

Образ славянской русалки в русской опере



«Если бы нужно было выбрать эмблему романтического XIX века, ей, пожалуй, могла бы стать русалка. Причем любая русалка — из высокой литературы, из оперы или с трогательно-аляповатого вышитого деревенского коврика»¹, — отмечает Л. Кириллина. Действительно, из всех восточнославянских мифологических персонажей именно русалка стала самым популярным художественным образом профессионального искусства. По широте «наступления» на художественное творчество с ней не могут сравниться ни леший, ни водяной, ни домовый с кикиморой. Русалка подчинила своей магической власти едва ли не всех авторов: один перечень композиторов — равно как поэтов, драматургов, живописцев, скульпторов, поддавшихся ее томному очарованию, — занимает изрядное место.

Конечно, нельзя утверждать, что русалке в равной степени покорились все времена и стили — и у нее были свои более и менее «удачные» периоды. Этапом наивысшего торжества для литературной русалки стали 30-е годы XIX века, когда почти одновременно явились публике сразу три

персонажа — утопленница Н. Гоголя («Майская ночь, или Утопленница», 1831), ундина В. Жуковского в одноименной сказке (1836) и русалка А. Пушкина в одноименной драме (1837). Они утвердили в искусстве основные модификации образа и связанные с ним характеристики (мифологемы, модели поведения, особенности внешнего облика, характера), на многие десятилетия вперед определив устойчивый интерес к нему живописи, театра, музыки.

В русской музыке русалка появляется приблизительно тогда же, когда и в русской поэзии — на рубеже XVIII—XIX веков, — и также поначалу была заимствованным, своего рода «переводным» персонажем. Предтечей и прародительницей первой русской музыкальной русалки стала героиня зингшпиля австрийского композитора Ф. Кауэра «Дунайская дева» (1785), в самом начале 1800-х годов с большим успехом шедшего на русской сцене.

В соответствии с традициями музыкального театра того времени в русской постановке либретто «Дунайской девы» подверглось значительной переделке — не только текст был переведен на



УХОВА Ирина Владимировна —
доцент кафедры теории музыки и музыкального образования Белорусского государственного университета культуры и искусства

русский язык, но и сам сюжет «русифицирован» Н. Краснопольским. Действие оперы было перенесено на берег Днепра, имена героев поменялись на архаично-славянские (Видостан, Милослава, Леста). Появились новые музыкальные номера, написанные уже русскими композиторами: для первой части оперы — С. Давыдовым (1803), для второй, получившей в русской редакции название «Днепровская русалка», — К. Кавосом (1804).

Ошеломляющий успех этих постановок у публики был вполне объясним. Музыкальное представление удачно сочетало в себе красочную зрелищность (многочисленные сценические эффекты, чудесные превращения героев и предметов), эффектную сюжетную интригу (приключения и роковая любовь), романтический колорит (древнеславянский исторический антураж в сочетании с фантастическим) и пьянящую музыкальную легкость (в духе музыки венского быта). Исключительная популярность спектаклей вызвала к жизни третью и четвертую части — «**Леста — днепровская русалка**» (1805) и «**Русалка**» (1807), написанные уже целиком русским композитором *С. Давыдовым* на либретто русских литераторов *Н. Краснопольского* и *А. Шаховского*.

Именно с этого момента образ русалки в отечественном музыкальном искусстве начинает обретать уже не общеевропейские, не австро-немецкие (а все «русалки и прочая «нечисть» стали проникать в европейское искусство именно оттуда», от «немцев и австрийцев»²), а определенно славянские очертания. При этом «русский» колорит третьей и четвертой* частей русалочьей эпопеи обуславливается, по

большой части, не авторством их либретто и даже не национально-характерными деталями воссоздаваемых в них событий и образов. Определяющим фактором становится сама музыка С. Давыдова — ее общий лирический характер, единый эмоционально-выразительный, «прочувствованный» тон музыкального высказывания, одинаково присущий и реалистическим, и фантастическим эпизодам оперы.

