

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ СЛАВЯНСКОЙ РУСАЛКИ В СИМФОНИЧЕСКИХ И КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ЖАНРАХ

Рассматриваются некоторые аспекты музыкального бытия славянских мифологических персонажей. В отличие от героев античной и христианской мифологии, чье воздействие на профессиональное художественное творчество достаточно изучено, значение персонажей славянской языческой мифологии в искусстве вплоть до последнего времени специально не исследовалось. Объектом анализа в данной статье стал образ русалки – одной из самых популярных и притягательных героинь восточнославянской мифологии – и его воссоздания в русской симфонической и камерно-инструментальной музыке второй половины XIX – начала XX века. Главным предметом изучения явились приемы и способы музыкальной характеристики персонажа (тематические, ладогармонические, тональные, темброво-фактурные, композиционные).

В XIX и начале XX века одним из популярнейших образов романтического музыкального искусства была русалка. С момента появления на русской сцене первых “дунайских” и “днепровских” волшебных дев (зингшпили Ф.Кауэра и оперы С.Давыдова, 1803–1807) их томная красота и трагическое очарование неизменно притягивали к себе интерес либреттистов, композиторов и публики, инициируя появление в музыкальном театре многочисленных опер как отечественного, так и иностранного происхождения. За годы своего музыкального существования славянские русалки сделали героинями многочисленных опер, кантат, романсов, хоров.

Несмотря на достаточность и разнообразие музыкального материала, русалочья музыкальная сфера никогда не была темой специального музыковедческого изучения: о русалках обычно упоминалось только в связи с теми произведениями, в которых они выступали в качестве персонажей (оперы А.Алябьева, С.Давыдова, А.Даргомыжского, П.Чайковского, Н.Римского-Корсакова, Н.Лысенки, Н.Сокальского). При этом интерес к сфере мифологического, собственно русалочьего, был у исследователей (А.Гозенпуд, Т.Карышева, Е.Левашев, А.Кандинский, Ю.Келдыш, М.Пекелис) весьма скромным.

Начало разработке русалочьей темы в музыкознании положила Л.Кириллина, назвавшая русалок “эмблемой романтического XIX века”. Но она рассматривала их, прежде всего, как inferнальные романтические образы (в одном ряду с призраками, демонами, дьяволом и прочими “героями” потустороннего мира), а не как персонажей народной мифологии. В соответствии с позицией автора, полагавшего, что “многообразие исторических и национальных вариантов преданий о духах и демонах не имеет для нас существенного значения” [1], русалки представляли у Л.Кириллиной исключительно в их общеевропейском обличье – “в обширном кругу потусторонних существ, отображенных в искусстве XIX века” [1]. И к тому же они рассматривались автором только в сфере музыкального театра, чьи жанры (особенно опера) действительно могут считаться для русалок наиболее репрезентативными.

Однако музыкальные русалки требовали своего специального исследования именно в их “национальном варианте” как персонажи народных поверий, чей художественный облик во многом определяется не романтическими, а фольклорными (мифологическими) представлениями. Музыкальное бытие восточнославянских русалок нуждалось в определении его жанровых пределов, в выявлении характерных языковых средств и конкретных приемов воссоздания образов, а также – путей изменения, совершенствования всей этой выразительной сферы в музыке разных жанров или стилей. При этом изучены должны быть не только музыкально-театральные [2] и вокальные жанры, в которых музыкальная характеристика русалок связана с литературной (либретто, текст) и, как правило, зависит от последней, но также и жанры “чистой” инструментальной музыки, более свободные в трактовке русалочьих образов.

