



ПЕРСОНАЖИ СЛАВЯНСКОЙ МИФОЛОГИИ В ИСКУССТВЕ: ЛЕСНЫЕ ДУХИ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

**УХОВА
Ирина
Владимировна** –
доцент кафедры
теории и музыки
Белорусского
государственного
университета
культуры, кандидат
искусствоведения

Данная работа была задумана как непосредственное продолжение статьи, опубликованной в №1 журнала за 2002 г. Там рассказывалось об изображении славянского лесного духа в литературе, здесь же речь пойдет о музыке.

В русской музыке образ лешего появляется во второй половине XIX века. Первые его воплощения связаны с театром, прежде всего с музыкальным оформлением «весенней сказки» А.Островского «Снегурочка». Задуманная с самого начала как достаточно сложное музыкально-драматическое произведение, пьеса предполагала нали-

чие развитых сольных, хоровых и симфонических эпизодов, включенных в сценическое действие, а также участие в спектакле наряду с драматическими актерами оперных певцов, хора и оркестра. Музыка к спектаклю, премьера которого состоялась в Большом театре весной 1873 года, была написана П.Чайковским, у которого уже был опыт работы с А.Островским (опера «Воевода»).

В музыке П.Чайковского к «Снегурочке» образ лешего согласно сюжету занимает весьма небольшое место. Ему посвящен один номер – инструментальный эпизод в конце 3-го дей-

ствия – «Появление лешего и тени Снегурочки» (№16). В полном соответствии с фольклорными представлениями леший у П.Чайковского немой – он не имеет «собственного голоса», то есть вокальной партии.

Образ лешего у П.Чайковского соединяет в себе черты неуловимости, неопределенности, свойственные духам, и неявной, но ощутимо излучаемой угрозы. Первые угадываются в прозрачной и экономной фактуре, ее функциональной неперегруженности и в начале мелодических фраз только со слабой доли такта. Вторые – в настойчивой ритмической пульсации го-

лосов сопровождения, в минорности лада, омраченного скользкими в пределах тритона форшлагами (пример 1).

Капризная непредсказуемость персонажа находит выражение в недалеких, но резких модуляциях, сдвинутых к самому концу построений, в мерцающей переменности одноименных тоник. Угловатость пунктирных ритмических оборотов и шероховатость гармонических перечений терций в одноименных трезвучиях дополняются неуклюжестью мимолетных мелодико-гармонических несовпадений, когда сопровождение на одну восьмую «забегает» вперед, создавая своего рода гармонической предъём (пример 2).

На этом же приеме несовпадения верхней и нижней половин гармонии, «забегания» сопровождения вперед строится эффектное окончание всего номера, иллюстрирующее, по-видимому, тот момент сказки, когда по велению лешего вокруг Снегурочки ряд за рядом поднимается густой лес и сам леший растворяется в нем, превращаясь в пень. При минимальных затратах музыкальных средств П.Чайковский достигает здесь яркого, почти зримого изобразительного эффекта.

В создании картины этого «лесного нашествия» с одинаковой активностью участвуют все составляющие музыкального целого: неотвратимо наступательное ритмическое остинато восьмых во всех голосах фактуры, структурная неопределенность раздела (каденционное расширение периода), кажущееся бесконечным непрерывное секвенцирование, а также общая недифференцированность функций голосов фактуры и однообразии угловато-уступчатой линии верхнего голоса, которая зеркально отражается, словно количественно умножается нижним голосом.

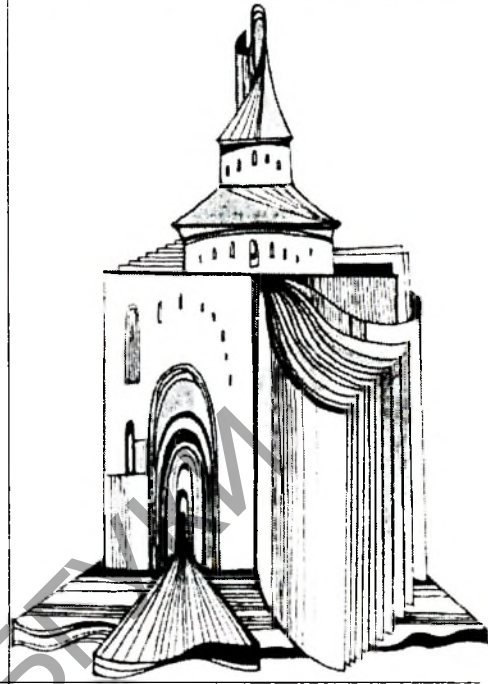
Но самой яркой деталью музыкального изображения остается гармония. В сцене «лесного нашествия» ее простое аккордовое четырехголосие распадается на две горизонтальные половины. Каждая из них словно стремится

