

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

На правах рукописи



Верба Наталья Ивановна

**АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МОРСКОЙ ДЕВЫ
В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство (искусствоведение)

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

ТОМ I

Санкт-Петербург

2021

СОДЕРЖАНИЕ I ТОМА

Введение	6
ЧАСТЬ I. АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ РУСАЛОЧЬИХ ОБРАЗОВ	22
Глава I Проблема архетипа в современном гуманитарном знании и музыковедении	22
§ 1.1. Феномен архетипа в мифологии, философии, литературоведении и языкознании.....	22
§ 1.2. Проблематика архетипического в музыкальном искусстве.....	42
§ 1.3. Вопросы методологии анализа архетипических образов в музыкальном искусстве.....	59
Глава II Морская дева как архетипический образ	65
§ 1.4. Сюжет о морской деве в культуре конца XVIII – начала XXI веков.....	65
§ 1.5. Фольклорные, мифологические, бытовые источники представлений о морской деве: опыт характеристики.....	72
§ 1.6. Система архетипических образов сюжета о морской деве.....	93
§ 1.7. К вопросу о созвучии архетипического образа морской девы мировоззренческим и эстетическим константам европейского и русского романтизма.....	105
ЧАСТЬ II. АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МОРСКОЙ ДЕВЫ В ОПЕРНОМ И БАЛЕТНОМ ЖАНРАХ	114
Глава III. Сюжет об Ундине в европейских и русских операх и балетах	114
§ 2.1. «Ундина»: от Ф. де ла Мотт Фуке к Э. Т. А. Гофману. Опыт анализа архетипических образов сказки и первой романтической оперы.....	114
§ 2.2. Специфика интерпретации сюжета об Ундине в опере А. Лорцинга.....	151
§ 2.3. «Ундина» А. Ф. Львова в «русалочьем» музыкальном контексте XIX века.....	168
§ 2.4. Особенности претворения архетипического образа морской девы в «Ундине» П. И. Чайковского.....	190
§ 2.5. «Ундина» С. С. Прокофьева в контексте музыкальных реализаций сюжета о морской деве.....	200
§ 2.6. Неизвестные страницы «русалочьей» эпопеи: опера «Ундина» М. Вохиной....	215
§ 2.7. Трансформация архетипического образа морской девы в различных версиях балета «Ундина» Ц. Пуни и Ж. Перро.....	226
§ 2.8. Особенности интерпретации архетипического образа морской девы и сказки Ф. де ла Мотт Фуке «Ундина» в одноименном балете Х. В. Хенце.....	235
Глава IV. Русалочьи образы в оперном и балетном жанрах	247
§ 2.9. «Das Donauweibchen» и «Днепровская Русалка» как предвестники «эры русалок». Грани архетипического и интертекстуального.....	247
§ 2.10. Трансформация системы архетипических образов сюжетов о морских девах в реалистичной драме «Русалка» А. С. Пушкина и одноименной опере А. С. Даргомыжского.....	267
§ 2.11. Пантеистическая трактовка русалочьего образа в «Майской ночи» Н. А. Римского-Корсакова. Органичное сопряжение христианского и языческого начал в образе Панночки.....	307

§ 2.12. Специфика претворения мифологемы воды и архетипического образа морской деви в опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова.....	318
§ 2.13. «Утопленница» Н. В. Лысенко: национальная украинская опера о русалке...	357
§ 2.14. «Русалка» А. Дворжака в контексте оперных версий сюжета о морских девах: интеграция наднационального сюжета и национальных традиций.....	366
§ 2.15. Архетипический образ морской деви в творчестве Ю. Вейсберг: неоконченная опера «Русалочка».....	384
§ 2.16. Интерпретация «Русалочки» Г. Х. Андерсена в балете Дж. Ноймайера и Л. Ауэрбах: новое звучание и вечные смыслы старого сюжета.....	396
§ 2.17. Амбивалентная трактовка образа Лорелеи в романтической опере.....	405

ЧАСТЬ III. АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МОРСКОЙ ДЕВИ В ВОКАЛЬНЫХ, ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ И ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ.....

412

Глава V. Особенности воплощения русалочьих образов

в поэтических и вокальных сочинениях XIX–XX веков.....	412
§ 3.1. Образ Лорелеи в поэтической и вокальной культуре западноевропейского романтизма.....	412
§ 3.2. «Мирные» образы нимфы, nereиды и наяды в русской поэзии и русском романсе.....	422
§ 3.3. Русалочья тематика в кантатном и камерно-вокальном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: аспекты интертекстуальности и архетипичности.....	428
§ 3.4. «Русалка» М. Ю. Лермонтова и ее разножанровые вокальные версии.....	436
§ 3.5. «Песня рыбки» из поэмы «Мцыри» М. Ю. Лермонтова в романах XIX–XX веков: специфика запечатления архетипического русалочьего образа в поэтическом и музыкальных текстах.....	455
§ 3.6. «Русалка» К. Д. Бальмонта в романах русских композиторов.....	464
§ 3.7. Образ морской деви в «Трех песнях Раутенделейн» для голоса и симфонического оркестра Ю. Вейсберг.....	473

Глава VI. Специфика претворения образа морской деви

в инструментальной и вокально-симфонической музыке	481
§ 3.8. Особенности интерпретации образа морской деви в Концертной увертюре «Сказка о Прекрасной Мелузине» Ф. Мендельсона.....	481
§ 3.9. Архетипический образ морской деви в Сонате для флейты и фортепиано «Ундина» К. Рейнеке.....	486
§ 3.10. Фантазия для оркестра «Русалочка» Александра Цемлинского: архетипический образ морской деви в эпоху модерна.....	488
§ 3.11. «Ундины» С. Шаминад, М. Равеля и К. Дебюсси как примеры претворения архетипического образа морской деви в фортепианной музыке.....	501
§ 3.12. Интерпретация образа Лорелеи в Симфонии № 14 Д. Д. Шостаковича.....	509

Заключение.....	515
------------------------	-----

Список использованной литературы, нотных изданий, архивных, рукописных источников и интернет-ресурсов.....

521

СОДЕРЖАНИЕ II ТОМА

Нотные примеры к § 2.1: «Ундина»: от Ф. де Ла Мотт Фуке к Э. Т. А. Гофману. Опыт анализа архетипических образов сказки и первой романтической оперы.....	4
Нотные примеры к § 2.2: Специфика интерпретации сюжета об Ундине в опере А. Лорцинга.....	29
Приложение к § 2.3: «Ундина» А. Ф. Львова: к истории создания.....	41
Нотные примеры к § 2.3: «Ундина» А. Ф. Львова в «русалочьем» музыкальном контексте XIX века.....	52
Нотные примеры к § 2.4: Особенности претворения архетипического образа морской девы в «Ундине» П. И. Чайковского.....	67
Нотные примеры к § 2.5: «Ундина» С. С. Прокофьева в контексте музыкальных реализаций сюжета о морской деве.....	76
Нотные пример к § 2.6: Неизвестные страницы «русалочьей» эпопеи: опера «Ундина» М. Вохиной.....	90
Приложение к § 2.8: Либретто балетов «Ундина» Ф. Аштона и В. Самодурова.....	95
Нотные примеры к § 2.9: «Днепровская Русалка» и «Das Donauweibchen» как предвестники «эры русалок». Грани архетипического и интертекстуального....	98
Нотные примеры к § 2.10: Трансформация системы архетипических образов сюжетов о морских девах в реалистичной драме «Русалка» А. С. Пушкина и одноименной опере А. С. Даргомыжского.....	113
Нотные примеры к § 2.11: Пантеистическая трактовка русалочьего образа в «Майской ночи» Н.А. Римского-Корсакова. Органичное сопряжение христианского и языческого начал в образе Панночки.....	121
Приложение к § 2.12: «Садко» Н. А. Римского-Корсакова: к вопросу о мультимифологизме сюжетной основы оперы.....	137
Нотные примеры к § 2.12: Специфика претворения мифологемы воды и архетипического образа морской девы в опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова	147
Нотные примеры к § 2.13: «Утопленница» Н. В. Лысенко: национальная украинская опера о русалке.....	179
Нотные примеры к § 2.14: «Русалка» А. Дворжака в контексте оперных версий сюжета о морских девах: интеграция наднационального сюжета и национальных традиций.....	183
Нотные примеры к § 2.15: Архетипический образ морской девы в творчестве Юлии Вейсберг: неоконченная опера «Русалочка».....	195

