премьера 16 мая 1937 г. Режиссер В. Р. Раппапорта, декорации по эскизам Б. М. Кустодиева, дирижер Л. П. Штейнберг.

виде. Спектакль шел вплоть до 1943 г., а в 1944 г. был восстановлен Б. А. Покровским, который не считал эту постановку своей творческой удачей, т.к. фактически отдал спектакль на откуп исполнителям. Прошедшая в Большом театре почти 200 раз постановка все же имела ряд недостатков, «впрочем, не из-за неудачной режиссуры Покровского, а из-за избыточной подробности кустодиевских декораций. Подробнейшая и любовная выписанность каждого окошка и двери, каждого завитка орнамента сочеталась в той “Царской невесте” с режиссерским пристрастием к обытовлению действия и превращала спектакль Большого почти в постановку Малого театра»³⁰.

На материале проведенного анализа сценической истории постановок в конце главы формулируется вывод: решение оперы, предложенное В. Р. Раппапортом и Б. М. Кустодиевым, оказалось исключительно успешным по двум причинам: редакция 1920 г. с ее *лирико-поэтическим подходом* в решении межличностных коллизий и *условно-поэтического (осенне-минорного)* решения общего хода событий вписывалось в широкую гамму театральных тенденций 1920-х гг., а перемены, произошедшие в редакциях 1931-го, 1936-го и 1937-го гг., привели к возврату постановочной традиции, заложенной первой постановкой «Царской невесты», сделав тем самым спектакль созвучным требованиям сталинской эпохи и обеспечив его длительную жизнь на сцене МАЛЕГОТа и Большого театра в 1930-е – сер. 1950-х гг.

В **Третьей главе** речь идет о воссоздании истории постановок оперы «Царская невеста» в декорациях Ф. Ф. Федоровского на сцене Большого театра. Спектакли этой эпохи определялись установкой на «*большой оперный стиль*», и главную роль в них сыграли не режиссерские прочтения, а декорации Ф. Ф. Федоровского. Проведенный анализ охватывает спектакли периода с 1927 г. по 2014 г. Автором предпринята попытка частичной реконструкции спектаклей, исследования режиссерского сюжета и сценического решения пространства.

³⁰ Коткина, И. Высокая мелодрама // Буклет к спектаклю «Царская невеста» Большого театра России. – 2002. – С. 76 – 77.

Изучение спектаклей опирается на рецензионный материал, эскизы декораций и костюмов, сохранившиеся в музее Большого театра, а также фотографии отдельных сцен и артистов.

Раздел 3.1. «Спектакль В. Л. Нардова (1927)³¹» посвящен постановке, в которой оформление спектакля было выполнено Ф. Ф. Федоровским впервые. Представленный через 11 лет после первой постановки «Царской невесты» на сцене Большого театра, спектакль Нардова явился продолжением тогда еще совсем недавней традиции исторических постановок. Еще в 1916 г., «поставленная как бенефис хора, “Царская невеста” на сцене Большого казалась уже классикой, пришедшей из прошлого. По сути это было ностальгическое прочтение»³². Говоря об исполнительском составе спектакля, критика и вовсе не уделяла хоть сколько-нибудь значимого места режиссерской работе В. Л. Нардова. Так, спектакль невозможно реконструировать из-за крайне скудной информации, но достаточной, чтобы сделать вывод: эта версия «Царской невесты» была ориентирована на сценическую традицию воплощения в Большом театре опер с историческим сюжетом в манере *«большого оперного стиля»*.

В Разделе 3.2. «Спектакль Ю. А. Петрова (1955)³³» изучается следующая постановка оперы в Большом театре, созданная в период театральной «оттепели». Сценографическое решение, выполненное Ф. Ф. Федоровским и его дочерью Н. Ф. Федоровской, сохранило преемственность оформления спектакля 1927 г. В постановке был переосмыслен образ Ивана Грозного, чья фигура получила *резко отрицательную трактовку*, и Марфы, в образе которой читались явные черты бунтарства против царского произвола. В тоже время Ю. А. Петров подчеркивал, что «“Царская невеста” – *глубоко психологическая опера*, и поэтому этот исторически закономерный конфликт раскрывается в ней в основном через

³¹ Гос. Ак. Большой театр, премьера 29 декабря 1927 г. Режиссер В. Л. Нардов, художник Ф. Ф. Федоровский, дирижер Н. С. Голованов.