Собственно фантастических русалочьих сцен у С. Давыдова не так уж много. Наиболее яркими среди них являются, на наш взгляд, фрагмент из 1-го действия (оркестровая картина подводного царства) и начало 2-го действия (большая сольная сцена Лесты с хорами русалок). В других местах фантастический элемент в характеристике русалок чаще всего отсутствует, вытесняется реалистически-бытовым. Так, в 1-м действии русалки и их царица предстают в виде крестьянских девушек-прачек, чему соответствует их музыкальная обрисовка в духе народных плясовых напевов. Лишена фантастической окраски и партия русалочки, дочери Лесты. В основе ее вокальных номеров — либо подлинные народные мелодии, либо стилизация в народном духе.

Основными средствами изображения фантастических русалочьих образов у С. Давыдова становятся *тембровые* и *фактурные приемы*. Прозрачная инструментовка с преобладанием духовых и струнных пиццикато (оркестровое начало 2-го действия) хорошо подходит для создания романтического ночного пейзажа — сквозного воздушного пространства, напоенного голосами оживающей природы. Фантастические звуки подводного мира обо-

значаются у С. Давыдова то холодноватыми пассажами флейты в высоком регистре (2-й хор русалок «Приятны звуки раздалися», си-бемоль мажор, 1-я сцена 2-го действия), то редким тембром стеклянной гармоники (1-е действие, № 3). Косвенным подтверждением чуткости тембрового мышления С. Давыдова является последующее применение М. Глинкой стеклянной гармоники для создания волшебного колорита садов Черномора («Руслан и Людмила», 4-е действие, № 18).

Разнообразие рисунков гармонической фигурации (от тремоло и уступчатых двухзвучных покачиваний до широких «арфовых» переборов) служит у С. Давыдова способом воссоздания изменчивой водной среды — с ее рябью, колыханиями, всплесками — и одновременно средством разрежения музыкальной ткани, воплощением прозрачности, проницаемости толщи вод. Фактура хоров русалок отличается редкой согласованностью, сглаженностью длительных терцовых (реже — секстовых) дублировок, создающих впечатление недифференцированного единства поющих (все четыре хора русалок из 1-й сцены 2-го действия). Надо признать, что все фактурные приемы, найденные С. Давыдовым для характеристики русалок, оказались очень удачными. Мы еще не раз увидим многие из них в «русалочьей» музыке.

Интерес к русалочьей тематике в музыкальном театре не смогли исчерпать ни Ф. Кауэр, ни С. Давыдов, ни многочисленные их подражатели — иностранные и отечественные. Он сохраняется в России вплоть до конца 30-х годов XIX века, когда появление пушкинской драмы «Русалка» дает

* В четвертой части тетралогии образы русалок отсутствуют. Леста здесь выступает в облике волшебницы, колдуньи в соответствующем окружении.

новый толчок творческой фантазии русских композиторов.

Неоконченная драма А. Пушкина «Русалка», впервые опубликованная уже после смерти поэта, была начата им в 1825 году, а задумана, судя по всему, еще раньше — и не без влияния широко известной русалочьей эпопеи Ф. Кауэра—С. Давыдова. Сюжет «Русалки» А. Пушкина в целом достаточно точно воссоздавал самую популярную «русалочью» мифологему — историю брошенной возлюбленным и утопившейся с горя девушки, превратившейся после смерти в царицу русалок и мечтающей отомстить своему обидчику. При этом драма А. Пушкина не только повторяла главные сюжетные ходы либретто Н. Краснопольского (гибель героини, свадьба ее возлюбленного с другой, его воспоминания о былом, встреча с дочерью-русалочкой), но оставляла без изменений также социальный статус персонажей (крестьянская девушка, князь, княгиня или княжна, его невеста) и основное место действия (берег Днепра). Однако история днепровской русалки у А. Пушкина изменилась по существу и, как следствие, по жанру. Из волшебного-феерического сказки она превратилась в лирическую драму, почти реалистическую — по типичности и психологической точности характеров, в историю, в которой фантастическое русалочье есть лишь иное проявление реального — конечная стадия трансформации человеческой души, превысившей меру своего земного страдания.

