

сознания, путь его индивидуального развития;

— **творческий характер** преемственности, в котором продвижение к новому оказывается более значимым, нежели конечный, готовый результат. Данный процесс характеризуется возникновением и разрешением личностных противоречий, понимаемых как самостоятельная попытка построения отношений с музыкальным произведением (В.Г.Ражников);

— **диалог** (с автором, педагогом и самим собой). Особую роль в осуществлении преемственности играет педагог, но не как транслятор и контролер определенного комплекса знаний, умений и навыков, которыми в той или иной степени владеет сам. Задействованный одновременно с учеником в изучении феномена музыкального произведения, педагог делится собственным творческим опытом, передавая тем самым не только свои знания, но и одновременно раскрывая перед учеником перспективу его развития. (Дополнительный аспект — широта и богатство творческого опыта педагога.)

Этими особенностями, безусловно, не исчерпывается специфика преемственности в музыкально-педагогическом процессе. Анализ восприятия и воссоздания художественного образа позволяет определить лишь общие направления движения в осуществлении процесса. Перспективным направлением представляется также анализ собственной художественно-творческой деятельности, возрастных особенностей ее становления, мотивационно-потребностной сферы ученика, что будет способствовать целостному пониманию преемственности и определению эффективных путей ее реализации в учебно-воспитательном процессе.

1. Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. М., 1986. С. 306.

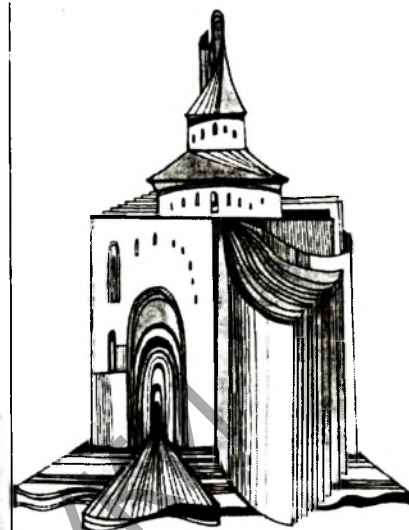
2. Там же. С. 381.

3. Каган М.С. *Системный подход и гуманитарное знание*. Л., 1991. С. 229.

4. Ражников В.Г. *Диалоги о музыкальной педагогике*. М., 1994. С.22—23.

ПЕРСОНАЖИ СЛАВЯНСКОЙ МИФОЛОГИИ В ИСКУССТВЕ:

ВОДА И ДУХИ ВОД



В славянской мифологии вода — одна из трех наиболее почитаемых стихий, которая наравне с огнем и землей обуславливает возможность жизни и деятельности человека. Значение и функции воды в народных верованиях многообразны: это и особая природная среда со своими тайнами и духами, и один из основополагающих элементов мироздания, это и источник жизни, и средство магического очищения.

Персонификацией воды как первоначала всего сущего, своего рода первобытного хаоса, из которого рождается мир (земная твердь), в русской мифопоэтической традиции является образ Океан-моря — «всем морям мати: окинуло море весь белый свет, обошло то море окол всей земли» («Голубиная книга»). Животворящая сила воды в славянской мифологии воплощается в дождях и родниках: дожди трактуются как свидетельство оплодотворяющего союза неба и земли, а родники — как олицетворение кормящей силы матери-земли. Магическая очистительная функция воды обусловила ее применение в большинстве древнеславянских языческих обрядов: молитвах и гаданиях возле воды, лечении водой, жертвоприношениях воде, а также в ритуальных омовениях, которыми сопровождалась все важнейшие события человеческой жизни (рождение, свадьба, смерть) и праздники — от зимних святок до летнего Купалы.

Как и у большинства древних народов, вода у славян была не только источником жизни и возрождения, но и символом смерти, забвения. Она представляла собою естественную границу между мирами: землей и небом, миром людей и миром духов. После окончания праздников по воде отправляли на тот свет, т.е. топили, соломенные куклы-чучела



УХОВА Ирина Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Белорусского государственного университета культуры

Купалы, Костромы, Мары, Ярылы. Точно так же, по воде, после принятия христианства снарядили идолов Перуна, свергнутых с пьедесталов в Киеве и Новгороде: их не сломали и не сожгли, а пустили плыть по реке, чтобы они нашли свое пристанище в ином мире. Вода, по славянским народным верованиям, являлась весьма приятательной средой для духов. У белорусов воду для питья не разрешалось оставлять открытой, дабы туда не вселилась нечистая сила [3, с. 20]. Видимо, из этих же соображений запретным и неблагочестивым считалось пить воду «нападком», то есть прямо из водоема, а следует пить горстями или из какого-либо сосуда, чтобы не проник нечистый дух.

Как пограничная территория между миром живых и миром мертвых и как место, охотно посещаемое духами, вода в представлении древних славян являлась пространством потенциально опасным для человека, областью возможной, а порой и неизбежной встречи с потусторонними силами (такой же сакральной зоной, какой считались, например, лес или перекресток дорог). Все места, так или иначе связанные с водой (начиная от берега моря и кончая баней и даже колодезем), особенно навешаемые в определенное, сакральное, время (полдень, полночь, на закате, ночью до третьих петухов, на утренней заре и т.п.), грозили человеку свиданием с враждебными духами — чертом, банником, водяным, русалками и др.