³² Коткина, И. Высокая мелодрама // Буклет к спектаклю «Царская невеста» Большого театра России. – 2002. – С. 59.

³³ Гос. Ак. Большой театр, премьера 29 декабря 1955 г. Режиссер Ю. А. Петров, художники Ф. Ф. Федоровский, Н. Ф. Федоровская, дирижер Е. Ф. Светланов.

личные столкновения и переживания героев (курсив мой. – А.С.)»³⁴. Так, в решении межличностных коллизий Петров обращался к опыту Станиславского, реализуя *лирико-психологический подход*. При этом режиссер выделял основную нить развития действия, которая, по его мнению, напрямую связана с образом Марфы: «Нет ни одной сцены в опере <...> не связанной какими-то “нитями” с нею»³⁵.

Режиссеру виделось следующее: «По складу характеров, выраженных в музыке, в “Царской невесте” можно выделить две основные группы действующих лиц. Это, с одной стороны, Грозный, Грязной, Малюта и опричники, музыкальные характеристики которых имеют много общего между собой и раскрывают типичные для них качества: размах, необузданность страстей, кипучую энергию. С другой стороны это – Марфа, Дуняша, Собакин, Сабурова, Лыков, Петровна – представители старинного русского уклада жизни, что не менее сочно раскрыто Н. Римским-Корсаковым»³⁶. Так, основной задачей режиссера представляется выделение в сюжете оперы чудовищной непреодолимой силы царского диктата через частную трагедию главных героев – Марфы, Любаши и Грязнова, явившимися для режиссера наиболее важными в развитии собственных образов.

Раздел 3.3. «Спектакль О. М. Моралева (1966)³⁷» посвящен сценической версии, в которой вновь был использован художественный замысел Ф. Ф. Федоровского, реализованный его дочерью и также ориентированный на *большой оперный стиль*. Говоря о режиссерском прочтении О. М. Моралева, безусловно обладавшего собственным режиссерским стилем, следует отметить, что в «Царской невесте» он «не без успеха исполнил роль реставратора-профессионала»³⁸. Стремясь как можно более полно раскрыть музыкальную

³⁴ Петров, Ю. К новой постановке оперы «Царская невеста» // Советский артист. – 1955. – 16 нояб. – № 38 (751). – С. 3.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

³⁷ Гос. Ак. Большой театр, премьера 8 апреля 1966 г. Режиссер О. М. Моралев, художники Ф. Ф. Федоровский, Н. Ф. Федоровская, дирижер Б. Э. Хайкин.

³⁸ Коткина, И. Спектакль неумирающей традиции: «Царская невеста» в Большом театре // Буклет к спектаклю «Царская невеста» Большого театра России. – 2014. – С. 64.

драматургию оперы, режиссер точно выявлял все повороты музыкальной мысли композитора, незаметно подводя зрителей к итогам сложного психологического замысла. «Эта внешняя неприметность, <...> режиссерская скромность, *тактичность мизансцен* и полная “*растворимость*” в поющем актере»³⁹ позволила выстроить подлинную музыкальную драму.

По сути, постановка явилась восстановлением спектакля Ю. А. Петрова, но в решении межличностных коллизий акцент делался в большей степени на *лирику*, чем на психологию, которая раскрывалась не столько средствами мизансценирования и актерской игры, но прежде всего *музыкально-вокальными* средствами. В этой редакции «Царская невеста» не сходила со сцены Большого театра вплоть до 2012 г.