Несмотря на обилие разных инструментальных (тембровых и фактурных) приемов, изобретенных композиторами для изображения русалочьих образов в опере, русалок

долгое время практически не касалась сфера симфонической и камерно-инструментальной музыки. Возможно, это объясняется устойчивостью восточнославянских суеверных представлений о русалках, традиционное поведение которых (“одни качаются на деревьях, другие водят хороводы, иные поют, хохочут” [3]) более естественно воссоздавалось средствами вокальной и театральной музыки. Так или иначе, но ни в XIX, ни в начале XX века не было создано ни одного значительного инструментального произведения о русалках. Определенным исключением может считаться юношеский фортепианный этюд А.Рубинштейна “Ундина” (1843, Des-dur). Однако он, несмотря на отмеченное Р.Шуманом “преобладание мелодического начала” [4], удручающе однообразен по воплощению: слух утомляет неизменная на протяжении всей пьесы “арфовая” гармоническая фигурация – один из самых простых и очевидных приемов воплощения водных образов в музыке.

Русалкам, правда, посвящались отдельные музыкальные темы или разделы в инструментальных сочинениях крупной формы. Но там они выступали не главными персонажами, а рядовыми участниками общего хоровода фантастических сказочных существ. Так, вместе с лешим и великаном русалки появляются в симфонической фантазии А.Глазунова “Лес” (1887): “томное пение русалок” [5] слышится здесь в теме побочной партии (тт. 127–173, 345–369). Русалки в “Лесе” противопоставляются прочим “страшным фантастическим обитателям лесного царства”, находясь по отношению к ним как бы на противоположном полюсе музыкальной выразительности. Темы “лешего, вырастающего из пня”, “страшного великана”, “дикой пляски”, “бешеной скачки” выполнены А.Глазуновым в традициях русской музыкальной фантастики. Их отличают использование увеличенных и уменьшенных созвучий, симметричных ладов, малотерцовых и большетерцовых тональных планов. Все темы, кроме того, отмечены минорностью и дробностью строения (мотивно-составной тематизм).

На долю русалок остаются светлые мажорные тональности (A-dur, D-dur в экспозиции, C^{is}-dur, F^{is}-dur в репризе), протяженный песенный тематизм с трихордовыми мелодическими оборотами и диатоника с параллельно-ладовой переменностью, слегка завуалированная умеренной хорматизацией гармонического сопровождения. Из традиционно русалочьих (“водных”) музыкальных приемов, знакомых по оперной музыке, здесь присутствуют только колышущиеся триоли и разнообразные фигурации аккомпанемента. Русалки оказываются самыми привлекательными персонажами этой дикой и мрачной (к тому же весьма длительной и запутанной) ночной вакханалии. В музыкальном отношении их пение значительно ближе слышащимся на рассвете звукам реального мира: пастушьему рожку, пению птиц (кода сочинения), чем таинственным ночным мотивам. Промежуточное положение русалок как бы между двумя музыкальными мирами – ночным и дневным, реальным и фантастическим – демонстрирует двойственность их мифологической природы, одновременно человеческой (утопленницы) и нечеловеческой (духи стихии), принципиально отличающую их от прочих “фантастических обитателей лесного царства”.

Предположительно русалки имеются и в симфонической “Сказке” Н.А.Римского-Корсакова (1880). Здесь “русалка на ветвях сидит” в окружении прочих сказочных персонажей из пролога к “Руслану и Людмиле” А.Пушкина – ученого кота, лешего, бабы-яги в ступе и избушки на курьих ножках. Н.Римский-Корсаков, предпосылая “Сказке” текст пушкинского пролога в качестве скорее не программы, а развернутого поэтического эпиграфа, никак не уточнял, какие из строк и персонажей нашли свое музыкальное воплощение в его симфоническом сочинении. И даже более, он возражал против буквального отыскания в музыке “Сказки” “кота на цепи, ходящего вокруг дуба, или всех сказочных эпизодов, намеченных Пушкиным” [6]. Однако красочность и характерность тем симфонической сказки неизменно побуждали к их конкретно-образным интерпретациям, не вполне, впрочем, совпадающим у разных исследователей.