Двойственное представление восточных славян о воде находит концентрированное поэтическое воплощение в сказочном образе «живой» и «мертвой» воды. Действуют эти две воды только в паре — применение одной без другой не имеет смысла. Мертвая вода сращивает вместе разрубленные члены мертвого тела, восстанавливает его целостность, заживляет раны, но еще не воскрешает его, не возвращает к жизни — это делает живая вода. Последовательность действий здесь напоминает природное явление — пробуждение, оживление природы

после зимнего сна. «В сказаниях народного эпоса убитых героев сначала окропляют мертвой водой, а потом живую, — так и в самой природе первые дожди, сгоняя льды и снега, ... как бы стягивают рассеянные члены матери-земли, а следующие за ними дают ей зелень и цветы» [1, т. 1, с. 185—186].

Воплощением негативных, опасных для человека сил водной стихии в славянской мифологии считается водяной. Вместе с домовым и лешим он является одним из трех самых популярных персо-



И.Билибин. Водяной. Карандаш. 1934 г.

нажей народной фантастики. Подобно лешему и полевику, водяной — дух природы. Он властитель вод и хозяин всех их обитателей. В его власти находятся моря, реки, озера, болота, ручьи, пруды, колодцы, а у белорусов — даже невысыхающие лужи [9, с. 58]. В зависимости от места обитания водяной может называться также озерником, омутником, болотником, колодезником, даже морским (поддонным) царем. В Беларуси, где болота издревле занимают значительные территории, велико разнообразие болотных духов: багник, болотник, оржавеник, кадук, лозник [2, с. 96—103], зыбочник, памха, которые являются «чем-то средним между лешим и водяным

потому, ... что болото часто совмещается с лесом, с одной стороны, или водным пространством, с другой» [13, с. 299].

Жилище водяного скрыто от солнечного света, находится глубоко на дне водоема — под корягами, в омутах, котловинах, водоворотках, в ямах под мельничным колесом или запрудой. Он «из рек предпочитает те, которые прорезаются сквозь непроходимые глуши еловых боров и тихо, медленно пробираются в низменностях и впадинах» [8, 49]. Озера водяной выбирает «небольшие, но глубокие, нередко в уровень наполненные темной водой, окрашенной железной закисью» [8, 44—45]. По белорусским поверьям, места его обитания никогда полностью не замерзают даже в самые суровые зимы: «лед тает от дыхания водяника» [3, с. 76]. Каждый водоем обязательно имеет своего водяного (иногда нескольких, по числу омутов в нем) и каждая мельница — «по одному водяному и даже более — если она имеет два или три постава: всякий водовик заведует своим колесом или, как выражаются белорусы, «всякий черт на свое коло воду цягнет». В то время когда колесо бывает в ходу и вертится с неуловимой быстротой, водяной сидит наверху его и брызжет водою» [1, т. 2, с. 122].

В облике водяного, как и лешего, смешаны растительные, животные, человеческие черты с приметам враждебного человеку нечистого духа. При этом фитоморфные и зооморфные его признаки связаны, естественно, с водными флорой и фауной. Он обмотан и перепоясан тиной, на голове у него шапка из куги — болотной травы вроде осоки [1, т. 2, с. 125], «борода зеленого цвета, ... волосы точно так же длинные и зеленые» [8, с. 50]. «Кроме того, и все тело водяника покрыто длинными волосами, которые, при ближайшем рассмотрении, есть тонкие струи воды или же тина и водоросли» [9, с. 57].

Зооморфные элементы внешности водяного связаны, главным образом, с пресноводной фауной — рыбами, раками, водоплавающими птицами, земноводны-

ми. Народные поверья приписывают водяному перепончатые, как у гуся, руки и ноги [4, с. 195], «руки — как у лягушки — четыре пальца» [7, с. 341], тело в блестящей чешуе [6, с. 149], кожу, как у налима [5, с. 416]. Он также «может иметь вид человека с рыбим хвостом вместо ног» [4, с. 221]. Людям водяной показывается чаще всего в виде громадной рыбы — «пудовой щуки, одетой моховым покровом» [8, с. 50], сома, рака, а иногда даже в виде белой лебеди [4, с. 244]. «Хорошо осведомленные люди привычно не едят раков и голых рыб (вроде налимов и угрей), как любимых блюд на столе водяного, а также и сомовину, за то, что на сомах, вместо лошади, ездят под водой эти черти» [8, с. 51].

Встречаются в описаниях водяного зооморфные детали, сближающие его облик с обликом черта (рога, копыта, хвост, когти), а также не слишком привлекательные антропоморфные черты, составляющие основу наружности водяного («голый старик, с большим одутловатым брюхом и опухшим лицом», нередко принимающий вид утопленника [1, т. 2, с. 122, 124]). Впрочем, по мнению исследователей, этот наиболее известный смешанный антропоморфный тип не является исконным, имеет довольно позднее и, возможно, западное происхождение [13, с. 295].