Музыку к первой постановке «Русалки» А. Пушкина написал А. Алябьев (1838). В соответствии с замыслом и ремарками А. Пушкина она состояла из четырех номеров — хора «Сватушка», песни Наташи «По камушкам, по желту песочку» во 2-й картине и двух

хоров русалок в 3-й картине. Оформление спектакля дополнялось еще двумя оркестровыми эпизодами, сопровождающими завершение свадебной сцены и заключительный монолог царицы русалок. Но музыка к ним не сочинялась специально, а, скорее всего, подбиралась из музыкальных фондов театра³.

Интересно, что необычность персонажей (русалок), появляющихся в 3-й картине, музыкой никак не выражается. Русалочьи хоры решены у А. Алябьева в единой для всех музыкальных номеров обоб-



Ю. Ф. Платонова в роли Русалки в опере А. Даргомыжского «Русалка». 1865 г.

щенно-лирической манере и не содержат каких-либо необычных фантастических деталей. Их отсутствие успешно компенсируют различные приемы создания водного колорита, частично уже знакомые нам по творчеству С. Давыдова: «оркестровая имитация водных всплесков», «жанр баркаролы с характерным ритмическим «колыханием» в вокальной линии»⁴. Чуть позже те же самые, в общем, средства ис-

пользует в своем музыкальном прочтении образов пушкинских русалок и А. Даргомыжский.

Опера «Русалка» А. Даргомыжского (1855) сочинялась так же долго, как и положенная в ее основу пушкинская драма (12 лет). Возникновение первого интереса к данному проекту отмечено у А. Даргомыжского сочинением камерного вокального дуэта «Свободной толпою с глубокого дна» (1843), превращенного позже в одноименный хор русалок из 2-й картины 3-го действия. «Быть может, именно с этого дуэта разрослась мысль — превратить всю поэму Пушкина в оперу. Так что — и в происхождении ее — пение русалок играет немаловажную роль»⁵. Такое многообещающее начало не увенчалось, однако, созданием волшебного-фантастического музыкального спектакля, что объяснимо. Этому явно препятствовал не только характер пушкинской драмы, но и сам характер дарования А. Даргомыжского: критики уже давно единогласно признали, что «в фантастическом элементе — композитор не в своей сфере»⁶.

Опера А. Даргомыжского — это прежде всего лирико-психологическая музыкальная драма, омузыкаленная история обманутой любви, мучительного страдания, душевного кризиса и полного изменения личности героини (из подчиненной, зависимой, чувствительной — во властную, мстительную, холодную). Собственно фантастическое в ней играет роль второстепенную и необязательную — скорее колористическую, нежели функциональную.

Русалки впервые появляются в опере ближе к концу, во 2-й картине 3-го действия (хоры «Свободной толпою» и «Любо нам»), целиком заполняя все 4-е действие — как 1-ю (танцы русалок, сцена с русалками, дочерью-русалочкой

и ария царицы русалок), так и 2-ю его картину (мелодраматические эпизоды встречи князя с русалочкой, зовы русалки и финал-развязка). Яркий новатор музыкальной драматургии и языка в реалистических, лирических и бытовых сценах, в эпизодах фантастических А. Даргомыжский неожиданно предстает перед нами как умеренный консерватор и поклонник традиций, причем не самых ценных.

Так, партия русалочки, декламирующей свой текст в сопровождении обезличенных арфовых пассажей, равно как и лишённые образной характерности балетные эпизоды, в жанровом отношении определенно напоминают мелодрамы и музыкальные феерии начала XIX века. А музыкальный язык русалочьих хоров практически не содержит приемов, которые уже не пришли бы в голову С. Давыдову или А. Алябьеву (баркарольный метр 6/8, перекаты гармонической фигурации и всплески форшлагов сопровождения, терцовые дублировки и свободные имитационные переключки в вокальной партии).