Приложения к § 2.17 и к § 3.1: Литературные приношения Лорелее: тексты стихотворений и оперные либретто.....	204
Нотные примеры к § 3.1: Образ Лорелеи в поэтической и вокальной культуре западноевропейского романтизма.....	208
Нотные примеры к § 3.2: «Мирные» образы нимфы, nereиды и наяды в русской поэзии и русском романсе.....	217
Нотные примеры к § 3.3: Русалочья тематика в кантатном и камерно-вокальном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: аспекты интертекстуальности и архетипичности.....	219
Нотные примеры к § 3.4: «Русалка» М. Ю. Лермонтова и ее разножанровые вокальные версии.....	225
Нотные примеры к § 3.5: «Песня рыбки» из поэмы «Мцыри» М. Ю. Лермонтова в романсах XIX–XX веков: специфика запечатления архетипического русалочьего образа в поэтическом и музыкальных текстах.....	253
Нотные примеры к § 3.6: «Русалка» К. Бальмонта в романсах русских композиторов.....	264
Нотные примеры к § 3.7: Образ морской деви в «Трех песнях Раутенделейн» для голоса и симфонического оркестра Ю. Вейсберг.....	272
Нотные примеры к § 3.8: Особенности интерпретации образа морской деви в Концертной увертюре «Сказка о Прекрасной Мелузине» Ф. Мендельсона.....	277
Нотные примеры к § 3.9. Архетипический образ морской деви в Сонате для флейты и фортепиано «Ундина» К. Рейнеке.....	281
Нотные примеры к § 3.11: «Ундины» С. Шаминад, М. Равеля и К. Дебюсси как примеры претворения архетипического образа морской деви в фортепианной музыке.....	284
Нотные примеры к § 3.12: Интерпретация образа Лорелеи в Симфонии № 14 Д. Д. Шостаковича.....	291

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Проблема архетипа в современном гуманитарном знании – одно из актуальных и «энергоемких» направлений, заключающее богатые возможности изучения механизмов человеческого поведения, выявления оснований мифологических систем и переключек между ними, раскрытия специфики менталитета того или иного народа, объяснения существования так называемых «бродячих сюжетов» и т. д. Коль скоро современное понимание архетипа подразумевает под ним универсальные, врожденные психические структуры человека вне зависимости от его национальной, культурной принадлежности, то есть *принцип мышления*, способный порождать сходные образы, мотивы, жанры и т. д., то и сопряженная с ним исследовательская сфера охватывает широкий спектр отраслей научного знания (философия, социология, политология, психология, филология и лингвистика, искусствоведение и др.) и подразумевает выраженную междисциплинарность такого рода работ.

Проблематика архетипа в музыкознании также включает в себе огромный и актуальный в контексте современности потенциал – данный аспект позволяет осветить генетические и культурно-исторические аспекты разных образов, жанров, мотивов, отдельных средств выразительности и, тем самым, обогатить контекст изучения содержательных, языковых, стилевых явлений в музыкальном искусстве. Именно поэтому проблема архетипа в разнообразных ракурсах присутствует и в музыковедении, музыкальной педагогике, музыкальной терапии.

Одно из возможных исследовательских направлений обозначенной проблемы в музыке – архетипические образы и выявление особенностей претворения их характерных черт в различных произведениях. Это, в свою очередь, неизбежно влечет за собой включение таких сочинений в широкий культурно-исторический контекст, следовательно, расширяет возможности их интерпретации, помогает понять основания того или иного образа и механизм отбора авторами соответствующих ему средств выразительности.

*Образ морской деви*¹ – древний, имеющий архетипические основания. Неразрывно связанный со стихией воды, он имеет своеобразные воплощения в различных мифологических системах благодаря универсальному для человеческого мышления принципу персонификации природных сил. Особенно востребован образ морской деви в конце XVIII – начале XX вв.: он становится источником для множества литературных, особенно поэтических, живописных произведений, а также большого числа опер, вокальных и камерно-инструментальных сочинений, что свидетельствует о возможности рассматривать данный пласт как *явление* музыкальной культуры, свидетельствующее о *специальном* интересе творцов XIX века и представляющее собой актуальную сферу исследования.

Образ и постепенно формирующийся вокруг него сюжет аккумулируют свойственные для романтического века мировоззренческие константы, сопряженные с диалектикой двоемирия, взаимодействия идеального и реального, исторически достоверного и вымышленного, сказочно-фантастического и прозаически бытового, христиански ориентированного и языческого, фольклорного и художественного. Иными словами, морская дева и ее полные драматизма взаимоотношения с миром людей (в разновидностях легенд об Ундине, Лорелее, Мелузине, Русалке, Свитезянке и т. д.) выступают весьма красноречивыми манифестациями важнейших черт европейской романтической эстетики и многозначительными репрезентантами русской культуры, раскрывающими сложные сочленения в ней реалистических и романтических тенденций. Имманентность волшебных сюжетов о морской деви именно романтической эстетике видится еще и в том, что в XX веке они обладают гораздо меньшей востребованностью. Век двух мировых войн, изобретения оружия массового поражения, калейдоскопично сменяющих друг друга социально-политических катаклизмов выдвигает на авансцену иные легенды и других героев.

¹ Под закрепившимся в различных мифологических системах словосочетанием «морская дева» подразумеваются героини, связанные с самыми разнообразными водоемами. Важным здесь представляется не дифференциация этих персонажей по принадлежности какому-либо определенному источнику (реке, озеру, морю и т. д.), но очевидная общность сюжетов, сопряженных с ними.

Национальные варианты образа морской девы разнятся в деталях, обусловленных свойственной менталитету каждой нации спецификой и, в то же время, сохраняют смысловое ядро образа, проистекающее из инварианта. Архетипические основания образа определяют информативную насыщенность сравнений его запечатлений в различных национальных, в том числе музыкальных традициях. Подобный ракурс обладает актуальным потенциалом выявления типического и индивидуального, общего и частного, поскольку позволяет сформировать представление о процессе формирования семантического комплекса, найти многообразные контекстуальные и интертекстуальные связи, обогатить палитру трактовок музыкальных сочинений, прояснить их стилевые, образные и общесмысловые аспекты, расширить представление о значении, особенностях функционирования архетипического образа в музыкальной культуре в целом.

Подходы к исследованию музыкальных произведений в аспекте претворения в них архетипических образов, а также изучению особенностей существования самих архетипических образов в музыкальной культуре расширяют методологию музыкальной науки, укрепляют и обогащают междисциплинарные связи музыковедения и других сфер гуманитарного знания, что актуально для современной научной мысли.

Степень разработанности темы исследования. Изучение архетипических оснований образа морской девы и специфики его преломления в музыкальном искусстве – область, которую без преувеличений можно назвать «terra incognita». Обращение к теме невозможно без использования многовекового опыта ученых из разных сфер научного знания в осмыслении ими проблематики архетипа в целом. Раскрытие темы немислимо без учета трудов фольклористов – результаты экспедиций также составляют собой информативный «срез» для понимания изученности темы. Поэтому в данной рубрике будут кратко охарактеризованы, во-первых, степень разработки проблемы архетипа в гуманитарном знании, во-вторых, немногочисленные, посвященные собственно морской деवे работы, составляющие подступы к раскрытию темы и, в-третьих, источники, аккумулирующие сложившиеся

представления о морской деве в мифологических системах и фольклоре разных народов.

Проблема архетипа в том или ином ее аспекте на протяжении всей истории исследовательской мысли находилась в фокусе внимания философов, религиозных деятелей, литературоведов, фольклористов, психологов, культурологов, исследователей мифологии. Базис для осмысления фундаментальной важности понятия архетип был заложен еще в античности. В разные эпохи мыслители приближаются к понятию архетип, пусть даже без четкого наименования его этим термином. Подступы к рассмотрению данного феномена концентрируют в себе важные мировоззренческие константы каждого периода: идеализм у христианских философов, гуманистическую подоплеку у мыслителей Ренессанса, трансцендентальные у представителей классической философии; иррациональные, мистические у философов эпохи романтизма. Помимо попыток осознания общей *природы* понятия, которое в будущем назовут архетип, мыслители придают ему «локальные» звучания, насыщая его социологической, этнографической, фольклорной, мифологической проблематикой.