Как и большинство стихийных духов, водяной невидим и нем. Звук, который он издает в состоянии волнения, гнева или веселья — это не речь, а хохот, визг, хлопанье в ладоши. «Ночью, при тихой погоде, хлопает ладонями по поверхности воды или ревет по-коровьи, крикает по-утиному, визжит и блеет подобно водяным птицам» [9, с. 58]. Так, например, «когда водяной кричит выпью, значит, он переключается с лешим» [8, с. 50]. Нечистого духа в водяном выдает его связь с левой, отрицательной в большинстве мифологий, стороной: «с левой полы его постоянно капает вода». «Где бы он ни сел, то место всегда оказывается мокрым» [1, т. 2, с. 124]. Эта способность везде оставлять за собой мокрый

след отличает водяного от других природных духов.

Вода является естественной и практически единственной средой обитания и функционирования восточнославянского водяного. По сравнению со своими западными собратьями он домосед. Чешского водяного, например, можно увидеть сидящим на берегу при полном параде — в одежде, с украшенной лентами дубиной в руках; лужицкого — встретить на ярмарке, где он «торгует рожь» [1, т. 2, с. 123]. Восточнославянский же водяной ограничивает свои перемещения окрестностями своего водоема, показываясь человеку чаще всего прямо в воде (высунувшись из нее по пояс) и в естественном для духа голом виде, т.е. лишенным всяческих человеческих атрибутов, в том числе и одежды. Особенно ограничен в своих возможностях водяной в белорусских поверьях — он вообще не в силах передвигаться по земле [9, с. 59]. Вне воды он не только утрачивает свое могущество, но и просто рискует жизнью. «Оставшись ... на суше столько времени, сколько нужно для стока воды с тела и освобождения тины и водорослей от мокроты, водяник быстро начинает терять облик, не может вернуться в воду и погибает: тонкий пласт высохшей тины и водорослей, обтянутый едва приметною пленкой — вот жалкие остатки погибшего водяника! Но если такой пласт, никем не нарушенный, будет подхвачен поднявшейся водой или будет сброшен в воду человеком, водяник оживает» [9, с. 57].

Такая прочная, генетически нерасторжимая связь водного духа с представляемой им стихией породила в восточнославянской мифологии множество поэтических представлений и образов. Считалось, что, когда вода в реке клубится и плещет, это водяной играет и нежится [9, с. 58], а если рябит — значит водяной сердится; весенние половодье и разливы рек обычно объясняли свадьбами водяных, а наводнение — их плясками [1, т. 2, с. 123]; мутный вал, несущийся по воде — это их свадебный поезд, а волны — их кони.

В народном представлении водяной является достаточно сложным персонажем, подобно лешему, домовому, кикиморе, полевуку соединяет в себе черты природного духа — олицетворения одновременно опасной и животворной мощи стихии воды — и более поздние по происхождению черты нечистой силы. Как дух, враждебный человеку, водяной пугает и топит купающихся (особенно тех, кто ходит купаться в неурочное время), переворачивает лодки, рвет сети у рыбаков, разгоняет и выпускает из невода рыбу, разоряет плотины, ломает мельничные колеса, устраивает наводнения, затопляя луга и посева, губит скотину, заманивая ее в топкие места. Впрочем, делает он все это, обычно только рассердившись на свою жертву, «но в общем не зол: сидит себе он в своем проливе и редко без нужды вредит людям» [4, с. 195]. Надо сказать, что водяной вполне способен жить с людьми в мире и относительном согласии. Тогда «он бережет пловца в бурную погоду, дает рыбаку счастливый улов, смотрит за неводами и бреднями» [1, т. 2, с. 124].

В художественной литературе образ славянского водяного духа довольно часто можно встретить в некоторых произведениях «крестьянской» прозы, имеющих отчетливый, не скрываемый автором фольклорный источник, например, в рассказе С.Дерунова «Борьба» (1866), типичной быличке по жанру и сказке по содержанию (здесь дед берет в кумовья водяного, который доставляет ему все, что тот ни пожелает). Образное народное мышление полагает присутствие и деятельность духов в большинстве значительных или странных явлений окружающего мира — не только естественного, природного, но и искусственного, технического происхождения: «Ишь его, точно водяник пыхтит, эх, полощется!» — восклицает крестьянин при виде парового судна, плывущего по реке (С.Дерунов. «На плоту»). Художественное воображение населяет духами опозитизированные картины деревенской жизни или детские воспоминания и впечатления:

«я узнал ... про водяного, который имел прекрасное и важное помещение под колесами» мельницы и «заведовал нашими двумя прудами, верхним и нижним, и двумя болотами» (Н.Лесков. «Воспоминания»). Выразительные упоминания о водяном можно встретить в поэзии начала XX века, но это именно упоминания, а не изображения — пейзажные олицетворения, созданные одним коротким росчерком пера. В них «водяник прядет кудель, что волна, то пасма пряжи», «нижет скатную зернь солнцепек — водяницы стожарную кику» (С.Клюев. 1911, 1916).