В Разделе 3.4. «Спектакль Ю. Певзнер (2014)⁴⁰» изучается сценическая версия оперы, поставленная (уже в четвертый раз) в декорациях Ф. Ф. Федоровского – декорациях, воссозданных с помощью сценографа А. Пикаловой. На этот раз, для коррекции зрительского восприятия, зону объемной декорации расширили вплоть до среднего плана сцены, сохраняя мысль художника и восстанавливая отсылки к подлинным артефактам XVI века. Однако режиссерская работа постановщика Ю. Певзнер заслужила весьма невысокие оценки критики из-за использования режиссером *эклектичных* постановочных приемов, когда монументальность оформления Федоровского сочеталась с *элементами натурализма*: «Рассыпая по всему полю спектакля метки-знаки <...>, Юлия Певзнер пытается сочетать реалистическую манеру с условной, деталь – с образным ее отражением, натурализм – с символом»⁴¹. Так, в числе режиссерских нововведений можно перечислить танец с медведем пьяного до беспамятства Малюты Скуратова, раздевание Любаши в попытке соблазнить Грязного, выставление девушек на стол в момент пира опричников и пр. Но, несмотря на

³⁹ Александрова, А. Поэзия сильных чувств // Театральная жизнь. – 1966. – № 20. – С. 15.

⁴⁰ Гос. Ак. Большой театр, премьера 22 февраля 2014 г. Режиссер Ю. Певзнер, декорации по эскизам Ф. Ф. Федоровского, Н.Ф. Федоровской, художник А. Пикалова, дирижер Г. Н. Рождественский.

⁴¹ Коробков, С. Иван Васильевич меняет невесту // Культура. – 2014. – 28 февр. – № 7. – С. 10.

вызвавшее споры режиссерское решение, спектакль был отмечен удачным восстановлением выдающейся сценографии Федоровского и «*большого оперного стиля*» прошлого века.

В конце главы формулируется вывод о том, что на сцене Большого театра в художественном оформлении Ф. Ф. Федоровского «Царская невеста» обрела один из лучших образцов своего сценического воплощения и стала практически каноническим примером неумирающей традиции постановок «*большого оперного стиля*». В разных редакциях (за исключением последнего прочтения Ю. Певзнер) постановка имела счастливую судьбу на протяжении более половины XX в., являя собой один из лучших образцов сценических воплощений оперной классики, существующих вплоть до сегодняшнего времени.

Четвертая глава посвящена современным театральным интерпретациям оперы, охватывающим собой рубеж XX – XXI вв. и отражающим тенденцию *актуализации* оперы «Царская невеста». Проведенный анализ охватывает спектакли периода с 1997 г. по 2018 г. Изучение спектаклей опирается на рецензионный материал, эскизы декораций и костюмов, видеозаписи, а также личные впечатления автора данного исследования.

В Разделе 4.1. «Спектакль Д. А. Бермана (1997)⁴²» речь идет о постановке, основанной на временном совпадении событий «Царской невесты» с эпохой Шекспира и намерении режиссера раскрыть историко-бытовую драму в жанре *трагедии*. Основной сюжетной линией в спектакле постановщика явилась *любовная драма*, приобретающая общечеловеческие черты. Так, в представленном режиссерском прочтении ощутимо не столько стремление снять привычный «историзм», сколько предельно переработать сюжетную линию «Царской невесты» без оглядки на эпоху, а главное, сложившемуся в веках сакрально-возвышенному и одновременно почтенно-боязненному отношению к царю Иоанну Грозному. В данном контексте особенно важной для анализа

⁴² Московский музыкальный театр «Геликон-Опера», премьера 6 сентября 1997 г. Режиссер Д. А. Берман, художник И. Нежный, художник по костюмам Т. Тулубьева, дирижер К. К. Тихонов.

становится композиционная перестановка, которой в спектакле подвергаются отдельные фрагменты оперы Н. А. Римского-Корсакова. Так, режиссер убрал из партитуры композитора весь жанрово-фольклорный материал. Изъятию подверглось большинство номеров, отражающих картины жизни русского народа – пляски, хоры опричников, девушек, гостей в доме Собакиных, что отчетливо доказывает перемещение народно-исторической тематики на *задний план*.

Одной из составляющих *режиссерского сюжета* в спектакле стало введение дополнительного персонажа (Юродивого) в качестве безмолвного наблюдателя за развивающимися страстями. Структура действия спектакля Бертмана являет собой *монодраму* Юродивого – все, что будет происходить на сцене, увидено словно бы его глазами. В основу спектакля легла идейная концепция режиссера, определившая как общую музыкальную и сценографическую трактовку, так и решение отдельных ролей в новом смысловом ключе, что, несмотря на ряд промахов, позволило поставить спектакль в жанре, выводящем историко-бытовую драму на уровень широких трагических обобщений. Однако истолкованная в *трагедийном ключе* «Царская не веста» потеряла свою историческую наполненность.