Менее всего разногласий у истолкователей вызывала русалочья музыкальная сфера. Начиная с В.Ястребцева (предложившего свою программную трактовку [7] еще при жизни композитора и как бы с его молчаливого согласия) к ней относили тему связующей партии “Сказки” (тт. 185–218, 434–457). Это вполне объяснимо: ее звучание вызывает в памяти образы других фантастических водных дев Н.Римского-Корсакова: морских

царевен из “Садко”, Царевны Лебедь из “Сказки о царе Салтане”. В этой теме семантика русалочьих манящих зовов и пронзительных взвизгов актуализируется всеми музыкальными средствами: прихотливостью ритма (синкопы, паузы, контраст длительностей), переменчивостью штриха (форшлаги, чередование коротких лиг и стаккато), холодноватым тембром солирующей флейты, легкой ладогармонической пряностью (тритоновые сопоставления нонаккордов), функциональной раскованностью тональных планов (малотерцовых или тритоновых), но особенно мозаичностью, составным характером темы-мелодии (сцепленные волнообразные мотивы), инструментальностью мелодических интонаций (по ступеням септаккордов).

Значительное несходство музыкальных трактовок русалочьих образов у А.Глазунова и Н.Римского-Корсакова объясняется не разностью их творческих манер (не столь принципиальной) и даже не отличием их поэтических представлений о русалках. Фактически оно коренится в самом выборе композиторами разных по жанру литературных источников для программных истолкований своей музыки. Подходящей основой сюжетно-образных представлений для А.Глазунова стали жанры фольклорной несказочной прозы (суеверные фабулаты), ориентированные на доверие к истинности излагаемого и мифологическое правдоподобие. Источником же “эпиграфа” у Н.Римского-Корсакова была стихотворная литературная сказка, предполагающая двойную условность вымысла. Потому, наверное, А.Глазунов всеми музыкальными средствами создавал народные, человеческие образы в духе гоголевских утопленниц, Н.Римский-Корсаков же творил фантастические фигуры полудев-полуптиц, героинь восточнославянских волшебных сказок (с их мотивами превращения девушек в лебедей, голубей и утиц) и легенд (Алконост, Сирин) – славянских наследниц поющих сирен.

Кстати, в общем художественном представлении именно пение – мелодичность, поступенность, вокальность, а не инструментальные переливы и трели – создавало звуковой образ русалки. Наверное, поэтому А.Соловцов [8] уверенно причисляет к музыке русалок не только связующую, но также тему побочной партии “Сказки” (у В.Ястребцева это одна из тем ученого кота: “идет направо – песнь заводит”, у А.Кандинского [9] – рассказчика). По своему музыкальному характеру она в целом напоминает глазуновскую тему русалок из “Леса”: те же напевные интонации хороводной песни соответствующая этому жанру простая фактура мелодии с аккомпанементом (гармоническая фигурация на фоне тонической педали). Серьезным аргументом в пользу русалочьего истолкования этой темы для А.Соловцова стали, видимо, ее “бемольные” тональности (Des-dur, B-dur), типичные для большинства “оперных русалок”. Трактровка А.Соловцова наглядно демонстрирует устойчивость стереотипов русалочьей музыки, сложившихся не без участия самого Н.Римского-Корсакова (народно-жанровые средства, преобладающие в музыкальной обрисовке русалок из “Майской ночи”).

Можно предположить, что русалки наличествуют в “Волшебном озере” А.Лядова (1909): в литературной программе о них нет упоминаний, но в музыке их образы, кажется, присутствуют. На эту мысль наводят не только слова самого А.Лядова [10], но и общность тематизма этой “сказочной картинке для оркестра” с “русалочьими” набросками к так и не написанной опере “Зорюшка”. (Об этом можно судить по музыкальным фрагментам “Зорюшки”, обнародованным М.Михайловым [11].) В “Волшебном озере” присутствие русалок не очевидно: их образы здесь – не данность, а только возможность. Симфоническая картина представляет собой музыку водяного сонного царства, зачарованный мир водных грез, над мягко вибрирующей гладью которого постоянно рождаются и умирают неопределенные образы, текучие туманные фантомы. Среди них, возможно, мелькают и русалки, и болотные огоньки, и прочие водные духи. Однако очертания их нечетки и как будто смешаны: то ли лунный блик на воде, то ли туман над водой, то ли бледная девичья фигура, “будто сваянная из прозрачных облак” (Н.Гоголь). Изображение, едва возникнув, вновь растворяется в породившей его стихии.