Более отчетливое представление о водяном можно составить на основе живописных изображений. Одним из самых привлекательных является «портрет» водяного известного русского художника-сказочника В.Васнецова. На его рисунке водяной изображен в своей естественной среде: летней лунной ночью, в заросшем камышом и осокой водоеме он стоит, высунувшись по пояс из воды прямо посреди лунной дорожки, опираясь ладонью-лапой на нее, как на твердую поверхность. Его бочкообразное туловище почти полностью скрыто большой седой бородой, а лицо — обрамляющими его растрепанными волосами, мохнатыми бровями и длинными усами, отливающими зеленью. Внешность водяного-дедушки, на первый взгляд, полностью человекообразна — признаки водного духа придают ей мелкие и не сразу заметные детали: круглые рыбы-глаза его горят ярким желтым светом, как у ночных животных, тонкая рука напоминает лягушачью конечность, а ладонь, которой он опирается на воду, имеет перепонки между «пальцами» и красна, как гусиная лапа. Во внешности водяного В.Васнецова нет абсолютно ничего пугающего, каких-либо явных признаков грозного языческого духа — своим полным любопытства взглядом, простуженным от

постоянного пребывания в воде красным распухшим носом он скорее напоминает добродушного героя детских сказок.

С фольклорной точки зрения более достоверным выглядит изображение водяного хозяина у другого известного русского художника-сказочника — И.Билибина. Рисунок представляет собою одну из иллюстраций к разделу «Мифология славян» в энциклопедическом справочнике «Всеобщая мифология» (Париж, 1934). Композиция рисунка в целом схожа с васнецовской: выступающая из воды фигура в привычном окружении (на этот раз не в природном водоеме, а в мельничной запруде).



В.Васнецов. Дедушка-водяной. Хромолитография. Начало XX в.

Этим сходство двух работ исчерпывается. Решение главного персонажа у И.Билибина иное, если не мифологически, то поэтически более точное. В облике его водяного очень мало человеческого, антропоморфного. Голая жабья голова, увенчанная выпученными глазами и тонкими, как у сома, усами, словно «перетекает», как у большинства земноводных, в покатые, со складками вместо шеи, плечи. Одинаково грубая на лице и туловище, будто бы скользящая на вид кожа, гладко накачанная, словно скафандр, торс и устрашающе когтистая, с кожистыми перепонками лапа также наводят на мыс-

ли о глубоководных обитателях водоемов. И только взгляд его — пристальный, тяжелый, почти надменный — и сама монументальная мощная статья фигуры отчетливо человеческие, а то и сверхчеловеческие: перед нами истинный хозяин, владыка окружающего его водного мира.

Весьма точные и выразительные эти художественные воплощения водяного немногочисленны. Надо признать, не без сожаления, что в русском искусстве водяного сильно теснит его ближайший фольклорный сородич — морской царь, известный нам по былинам о Садко. Как один из наиболее красочных персонажей национально-героического эпоса, он имеет явное преимущество перед водяным во всех жанрах русского профессионального художественного творчества.

Судя по фольклорным свидетельствам, быт у морского царя устроен несравненно богаче, чем у водяного. Он тоже живет на дне, в пучине морской, имеет жен и дочерей, злых красавиц. Дворец его, стеклянный или хрустальный, украшен «золотом и серебром из потонувших судов и камнем «самоцветом», ярче солнца освещающим морское дно» [8, с. 51]. Внешность морского царя в былинах не описывается (упоминается только пышная растительность на голове — существенный, по-видимому, признак водяных духов: «голова у царя как куча сенная»), поэтому неизвестно, сильно ли его облик отличается от облика водяного. Функции же этих персонажей — потопление людей, судов, создание наводнений и причинение других неприятностей на воде — безусловно, сходны. Морской царь любит веселиться, собирая в свой дворец всех утонувших музыкантов, пляшет до упаду под их музыку. Веселье его небезопасно для людей: пляска морского царя вызывает бурю на море, топят корабли [1, т. 2, с. 110]. А

вот пение былин, напротив, способно усмирить стихию. Об этом свидетельствует традиционная былинная концовка, обозначающая прикладную цель сказителя: «Синему морю на тишину, добрым людям на послушание».

Оригинальные художественные воссоздания образа морского царя можно встретить в стихотворных прочтениях новгородских былин, сделавшихся популярными во второй половине XIX века (И.Суриков, А.Толстой). В балладе-былине А.Толстого «Садко» (1872) образ водяного царя, несколько самодовольного и грубоватого («мой терем есть моря великого пуп»), в целом не слишком отличается от фольклорного. Правда, обстановка его жилища и внешность здесь почти не выписаны, за исключением обычного упоминания о «тереме хрустальном», полном алмазов и «яхонтов алых», да намеков на отдельные зооморфные черты в облике самого царя (усы, как у сома, чешуйчатые ладони) и его дочек («ключи они, как ерши»).