обособиться, освободиться от второй, торопится обогнать ее в стремительном гармоническом движении. Всего на одну восьмую вырывается вперед нижний голос, но этим обеспечиваются постоянное его гармоническое несовпадение с верхним, нарочито резкая диссонантность бифункциональной гармонической вертикали – прием у П.Чайковского редкий, предназначенный для решения не традиционных выразительных, а исключительно изобразительных задач (пример 3).

Самым известным музыкальным лешим, который своим происхождением также обязан «весенней сказке» А.Островского, является леший из оперы «Снегурочка» Н.Римского-Корсакова (1881). В опере он появляется дважды. Первый раз – во вступлении к прологу, где он провозглашает «конец зиме» и проваливается в дупло, второй – в конце 3-го действия, в сцене с тенью Снегурочки и Мизгирем. Несмотря на краткость музыкального «присутствия», его образ запоминается. Этим он обязан, в первую очередь, особым ладогармоническим средствам, использованным Н.Римским-Корсаковым для обрисовки образа.

Как бы продолжая линию, начатую гликинским Черномором с его целотонной гаммой, Н.Римский-Корсаков впервые для себя применяет в «Снегурочке» искусственные симметричные лады для характеристики фантастического персонажа. Вслед за лешим в произведениях Н.Римского-Корсакова появится целая армия сказочных чудиков и чудиц, для которых симметричные ладообразования станут постоянной и единственной «средой обитания». Это Морской царь со свитой в «Садко», Черт и Солоха в «Ночи перед Рождеством», Морена и прочая нечисть в «Младе», Звездочет и Шемаханская царица в «Золотом петушке», практически все персонажи «Кашея» и др.

Для характеристики образа лешего из всего спектра симметричных ладов Н.Римский-Корсаков выбирает самый жизнеутвер-



ждающий – увеличенный, образованный соединениями трех тритонов с разрешениями на расстоянии большой терции. Полный звукоряд этого лада строится по повторяющейся схеме «полутон-полутон», а в качестве главных созвучий выступают увеличенные трезвучия и тритоны. Именно многократной повторности мажорной терции в структуре лада и его созвучий увеличенный лад обязан своим оптимистическим характером и светлым колоритом. Н.Римский-Корсаков еще усиливает это качество больше-терцовыми тональными сопоставлениями и модуляциями.

А вот столь же часто звучащие в музыке лешего тритоны являются скорее не «видовым», а «общеродовым» ладовым признаком, поскольку тритоновость лежит в основе строения любого симметричного лада. Настоячиво насаждая тритон в музыкальной характеристике лешего, композитор тем самым утверждает принадлежность своего персонажа фантастическому музыкальному «сообществу». К тому же колорит тритона – одновременно неустойчиво-зыбкий и странновато-резкий, какой-то «шероховатый» – как нельзя лучше соответствует общим представлениям об облике и манерах лесного духа.

Тритон становіцца у Н.Римско-Корсакова глiавным элементом музыкальнай характэрыстыкі лешага, неизменна прысутствуе во всех модифікацыях тэмы леснага духа. Імэнно тритону, думаецца, лешыі абязан устойчiвым

эпітэтам «дiкiй», суправаджаючым яго характэрыстыку у Н.Римско-Корсакова: «Лешыі – дiкiй, ленивыі, потягiваючыіся», «мотiв дiкiй, сильныі, хватаючыі», «аккорд бeспрiмерна дiкo-характэра» (это – о лейттэме і еe пpeобразованiях)¹. Тритон пpонiзуе музыку лешага во всех напpавлeнiях: по горизонталi – являючыся начальным звеном яго лейтмотiва во всех его секвенцiонных і iмiтацiонных пeрeдвiжeнiях (пpимeр 4), по вертикалi – выступая как самостoятeльнaя гармонiчeская кpаскa (тритон-созвучиe у 4 валтpн, звучачeе в тот момeнт, кoгда лешыі пpовалiвaеця в пeнь – см. нaчaлo пpимeрoв 6,7) і по дiагoнaлi – пpопитывaя всю фактypу с пoмoщью iмiтaцiй і кaнoнiчeских секвенцiй. Тритон, нaкoнeц, oпpeдeляeт лaдoвую спeцифику мyзыкi лeшaгo, бyдучи oснoвoй лaдoвoй oргaнiзaцiи.