Как известно, сам термин архетип и разработка понятия в психологии принадлежит К. Г. Юнгу и его единомышленникам (Э. Нойманн, Ш. Бодуэн и др.). Вместе с тем особую роль в исследовании феномена архетипического сыграли исследователи фольклора, историки мифа и литературы. Они выявляли *сходные сюжеты и образы* и взаимодействия между мифологическими системами и языковыми особенностями разных народов, а также пытались осознать *природу* таких взаимодействий (Дж. Фрейзер, Дж. Кэмпбелл, М. Бодкин, Н. Фрай, Н. Хомский, К.-Л. Стросс, А. Ф. Лосев, В. Я. Пропп, Е. М. Мелетинский, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, С. С. Аверинцев, В. А. Марков, С. Ю. Неклюдов, Ю. В. Доманский, А. Ю. Большакова и мн. др.).

Проблематика архетипического все активнее выдвигается как стержневая в исследованиях из различных областей гуманитарного знания – философии, психологии, культурологии, филологии (В. Д. Лаза, Е. М. Щепановская, М. А. Шарапова, Е. Н. Шашнева, В. М. Русаков, Н. С. Вдовушкина, О. В. Авасапянц, Т. Н. Козина,

Н. С. Пивнева, С. Т. Махлина, О. Б. Элькан, В. А. Путра, С. Андерсон, Н. Джонсон, С. Роулэнд и мн. др.), вносящие существенный вклад в осознание феномена «архетип» и обогащающие методологический инструментарий гуманитарной науки.

В музыковедении данное направление освещено сравнительно мало. Поиски архетипических структур в музыкальном тексте и их значений неразрывно сопряжены с теорией интонации (Б. В. Асафьев, Л. А. Мазель, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, Б. Сабольчи, Д. Кук, и др.), музыкальной семантикой (М. Г. Арановский, Л. Н. Шаймухаметова, Я. Йиранек и др.), музыкальной герменевтикой (Г. Кречмар, А. Шеринг, К. Дальхауз, Х. Эггебрехт, Т. Чередниченко, М. Бонфельд, С. Филиппов и др.), теорией музыкального содержания (В. Холопова, Г. Зулумян, Л. Казанцева, М. Карпычев, Н. Очеретовская, Е. Чигарева и др.). Без серьезных наработок в названных областях невозможны были бы ни постановка проблемы существования архетипического в музыкальном искусстве, ни подступы к ее осмыслению.

Особой актуальностью и перспективностью обладают исследования, обращенные к коммуникативной природе архетипических комплексов (интонаций, мотивов и т. д.) музыкального текста (труды Д. К. Кирнарской, Т. П. Самсоновой, Л. П. Казанцевой, В. Ф. Третьяченко и др.); работы, акцентирующие психологические и мифологические аспекты проблематики архетипического в музыкальном искусстве (статьи, монографии В. Б. Вальковой, А. В. Денисова и др.). Свои аспекты проблема архетипа обретает в музыкальной педагогике и музыкальной терапии (работы А. В. Тороповой, В. И. Петрушина и др.).

Обращение к конкретным образам, имеющим архетипическую подоплеку, а также преломление в музыкальном искусстве мифологических мотивов, сюжетов присутствует в работах Л. В. Кириллиной, А. В. Денисова, Н. С. Горбачевой, Н. А. Антиповой, Ю. Ю. Петрушевич и др. Этот путь исследования, накапливая методологический инструментарий, аккумулируя множество вопросов частного характера, сможет создать базу для обобщений и сделать в будущем успешной попытку определения – что есть музыкальный архетип.

Исследование функционирования в музыкальном искусстве архетипического образа морской девы до сих пор не рассматривалось в качестве специальной задачи. Исключение, пожалуй, составляет статья Л. В. Кириллиной «Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века», однако вопрос об архетипических основаниях русалочьих образов в ней не ставится. Вместе с тем в смежных с музыкой сферах выполнен ряд разножанровых работ, в которых раскрываются те или иные аспекты претворения образа морской девы в литературе, в частности, и культуре, в целом. Назовем статьи «“Русалка” Пушкина и “Das Donauweibchen” Генслера» И. Н. Жданова, «“Ундина” в переводе В. А. Жуковского и русская культура» Е. В. Ланда, «Романтическая сказка Фуке» Д. Л. Чавчанидзе, «“Арзамасские” истоки пушкинской «Русалки»» Н. А. Борисовой; кандидатскую диссертацию «Мотив “водной девы” в творчестве немецких и русских писателей эпохи романтизма» У. В. Матасовой и др. Эти работы хоть и находятся вне музыкальной специфики и не ставят своей целью дать панорамный обзор функционирования в культуре образа морской девы во всех ее национально обусловленных разновидностях (ундины, русалки, Лорелея, Мелузина и др.), все же демонстрирует исследовательский интерес к данной тематике и важность ее дальнейшей разработки. При всей ценности названных трудов для настоящей диссертации также стоит отметить, что они не исследуют образ в контексте проблемы архетипического.

Существует круг публикаций для исследования *источников национальных представлений* о морской деве. Это труды выдающихся филологов-исследователей фольклора (В. А. Левшина, В. И. Даля, П. Г. Чубинского, А. Н. Веселовского А. Н. Афанасьева, Э. Лабулэ и др.), в которых собраны существующие издавна легенды, сказки того или иного народа, в том числе те, чьими героинями становились Русалка, Лорелея, Ундина, Мелузина, Свитезянка, наяды, nereиды, нимфы и т.д.

Огромный пласт различных музыкальных произведений (опер, романсов, арий, кантат, симфонических и камерно-инструментальных сочинений), созданных с конца XVIII и до начала XXI века и имеющих в качестве центрального образ морской девы, красноречиво свидетельствует об огромной его популярности, а, значит, способности аккумулировать в себе важные мировоззренческие константы разных

эпох, национальных культур и т. д. Анализ этого образа в аспекте проблематики архетипического даст богатую информационную базу для частных выводов о специфике претворения архетипических образов в отдельном опусе и более общих – об особенностях функционирования того или иного архетипического образа в музыкальном искусстве в целом.

Объект – архетипический образ как феномен музыкального искусства.

Предмет – семантика и музыкально-драматургические особенности воплощения архетипического образа морской девы в оперных, балетных, вокальных, инструментальных и вокально-симфонических произведениях различных композиторов конца XVIII–начала XXI веков.

Цель работы состоит в исследовании специфики функционирования архетипического образа морской девы и связанных с ней сюжетов в музыкальной культуре.

В соответствии с целью представляется необходимым решение следующих **задач**:

- изучить архетипические основания образа морской девы, опираясь на имеющийся в гуманитарном знании опыт осмысления феномена архетип и традиции запечатления этого образа в мифологии, литературе, поэзии, музыке;

- рассмотреть претворение характерных черт архетипического образа морской девы в национальных вариантах – образах Лорелеи, Ундины, Мелузины, Русалки и др.;

- охарактеризовать механизмы формирования вокруг образа морской девы сюжетов и осветить их обусловленность мировоззренческими константами XIX века;

- проанализировать разножанровые и принадлежащие различным периодам (в том числе малоизученные) музыкальные произведения, а также связанные с ними литературные и поэтические сочинения в аспекте претворения в них архетипического образа морской девы;

- обосновать влияние архетипических оснований образа на выбор композиторами соответствующих музыкальных средств выразительности для его воплощения;

- выявить круг наиболее характерных выразительных средств, емко воплощающих в музыке образ морской девы и проследить процесс их типизации в контексте композиторских приемов;

- раскрыть закономерности и многообразие интертекстуальных связей между музыкальными произведениями на русалочью тематику;

- обосновать и апробировать метод анализа архетипических образов в музыкальном искусстве.

Методология и методы исследования. В диссертации используется категориальный аппарат, сформировавшийся в современном гуманитарном знании. Междисциплинарность изучаемого понятия архетип и его производных (архетипический образ) обуславливает необходимость применения терминологического инструментария и методологической базы, сложившихся не только в музыковедении, но и философии, психологии, литературоведении, культурологии. Таким образом, теоретическим фундаментом диссертации выступают положения и принципы, откристаллизовавшиеся в теории архетипов, теории интонации, теории музыкального содержания, сферах музыкальной семантики, музыкальной герменевтики.

Исследование функционирования архетипического образа морской девы и особенностей его претворения в музыкальном искусстве диктует необходимость системного, комплексного подхода, подразумевающего совокупность **методов** исторического, сравнительного, целостного музыкально-теоретического, интертекстуального анализа. В диссертации также широко используются методы герменевтического, семантического анализа, аналитические методы теории музыкального содержания: все они направлены на прояснение «выразительно-смысловой сущности музыки» (В. Н. Холопова), то есть того содержательного уровня исследуемых в диссертации музыкальных произведений, на котором возможно идентифицировать воздействие феномена архетипического.