Главное место в балладе занимает пляска морского царя, описанная нарочито простонародным языком и окрашенная сатирическими тонами:

*То, выпятя грудь, на придворных он прет,
То, скорчившись, пятится боком,
Ломает коленица и взад, и вперед.
Валяет загребом и скоком...*

Эта пляска, в полном соответствии с фольклорным прообразом, приводит к буре, грозе и потоплению кораблей:

*вприпрыжку понес его черт ходуном,
он фыркает, пышет и дует:
гремит плясовая, колеблется дом,
и море ревет и бушует.*

Развязка баллады, однако, отличается от былинной: у А.Толстого пляска морского царя заканчивается без вмешательства извне, Садко сам обрывает струны гуслей, когда «в нем сердце исполнилось жали» к тонущим и гибнущим в море и на земле людям. Отсутствие в балладе Николы-угодника приводит, в конечном счете, к оптимистическому результату:

царство водяное не уничтожается, морской царь не погибает. Насильно остановленный в своей пляске, он, «ярости полный», могучим подзатыльником («плесом чешуйным в потылицу») отправляет Садко обратно на землю. И оба мира — земной и подводный, реальный и фантастический — продолжают благополучно существовать параллельно и независимо друг от друга, по введенному исстари порядку.

Известные нам живописные изображения морского царя относятся большей частью к жанрам книжной иллюстрации, театрально-декорационного и прикладного искусства. Среди первых наибольший интерес представляет рисунок И.Репина «Пляска морского царя» (1903) из серии «Садко — богатый гость». Морской царь на нем — словно живое воплощение бури: его заверченная в безудержной пляске фигура со вскинутыми руками, разметавшимися длинными волосами и едва намеченными ступнями ног отчетливо сужается книзу, напоминая и формой, и энергетикой устрашающую воронку смерча.

Многочисленными изображениями морского царства мы обязаны также театральным постановкам оперы Н.Римского-Корсакова «Садко», в оформлении которых принимали участие лучшие русские живописцы — К.Коровин с С.Малютиным (1897), В.Васнецов (1901), И.Билибин (1913). К сожалению, сохранившиеся эскизы фигуры морского царя не сопоставимы по выразительности с репинским рисунком.

Под впечатлением ярких оперных образов Н.Римского-Корсакова возникли и волшебной красоты керамические поделки М.Врубеля: декоративное блюдо «Садко» с головой морского царя в центре композиции, ваза-маска «Морской царь», статуэтки Садко и Волховы (майолика, 1899—900). Такое количество и разнообразие произведений изобразительного искусства, вдохновленных образами оперной музыки, косвенно подтверждает силу ее образного воздействия,

степень глубины и точности постижения Н.Римским-Корсаковым сути своих героев — и в первую очередь фантастических обитателей морской пучины.

Опера «Садко» не была первым обращением Н.Римского-Корсакова к образам новгородской былины. До нее им уже была написана симфоническая музыкальная картина «Садко» (1867), весь музыкальный материал которой вошел позже в оперу. Основой содержания симфонической картины стали подводные эпизоды былины, повествующие о визите Садко к морскому царю. Интересно, что сюжет «Садко» сразу привлек внимание Н.Римского-Корсакова не как былинный, эпический, а как сказочно-фантастический, концентрирующий внимание не на самом герое, а на причудливой атмосфере и необыкновенных обитателях дна морского. «Эта музыка действительно переносит нас в глубь волн — это что-то «водяное», «подводное» настолько, что никакими словами нельзя выразить. Сквозь таинственную сферу морской струи вы видите, как возникают, точно привидения, не то величественные, не то смешные фигуры старого морского царя (что-то вроде славянского Нептуна) и его гостей, вы присутствуете при их пиршестве, при их пляске» [12, с. 628].

Программа симфонической музыкальной картины «Садко», предложенная В.Стасовым сначала М.Балакиреву, а позже М.Мусоргскому, изначально была задумана как сюжет из «русской водной мифологии» [10, с. 250], своего рода славянский вариант симфонии «Океан» А.Рубинштейна. Мысль М.Мусоргского переадресовать замысел В.Стасова именно Н.Римскому-Корсакову оказалась необыкновенно счастливою: никто из русских композиторов так хорошо не подходил для создания этого картинного, красочного и в то же время изящного, ажурного полотна, как Н.Римский-Корсаков. «Делайте «Садку», милый Корсинька, ... у вас наверняка хорошо выйдет. Я бы не поддразнивал писать на этот сюжет, если бы не был уверен, что вы его ладно состряпаете», — писал М.Мусоргский в начале июля 1867 года [11, с. 290].

Музыкальная картина «Садко» написана в контрастно-составной форме с тематическим и тональным репризным обрамлением (A — B — C — D — A1). Смысловой и музыкальный центр формы составляют два средних раздела — «пир у морского царя» (раздел C, D-dur, 182 такта) и «пляска под наигрыш Садко» (раздел Des-dur, 324 такта). Крайние разделы — картины моря (разделы A и A1, Des-dur, соответственно, 40 и 15 тактов) и «появление морского царя» (раздел B, 58 тактов) — ни масштабно, ни образно не могут с ними соперничать.