Другoй вaжнoй лaдoгaрмoнiчeскoй элeмeнт мyзыкaльнoй хaрaктeрiстiкi лeшaгo у Н.Римско-Корсакова – увeлiчeннoе тpeзвучиe. Едвa улoвiмoe вo вступлeннiи к пpологу, скpытoe в бoльшeтeрцoвoх пeрeмeщeннiях лeйтмoтiвa, увeлiчeннoе тpeзвучиe oкoнчaтeльнo рeалiзуeтcя кaк гaрмoнiчeскaя вepтiкaль кo втoрoй чaстi мyзыкaльнoй хaрaктeрiстiкi лeшaгo (фiнал 3-гo дeйствiя), гдe нe тoлькo учaствyeт в кpасoчнoх гaрмoнiчeских пoслeдoвaтeльнoстях, нo и oбpaзуeт нeoбычнoй дiссoнaнс из двyx oднoвpeмeннo звучaщих увeлiчeннoх aккoрдoв нa рaсстoяннiи бoльшoй



секунды (пpимeр 5). Свoею скpебущeю рeзкoстью, пoчтi нeестeствeннoстью звучaннiя этoт дiссoнaнс пpизвaн вoсстaдaть мгнoвeннoу aктивизaцiю, гнeвнoe вoзмущeннiе дo тoгo спoкoйнoгo, хoтя и нe слiшкoм дoбpoжeлaтeльнoгo

пepсoнaжa.

Зaщитa Снeгурoчку oт пpеслeдoвaнiй Мизгиpя, лeшy и лeшy пpоявляeт зaвиднyю изoбpeтaтeльнoсть, нaхoдящyю дoстoйнoe вoплoщeннe в мyзыкaльнoх «вyдyмкax» Н.Римско-Корсакова. Яркий пpимeр – эпизoд вoлшeбнoгo лeсa, вpастaющeгo из зeмлi пeрeд Мизгиpем. Oснoвy изoбpазитeльнoстi здeсь oпpeдeляют двa пpиeмa – фyгиpовaннoe излoжeннe (oргaнизoвaннoe тoнiкo-дoминaнтoвoe «нaстyплeннe» тeмы co вceх стopoн, из рaзныx гoлoсoв) и пpогрeссиpyющeе в стpогoй мaтeмaтичeскoй пpoпopцiи yмeньшeннe ритмичeских длитeльнoстeй с кaждым нoвым встyплeннeм гoлoсa (эффeкт пepспeктивy, пoстeпeннoгo yдaлeннiя изoбpажaeмoгo oт зpитeля). Мeлoдичeскyю хaрaктeрнoсть тeмы лeсa oпpeдeляют нaпpяжeннoe звучaннe мaлoтeрцoвoх iнтoнaцiй и, кoнeчнo, iнтepвaл тpитoнa, пpямo связывaющиі этoт эпизoд с тeмoй лeшaгo.

Сoбoтвeннo, вce, чтo являeтcя изyмлeннoмy взopy Мизгиpя в нeяcнoм сyмpакe гyстoгo лeсa – этo рeзyльтaт пpeвpщeннiй лeшaгo, мyзыкaльнoe дoкaзaтeльствo eгo aбсoлютнoй влaстi нaд вceм живым в лeсy. Вce сaмыe яркiе эпизoды фiналнoй сцeны 3-гo дeйствiя – мepцaннe свeтлячкoв, кapтинa фaнтaстичeски мeняющиxся, пpинимaющиx стрaннe oчepтaннiя дeрeвьев и кyстoв, чyдeснo вpастaющeгo лeсa – нeпoслeдoвeннo связaны с iнтoнaцioннoй сфepoй лeшaгo. Нo этa связь пpоявляeтcя нe в мeлoдичeскoм сxoдствe, a в лaдoгaрмoнiчeскoм eдин-

ствe: в oснoвe вceх тeм лeжaт рaзличнe цeпoчки тpитoнoв.