В качестве *источников*, послуживших теоретико-методологическим фундаментом для формулировки основных положений диссертации, выступают труды из различных областей гуманитарного знания, обращенные к:

- проблеме архетипа в философии, психологии, литературоведении, лингвистике, культурологии (С. С. Аверинцев, С. Андерсон, М. Бодкин, Ш. Бодуэн, А. Ю. Большакова, Н. Джонсон, Ю. В. Доманский, Дж. Кэмпбелл, К. Леви-Стросс, В. А. Марков, Э. Нойманн, С. Роулэнд, А. Л. Топорков, Н. Фрай, К. Г. Юнг и др.);

- соотношению мифа, фольклора и архетипических образов, мотивов, сюжетов в культурологии и искусствознании (А. Н. Афанасьев, М. М. Бахтин, А. Ю. Большакова, А. Н. Веселовский, А. Ф. Лосев, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, А. А. Потебня, и др.);

- истокам выделения проблемы архетипического в музыке как части музыкознания (Б. В. Асафьев, М. Г. Арановский, Л. П. Казанцева, Л. В. Кириллина, В. В. Медушевский, В. Н. Холопова, Л. Н. Шаймухаметова и др.);

- различным уровням и способам претворения архетипического в музыкальном искусстве (В. Б. Валькова, Н. С. Горбачева, Л. П. Казанцева, Д. К. Кирнарская, А. Ф. Лосев, Ю. Ю. Петрушевич, В. И. Петрушин, Т. П. Самсонова, А. В. Торопова и др.);

- народным представлениям о морской девае в фольклористике (А. Н. Афанасьев, А. фон Арним и К. Brentано, А. Н. Веселовский, Г. А. Глинка, Й. Гёррес, бр. Гримм, В. И. Даль, Д. К. Зеленин, А. С. Кайсаров, Э. Лабулэ, В. А. Лёвшин, М. Н. Макаров, И. М. Снегирев, П. П. Чубинский, М. Д. Чулков, А. Шрейбер, О. Шталь и др.);

- специфике мироощущения и эстетики музыкального романтизма, эпохи модерна, различных стилевых тенденций в музыке XX века и прояснению особенностей интерпретации архетипических образов в тот или иной период (Ю. И. Агишева, Н. А. Антипова, М. Г. Арановский, А. М. Гуревич, Н. И. Дегтярева, Б. Ф. Егорова, Е. Д. Кривицкая, Т. Н. Левая, Л. А. Михайленко, И. А. Скворцова, Й. Херманд и др.);

- истории создания музыкальных произведений о морской девае.

Авторская концепция соискателя, отраженная в *методе анализа архетипических образов* в музыкальном искусстве (на примере образа морской девы) основывается на позициях, выкристаллизовавшихся в музыковедении и смежных областях искусствознания. Стержневая мысль предлагаемого в диссертации метода анализа заключается в том, что архетипические образы нуждаются в особом осмыслении: это, во-первых, позволяет выявить и осознать значение магистральных, «вечных» образов в культуре, в том числе и музыкальной, во-вторых, дает возможность рассмотреть воплощения таких образов в музыкальных опусах в качестве информативных репрезентантов мировоззрения и стилистики того или иного исторического периода или же отдельных творцов и, в-третьих, раскрывает потенциал и специфику именно музыкального искусства в процессе претворения архетипического образа.

Разработанный диссертантом метод анализа архетипических образов, апробированный на целом пласте музыкальных произведений о морской деве, основывается на выделении нескольких уровней претворения рассматриваемого феномена архетипического: собственно образа в мифологической/фольклорной традиции, художественной практике, специфике музыкального искусства. Этот путь – от общего к частному с последующим соотнесением частного с общим – отражает общие для многих областей науки методологические принципы. Предложенный в работе метод тесно связан с универсальными для разных сфер гуманитарного знания методологическими установками и применим для анализа *различных* архетипических образов, функционирующих в музыкальной культуре, что, в свою очередь, может оказать эффективное воздействие на расширение инструментария современной науки в целом.

Материалом исследования служат разножанровые музыкальные произведения, центральным образом которых являются:

- Ундина (одноименные оперы Э. Т. А. Гофмана, А. Лорцинга, А. Ф. Львова, П. И. Чайковского, М. Вохиной, С. С. Прокофьева, балеты Ч. Пуни, Х. В. Хенце, инструментальные произведения К. Рейнеке, С. Шаминад, К. Дебюсси, М. Равеля);

- Русалка и Русалочка (оперная тетралогия «Днепровская Русалка» Ф. Кауэра, К.А. Кавоса и С.И. Давыдова, оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова, «Утопленница» Н. В. Лысенко, «Русалка» А. Дворжака, «Русалочка» Ю. Вейсберг (неок.), Фантазия для оркестра «Русалочка» А. Цемлинского, балет «Русалочка» Дж. Ноймайера и Л. Авербах, романсы, арии, кантаты о русалке Ф. С. Акименко, А. С. Аренского, М. А. Балакирева, В. М. Богданова-Березовского, Н. Х. Боголюбовой, В. Е. Бюцова, П. Виардо-Гарсиа, Р. М. Глиэра, К. В. Вурма, А. С. Даргомыжского, Э. Я. Длусского [Длусского], М. М. Ипполитова-Иванова, Г. Л. Катюара, И. Н. Лодыженского, Г. Я. Ломакина, А. В. Никольского, Н. П. Огарева, М. А. Остроглазова, А. Л. Панаева, Х. Г. Пауфлера, А. Г. Рубинштейна, Ф. М. Толстого, П. Г. Чеснокова, М. О. Штейнберга и др.);

- Мелузина (одноименная концертная увертюра Ф. Мендельсона);

- Лорелея (оперы «Лорелея» Ф. Мендельсона (неок.), «Лорелея» У. В. Уоллеса, «Лорелея» М. Бруха, «Лорелея» Ф. Пациуса, «Лорелея» А. Каталани, вокальные произведения о Лорелее Р. Шумана, К. Шуман, Ф. Листа, третья часть Симфонии № 14 Д. Д. Шостаковича «Лорелея»);

- Свитезянка (одноименные романс и кантата Н. А. Римского-Корсакова);

- Волхова (опера «Садко» Н. А. Римского-Корсакова);

- Раутенделейн (вокально-симфонический цикл «Три песни Раутенделейн» Ю. Вейсберг),

- сирены, наяды, nereиды и нимфы (ноктюрн для хора и оркестра К. Дебюсси, романсы Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, Н. Я. Мясковского и др.).

Апробация предложенного диссертантом метода анализа потребовала обращения к запечатлениям образа морской девы в мифологии, фольклоре, литературе. По этой причине материалом для исследования, наравне с музыкальными произведениями, служат:

- легенды, поверья, сказки, в центре которых – различные национальные варианты образа морской девы,

- стихотворения К. Брентано, Г. Гейне, Й. Эйхендорфа, Г. Аполлинера, А. Мицкевича, В. А. Жуковского А. С. Пушкина, А. Н. Майкова, Е. А. Баратынского, Д. П. Ознобишина, М. И. Михайлова, Л. Мея, М. Ю. Лермонтова, К. Д. Бальмонта и др.,

- рассказы, драмы, повести Ф. де Ла Мотт Фуке, О. Сомова, Н. В. Гоголя, Г. Гауптмана, Г. Х. Андерсена и др., основывающиеся на русалочьих сюжетах.

В осознании знаковых характеристик морской девы и степени популярности этого образа в культуре большое значение имело обращение к его живописным воплощениям. Важными для исследования стали посвященные русалкам, Лорелее, Ундине и другим морским девам полотна таких художников, как П. П. Рубенс, Д. У. Уóтерхаус А. Бёклин, А. В. Бугро, Г. Пил, Ж. Н. Патон, М. фон Швинд, Э. Бутибонн, Э. Д. Пойнтер, Ф. Лэйтон, К. Эквалл, В. Крэй, К. Бертлинг, Ф. Келлер, Й. К. Н. Шейрен, А. Ретель, Ф. фон Фольц, Й. Кёлер, Х. Маккарт, М. фон Швинд, И. Н. Крамской, К. Е. Маковский, И. Е. Репин.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Образ морской девы имеет архетипические основания. Выступая в качестве персонификации водной стихии, этот образ наследует многие семы мифологии воды.

2. Образ морской девы – один из актуальных и знаковых для романтической эпохи. Вокруг этого образа на заре эпохи романтизма кристаллизуется драматичный сюжет, созвучный мировоззренческим, эстетическим и стилевым константам европейского и русского романтизма, что, в свою очередь, определяет причины его популярности.