Спектакль совместил элементы *трагедии характеров* с *трагедией рока*, что не позволило выкристаллизоваться в чистом виде ни одному из указанных типов трагедии. Использование *лирико-психологического подхода* в решении межличностных коллизий в сочетании с *вневременным ходом* событий сделали переживаемую героями драму более *осязаемой* и *выразительной*, но и привели к тому, что жанровая природа спектакля стала неоднородной.

В Разделе 4.2. «Спектакль Ю. И. Александрова (2004)⁴³» исследуется постановка, решенная в логике постмодернизма. Интерпретируя оперу Н. А. Римского-Корсакова, режиссер не воспроизводит реальность эпохи Ивана Грозного, а выстраивает новую художественную реальность с типично

⁴³ Мариинский театр, премьера 29 декабря 2004 г. Режиссер Ю. Александров, художник З. Марголин, художник по костюмам И. Чередникова, художник по свету Г. Фильштинский, дирижер В. Гергиев.

постмодернистским переносом сюжета в пространстве и времени: «В парке провинциального городка, а может быть, и Москвы, люди на свежем воздухе смотрят кино»⁴⁴, – начинает свой спектакль Ю. И. Александров, с первой картины используя принцип «театр в театре» и намеренно перемещая оперное действие во *внеоперную* среду.

Сценическое пространство, воплощенное художником З. Э. Марголиным, создает безрадостную картину советской эпохи конца 1940-х – типовой советский парк культуры и отдыха. Общий план декораций намеренно оставлен неизменным в ходе всего спектакля. Развитию действия соответствует лишь движение поворотных кругов, каждый раз открывая зрителю частную картину, в которой будет происходить конкретная сюжетная ситуация, выстроенная в согласии с подробно разработанной *ритмопластической партитурой*.

В решении межличностных коллизий режиссер обращается к опыту Станиславского, используя *лирико-психологический подход*, который теряет свою первостепенную значимость в спектакле с приближением развязки. Отказ от воспроизведения эпохи Ивана Грозного в оформлении общего событийного ряда и перенос сюжета в сталинскую эпоху придает жанровой природе спектакля элементы *социально-политической драмы*. В результате политический контекст побеждает развитие личной драмы героев. Человеческая драма перемещается на *задний план*, уступая главенствующее место яркой сценографии и многочисленным политическим аллюзиям.

Раздел 4.3. «Спектакль Ю. В. Грымова (2005)⁴⁵» посвящен постановке, которая подверглась радикальному сокращению музыкально-драматического материала (обе партии Лыкова, многие речитативы и проигрыши, практически все народные хоры), приведшему к переакцентировке музыкальной драматургии оперы, воплощенной композитором.

⁴⁴ Потапова, Н. Актуализация классики продолжается // Музыкальная жизнь. – 2005. – № 4. – С. 7.

⁴⁵ Московский музыкальный театр «Новая опера», премьера 23 января 2005 г. Режиссер Ю. Грымов, художник В. Максимов, художник по костюмам М. Данилова, дирижер Ф. Коробов.

Общий ход событий лишен исторической привязки и разворачивается в *символической среде*, которая должна была передать загадочный и таинственный характер происходящих событий, указывающий вовсе не на историко-бытовую драму, а на *промысел потусторонних сил*. В художественном образе спектакля много тьмы как символа темной стороны человеческой природы. Практически весь объем зловеще черного пространства сцены занимает огромная деревянная конструкция-клетка, сооруженная сценографом В. Г. Максимовым и похожая по форме на огромные песочные часы, наполовину закопанные в землю. Нарочитая *мистификации сюжета* достигается введением дополнительных персонажей, составляющих «дьявольскую свиту» Бомелия, жертвами которой и пали главные герои спектакля. Неожиданное решение постановщика смещает смысловые акценты на противоположные первоначальному сюжету и не соответствующие характеру музыки.