Заметной самостоятельностью мысли и выразительностью отличается, пожалуй, только зов русалки, где эффект фантастический («завораживающий, словно магически воздействующий»⁷), парадоксально создается многократным настойчивым повторением простейшего мотива народной детской песни «Идет коза рогатая». В умелых руках А. Даргомыжского его мелодическая и ритмическая элементарность оборачивается особой архаической простотой, а незамысловатость секвенционных повторов — нечеловеческой неутомимостью и устремленностью. Колдовской характер музыки усиливает гармония —

цепь трезвучий, прихотливо и свободно сплетающая больше-терцовые и малотерцовые звенья, мажорные и минорные аккорды, одинаково далекие от тоники (e — cis — A — fis — dis).

Отголоски сюжетных коллизий пушкинской драмы ощущаются и в опере А. Алябьева «Рыбак и русалка, или Злое зелье» (1841, сохранилась частично), основу либретто которой составляет драма А. Вельтмана, задуманная автором как развернутое окончание пушкинской «Русалки». Вторично обращаясь к русалочьей теме, А. Алябьев не повторяется в ее трактовке. Изменению подвергаются и характер, и драматургическое положение персонажа, и сам способ его музыкального воссоздания. Холодная и чувственная соблазнительница, Русалка здесь уже не единственная и не главная женская фигура. Наряду с невестой рыбака Дуней (страдающей и покинутой) и его возлюбленной Настей (отвергнутой и мстительной), она лишь одна из трех стандартных романтических героинь, на которые распадается здесь целостный, реалистически противоречивый и живой образ пушкинской Наташи.

Интересным кажется четкое разделение между героинями сфер музыкальной выразительности. Два человеческих персонажа наделены в опере развернутыми вокальными партиями, отличающимися не только характером, но и тесситурой (лирическое сопрано у Дуни, контральто у Насти). «Нечеловеческий» же образ русалки отделяет от них непроходимая грань: она не поет, а танцует (ее партия предназначена для балерины). Тем самым А. Алябьев как бы противопоставляет друг другу два мира — живой и нежи-

вой, телесный и бестелесный, реальный и фантастический. Позже таким же приемом воспользуется Н. Римский-Корсаков в опере «Млада», наделив балетными партиями тень княжны Млады и тень царицы Клеопатры.

В опере А. Алябьева, по мнению исследователей, вообще много провидческого, предвосхищающего будущие находки русской музыкальной классики. Финал 2-го действия, где рыбак Иван подымается из подводного мира на землю, вызывает ассоциацию со «Свадебным поездом» из «Садко» Н. Римского-Корсакова. «Воистину уникальной для русской оперной литературы» того времени называют исследователи многоуровневую и многофигурную композицию сцены центрального акта оперы. Здесь действие разворачивается одновременно в трех планах: речное дно с хором русалок и «диалогом» рыбака (пение) и русалки (танец), берег реки с хором рыбаков и ариозо Дуни и, наконец, заоблачные сферы с хором небесных сил, «словно эхом откликающихся на всё происходящее»⁸.

Практически одновременно с «Русалкой» А. Пушкина русская читающая публика знакомится с «Ундиной» В. Жуковского (1836). Однако то ли в силу иной национальной природы персонажа («Ундина» В. Жуковского является свободной стихотворной переработкой одноименной немецкой прозаической повести Ф. де ла Мотт Фуке), то ли из-за большей жанровой условности произведения (сказка) «Ундина» В. Жуковского в музыке воплощалась не часто. Самой известной стала опера «Ундина» П. Чайковского (1869) — не столько, может быть, из-за своей музыки, сколько из-за ее почти полного интригующего

отсутствия. Написанная в кратчайший срок (вместе с инструментовкой — за полгода) на сюжет одного из нежно любимых П. Чайковским произведений, она никогда не была поставлена в театре и спустя несколько лет уничтожена автором. Еще трижды, по крайней мере, П. Чайковский возвращался к этому замыслу, собираясь написать то оперу (1878), то балет (1886), то снова оперу (1893); последний раз — всего за полгода до смерти.