Как бы в противовес относительной свободе слитно-циклической композиции всего произведения оба средних раздела отмечены у Н.Римского-Корсакова жесткой структурной организацией. Вся сцена пира уложена композитором в три больших куплета вариационной формы, где каждый куплет представляет собою последовательное изложение четырех тем (песни Садко, темы золотых рыбок, чуд морских и морского царя). Куплетность дополняется репризностью: практически идентичные крайние куплеты сопоставляются с более развернутым средним (в нем вместе с темами Садко и золотых рыбок звучат две новые темы — Волховы и самого Океан-моря). Четвертый, еще более крупный раздел D оформлен в виде семичастного рондо, где в качестве рефрена выступает тема общей пляски подводного царства, а в эпизодах мелькают темы-характеристики его обитателей — хоровод красных девиц, тема Волховы, песня Садко, темы чуд морских и морского царя. Структурно и тематически упорядочив средние, самые крупные разделы формы, Н.Римский-Корсаков симметрично окружил их эпизодами моря (A и A1) и появлениями морского царя (B и окончание-кульминация раздела D), придав тем самым симфонической музыкальной картине абсолютную устойчивость и завершенность.

Помимо своеобразия строения, которое с гордостью осознавал и сам Н.Римский-Корсаков («оригинальность задачи и оригинальность вытекающей из нее формы»), музыку этого раннего произведения ком-

позитора (ор. 5) отличают еще три выдающихся достоинства: повествовательная живописность, картинность изложения; красочность колорита; удивительное единство, сплав реального (национального) и фантастического в музыкальной обрисовке событий и героев.

Повествовательная неторопливость и обстоятельность создаются здесь явственным преобладанием изложения над развитием. Четыре раздела из пяти отмечены многотемностью, тональной определенностью и ясностью структурного членения, т.е. явственной экспозиционностью. И только «появление морского царя» (B) представляет собой своего рода неустойчивый (ум. *fis*—A—D) переход от вступления к центральному разделу произведения. Добавив вариационность как основной метод развития, Н.Римский-Корсаков добился полного впечатления «неизменной изменчивости» — статики того особого рода, которая свойственна только картинам величественных явлений природы.

«Водяной», «подводный» колорит симфонической картины, отмеченный еще А.Серовым, создается главным образом тембровыми средствами. Переписка Н.Римского-Корсакова с М.Мусоргским изобилует описаниями найденных автором выразительных оркестровых приемов. Это и «скрипки и альты с сурдинами *p*», которые «должны изображать проясняющееся перед глазами Садки подводное царство» (B), и тема золотых рыбок, «прерываемая фразами духовых, при трелях скрипок», и вообще весь раздел C, о котором Н.Римский-Корсаков пишет: «Оркестровать надеюсь весьма прозрачно, с арфными флажолетами; струнные не снимают сурдин все время и только однажды доходят до *f*». Или о теме пляски (D): «Думаю, что альт *pp* с сурдиной, играющий... при синкопах арфы в нижнем регистре, даст фантастический колорит». Ему вторит М.Мусоргский, вспоминая «поэтический аккомпанемент подводной темки», который, «так сказать, заманивает под воду», и «струнные под сурдинкой в нижнем и среднем регистрах», что «имеют чарующий ха-

рактер и без зазоринки подходят под подводное царство» [11, с. 293—294, 296, 299].

С точки зрения ладогармонической, откровенно фантастической является лишь тема морского царя, построенная на звукоряде «тон-полутон» уменьшенного лада. Остальные же темы и тематические образования (общим числом семь), напротив, отмечены жанровой конкретностью и национальной характерностью. Инструментальное изложение не скрывает песенной, вокальной природы темы Волховы, величальной песни Садко, хоровода красных девиц. Также очевидны танцевальные истоки общей пляски (трепачка, по определению автора) или темы золотых рыбок, скерцозность темы чуд морских. Лишь тема моря, построенная на общих формах движения, нейтральна в жанровом отношении, но не в национальном: основу ее фигуры составляет трихордовая интонация, восточнославянский колорит которой усилен плагальной гармонией аккомпанемента. Общими для большинства тем являются также параллельная переменность, периодичность, органическая неквадратность строения. Н.Римский-Корсаков отнюдь не старается придать своей музыкальной картине откровенно национальный колорит: «Народность должна особенно ярко выступить, когда Садко играет, и тем отделить его личность от прочих фантастических существ, его окружающих; последние же не должны иметь слишком реального русского типа, а должны быть прежде всего фантастическими, а потом уже русскими» [11, с. 92]. Результатом этого намерения стала удивительная цельность общего тона произведения: не сделавшись благодаря изысканной приглушенной оркестровке «вполне русскими», все темы-персонажи «Садко» превратились в одинаково бестелесные, чуть расплывчатые фигуры, словно отделенные от слушателя тонким колышущимся прозрачным занавесом.

Демонстрируя устойчивость своего интереса к «русской водной мифологии», Н.Римский-Корсаков почти через 30 лет вновь обращается к сюжету «Садко» уже в одно-

именной опере (1896). В первом авторском варианте либретто оперы присутствуют «одни только водяные и волшебные сцены былины»: «действие все время происходит только у воды, в воде и под водой» [11, с. 417]. После упорных настояний В.Стасова в нем появляются «новгородские» эпизоды (1-я, 3-я, 4-я картины окончательно редакции). При этом Н.Римский-Корсаков соглашается с таким расширением сюжета не сразу: «Меня новгородские споры и партии очень мало привлекают, а влечет меня фантастическая часть, а также бытовая, лирическая... Я ишу того, что мне подсказывает характер моих музыкальных способностей» [11, с. 423].