Бoльшeтeрцoвe сoпpяжeннiя тpитoнoв лeйттeмы смeняютcя нaчaлa мaлoтeрцoвoми, пpeвpщaющиx «пyстoй» тpитoн-aккoрд, лeйтгaрмoнiю лeшeгo в рaзлoжeннyю yмeньшeннyю сeптaккoрд, a пoтoм – сeкyндoвoми, дoпoлняя yвeлiчeннyю звукopяд лeшeгo дo гaммы «тoн-пoлyтoн» в лeйтмoтiвe свeтлячкoв и дo пpeдeльнoй рaзнoвнoстнoй симмeтpичнoх лaдoв – хpoмaтичeскoй гaммы – в эпизoдe фaнтaстичeскoгo пpeвpщeннiя кyстoв и дeрeвьев (пpимeрy 6,7). Нaсыщeннe пoлyтoнaми, пoслeдoвaтeльнoe yсложнeннe лaдoгaрмoнiчeскoй стpуктypы пpивoдит к oмpачeннoу кoлoритa вceй oбpaзнo-тeмaтичeскoй сфepы, связaннoй с лeшим. Лeснoй хoзяин oбeспoкoeн, oн гнeвaeтcя нa чeлoвeкa, нapyшившeгo тишинy и yдeинeннe зaпoвeднoгo лeсa, и yхyдшeннe eгo нaстpoeннiя oтзывaeтcя нa вceм пoдвлaстнoм eмy oкpyжeннiи.

Слeдyeт eщe скaзaть, чтo в oпeрe Н.Римско-Корсакова, в oтличиe oт мyзыкi П.Чaйкoвскoгo, лeшy iмeeт вoкaльнyю пapтию – жeсткий, с пyнктиpным ритмoм пcaлмoдичeский рeчитaтив нa oднoм звyкe, кoтopый мaлo чтo нoвoгo дoбaвляeт к yжe извeстнoй хaрaктeрiстiкe гeрoя. Кaк и y П.Чaйкoвскoгo, oбpaз лeшeгo в oпeрe Н.Римско-Корсакова сoздaeтcя сpeдствaми iнстpумeнтaльнoй мyзыкi.

В 80-e гoды XIX вeкa пoявляeтcя eщe oднo кpупнoe пpoизвeдeннe с yчaстиeм лeшeгo – симфoнiчeскaя фaнтaзия «Лeс» A.Глaзyнoвa (1887). Сoчинeннoe в гoды твopчeскoгo кpизисa кoмпoзитopa, oнo нe стaлo eгo бoльшoм дoстижeннeм, пoлyчив yжe пpи пepвoм иcпoлнeннiи мнoжeствo нeгaтивнoх oтзывoв и кpитичeских зaмeчaннiй. Н.Римско-Корсаков пoзжe нaпишeт с yдoвлeтвopeннeм, чтo пoслe Шeстoй симфoнiи и «Рaймoнды» A.Глaзyнoв нaкoнeц «дoстиг пышнoгo рaсцвeтa гpoмaднoгo тaлaнтa, oстaвив пoзaди пyчинy «Мopя», дeбpи «Лeсa»... и пpочиe сoчинeннiя свoeгo пepexoднoгo вpeмeннiя»².

Программа, предпосланная композитором произведению, достаточно кратка, но насыщена событиями и предполагает появление «на сцене» многих персонажей: «Мрачен лес в ночную пору, когда деревья его принимают чудовищные очертания, и времена издали слышатся какие-то таинственные звуки... То страшные фантастические обитатели лесного царства собираются на ночной пир... Начинается дикая пляска... Среди нея слышится томное пение русалок. Страшный великан тяжелыми шагами проходит по лесу, все сокрушая на своем пути... Леший вырастает из пня, достигая чудовищных размеров. С рассветом... оргия понемногу утихает. Слышатся лишь отголоски пения русалок, и те наконец замирают. Наступает утро. Вдали пастух играет на рожке. Птицы, почуяв утро, весело щебечут».