От «Ундины» остались только пять фрагментов — главным образом те, которые вошли в другие произведения композитора. Среди них один из шедевров мелодического гения П. Чайковского — дуэт Ундины и Гульбранда, известный нам как восхитительное адажио соль-бемоль мажор из балета «Лебединое озеро». Именно его несравненная кантилена уже почти полтора века будоражит фантазию публики, заставляя воображать другие, возможно, не менее чарующие, но, увы, утраченные красоты оперы П. Чайковского. Оркестровую интродукцию и песню Ундины П. Чайковский включил в музыку к сказке А. Островского «Снегурочка» (в качестве интродукции и песни Леля), свадебный марш превратился в часть Второй симфонии. Не нашел применения в других сочинениях П. Чайковского только финал 1-го действия «Ундины» (со сценой наводнения, хором рыбаков и дуэтом главных героев).

Из сохранившихся фрагментов к русалочьей музыке наиболее непосредственное отношение имеет песня Ундины «Водопад — мой дядя» (1-е действие, фа мажор). Мелодически не слишком яркая, она решена в целом вполне традиционными выра-

зительными средствами (закругленность трехчастной формы, многочисленные арфовые пассажи, тремоло и фигурации сопровождения). Потребностям создания спокойного водного колорита вполне отвечают структурные особенности музыки — прихотливая «текучесть» трехтактовых фраз, складывающихся в завершённые 12- и 24-тактовые построения.

Холодноватая чистота начального изложения по мере развития музыки сменяется более теплыми красками (последовательное добавление струнных и полное вытеснение ими деревянных духовых). Благодаря такой продуманной «тембровой драматургии» репризное проведение темы своим насыщенным звучанием позволяет предчувствовать негу грядущего любовного дуэта.

«Ундина» П. Чайковского изящно завершает этап относительно нейтральных в национальном отношении музыкальных русалочьих образов. Последующие музыкальные воссоздания «водных дев» — в том числе и у П. Чайковского — отмечены самобытностью и заметным восточнославянским народным колоритом.

Самых необычных, пожалуй, русалок представляет нам опера П. Чайковского «Кузнец Вакула» (1874; «Черевички» во второй редакции, 1885). Действие оперы, написанной на сюжет гоголевской «Ночи перед Рождеством», происходит в самый холодный период славянской зимы — в дни зимнего солнцестояния, в трескучие рождественские морозы. Появление в мороз русалок, которые «в обледенелом виде выходят из проруби» (ремарка либретто), производит поистине бодрящее впечатление, даже учитывая

относительно мягкий характер украинской зимы.

Напомним, что в повести Н. Гоголя никаких русалок не было. В опере они появляются по воле либреттиста, поэта Я. Полонского, заменившего в начале 3-го действия хором русалок гоголевскую сцену Вакулы с Пузатым Пацюком — ту, где Пацюк на глазах изумленного Вакулы виртуозно поедает вареники, заставляя их запрыгивать из сметаны прямо ему в рот. Наверное, в лирическом строе либретто Я. Полонского, оказавшегося столь созвучным настроению музыки П. Чайковского, такая комическая клоунада показалась неуместной. Но и ее замену вряд ли можно считать органичной.

Сам образ «зимней» русалки нельзя назвать абсолютно неправдоподобным. В литературе имеются упоминания о владимирской русалке, которая, намерзшись в холодной воде, прибегает «вся во льду» погреться в бане или овине⁹. Но это редчайшее из свидетельств. Д. Зеленин, авторитетный исследователь данного мифологического персонажа, утверждает, что «о месте нахождения русалок зимою в народе имеются лишь самые смутные и неопределенные представления»¹⁰.

В соответствии с наиболее распространенными восточнославянскими мифологическими воззрениями, русалки ведут сезонный образ жизни, погружаясь зимой в сон вместе со всей природой. Украинские же русалки, видимо, как самые нежные среди себе подобных, и вовсе смертны: «зимою они умирают, а весной тела умерших уносятся, в виде пены, бегущими с гор ручьями»¹¹. Обледенелые фигуры русалок в «Кузнице Вакуле», таким образом, приобретают определенно русский ха-

рактер, который композитору остается лишь усилить средствами музыки. И это ему удается.