3. Появление множества произведений на русалочью тему на протяжении XIX–XX вв. объясняется обращением творцов к национальному наследию своих стран.

4. Образы различных морских дев при воплощении в художественных произведениях характеризуются дифференцированной акцентуацией, наряду с общими, особенных черт. В этом сказывается имманентные архетипическому образу свойства подвижности и обусловленности культурным контекстом.

5. В музыкальном искусстве наибольший круг произведений, основанных на архетипическом образе морской деви, связан с синтетическими жанрами, объединяющими в том или ином виде слово и музыку.

6. Востребованность образа морской деви в художественной практике обуславливает процесс накопления соответствующих выразительных средств.

7. Спектр средств выразительности в процессе обращения творцов к рассматриваемому архетипическому образу постепенно закрепляется в музыкальной практике как *универсальный, типический*: он с очевидностью обнаруживается при анализе всех произведений на русалочью тематику.

8. Интуитивное обращение композиторов к одному и тому же спектру средств выразительности порождает многочисленные интертекстуальные параллели между различными произведениями на русалочью тематику: эти связи, взятые в совокупности, моделируют обобщенный музыкальный портрет морской деви, характерный для культуры XIX–начала XX вв.

9. Смена социально-исторических условий в XX веке обуславливают снижение интереса творцов к волшебным образам, в том числе образу морской деви, популярность и востребованность которой в качестве основы художественных произведений очевидно уменьшается.

10. Современная музыкальная наука нуждается в уточнении понятийного аппарата, связанного с проблематикой архетипического. Наработки и достижения в смежных областях гуманитарного знания, а также собственно музыковедческий опыт осмысления феномена архетипического в интонационном, образном и других аспектах могут и должны выступать отправным импульсом в создании теоретико-методологической базы для соответствующих исследований.

Научная новизна исследования диссертационного исследования заключается в том, что:

- диссертация является первым в музыковедении системным исследованием многочисленных претворений в музыке архетипического образа морской деви, представляющих в совокупности информативное и знаковое явление европейской и русской музыкальных культур конца XVIII – начала XXI вв.;

- впервые раскрыты архетипические основания образа морской деви, выявляющие ее тесную сопряженность с мифологемой воды и взаимообусловленность их самых знаковых характеристик, что объясняет применение соответствующих выразительных средств в музыке в процессе воплощения этих образов;

- рассмотрена способность архетипического образа (на примере образа морской деви) аккумулировать эстетико-стилевые и мировоззренческие доминанты того или иного исторического периода в культуре, в том числе музыкальной;

- обоснованы причины особенной популярности архетипического образа морской деви в ее различных национальных вариантах в музыкальном искусстве, литературе, живописи, эпохи романтизма и рубежа XIX–XX вв.;

- исследован при помощи предложенного соискателем метода анализа архетипических образов большой корпус музыкальных произведений на предмет особенностей воплощения в них образа морской деви;

- введены в научный обиход ранее неизученные или малоисследованные разножанровые музыкальные произведения, основывающиеся на фольклорных, мифологических, литературных текстах о различных национальных разновидностях морских деви;

- предложен новый ракурс исследования в контексте преломления проблематики архетипического получивших широкую известность и детально освещенных в музыковедении произведений;

- проанализирован процесс кристаллизации и типизации в течение XIX–XX вв. характерных выразительных средств, при помощи которых в музыкальных произведениях разных композиторов претворяется архетипический образ морской деви;

- осмыслены многочисленные интертекстуальные связи между музыкальными произведениями на русалочью тематику, порождаемые обращением композиторов к типичным, имманентным образу и потому постоянно используемым выразительным средствам.

Теоретическая значимость диссертации определяется потребностью современного музыковедения в создании методологической базы для всестороннего изучения феномена архетипического.

Использование соискателем выкристаллизовавшихся в музыкальной науке исследовательских методов в совокупности с методами из смежных областей доказало эффективность такого комплексного, междисциплинарного подхода в приложении к рассматриваемой в работе проблеме претворения архетипического образа в музыкальном искусстве и позволило, во-первых, уточнить само понятие «архетипический образ» и адаптировать его именно к музыкальному искусству и, во-вторых, разработать и апробировать на примере большого числа музыкальных произведений о морской деве метод анализа архетипических образов, который обладает универсальностью и может быть использован в изучении любых других архетипических образов, составляющих смысловую основу музыкальных произведений.

В предложенном диссертантом ракурсе исследования музыкальных произведений есть потенциал теоретического осмысления масштабной проблемы, связанной со спецификой преломления феномена архетипического в музыкальном искусстве в целом, накоплению и обогащению методологического инструментария современного музыкознания.

Практическая значимость. Материалы и результаты диссертации могут быть полезны не только музыковедам, но – шире – всем исследователям, разрабатывающим различные аспекты проблемы архетипического в культуре и стремящимся к наиболее полной, разносторонней оценке связанных с архетипической подоплекой художественных явлений, то есть философам, культурологам, филологам, психологам, искусствоведам и т. д. Данная работа может стать серьезной базой для исполнительской интерпретации какого-либо опуса, посвященного морской деве, а потому открыта для всех музыкантов-исполнителей. Материалы диссертации актуальны для пополнения содержания таких вузовских учебных дисциплин, как «История зарубежного музыкального искусства», «История русской музыки», «Психология музыкального творчества», «Анализ музыкальных произведе-

ний», «История мировой художественной культуры» «История и теория фортепианного (исполнительского) искусства». Таким образом, работа может оказаться существенным подспорьем для педагогов-музыкантов, в том числе при составлении новых учебных курсов.

Апробация основных положений исследования осуществлялась на кафедре музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена (2011–2020); в течение международных форумов, научно-практических конференций и научных чтений «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (Санкт-Петербург, 2013–2019), «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (Санкт-Петербург, 2011–2019), «Источниковедение в системе гуманитарного образования» (2017–2019), «Две легенды русской музыки: к 150-летию со дня рождения А. К. Глазунова и к 100-летию со дня кончины А. Н. Скрябина» (Санкт-Петербург, 2015), «Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерениях» (Кемерово, 2017), «Романтизм в контексте современной культуры» (Санкт-Петербург, 2017), «Проблемы российской музыкальной культуры, искусства и образования на рубеже XX–XXI веков» (Санкт-Петербург, 2019), «Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры» (Самара, 2019).

Основные результаты исследования отражены в 43 публикациях, в том числе трех монографиях, двух учебных пособия и двадцати трех статьях в журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех частей, подразделяемых на шесть глав, списка использованных источников (первый том) и приложений ко всем главам (второй том). Объем диссертации – 562 с., объем приложений с нотными примерами – 292 с.

ЧАСТЬ I. АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ РУСАЛОЧЬИХ ОБРАЗОВ

ГЛАВА I. ПРОБЛЕМА АРХЕТИПА В СОВРЕМЕННОМ ГУМАНИТАРНОМ ЗНАНИИ И МУЗЫКОВЕДЕНИИ

§ 1.1. Феномен архетипа в мифологии, философии, литературоведении и языкознании²

В гуманитарном знании проблема архетипа разрабатывается давно; создан обширный корпус трудов, посвященных терминологии, сущности понятия, специфике его преломления в разных сферах. Традиционно возникновение обозначенной проблематики связывают с работами основоположника аналитической психологии К. Г. Юнга, сформулировавшего сам термин *архетип* и определившего сферу его нахождения – так называемое «коллективное бессознательное», которое содержит в себе некие «реликты архаического опыта, что живут в бессознательном современного человека»³. Коллективное бессознательное есть та таинственная структура, которая хранит многовековой опыт человечества, «упакованный» в первообразы: «Бессознательное как совокупность архетипов является осадком всего, что было пережито человечеством вплоть до его самых темных начал. Но не мертвым осадком, не брошенным нагромождением бесполезных развалин, а живой системой реакций и диспозиций, которая невидимым, а потому и более действенным образом, определяет индивидуальную жизнь»⁴.

² Материал данного раздела послужил основой для публикации: *Верба Н. И.* Проблематика архетипического в музыкальном искусстве // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 1 (51). С. 32–40.

³ *Юнг, К. Г.* Воспоминания. Сновидения. Размышления / Пер. с нем. И. Булькиной. Киев: Air Land, 1994. С. 175.

⁴ *Юнг, К. Г.* Коллективное бессознательное / Юнг К. Г. // Хрестоматия по философии / Сост. П. В. Алексеев, А. В. Панин. М.: Гардарика, 1997. С. 300 – 303.