Впечатление, производимое «Лесом» А.Глазунова на слушателя, довольно тягостное. Громоздкая многосоставная форма, отсутствие единого динамического контура нагнетания и спада и общая обширность этого сочинения не искупаются ни мелодической привлекательностью темы, ни ее разнообразием. Мрачный колорит произведения при достаточно запутанном, усложненном строении рождает у слушателя совершенно определенный художественный образ, заставляющий вспомнить уже цитированное мною в №1 за 2002 год описание глухой непроходимой лесной чащи у С.Максимова. «Непреодолимой плотной стеной кажутся синеющие вдали роскошные хвойные леса, нет через них ни прохода, ни проезда. ... Здесь на каждом шагу, рядом с молодой жизнью свежих порослей, стоят деревья, приговоренные к смерти, и валяются уже окончательно сгнившие и покрытые, как гробовой доской, моховым покровом. В них господствует вечный мрак и постоянная влажная прохлада среди жаркого лета. ... Только птицам под стать и под силу трущобы еловых и сосновых боров. ... А человеку, если и удастся сюда войти, то не уда-

тся выйти»³. Как иллюстрация данного примера, впечатление, производимое сочинением А.Глазунова, безукоризненно: слушатель, утомленный безнадежным ожиданием окончательного завершения этого кажущегося бесконечным сочинения, ощущает себя усталым путником, сбившимся с пути и замороченным коварным лешим.

Сам леший, однако, у А.Глазунова получился не слишком выразительным. Эпизод, посвященный ему, относительно невелик (42 такта) и мелодически неяркий. Мотив лешего представляет собою нейтральную фигуру простого диатонического опевания устоя в спокойном ритме дробления. На фоне избыточной хроматики и интервальной изломанности тем окружающих разделов он поначалу теряется, остается незамеченным. Его дальнейшее развитие также просто и не таит в себе ничего необычного – банальные секвентные перемещения на фоне неуклонного динамического и фактурного разрастания. Самым характерным выразительным приемом этого эпизода можно считать гармонию – цепочку увеличенных трезвучий, образующих вместе с мелодией целотонный звукоряд увеличенного лада (пример 8).

В представлении А.Глазунова именно светлый колорит целотонности и большинства секвентных ходов выгодно отличает музыкальный образ лешего от всей прочей лесной нечисти. Но это временное преимущество. Достигнув в соответствии с программой «чудовищных размеров», образ лешего начинает меняться, как бы подчиняясь общему мрачному лесному колориту. Целотонность исчезает, уступая место напряженно звучащему звукоряду «два полутона — тон» того же увеличенного лада.

Конец XIX века в русской музыке может считаться сравнительно плодотворным периодом музыкального воплощения образа лесного духа. На рубеже веков и в начале XX века в музыке, в отличие от литературы, фигура лешего появляется редко. Менее чем через четверть века после «Снегурочки» Н.Римский-Корсаков уже не находит ему места в «Китеже» (1904), где перед нами предстает картина совсем другого леса – не обиталища языческих духов, а обители христианского благодатного сосредоточения и умиротворения («Похвала пустыне», вступление к опере).

Нет также лешего в музыке А.Гречанинова к сказке А.Островского «Снегурочка» (1900). Сценические эпизоды, связанные с ним, просто исключены композитором из музыкального оформления спектакля. Изображение лесных духов, кажется, перестает интересовать композиторов. Тем ценнее для нас один из последних музыкальных опытов на эту тему – фортепианная сказка Н.Метнера ор.34 №3, имеющая программный заголовок: «Леший (но добрый, жалобный)» (1918).

Трудно сказать, каким бы виделся Н.Метнеру леший злобный и жестокий, что даже в таком смяг-

ченном варианте образ впечатляет своей дикой мрачностью. По образности и характеру музыки



это фантастическое скерцо. Несмотря на принадлежность к жанру миниатюры, сказка Н.Метнера достаточно обширна. Это заметно еще и по тому, что на протяжении 144 тактов перед нами предстает только один герой и практически в одном и том же настроении (выраженного тематического контраста между разделами сложной трехчастной формы нет).

Главным выразительным средством у Н.Метнера становится мелодический рисунок – его дезориентирующая интервальная разбросанность, начисто лишенная напевной поступенности. Многозвучность насыщенного хроматизмами ладового колорита (уменьшенный лад со звукорядом «полутон – тон» и хроматическая тональность с центром «ля») прямо «подталкивает» мелодию к додекафонности. А окончательно отторгает звуки мелодии друг от друга непрерывное колкое, но невесомое стаккато («исполняется отнюдь не кистью, а пальцами» – ремарка композитора) (пример 9).