Роль исполнителей в спектакле в большинстве своем заключалась в каноническом исполнении соответствующих партий и, как следствие, возвращению к традиции *лирического подхода* в решении межличностных коллизий. Как результат, нарушение внутренней логики развития драмы и обстоятельное отступление от музыкальной драматургии привело к очевидному расхождению сценического воплощения оперы с художественным смыслом композиторской партитуры.

В Разделе 4.4. «Спектакль Д. Ф. Чернякова (2013)⁴⁶» рассматривается постановка, наделенная новым режиссерским сюжетом об ужасах всеобщего подчинения царской воле. Режиссерский сюжет призван передать отчуждение человека от механизма функционирования машины политической власти, чья природа мифологизирована и сведена к медиапроекту. Так, Черняков намеренно лишает образ царя Иоанна Грозного человеческой сущности, *буквально* делая его бездушным продуктом медийной индустрии. Представив «Царя» виртуальным

⁴⁶ Гос. Берлинская опера Unter den Linden, премьера 3 октября 2013 г. Режиссер и сценограф Д. Черняков, художник по костюмам Е. Зайцева, художник по свету Г. Фильштинский, драматург Д. Гиезе, дирижер Д. Баренбойм.

симулякром, являющим собой лишь очередной проект правящей элиты, режиссеру удастся достоверно раскрыть трагедию людей, находящихся в зависимости от произвола деспотичной власти, перенося ее в сегодняшнее время, где общество становится жертвой социального уклада, основанного на вседозволенности власть имеющего класса.

Пространственно и драматургически режиссер противопоставляет две «действительности», в которых существуют герои. Одна из них – скульптурно вырисованная «политическая арена» приближенных к власти, где люди вынуждены вести себя по корпоративному кодексу, другая – уютная, семейная, с искренними переживаниями и чувствами героев.

Так, утрируя и расширяя сюжет оперы Н.А. Римского-Корсакова, Черняков выстраивает авторскую интерпретацию, замысел которой раскрывается в двух основных идеях. Первая – о главенстве человеческого сострадания в личной трагедии двух героинь, даже в ситуации вынужденного, не зависящего от них, противостояния. Вторая – о тотальном политическом насилии и недостижимости свободы в мире, где люди беспрестанно борются за власть.

Развитие двухуровневого сюжета в выстроенной режиссером *реалистической концепции* в сочетании с *лирико-психологическим подходом* в решении межличностных коллизий приводит к двум кульминациям, двум финалам и, как результат, к двоению жанра созданного спектакля – к *психологической драме* и к *социальной драме*, актуализированной через узнаваемые «коды» политических технологий.

Раздел 4.5. «Спектакль А. А. Могучего (2014)⁴⁷» посвящен постановке, характеризующейся парадоксальным соединением *условно-символического* пространственного решения и досконально проработанных психологических мотивировок персонажей в *традиции лирико-психологического подхода*. Режиссерский сюжет построен на основе трех лейтмотивов. Два из них,

⁴⁷ Михайловский театр, премьера 25 января 2014 г. Режиссер А. Могучий, художник М. Исаев, художник по свету А. Кибиткин, дирижер М. Татарников.

явившиеся для Могучего основными и тесно переплетающимися друг с другом, – лейтмотив *Царской власти* и лейтмотив *Немого укора*. Явив в первом действии опричников детьми, режиссер выстроил содержательную метафору, сделав их карателями и судьями за преступления отцов. Но в третьем действии на смену детей-опричников приходят невесты, которые подхватывают лейтмотив *Немого укора*. Теперь не опричники судят народ, а покинутые и сгубленные девушки судят опричников, которые в своих капризах и прихотях вновь не более чем просто «дети».

Лейтмотив нависающей над всеми *Царской воли* как роковой силы – неоднократно показывается режиссером буквально, Царь появляется «с небес» то в обрамлении лампочек, то в виде аутентичного древнерусского изображения, то в виде – Старика-Хоттабыча, сидящего на облаке. Наконец в третьем действии над всем пространство сцены отнюдь не шуточно или воздаяния почестей ради, а пугающе, безвыходно и безотрадно нависает кроваво-красная надпись «Царь».