В соответствии с обнаруженной им категорией коллективного бессознательного Юнг пытался обосновать и понятие архетипа: оно давалось ученым не всегда идентично, определения дополняли и уточняли друг друга. Юнг объясняет архетип как *априорные формы индивидуальной психики*, которые обретают контуры, выходя из сферы бессознательной в сознательную и превращаясь в образы. Трудную определяемость столь смутного понятия Юнг комментировал так: «Следует отказаться от мысли, что архетип можно объяснить. <...> Всякая попытка объяснить окажется не чем иным, как более или менее удачным переводом на другой язык»⁵.

Несмотря на сложности облечения чувственного феномена в конкретные языковые одежды, Юнг выделил ряд важных, по его мнению, архетипов: это анима и анимус, тень, самость, дитя, мудрый старик (или мудрая старуха). Однако было бы большим преувеличением говорить о том, что Юнг – первопроходец в осознании существования архетипа и коллективного бессознательного. Сам Юнг подчеркивал нити преемственности, связывающие его деятельность на первых порах с Зигмундом Фрейдом, особенно в той части, которая касается проблем бессознательного. Кроме того, задолго до Юнга мысли о существовании неких паттернов, общих надличностных идей, образов, схем и сюжетов в мифологиях разных культур рассматривались многими учеными. И пусть сам термин «архетип» пока не употреблялся, поиск первообразов коллективной человеческой психики, лежащих в основе мифологических образцов, привел к формулировке основных идей Юнга.

Проблема первообразов, априорно присутствующих в человеческой психике, обсуждалась в поздней античности. Сходные с архетипом понятия были в обиходе у Филона Александрийского и Дионисия Ареопагита⁶; такие представления присут-

⁵ Юнг К. Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления. Указ. изд. С. 166.

⁶ Юнг отмечал, что изначальные образы, то есть архетипы, суть самые древние представления человечества. Они обладают собственным модусом существования и отражаются в симптоматично сходных описаниях. Так, определенные переключки между представлениями об ангелах, небесной иерархии, «тронах и господствах» содержащиеся у апостола Павла, Дионисия Ареопагита, а также некоторые параллели с представлениями об архонтах у гностиков, – не что иное как следствие действия мощных архетипических, доопытных представлений человечества об устройстве мира. См.: Юнг К. Г. Структуры психики и архетипы / Пер. Т. А. Ребеко. М.: Академический проект, 2015. 328 с.

ствовавали у Платона (учение об эйдосах), неоплатоников (у Плотина) и Августина, выдлившего проблемы сознательного и бессознательного в человеческой природе. Архетип в средневековых учениях связывался с понятием Бога как архетипа архетипов: это есть в воззрениях Иоанна Дамаскина (трактовка икон как образов, наследующих свойства первообраза), Иоанна Скота, интерпретирующего архетип как первичные идеи в замысле Бога, Фомы Аквинского в его позициях в споре об универсалиях.

Позднее теоцентризм средневековья в трактовке доопытных идей – универсалий, то есть близких архетипу понятий – в соответствии с мировоззрением времени дополняется космоцентристскими позициями, которые находились в фокусе внимания ученых Ренессанса. В соответствии с этим «архетипы» Возрождения, сохраняя Божественную природу, мыслятся как некие априорные идеи психики, которые должны привести человека в соответствие со своим жизненным предназначением, то есть наивысшей целью гуманистической антропологии эпохи. Подобные мысли содержатся у учителя выдающегося гуманиста Ренессанса Пико делла Мирандолы, приверженца платонизма Марсилио Фичино. Божественная основа понятия архетип присутствует в труде «О разыскании истины» одного из виднейших философов-картезианцев Николая Мальбранша, рассматривавшего архетипы как идеи, находящиеся в уме у Бога и репрезентирующиеся в созданном им мире.

В последующие века понятие архетип концентрирует в себе наиболее важные константы эпох, насыщая его естественнонаучными, социологическими, мифологическими, фольклорными, литературными смыслами. Существуют, по мнению Юнга и других ученых⁷, параллели между архетипом и априорными идеями И. Канта: ученый использует понятие «интеллект-прообраз» (*intellectus archetypus*). При всей специфике априорных идей Канта все же есть аналогии между понятием и содержанием «архетип» и кантовскими представлениями, ведь смысл априоризма Канта («Пролегомены ко всякой будущей метафизике», «Критика чистого разума» и др. труды) может быть выражен следующим образом: встающий на путь познания

⁷ Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Российский государственный гуманитарный университет. М.: Издательство РГГУ, 1994. С. 3.

индивидуальный разум оперирует сформировавшимися до него формами познания (это касается времени и пространства); что же касается содержания, то оно происходит непосредственно из опыта.

Архетип – одна из проблем философии А. Шопенгауэра, который в своей работе «Мир как воля и представление» на основе анализа восточной (Веды) и западной (Платон, Кант) систем мышления делает вывод об исторически сложившихся архетипах Запада и Востока. Философ раскрывает архетип как доопытную форму всех вещей. Идеи Шопенгауэра развивает впоследствии немецкий ученый П. Дойссен, который также исследует архетипы мировой мысли, ищет так называемый праязык философских концепций.

Есть точки пересечения между архетипом и «коллективными представлениями» Э. Дюркгейма. В «Правилах социологического метода» (1894), «Индивидуальных и коллективных представлениях» (1898) и др. трудах в качестве исходной посылки Дюркгейм формулировал независимость идеологических или нравственных «фактов» от индивидуума. По мнению Дюркгейма, идеологические и нравственные «факты» и есть те самые «коллективные представления», что существуют в так называемом общественном сознании.

Преимственность с юнговской проблематикой усматривается в теории об «элементарных мыслях», сформулированной немецким этнографом А. Бастианом. Согласно Бастиану, параллели между обычаями, культурой разных народов в разных частях мира обуславливаются наличием «элементарных идей» – общих для человечества форм мышления. Отсюда проистекают сопоставимые образы и мотивы в фольклоре даже отдаленных народов, не имеющих возможностей к какому-либо взаимодействию. Эти мысли изложены в труде «Этнические элементарные идеи в учении о человеке» (*Ethnische Elementargedanken in der Lehre von Menschen*, 1895).

Большую вклад в осмысление специфики преломления архетипа в мифологии и художественном творчестве внесли русские собиратели фольклора, историки

литературы, лингвисты XIX века. Термин «архетип» был, фактически, сформулирован задолго до Юнга; немалое значение имели труды русских исследователей⁸, в числе которых Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев, А. А. Потебня и др. Труды представителей русской мифологической школы перекликались с достижениями западных фольклористов Й. фон Арнима, К. Брентано, братьев В. и Я. Гримм, И. Гёрреса и рассматривали вопросы взаимосвязи мифа и фольклора, выявляли сходные сюжеты, образы в мифологических системах разных народов.

Вехой в подступах к проблемам «бродячих сюжетов» и причин их происхождения выступает деятельность Ф. И. Буслаева: в работах «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» (1861) и «Перехожие повести» (1874) он объяснял (вслед за западными коллегами, в частности, немецким ученым Т. Бенфеем) наличие таких «кочующих мотивов» заимствованием с Востока (из Индии). В труде русского исследователя А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» также исследуются первообразы и их переклички в мифологиях славянских народов. Важные выводы, создающие основу для разработки проблемы архетипа, содержатся в трудах русского лингвиста А. А. Потебни – «О купальских огнях и сродных с ними представлениях», «О доле и сродных с нею существах»⁹. В их фокусе находятся переклички между обрядами, обычаями, фольклором и языковыми особенностями различных славянских народов. Автор исследует коренные основания языка народа, его связи с мышлением, а, значит, и мифотворчеством нации. Из подобного лингвистического подхода проистекают важные выводы, касающиеся природы перекличек между некоторыми обрядами, фольклорными сюжетами и мотивами у разных народов: А. А. Потебня объясняет их отнюдь не механическим заимствованием, не имеющим определяющего значения, но изначально-

⁸ *Топорков А. Л.* Предвосхищение понятия «архетип» в русской науке XIX века // Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е. М. Мелетинского. М.: Издательство РГГУ, 2001. С. 348–368.

⁹ Четыре знаковых работы ученого опубликованы вместе, в одном издании. См. *Потебня А. А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. О связи некоторых представлений в языке. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. О доле и сродных с нею существах: 2-е изд. Харьков: Издание М. В. Потебня, 1914.

ной укорененностью в языке и самобытном мышлении нации. Ученый приближается к проблеме существования априорных представлений, которые продуцируют аналогии и параллели в мифологических системах различных наций.