Такой выразительно-изобразительный эффект достигается в музыке А.Лядова несколькими точными приемами. К ним можно причислить мелодически нейтральный темброво-фактурный тематизм, состоящий из кратких, но мелодически не спаянных мотивов, свободно помещаемых в разных слоях фактуры. Дополняют впечатление функциональная неопределенность гармонии (наложение T на S в начальном обороте,

добавление неаккордовых звуков к D-гармониям), отсутствие в ней выраженных тяготений (энгармонизм); растворение созвучий в сплошных гармонических фигурациях, а тональных связей – в непрерывных эллипсах и секвенциях. Какой-то безжизненной, внечеловеческой статикой отмечены тональные планы, строящиеся по звукам “симметрично-ладовых” созвучий – по малым или большим терциям, большим секундам (тт. 1–26: Des–E–G–b–Fis–D–C–B–As). Гармоническая малоподвижность дополняется структурной замкнутостью, концентричностью, лишенной фактического членения и контрастов формы (ABC₁A₁). Изобразительно точным оказывается строение музыкальной ткани, заставляющее вспомнить Н.Римского-Корсакова и А.Скрябина. Это прозрачность и объемность “пустой” фактуры (глубокий бас – “дно”, высокая мелодия – “поверхность воды” и равноудаленные от них фигурированные средние голоса), как нельзя лучше подходящих для изображения пустынных стихийных пространств. Кроме того, фактура “Волшебного озера” представляет собою едва ли не полную энциклопедию всевозможных “водных” фигураций – тремолирующей “ряби”, коротких “всплесков”, арпеджированных “волн”.

Партитура “волшебной картинке” демонстрирует продуманность, прочувствованность тембровых красок и глубокое знакомство композитора с традициями оркестрового воспроизведения водной стихии в русской музыке. Здесь есть все, известное нам из оперной русалочьей музыки: тембры челесты (напоминание о стеклянной гармонике у С.Давыдова и М.Глинки) и неременной для всех композиторов арфы (добавленной у А.Лядова к струнной группе для ее затушевывания), отсутствие медных (лишь четыре валторны – “голоса природы”, как в морских эпизодах “Садко” и “Салтана” Н.Римского-Корсакова). Весьма показательной (в свете известных пристрастий русалочьей музыки к бемольным тональностям) кажется главная тональность “Волшебного озера” – “многобемольный” Des-dur. Характерны метр 12/8 с опорой на короткую долю и триоль и типично баркарольный ритм. Музыкальный язык “Волшебного озера” как бы суммирует достижения более чем вековой истории водного музыкального пейзажа. А сами русалки почти утрачивают связь с человеческим миром, переходя в мир природный.

Таковыми же, как у А.Лядова, гипотетическими русалками населено и фортепианное “Озеро” Н.Черепнина (пьеса № 8 из цикла «14 эскизов для фортепиано к русской “Азбуке в картинках” А.Бенуа», 1910). Краткое программное истолкование, предпосланное композитором каждой пьесе, не содержит однозначных указаний на их присутствие [12]. Зато одноименная картинка А.Бенуа, которая, по замыслу композитора, должна была иллюстрировать эту пьесу в нотном издании, на левом переднем плане – в прибрежных камышах – располагает несколько нагих девичьих фигур. В полном соответствии с мифологическим канонем тела их белы, укрыты по пояс русыми волосами, на головах венки из речной травы. По авторитетному свидетельству Н.Толстого, “именно такими русоволосыми или зеленоволосыми красавицами они представляются большинству южновеликорусских, украинских и части белорусских крестьян” [13].