Созданию национально-определенного колорита способствует не только отчетливо певочное строение мелодии (практически целиком основанной на различных трихордовых интонациях), но и общая структура сцены — сама форма хора «Темно нам, темно, темнешенько». В ней нет традиционной симметрии, а есть поступательность (сквозная строфичность) и вариантность, свойственные народно-песенной культуре. Выразительна и метрическая организация музыки — использование П. Чайковским пятидольного метра, «русскость» которого неоднократно отмечалась исследователями¹². Метр этот, называемый также «русской песенной стопой», является основой народного стиха и поэзии в духе народной (И. Кольцов, А. Дельвиг); в XIX веке он широко используется русскими композиторами для придания музыке национальной характеристики и истинно русского колорита.

В хоре русалок метрическая нерегулярность пятидольника дополняется переменностью размера, постоянно сбивающегося с 5/4 на 3/4, и органической неквадратностью структуры, непропорциональностью строения фраз и предложений. Хор словно трясет в ознобе, когда зуб на зуб (такт на такт) не попадает. Отметим также малую выразительность мелодии (главным образом складывающейся из сбивчивых повторений начального мотива и разорванных паузами однообразно-плачевых малообъемных интонаций), словно «ползущую» гармонию

(с обилием хроматических проходящих оборотов на тонических органических пунктах), однообразный склад сопровождения (простая аккордовая фактура, усложненная непрерывно змеящимся контрапунктом неаккордовых звуков) — все это не придает музыкальному образу привлекательности, но, безусловно, добавляет выразительности. Хор русалок отмечен такой тоскливой силой, что не выдерживает даже Леший: «Что вы воете!» — раздраженно восклицает он, видимо, разбуженный их характерным пением.

Нарочито тусклый, неяркий по музыкальному колориту хор русалок с лешим в опере П. Чайковского идеально соответствует выполняемой им драматургической функции. Не являясь ни участником, ни заинтересованным наблюдателем, ни комментатором разворачивающихся событий, в музыкально-драматическом отношении он представляет собою пейзажное вступление к будущему действию — оркестровую картину стыллой зимней ночи, усложненную голосами ожившей природы. В сюжетном отношении не связанный с действием, хор русалок удивительно совпадает с ним по настроению, предваряя собой сцену с пришедшим топиться Вакулой.

«Кузнец Вакула» П. Чайковского принадлежит уже новому, гоголевскому, этапу русалочьей темы в русской опере, основным содержанием которого являются, несомненно, разнообразные музыкальные воссоздания повести «Майская ночь, или Утопленница». От драмы А. Пушкина повесть Н. Гоголя отличают заметно большая образная и стилис-

тическая близость к фольклорным истокам, опора на известные в Малороссии мифологические сюжеты о ведьмах и утопленниках. Именно эти качества повести наряду с особой ее поэтичностью и картинностью и определили главные подходы к ее музыкальному воплощению у многочисленных авторов. Но это — тема другой статьи.

¹ Кириллина, Л. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. — 1995. — № 1. — С. 60.

² Там же. — С. 63.

³ Щербакова, М. Н. Пушкин и современники. Страницы театральной истории. — СПб.: Санкт-Петербургский центр истории идей, 1999. — С. 121.

⁴ Там же. — С. 131.

⁵ Серов, А. Н. Статьи о музыке. — Вып. 2-Б. — М.: Музыка, 1986. — С. 117.

⁶ Там же. — С. 127.

⁷ Пекелис, М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение: в 3 т. — Т. 2. — М.: Музыка, 1973. — С. 245.

⁸ История русской музыки: в 10 т. — Т. 5. — М.: Музыка, 1988. — С. 87.

⁹ Завойко, Г. К. Верования, обряды и обычаи великорусов Владимирской губернии // Этнографическое обозрение. — 1914. — № 3/4. — С. 101.

¹⁰ Зеленин, Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. — М.: Индрик, 1995. — С. 169.

¹¹ Там же. — С. 175.

¹² Одовский, В. Ф. Музыкально-литературное наследие. — М.: Музгиз, 1956. — С. 123; Холопова, В. Н. Русская музыкальная ритмика. — М.: Советский композитор, 1983. — С. 174.