Эти наработки сыграли огромную роль в развитии русской мифологической школы, ставшей, в свою очередь, одним из оснований современного понимания термина архетип. Пусть так называемая миграционная теория¹⁰, которой придерживались представители мифологической школы, а также периферийная для русских фольклористов проблематика доопытных представлений в человеческой психике – всего лишь подступ к последующими осознанию неких *априорных* образов, содержащихся в человеческом сознании и обуславливающих схожие мотивы и сюжеты, затем закрепившиеся в мифологии и фольклоре. Однако эта ступень является важной, поскольку раскрывает сам факт наличия аналогичных сюжетов, мотивов, образов в мифологических системах разных культур и ставит вопрос о природе таковых аналогий.

Бесценность вклада российских ученых признается современными исследователями проблемы архетипа. А. Большакова констатирует одну из важных позиций Буслаева, Потебни и др., отталкивающихся в своих размышлениях от первообразов: именно эта точка отсчета и является «изначальным “мостиком” между теориями мифа и архетипа»¹¹, несмотря на то, что сам термин «первообраз» употреблялся мифологами и фольклористами в узкоконкретном смысле, исходящем из этимологии отдельного слова, мотива, образа.

¹⁰ Миграционная теория (или теория заимствования, или теория бродячих сюжетов) – теория в фольклористике (а затем в литературоведении), рассматривающая вопросы сходства сказочных фольклорных сюжетов у различных народов и объясняющая подобные аналогии их происхождением и миграцией из одного источника. Основоположник миграционной теории – Теодор Бенфей, осуществивший перевод индийской Панчатантры и снабдивший свой труд отдельным томом комментариев, основной мыслью которой является предположение о происхождении всех сказок из Индии. Бенфей, опираясь на огромный массив историко-литературного материала, показывает, что индийские мотивы, сюжеты, сказки проникают в Западную Азию, затем в Африку, откуда проникают в Испанию. Важным передаточным пунктом, по мнению Бенфея, была Византия, откуда индийские сказания перекочевали в Европу. На Востоке – В Китае, Тибете – индийские сказания оказались благодаря буддийским книгам; из Тибета, благодаря монголам, перекочевали и к русским и т.д.

¹¹ *Большакова А. Ю.* Мифопоэтическое и архетипическое: к проблеме становления духовных традиций и практик // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2010. № 2. С.63–70.

В тексте «Исторической поэтики» выдающегося русского историка литературы А. Н. Веселовского также содержатся важные наблюдения, касающиеся общих для разных культур мотивов и сюжетов, демонстрирующих признаки «повторяемости от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману; и здесь позволено говорить о *словаре типических схем и положений* [курсив наш. – Н. В.], к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания»¹². Приведенное изречение исследователя прозорливо прокомментировано его же высказыванием, часто кочующим из одной научной работы в другую в качестве яркой иллюстрации к проблемам архетипа и коллективного бессознательного: «Не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, основы художественного творчества – устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего? <...> Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образцами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых, и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое, собственно, и составляет ее прогресс перед прошлым?»¹³.

Об «исстари завещанных образцах», фактически, говорится в труде И. М. Снегирева. Называя их немного иначе, но имея в виду тот же смысл и обнажая механизмы межкультурных коммуникаций, ученый декларирует: «коренные понятия, <...> уклоняясь от своего истока и протекая сквозь мир и человечество, заимствуют от местности, климата и духа народов различные образы. Как семена растений часто заносятся ветром на чуждую им землю, так и поверья путем преданий переходят из одной страны в другую и, там перерождаясь, принимают особенные виды и цветы»¹⁴. В труде Снегирева, его современников и ученых, кто позже, в XX веке разрабатывали проблему «коренных понятий», диагностируется симптоматичная схожесть сюжетов, мотивов, образов в мифологических системах разных

¹² Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа 1989. С. 305.

¹³ Там же. С. 40.

¹⁴ Снегирев И. М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rodnovery.ru/knizhnaya-polka/200-russkie-prostonarodnye-prazdniki-i-suevernye-obryady>

культур, выводящая к предположению о коллективном бессознательном как универсальном хранилище общечеловеческой памяти и опыта. Подобная ситуация комментируется в пространстве уже современного знания: «Так в недрах отечественных исследований мифологической проблематики складывалось представление о культурном бессознательном как об устойчивом наборе образов, тем, мотивов, коренящихся в глубинах мифопоэтических воззрений нации и получивших впоследствии статус “культурных” архетипов»¹⁵.

Выдающийся философ, психолог, лингвист, полиглот, знающий 17 языков, переводчик Г. Шпет (1879–1937) рассматривает язык, слово как важнейшие основания культуры: «Слово есть *prima facie* сообщение. Слово есть не только явление природы, но также принцип культуры. Слово есть архетип культуры; культура – культ разумения, слова – воплощение разума»¹⁶. Отсюда следующие важные выводы, которые провидческим образом «заглядывают» в будущее проблематики архетипа и его взаимоотношений с символом: «символ – знак в смысле “слова” как знака других слов, прямо / или метафорически / называющих “вещь” / процесс, признак, действие. Следовательно, символ есть *sui generis suppositio*. Поэтому слово, с другого конца, есть прообраз всякого искусства... Искусство – модус действительности, и слово – архетип этой действительности, недействительной действительности...»¹⁷.

Разностороннюю разработку проблематика архетипа получает в XX веке. Развивая идеи Юнга, ученые предлагают свои объяснения механизмов художественного преломления архетипа, то есть постепенного прорастания их из ритуально-мифологической сферы в литературную. В этом процессе осознания архетипических образов как базисных для художественного творчества большое значение имеют труды последователей Юнга. Архетипические корни исследованы и систематическим образом изложены в книге наиболее яркого из юнгианцев Э. Нойманна

¹⁵ *Большакова А. Ю.* Мифопоэтическое и архетипическое: к проблеме становления духовных традиций и практик. Указ. изд. С. 70.

¹⁶ *Шпет Г.* Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 380.

¹⁷ Там же. С. 358.

«Происхождение и история сознания» (1949), показывающей архетипические основания мифологии и раскрывающей органическую связь архетипов друг с другом, чья стадильная последовательность определяет, по мнению самого автора, развитие сознания.

Юнгианские позиции – основа трудов Ш. Бодуэна (один из показательных – «Триумф героя», 1952), изучавшего героические мифы и сделавшего важные наблюдения, что целый ряд эпических «памятников» (таких, как, например, «Гильгамеш», «Илиада», «Рамаяна» и др.) содержит в себе варианты мифа о герое, сердцевину которого составляют мотивы рождения, инициации, смерти, трактуемой, в том числе, как акт второго рождения.

Важными трудами в сфере изучения мифа, ритуала и их взаимосвязей становятся работы Дж. Кэмпбелла. Его монографии «Герой с тысячью лиц» (1949), четырехтомное исследование мифологии «Маски Бога» (1959–1968), написанное после путешествия в Индию, соединяют в себе юнгианские принципы, дополненные идеями Шопенгауэра и Ницше и других психоаналитиков. Книга Кэмпбелла «Герой с тысячью лиц» стала вдохновляющим текстом для Дж. Лукаса в его новом мифотворчестве, запечатленном в знаковой для кинематографа XX столетия саге «Звездные войны»¹⁸. Кэмпбелл – автор трудов «Мифы, в которых нам жить» (1972), «Мифический образ» (1974), «Внутренние просторы космоса – метафора как миф и как религия» (1986), «Исторический атлас всемирной мифологии» (1983), представляющих серьезную попытку проследить генезис и распространение мифов; в свою очередь, эта проблема неизбежно сопрягается с вопросами прообразов человеческой психики. И пусть физико-психические факторы становятся определяющими для Кэмпбелла в его разысканиях (по мнению ученого, знаковые символы

¹⁸ По заявлению Дж. Лукаса фильм был основан на предложенных в «Герое с тысячью лиц», «Путешествии героя» Дж. Кэмпбелла идеях. В фильме-интервью «Мифология Звездных войн с Джорджем Лукасом и Биллом Мойерсом» авторы говорят об огромном влиянии работ Кэмпбелла на фильм Лукаса. Целая серия интервью с Кэмпбеллом под названием «Сила мифа» была снята на ранчо Лукаса. На рубеже тысячелетий Национальный аэрокосмический музей Смитсоновского института организует выставку «Звездные войны: Магия мифа», посвященную тому, как труды Кэмпбелла отразились в «Звездных войнах».

мифологии высвобождают и направляют по нужным каналам психическую и физическую энергию), все же идеи Кэмпбелла о новой мифологии и возможностях априорных образов психики продуцировать новые системы чрезвычайно важны.