Третий лейтмотив спектакля, являющий собой одну из основоположных тем для композитора, а именно – тему *Истинной Любви*, был хоть и обозначен в спектакле, но сценически воплотился едва ли, порой опираясь исключительно на работу вокалистов. Очевидно, в прочтении Могучего «Царская невеста» близка к жанру *психологической драмы*. Однако дать такое однозначное определение жанру осуществленного спектакля – было бы неверным. Множество подтекстов и отстранение от исторического контекста посредством авангардно-условных решений сделали разыгрываемую драму также *отстраненной* и от действительности, придавая ей статус *мифа*.

В разделе 4.6. «Спектакль А. В. Петрова (2018)⁴⁸» исследуется постановка, основу режиссерского сюжета которой составили мотивы *жестокости*. Последние были реализованы посредством сценических

⁴⁸ Санкт-Петербургский государственный детский музыкальный театр «Зазеркалье», премьера 25 мая 2018 г. Режиссер А. Петров, художник В. Фирер, художник по свету А. Кибиткин, хормейстер П. Максимов, дирижер П. Бубельников.

аттракционов (многократно повторяющееся отрубание голов и их последующая демонстрация; обыгрывание сцен мучений и пыток на куклах в натуральную величину; подношение головы убитого Лыкова Марфе и пр.). Находя меру соотношения между сценами бесчеловечных расправ и *лирико-психологическим подходом* в решении межличностных коллизий, режиссер собирает театральное полотно по принципу *контраста*, где лирика становится еще *лиричнее* на фоне мрака и жестокости. Выстроить эту конструкцию режиссеру удается благодаря соединению диаметрально противоположных способов сценического существования: *лирико-психологической манеры* исполнителей ведущих партий и подчеркнуто *условной пластике* хоровой массы, застывающих картин ужаса, стоп кадров, жесткой пантомимы.

Пространство спектакля решено в красно-черной гамме, основной декорацией служит красная перемещаемая по вертикали площадка шириной во всю сцену, которая, при необходимости, создает по отношению к планшету сцены второй уровень. Используемая машинерия намеренно оставлена видимой – железные тросы то поднимают, то опускают конструкцию с глухим железным лязгом. С левой и с правой сторон сцены расположены пустые коробки, являющие собой места казни – плаху и виселицу, благодаря которым режиссер перекомпоновывает действие и закольцовывает сюжет.

Сцена отрубания головы Грязнову, которой начинается и оканчивается спектакль, являет собой начальную и конечную точки развития сюжета, представляющего собой некий аналог флешбэка, когда перед зрителями одна за другой разворачиваются картины воспоминаний героя. Говоря о жанре спектакля, наиболее верным представляется очевидная связь с кинематографическим жанром хоррора, призванным напугать зрителя, вселить чувства ужаса. Однако порождающая этот ужас жестокость – в спектакле раскрывается как аспект трагического, ведущего к потрясению зрителя. При этом рассказанная история не просто собрание устрашающих приемов, но метафора коллективного глубокого страха перед тиранией жестокого правителя, как нельзя лучше раскрывающая

режиссерский сюжет.

На материале проведенного анализа современных театральных интерпретаций «Царской невесты» в конце главы делается вывод о двух принципиальных подходах воплощения оперы, наметившихся и утвердившихся на современном этапе развития музыкального театра, его реакции на зрительские потребности – прочтение оперы Н.А. Римского-Корсакова в контексте *социально-политической драмы* (Ю. И. Александров, Д. Ф. Черняков) с приметами конкретного политического строя (сталинский, современный) и *условно-символическом*, указывающем не столько на конкретную эпоху, сколько на *вневременной* характер сюжета «Царской невесты» (Д. А. Бертман, А. А. Могучий, А. В. Петров). В режиссерском опыте раскрытия межличностных коллизий «Царской невесты» можно констатировать *единую тенденцию* – использование *лирико-психологического* подхода и обращение к опыту Станиславского в детальной проработке сценических образов. Исключением служит лишь постановка Ю. В. Грымова, в которой режиссер прибегнул к *нарочито-мистическому* разрешению сюжета. Попытка раскрытия сюжета посредством вмешательства инфернальных сил и без выявления внутренних мотивировок персонажей привело к их *лирическому* прочтению.