Как и все пьесы “Русской азбуки”, “Озеро” крайне миниатюрно (26 тактов), несложно по строению и образному развитию (простая контрастная трехчастная форма). Но, как и многие другие произведения Н.Черепнина, эта пьеса обладает живописностью, картинностью в такой степени, что легко позволяет трансформировать звуковые образы в зрительные. Крайние ее разделы тематически нейтральны и сродни фоново-фактурному тематизму “Волшебного озера” А.Лядова. Они представляют собою как бы пейзажное обрамление среднего раздела, звучащую картину то колышущейся, то замирающей водной среды, ее своеобразной “подвижной статистики”. Такая концентричность, симметрия направленной к центру формы создают ощущение недраматической заторможенности образного движения, его медленного и постепенного пробуждения. Концентричность в музыке в целом хорошо отвечает потребностям картинности и импрессионистической пейзажности, особенно водной. (Доказательством является применение концентрической формы в “Волшебном озере” А.Лядова, “Игре волн” в цикле “Море” К.Дебюсси, арии Лебедь-птицы в “Салтане” Н.Римского-Корсакова.) Принципы концентричности и обрамления присущи мышлению Н.Черепнина (балет “Павильон Армиды”) и эстетике русского музыкального модерна: “живописно-статический... образ

как бы оживал в музыке с тем, чтобы в конце вернуться к прежнему неподвижному состоянию” [14].

Средства, используемые Н.Черепниным для создания русалочьего озера, просты, выразительны и немногочисленны. В каждой области – тематической, фактурной, ладогармонической – он ограничивает себя всего одним приемом, но этот прием по своей точности и многозначности, музыкальной ассоциативности стоит целого выразительного арсенала. Гармония красочна и одновременно экономна: картина ночного озера создана Н.Черепниным в двух темных оттенках (чередованием сумрачной тоники *си минора* с еще более мрачной гармонией “шубертовой” шестой). Музыкальное изложение предельно минимизировано. В фактуре – только два симметрично “отражающихся” голоса, легкими переборами (волнообразная гармоническая фигурация со звеном из трех звуков) расходящихся и сходящихся к незыблемому центру – протянутой тону ладовой терции, возобновляемому в каждом такте. Ни разу не сдвигаясь, эта педаль пространственно организует звучание, придавая фактуре не глубину (как органнй пункт в басу), а устойчивую неподвижность. Такой тянущийся звук как поверхность водной глади, тонкой границей отделяющая водную и воздушную сферы, как ось симметрии, относительно которой все, происходящее в одной среде, зеркально повторяется в другой.

Сначала на поверхности, казалось бы, ничего не происходит, только всплески, почти неощутимая зыбь на воде (ритмическое сопоставление ровных шестнадцатых и четверти с точкой, метрическое затушевывание начала каждой доли паузами и синкопами). Но потом картина меняется, словно оживает: удерживающая фактуру педаль плавно превращается в мелодизированный контрапункт, короткими “всплесками” взбегающий, “всплывающий” более чем на две октавы вверх по ступеням дважды гармонического минора. Это и есть, судя по всему, основа будущей темы русалок, поднимающихся на поверхность. В среднем разделе пьесы она превращается в мелодию, обобщенность интонаций которой (качающиеся квинты и ниспадающие секунды) отвечает породившей их фактурной среде.