По сравнению с симфонической картиной «Садко» «водная» часть оперы более протяженна, разнообразна и красочна. Ее характеристике посвящено около двадцати лейтмотивов, многие из которых связаны интонационно — как последовательные трансформации нескольких основных тематических комплексов. Так, из «морской» гаммы «тон-полутон», бывшей в симфонической картине темой «появления морского царя», в опере «произрастают» сразу две темы. Это лейтмотив морского царя (восходящее движение по ступеням гаммы в объеме тритона) и тема его обители — лазоревго терема (нисходящее движение, слегка подправленное диатоникой: в объеме кварты, а не тритона). Из величальной песни Садко — темы золотых рыбок, чуд морских и один из лейтмотивов Волховы, а из ее припева — тема общей пляски. Неторопливая повествовательность и картинность водных сцен оперы во многом создаются этим «единством в многообразии», многоцветными переливами интонационно вариантного тематизма.

Своим прозрачным и переливчатым колоритом музыка оперы в первую очередь обязана тональной окраске. Симфоническое вступление к опере, построенное на теме океан-моря синего, написано в ми-бемоль-мажорной тональности, по словам Н.Римского-Корсакова, «серо-синеватой, сумрачной» [15, с. 82], точно отража-

ющей оттенок суровых северных вод у берега Новгорода. Однако в начале 6-й картины (подводное царство) та же морская стихия (и та же тема), рассматриваемая не с реалистических, а со сказочно-фантастических позиций, дана уже в «темно-синем» ми-мажоре — центральной по положению и главной по значению тональности большинства водных эпизодов оперы. Нужно заметить, что цветовое восприятие у Н.Римского-Корсакова определяет не только выбор тональности изложения какой-либо темы, но и логику секвенционного или модуляционного ее развития. Так, тема лазоревго терема в оркестровом интермеццо между 5-й и 6-й картинами оперы последовательно изменяется, насыщается и углубляется в цвете по мере удаления Садко от поверхности воды: из «серо-синего» ми-бемоль мажора и «серо-фиолетового» ля-бемоль мажора она переходит в «темноватый, теплый» ре-бемоль мажор, потом в «серо-зеленый» соль-бемоль мажор, завершаясь «темно-синим со стальным отливом» си-мажором, и, наконец, «темно-синим, сапфировым» ми-мажором. «Легко видеть, что здесь нет ни одного оттенка, какой бы не был свойствен океанским и морским водам» [14, с. 474].

Тональная музыкальная палитра дополняется у Н.Римского-Корсакова точными фактурными приемами. В интермеццо между 5-й и 6-й картинами (спуск Садко в бездну морскую) впечатление погружения, ощущение прозрачной плотности водной среды и нарастающей массы воды над головой создаются противопоставлением двух утолщенных в терцию далеких голосов, неуклонно движущихся навстречу друг другу на фоне неподвижного баса. В «Садко» вообще почти все темы, непосредственно относящиеся к волшебной сфере воды — золотых рыбок, чуд морских, лазоревго терема, «морская» гамма, — изложены практически одинаково: низкий басовый голос, максимально удаленная от него (не менее четырех октав) мелодия и едва заполненная середина фактуры. Именно такой склад как нельзя лучше подходит для

изображения бесконечных, завораживающих своей безмерностью пустынных стихийных пространств. Позже подобной «пустой» фактурой (очень глубокий бас, высокая мелодия и равноудаленные от них, слабо намеченные средние голоса) наиболее успешно пользовался А.Скрябин для создания своих фантастических звездных *volando*.

Но главным средством создания фантастического колорита подводного царства (как и других фантастических образов Н.Римского-Корсакова), безусловно, являются симметричные лады, применяемые здесь композитором широко и трактованные весьма разнообразно. Необычной и странной ладовой двойственностью (одновременным звучанием гаммы «тон-полутон» и целотонной) украшена музыка чудесного превращения лебедей в красных девиц (2-я картина). Сумрачный тон «морской» гаммы и угрожающий характер лейтмотива морского царя своим происхождением обязаны уменьшенному ладу, причудливо-неопределенный, завораживающий колорит хора морских дев (с его лейтмотивом зовов подводного царства) — увеличенному ладу. А впечатление безличной и беспощадной мощи разгулявшегося Океан-моря создается средствами целотонности. Ладовый колорит главных фантастических тем оперы узнаваем, но не постоянен: он меняется в соответствии со сценической ситуацией и логикой развития образа. Ему подвержен даже исключительно устойчивый в своем строении лейтмотив морского царя, который разрастается в диапазоне и интервально расширяется до увеличенного лада в сцене пляски или обретает торжественно-величественную целотонность в сцене шествия (6-я картина).

Центральным, объединяющим и связующим элементом всей симметрично-ладовой сферы является «морская» гамма «тон-полутон» — самый старый из всех фантастических музыкальных образов оперы, заимствованный еще из симфонического «Садко». В опере она представляет уже не одного морского царя, а всю морскую стихию. Демонстрируя ее постоянную изменчивость, Н.Римский-Корсаков

при различных появлениях окрашивает «морскую» гамму разными ладовыми оттенками, но в пределах единой симметрично-ладовой краски. Используя общность тритоновой основы всех симметричных ладов, он гармонизирует гамму «тон-полутон» созвучиями то увеличенного (превращение лебедей, 2-я картина), то уменьшенного лада (колыхание воды в озере в начале 2-й картины, спуск Садко под воду между 5-й и 6-й картинами, конец общей пляски в 6-й картине, вступление к колыбельной Волховы в 7-й картине).