В **Заключении** делаются выводы о том, что восстановленная в результате проведенного исследования сценическая судьба «Царской невесты» оказалась полной режиссерских исканий и опытов, в процессе которых определялись четыре основные традиции освоения оперы:

1. *Историко-бытовой подход*, сложившийся при первой постановке оперы в режиссуре В. П. Шкафера и получивший развитие в спектакле К. С. Станиславского, углубившего постановочные тенденции с опорой на метод исторической реконструкции и в стремлении раскрыть сюжет оперы Н. А. Римского-Корсакова в контексте исторического реализма.

2. *Условно-символический подход*, впервые намеченный в спектакле В. Р. Раппапорта, отодвигающего бытовую составляющую драмы на задний план

и делающего акцент на символике угасания в осенне-минорном настроении драмы. Такое решение позже получило свое развитие в последующей редакции (в лаконично-условном оформлении М. П. Бобышева), утратившей первоначальный настроенческий характер, однако позволяющей взглянуть на сюжет оперы Римского-Корсакова вне бытовой среды. Не вписываясь в требования последующих этапов развития отечественного музыкального театра, свое дальнейшее развитие условно-символический подход получил лишь на рубеже XX – XXI вв. в постановках Д. А. Бертмана, А. А. Могучего и А. В. Петрова, лишенных конкретных примет времени и места и высвечивающих внутренние драмы героев в контексте вневременного сюжета оперы Римского-Корсакова.

3. Сценическое воплощение оперы в контексте неумирающей традиции постановок *«большого оперного стиля»* Большого театра – традиции, воплощенной благодаря монументальной сценографии Ф. Ф. Федоровского, который тяготел к условно-поэтической традиции в оформлении общего событийного ряда. *«Большой оперный стиль»* Федоровского за свою полувековую историю чаще всего лишь дополнялся тактичной и сдержанной режиссурой постановщиков в разные годы (В. Л. Нардов, О. М. Моралев, Ю. Певзнер).

4. Прочтение оперы Римского-Корсакова в контексте *социально-политической драмы*, вскрывающей недостатки конкретных исторических эпох. Впервые такой подход был воплощен Ю. А. Петровым, сделавшим акцент на резко отрицательной трактовке образа Ивана Грозного и выступившего против эпохи опричнины с ее жестокостью и царским произволом. Следующей явилась постановка Ю. И. Александрова, выстроенная на режиссерском сюжете о тотальной несвободе личности в период сталинской эпохи. К подобному сюжету в своей постановке обратился и Д. Ф. Черняков в стремлении передать отчуждение современного человека от механизма функционирования политической власти, чья сущность реализуется лишь в создании видимости заботы об интересах общества.

В режиссерском опыте раскрытия межличностных коллизий и любовной драмы «Царской невесты» можно констатировать две основные традиции:

Лирический подход, примененный в раскрытии межличностных коллизий В. П. Шкафером в премьерном спектакле и позже востребованный в постановках, где режиссеры по тем или иным причинам не уделяли специального внимания работе с оперными певцами. Исполнители ведущих партий воспринимали себя в этом случае прежде всего певцами и свои вокальные номера выстраивали в работе с дирижером (фразировки, интонирования и пр.); соответствующие сценические образы, помимо отдельных элементов техники характерности (грим, костюм, поза, жест и т.д.), исполнители вокальных партий создавали *вокально-музыкальными средствами*: эмоциональные состояния оперных персонажей и перемены их чувств и эмоций выражались посредством пения. В результате в спектакле наблюдается почти полная остановка сюжетного времени в ансамблевых и сольных эпизодах – музыка, осуществляя полноправное господство, целиком поглощает сцену. Происходит значительное уменьшение и практически исчезновение внешне-сценического движения, активность сцены гасится, музыка приобретает первостепенную роль в передаче эмоций и чувств героев. Примерами таких работ служат спектакли В. Л. Нардова, О. М. Моралева, Ю. В. Грымова, Ю. Певзнер.