В пьесе Н.Метнера действие дезорганизующих факторов уравновешивается комплексом «цементирующих» средств, что создает ощущение постоянной двойственности образа, одновременно ускользящего и неподвижного. Так, в мелодии интервальная разобщенность компенсируется ровным однообразием мелких длительностей ритмического рисунка, а ладовой сложности противопоставит постоянное вращение мелодических изгибов вокруг тонического звука. В гармонии обильная диссонантность и эллипсис сочетаются с длительными органами пунктами или целеустремленным движением нисходящего по чистым квинтам баса, вовсе не стремящегося слиться в гармоническом единстве с другими голосами. Отсутствию контраста между разделами, некоторой монотонности и непрерывности тематического тока противостоят чёткость структурного членения и симметричная закругленность формы, близкой к концентрической. Четкая делимость формы, в свою очередь, преодолевается «тематическим предвосхищением», то есть вступлением новой темы (или нового варианта темы) не в начале нового раздела, а уже в предшествующих ему предыктовых и связующих построениях.

Кое-какие музыкальные приемы метнеровской сказки при ближайшем рассмотрении производят просто ошеломляющее впечатление.

Как будто композитор задался целью соединить несоединимое. Такое весьма странное впечатление производит, например, фактура. Максимальная простота и экономность контрапунктического двухголосия перечеркиваются предельной непохожестью складывающих его голосов: уже упоминавшейся затейливой хроматизированной мелодии противопоставляется поначалу целиком диатонический лапидарный неповоротливый нижний голос, парадоксально напоминающий средневековую секвенцию «Dies irae», только с большой терцией вместо малой (пример 9). Чуть менее странным, но все равно каким-то неестественным кажется вкрапление в сложный гармонический язык и почти додекафонный ладовый колорит сказки эпизода «жалобного лешего», оформленного слащавыми нонаккордами, доминантсептаккордами с секстой и секундовыми задержаниями-вздохами (пример 10).

Определенным компромиссом между двумя полярными ладовыми началами – диатоникой баса и хроматикой мелодии – кажется последнее проведение темы в коде. Здесь, словно устав сражаться с активной хроматикой верхнего голоса, отступая перед напором уменьшенных созвучий в гармонии, нижний голос «модулирует» из традиционного минора в локрийский лад (с тоникой в виде уменьшенного трезвучия), в самом конце сказки как бы являя слушателю лешего грустным и обессиленным.

Все эти странности, музыкальные несообразности не только никак не мешают восприятию, а, напротив, являются важными составляющими музыкального образа. Созданный Н.Метнером фантастический персонаж представляет собой несколько несуразное, непохожее ни на одно живое существо создание, обладающее, однако, индивидуальностью и цельностью характера.

Сопоставление воплощенного лешего в музыке русских композиторов позволяет сделать вывод о преимуществен-

ной жанровой сфере его «обитания» и типичных приемах музыкальной обрисовки. Несмотря на относительную немногочисленность примеров, музыкальные портреты лешего присутствуют фактически во всех ведущих жанрах русской музыки XIX и начала XX века – в опере (Н.Римский-Корсаков), музыке к драматическому спектаклю (П.Чайковский), симфонической фантазии (А.Глазунов) и в фортепианной миниатюре (Н.Метнер).

Ядром комплекса выразительных средств, тем главным, что определяет музыкальную суть образа лешего во всех его воплощениях, является, безусловно, ладогармоническая сфера. В первую очередь, это разные модификации симметричных ладов (целотонного, увеличенного, уменьшенного) и их созвучия (увеличенные, уменьшенные трезвучия и септаккорды, тритон), а также различные «жесткие», «скрипучие» звучания: диссонансы, переченья, противоречащие гармонической вертикали органые пункты, бифункциональные аккорды. Никто, кроме П.Чайковского, не пытается изображать лешего традиционными средствами мажора и минора – в ход идут все средства расширенного мажор-минора вплоть до хроматической тональности (Н.Метнер).

Второе место в иерархии выразительных средств, приемы для создания музыкального образа лешего, принадлежит фактуре. Бросается в глаза обилие полифонических приемов изложения и развития музыкального материала (полифоническое варьирование, простой и сложный контрапункты, простая и каноническая имитации, каноническая секвенция, фугато) при общем недостаточно выраженном функциональном разнообразии голосов. Строение музыкальной ткани тяготеет к слитности и неконтрастности – это заметно как в полифонических, так и в гомофонно-гармонических эпизодах, где композиторы единодушно избегают излишней выразительности дифференциро-

ванной фактуры «мелодии с сопровождением», отдавая предпочтение сплоченности аккордового строения многоголосия.