Механическое однообразие строения и неопределенность тяготений симметричных ладов, воплощающих фантастические и стихийные силы водной среды, противопоставляются у Н.Римского-Корсакова естественности и человечности диатоники, чувственности альтерационной хроматики. Ладовые характеристики, в конечном счете, являются определяющими для выяснения степени принадлежности персонажей фантастическому или реальному миру. С продвижением из воды на берег, из подводного мира в мир человеческий проясняется и ладовая, и жанровая окраска тематизма. Национально определенными оттенками (натурально-ладовая переменность) отмечены все песни Садко у воды и под водой — протяжная, плясовая, величальная, а также тема общей пляски чуд морских. На границе двух миров, между водой и землей, располагается модулирующая из диатоники в симметрично-ладовую хроматику колыбельная Волховы. В заключительном разделе ее (превращение морской царевны в реку) выразительная мелодия колыбельной песни тонет в звукоядре «тон-полутон», а красочные гармонические отклонения нивелируются, растворяются в однородных созвучиях уменьшенного лада.

В отличие от мира людей, состоящего в «Садко» из пусть не слишком ярких, но все же самостоятельных личностей, морское царство производит впечатление недифференцированной красочности, калейдоскопического узора, разноцветного переливчатого му-

зыкального полотна, где в единый рисунок сплетаются взаимодополняющие и контрастные, статично-картинные образы всех его обитателей. Ярчайшей нитью этой ткани, безусловно, является партия дочери морского царя Волховы — самая значительная по размерам, тематическому разнообразию и драматургической сложности. Роль самого морского царя ни по одному из этих параметров с ней сравниться не может.

Производная от «морской» гаммы лейттема морского царя характеризует его в первую очередь как персонифицированное воплощение водной стихии. Об этом свидетельствует не только ее симметричное «волнообразное» изложение (парность восходящих и нисходящих вариантов), но и неизменная обработка ее звучания «морской» гаммой — тема как бы выплывает, вытекает из длительных (2—3 октавы) «перекатов» звукоядра «тон-полутон». Главенствующее положение лейттемы морского царя в иерархии водного тематизма подчеркивается тональностью ее начального изложения — уменьшенным ладом ми, одноименным по отношению к центральной «водяной» тональности оперы. Предельно же удаленное, тритоновое соотношение тональности лейттемы морского царя с си-бемоль-мажорной тональностью темы Старчица (Николы-угодника) как нельзя очевиднее демонстрирует их полярную противоположность друг к другу, предвещая невозможность их одновременного существования.

Удивительно, но гибель морского царя в финале 6-й картины не только не приводит оперу к драматическому финалу, но даже не нарушает общее эпически-картинное течение ее музыкальных событий. Исчезновение морского царя, его буквальное растворение вместе со всем его царством происходит у Н.Римского-Корсакова с неотвратимостью и естественностью природного процесса и, вызывая сожаление, не порождает чувства утраты. Так случается, наверное, потому, что у Н.Римского-Корсакова морской царь — не личность, не герой, а всего лишь оду-

шевленная стихия, на время принявшая человеческий облик. В музыке Н.Римского-Корсакова, также как в стихах А.Толстого, в рисунках И.Репина, скульптурных изображениях М.Врубеля, морской царь является нам только в своей природной среде, в окружении ее всегдашних обитателей. Он меняется вместе с изменчивостью этой среды, и стихийность его природы позволяет все его преображения, даже саму его гибель, воспринимать как естественные явления, не расстраивающие общую природную гармонию.

1. Афанасьев А.Н. *Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1995.*

2. *Беларуская міфалогія: Дапаможнік /Укладальнік У.А.Васілевіч. Мн. 2001.*

3. Богданович А.Е. *Пережитки древнего мирозерцания у белорусов. Мн. 1995.*

4. Даль В.И. *О повериях, суевериях и предрассудках русского народа. СПб., 1996.*

5. Зеленин Д.К. *Восточнославянская этнография. М., 1991.*

6. *Круглый год: Русский земледельческий календарь. М., 1991.*

7. Левкиевская Е.Е. *Мифы русского народа. М., 2002.*

8. Максимов С.В. *Нечистая, неведомая и крестная сила. М., 1996.*

9. Никифоровский Н.Я. *Нечистики, свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе. Витебск, 1995.*

10. Римский-Корсаков Н.А. *Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955.*

11. Римский-Корсаков Н.А. *Полное собрание сочинений. Т.5. М., 1960.*

12. Серов А.Н. *Избранные сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1957.*

13. Толстой Н.И. *Из заметок по славянской демонологии. 2. Каков облик дьявольский? // Народная гравюра и фольклор в России X—XX вв. М., 1976.*

14. Цуккерман В.А. *Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970.*

15. Ястребцев В.В. *Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания: В 2 т. Т. 1. Л., 1959.*