Лирико-психологический подход, предложенный для разрешения межличностных коллизий «Царской невесты» К. С. Станиславским в спектакле 1926 г. Режиссер рассматривал оперное искусство как органический синтез музыки, пения и драмы, для осуществления которого нужны были не просто певцы, а *певцы-актеры*, способные не только исполнить вокальную партию, опираясь на *вокально-музыкальные средства* выражения, но и осуществить роль в согласии с требованиями драматического театра – театра, который мыслился Станиславским театром психологическим. Совершенно очевидно, что применение системы Станиславского в оперном театре ограничено, и все-таки режиссер при постановке «Царской невесты» в 1926 г. использовал отдельные элементы

внутренней техники, а именно: оправдание поведения персонажа, прояснение мотивов каждого его поступка, протягивание причинно-следственной линии внутреннего действия через всю оперу.

К числу спектаклей, продолживших традицию *лирико-психологического подхода* к разрешению межличностных коллизий, относятся постановки Ю. А. Петрова, Д. А. Бертмана, Ю. И. Александрова, Д. Ф. Чернякова, А. А. Могучего, А. В. Петрова.

Единственным исключением в общем числе исканий режиссеров стал опыт В. Р. Раппапорта в раскрытии межличностных коллизий на основе *лирико-поэтического подхода*, опирающегося на спектр *устойчивых настроений* персонажей, однако изменения, произошедшие в последующих редакциях спектакля, привели к возврату традиции *лирического подхода*, заложенного постановкой В. П. Шкафера.

На материале проведенного исследования отчетливо видно, что спектакли, созданные по одной из величайших опер Н. А. Римского-Корсакова, вошли в золотой фонд отечественного музыкального театра и способствовали его формированию. Динамика режиссерских концепций, сложившихся не только на основе авторского виденья постановщиков, но и этапов развития отечественного музыкального театра, отражает процесс изменений трактовки историко-бытовой драмы Римского-Корсакова и ее жанровых трансформаций. Сравнительный анализ современных интерпретаций оперы представляется интересным материалом для дальнейшего научного осмысления.

Список литературы включает в себя перечень источников по теме, общее число позиций 195.

Публикации автора по теме диссертации

Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:

1. Саяпина, А. В. Творческий метод Д. Бертмана в постановке оперы «Царская невеста» (Московский музыкальный театр «Геликон-Опера», 1997) // Культура и цивилизация. – 2017. – № 5А. Т. 7.– С. 223–229. (0,35 а.л.)
2. Саяпина, А. В. Трансформация жанра в постановке оперы «Царская невеста» как результат режиссерской интерпретации Д. Чернякова // Культура и цивилизация. – 2017. – № 3А. – С. 347–355. (0,5 а.л.)
3. Саяпина, А. В. «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова в постановке Ю. Александрова (Мариинский Театр, 2004) // Культура и цивилизация. – 2017. – № 5А. Т. 7.– С. 217–222. (0,5 а.л.)

Статьи, опубликованные в других изданиях:

1. Саяпина, А. В. Творческий метод Д. Ф. Чернякова в постановке оперы «Царская невеста» (Берлинская государственная опера Unter den Linden, 2013) // Научный аспект. – 2019. – № 1. Т. 6. – С. 693–698. (0,3 а.л.)
2. Саяпина, А. В. Спектакль «Царская невеста» А. Петрова (театр «Зазеркалье», 2018) // Временник Зубовского института. – 2019. – № 1 (24). – С. 111–126. (1, 15 а.л)
3. Саяпина, А. В. Образ Ивана Грозного в опере «Царская Невеста» Н. А. Римского-Корсакова // Культура слова. – 2019. – № 3 (4). – С. 7–8. (0,25 а.л)

4. Саяпина, А. В. Особенности восприятия русского искусства в Нидерландах на примере спектакля «Царская невеста» Ю. И. Александрова (Martiniplaza Theatre, 2004) // Культура слова. – 2019. – № 3 (4). – С. 9–11. (0,25 а.л.)
5. Саяпина, А. В. Преемственность сценического воплощения оперы «Царская Невеста» в постановке О. М. Моралева (Большой Театр, 1966) // Культура слова. – 2019. – № 3 (4). – С. 12–13. (0,25 а.л.)