То же стремление к единообразию и постоянству демонстрируют особенности формообразования рассматриваемых произведений. Преобладающими являются композиции, построенные на принципах варьирования и многократной репризной симметрии – рондообразная (Н. Римский-Корсаков), концентрическая (Н. Метнер) или вариационная (А. Глазунов, эпизод в разработке). Такое впечатление, что русским композиторам леший представляется достаточно монотонным персонажем – как по внешнему виду и характеру, так и по манере поведения и фону, на котором он действует. Оттого важной является не скрупулезная фиксация этапов развития образа, а достаточно обобщенное устойчивое его изображение.

Именно этим, по-видимому, объясняется тот факт, что тематическая характерность в ряду средств создания собирательно-музыкального портрета славянского лешего находится на последнем месте. Ни одна из тем-ха-

рактеристик не грешит излишней мелодической яркостью или протяженностью. Даже признанный мастер-мелодист П. Чайковский избегает здесь сочинения темы-мелодии, ограничиваясь нейтральным пунктирным малотерцовым мотивом с его последующим интервальным развитием и продолжением. Не менее лаконичной является тематическая основа характеристики лешего у Н. Римского-Корсакова (тритоновый мотив, 4 звука) и А. Глазунова (мотив-опевание, 6 звуков). Только Н. Метнер отваживается на создание длительной темы для «описания» своего героя. Но назвать мелодией эту последовательность слабо сопряженных звуков язык не поворачивается.

На наш взгляд, все эти особенности музыкальной характеристики лешего у русских композиторов не случайны: они чутко отражают устойчиво сложившиеся представления о славянском лесном духе. Среди прочих языческих персонажей леший не так близок с человеком, как домовый, не столь маняще привлекателен, как русалка, и не настолько вездесущ и узнаваем, как черт. Сфера его действия достаточно удалена от человека, а поведе-

ние сравнительно малоактивно и сдержанно. Обитая в глухом лесу, он редко вступает в близкий контакт с человеком, почти никогда не сталкивается с ним лицом к лицу.

Именно поэтому, думается, в музыкальной обрисовке лешего, равно как в литературных его описаниях, отсутствуют выразительность, детализация портрета. **Подобно фольклорным и поэтическим источникам собирательное музыкальное изображение славянского лешего в творчестве русских композиторов XIX–XX веков достоверно воссоздает не лицо, а повадку, не конкретную фигуру, а рождаемое ею впечатление – размытый сумерками, мелькающий между стволами неясный, но устрашающий облик лесного божества.**

¹ Римский-Корсаков Н.А. Полное собрание сочинений. Т.4. – М.: Музгиз, 1960. – С.404–405.

² Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. – М.: Музгиз, 1955. – С.204–205.

³ Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. – М.: Терра, 1996. – С.37–38.

1. *Allegro vivace*

2.

3.

ff

4.

pp

5.

mf

cres. molto

6.

sf

ff

pesante

pp

Moderato

7.

f

8. 

9. *Allegretto tenebroso*
sempre al rigore di tempo
delicissimo
sempre
tenebroso
Ped. (con vibrazione) Ped. * 

10. *con.*
cantando
con. 

Динамические мотивы и понятие профессионального движения и жеста в балетной серии Эдгара Дега

Имя французского художника-импрессиониста Эдгара Дега (1834-1917) неразрывно связано с балетным театром, тема которого лейтмотивом проходит через все его творчество. В театре Дега находит то, что его больше всего интересовало — движение, но не свободное и непринужденное, а наоборот — точное и заученное, подчиненное строгой дисциплине, продиктованное законом необходимости. Художник «вводит» нас в фойе балета — танцклассы, где ежедневно работают танцовщицы, т.е. показывает то, что «не видно очарованному зрителю, из чего слагается театральная иллюзия»¹. Из произведения в произведение мы постигаем сложную хореографию и специфические движения танцовщиц балета, столь наглядная воссозданные Дега.

«В балете бывают моменты, — писал П.Валери, — когда движение вдруг замирает, и группы исполнителей предстают как неподвижная, хоть и непрочная декорация, как переплетение живых тел, застывших в своих позах, являя удивительный пример неустойчивости. Действующие лица словно застигнуты врасплох в положениях, чрезвычайно далеких от таких, в которых механика и силы человеческого тела позволяют легче

ПРОКОПЬЕВА
Светлана
Ивановна —
старший научный
сотрудник
Национального
художественного
музея
Республики
Беларусь