Квинтовые зовы (в мелодии) накладываются на пульсирующие трезвучия с форшлагами (в средних голосах). Они явно напоминают тему лебедей и серых утиц из второй картины корсаковского “Садко”, но без ее гармонической красочности: у Н.Черепнина гармония среднего раздела сводится к одному трезвучию *си минора*. Русалочьи зовы и лебединый клетот существуют на разных уровнях фактуры, никак не тесня друг друга: то ли жалобные русалочьи зовы разбудили ночевавших на озере птиц, то ли сами русалки, поднимаясь со дна на поверхность, превращались в лебедей. Музыка Н.Черепнина вполне допускает оба истолкования. Так же, как она возникла из водной толщи, русалочья возвращается в нее, вновь замирая в выдержанном звуке среднего голоса: фигуры русалок словно утрачивают конкретные очертания и, как и у А.Лядова, растворяются в водной стихии.

Не только по времени создания, но также по замыслу и языку произведения А.Лядова и Н.Черепнина принадлежат уже иному веку и иному стилю. Все музыкальные приемы: мелодико-тематическая нейтральность, сцепленность, но не слитность мотивов, единство фона и рельефа и фоновая предопределенность тематизма (рождение рельефа из фона и обратное в нем растворение), слоистость, переменчивая зыбкость фактуры – демонстрируют близость импрессионизму, ставшему, кажется, наиболее комфортной средой обитания для большинства инструментальных русалок, наяд, унди, сирен и прочих таинственных и неуловимых стихийных мифологических существ начала XX века (“Сирены” К.Дебюсси, “Ундина” М.Равеля, “Дриада” и “Лесные гномы” В.Василенко). Уменьшение длительности звучания в пользу яркости колорита, снижение динамичности ради картинной статики, преобладание смены состояний над сюжетностью, событийностью – все это вполне соответствовало эстетике русского варианта импрессионизма, чьей идеей стала «не ускользающая, а “пойманная” красота» [14].

1. Кириллина, Л. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века / Л.Кириллина // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 64.

2. О них написано в статье: Ухова, И.В. Образ славянской русалки в русской опере / И.В.Ухова // Музыкане і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2006. – № 3. – С. 27–32.

3. Зеленин, Д.К. Избранные труды: очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью русалки / Д.К.Зеленин. – М.: Индрик, 1995. – С.156.
4. Шуман, Р. О музыке и музыкантах: собр. статей: в 2 т. / Р.Шуман. – М.: Музыка, 1979. – Т. 2-Б. – С. 145.
5. Здесь и далее цитируется литературная программа “Леса” А.Глазунова.
6. Ястребцев, В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: воспоминания: в 2 т. / В.Ястребцев. – Л.: Музгиз, 1959. – Т.1. – С. 33–38.
7. Римский-Корсаков, Н.А. Летопись моей музыкальной жизни / Н.А.Римский-Корсаков. – М.: Музгиз, 1955. – С. 141.
8. Соловцов, А. Н.А.Римский-Корсаков: монография / А.Соловцов. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1984. – С. 128.
9. Кандинский, А. Н.А.Римский-Корсаков / А.Кандинский // История русской музыки: учебник для музыкальных вузов: [в 5 т.]. – М.: Музыка, 1979. – Т.2, кн. 2: Вторая половина XIX века. – С. 241.
10. На все уговоры друзей написать музыкальную картину “Русалки” композитор отвечал, по словам В.Венцеля, так: «Но ведь я уже написал “Волшебное озеро”, а в каждом озере водятся русалки» (цит. по книге: *Запорожец, Н.* А.К.Лядов: жизнь и творчество / Н.Запорожец. – М.: Музгиз, 1954. – С. 144).
11. Михайлов, М. А.К.Лядов: очерк жизни и творчества / М.Михайлов. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1985. – С. 164–166.
12. Каждой пьесе предпослан эпиграф на двух языках; русалки (nayades) есть во французском тексте, но отсутствуют в его русском варианте.
13. Толстой, Н.И. Из заметок по славянской демонологии: 2. Каков облик дьявольский? / Н.И.Толстой // Народная гравюра и фольклор в России X–XX вв. – М.: Советский художник, 1976. – С. 293.
14. Левая, Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: исследование / Т.Левая. – М.: Музыка, 1991. – С. 129.