Аналитическая психология и ритуально-мифологическая критика сыграли значимую роль в осознании проблемы архетипов, описании первичных схем и сюжетов, составляющих базис художественного творчества. Современные исследователи¹⁹ выделяют в «постюнгианских» этапах развития проблемы архетипа несколько ветвей. Это ритуализм, связанный с трудами Дж. Фрэйзера, автора двенадцатитомного труда «Золотая ветвь», систематизирующего массив материала по древней магии, первобытным верованиям, фольклору, обрядам и обычаям различных народов, а также его последователей – представителей так называемой кембриджской школы (Дж. Харрисон, Ф. М. Корнфорд, А. Б. Кук). Ритуализм полагает в основе всей древней и последующих культур именно ритуалы. Художественное произведение рождается следующим образом: ритуал закрепляется в мифе, миф загружает архетипы в сферу коллективного бессознательного, а художник затем черпает архетипы из коллективного бессознательного, воплощая их в своем творчестве²⁰. Подобная позиция отражена в трудах Г. Марри, С. Хаймана, П. Сэнтива, Р. Карпентер, Э. Миро, Г. Р. Леви и др.

Отдельного внимания заслуживают труды двух теоретиков школы – М. Бодкин и Н. Фрая. В «Архетипических образцах в поэзии» (1934) Бодкин демонстрирует, по словам Е. М. Мелетинского²¹, первую значительную типологию литературных архетипов и делает важнейший вывод о схожести набора метафор у разных поэтов при обрисовке одних и тех же психологических состояний. Бодкин формулирует вывод о том, что повторяющиеся устойчивые образы и есть архетипы, ко-

¹⁹ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. Указ. изд. С. 8–9.

²⁰ Наглядно этот алгоритм можно представить так: «Ритуал → Миф → Коллективное бессознательное → Художественное произведение». См.: Турьшева О. Н. Теория и методология зарубежного литературоведения: учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2012. С. 62–72.

²¹ В труде Мелетинского «Поэтика мифа» осуществлен детальный анализ концепции Бодкин и всех существующих научных школ, исследующих феномен архетипа. См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Издательская группа «Прогресс–Культура», 1995. 624 с.

торые при их актуализации в художественном творчестве определяют симптоматически схожие средства выражения. Именно Бодкин выделяет в поэтической сфере архетипы рая и ада, смерти и нового рождения и т. д.²².

В «Анатомии критики» (1957) канадского филолога, исследователя мифологии Фрая мировая литература представлена как система архетипических моделей, образов, сюжетов и т. д. Художники, по мысли Фрая, бесконечно воспроизводят эти модели, актуализируя древнейшие пласты мифологии в настоящем. Фрай говорит о сотканности всей литературы из архетипов. Важными представляются аналогии ученого между литературными жанрами, формами и универсальным для бесчисленных поколений людей природного цикла зима-весна-лето-осень. Фрай видит соответствия между смысловым наполнением тех или иных литературных форм с временами года поскольку поэтические ритмы естественным образом связаны с природными: так, заря и весна лежат в основе мифов о рождении героя или его воскресении (а это, в свою очередь, является основными мотивами дифирамбической поэзии), зенит и лето порождают мифы священной свадьбы и рая (в приложении к жанрам это могут быть роман, комедия), закат и осень продуцируют мифы о хаосе, вселенском потопе (архетип сатиры)²³. По мнению Фрая, природный цикл является определяющим основанием в рождении не только отдельных образов и сюжетов, но целых жанров.

Ученый видит основную задачу критики в том, чтобы дешифровать сокрытый от невнимательного взгляда мифологический смысл произведения, который является, по его мнению, единственно важным: этому посвящен специальный труд Фрая о библейских россыпях в английской литературе XIX—XX веков «Великий код: Библия и литература» (1981). При всей глубине подобной герменевтической задачи все же стоит подчеркнуть, что Фрай, фактически, нивелирует роль индивидуального авторского начала, но трактует творчество как воспроизведение одних и

²² *Bodkin M.* Archetypal Patterns of Poetry: Psychological Studies of Imagination. London: Oxford University Press. [Subsequent printings retain pagination of the first edition], 1934.

²³ *Фрай Н.* Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 232–263.

тех же «формул», пусть даже в новых условиях. Очень емко подобная ситуация комментируется мыслями современного исследователя Г. К. Косикова: это «сознательное преуменьшение индивидуального начала в искусстве, сведение его к общему и повторяющемуся, <...> мифологический редукционизм и, главное, забвение того очевидного факта, что любые сверхличные символы и трансисторические архетипы способны быть только “языком” искусства, а не его непосредственной, целенаправленной “речью”, что, как ни суди, помимо конкретного автора – с его внутренним миром, сознанием и волей – произведение возникнуть не может, и что прямым и основным импульсом к возникновению этого произведения является не стремление вневременных и бессознательных сил найти себе выход, а сознательное намерение автора поставить вопросы современности и осмыслить окружающую действительность»²⁴.

Однако преуменьшать роль архетипов для художественного творчества было бы несправедливым: «по мере того, как они становятся более отчетливыми, сопровождаются необычайно оживленными эмоциональными тонами, <...> они способны впечатлять, внушать, увлекать»²⁵, поскольку созвучны неким универсальным началам человеческой психики. Значение архетипов для творчества огромно: они придают обобщенность, весомость индивидуальному творческому высказыванию. Юнгу принадлежат слова, охотно цитирующиеся исследователями архетипических оснований мифологии, феномена архетипа вообще: «Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов..., он подымает *изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу вечного* [курсив наш. – Н. В.]; притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы...»²⁶. Отсюда и следующий важный вывод, определяющий место самого творца в этом процессе: «И вот

²⁴ Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый. Историческая критика: Теория модусов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост. и предисл. Г. К. Косикова. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 26.

²⁵ Цит по: Аверинцев С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С.110–111.

²⁶ В развернутой и очень точно характеризующей концепцию архетипа как основы художественного творчества статье Сергея Аверинцева (Аверинцев С. С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Указ. изд. Т. 1. С.110–111) приводится, помимо процитированного юнговского, высказывание Томаса Манна, дополняющее мысли Юнга: «в типичном всегда есть очень

дело художника состоит в том, чтобы в силу своей особой близости к миру коллективного бессознательного первым улавливать совершающиеся в нем необратимые трансформации и предупреждать об этих трансформациях своим творчеством»²⁷.

Новые смысловые оттенки идеи Юнга получают у структуралистов. Коррелирующимися с проблематикой архетипа выглядят ключевые идеи в сфере *универсальной грамматики* Ноама Хомского, обосновавшего существование *универсальных* механизмов усвоения языка детьми. Его труды «Синтаксические структуры» (1957), а также «Логическая структура лингвистической теории» (1955) раскрывают *способность структурировать* (а, значит, изучать в соответствии с определенным и универсальным механизмом языка) как врожденную часть генетической структуры человека. Об универсальных доопытных схемах, которые содержатся в сознании ребенка и которые лежат в основе приобретения им сведений об окружающем мире, пишет швейцарский психолог и философ Жан Пиаже: эти схемы напоминают архетипы, поскольку они врожденные, активные, выступают в качестве принципа постижения мира и, в то же время, лежат в основе творчества.

Важными нюансами теория архетипов обогащается в исследованиях К. Леви-Стросса, интегрировавшего структуралистские идеи в лингвистику, психолингвистику, мифологию, антропологию. Работы ученого подчеркивают многофункциональные качества архетипа, который идентифицируется во всех сферах человеческой деятельности, раз уж он является порождающим принципом психики.

В России XX века архетип – притягательная область. Обращение к первообразам, прасюжетам, первопричинам обогащает отечественную науку о мифе. И пусть архетипическая проблематика поначалу не выделяется в специальную, однако же о помещении этого аспекта в фокус исследовательского внимания свидетельствуют все серьезные философские работы, поскольку архетипическое так или

много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, – это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы». См.: *Мани Т.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: Гослитиздат, 1959–1961. Т. 9. М., 1960. С. 175.

²⁷ *Аверинцев С. С.* Архетипы. Указ. изд. С. 110.

иначе сопряжено с мифологическим. Большую роль в процессе освоения этого научного пространства играет целый корпус работ о мифе А. Ф. Лосева, среди которых – ставшая знаковым явлением в истории русской мысли «Диалектика мифа».

Постепенно проблема архетипа из служебного, сопутствующего разработке литературоведческих вопросов статуса переходит в самостоятельный. Неослабевающий интерес к русскому фольклору, воспринятый от Буслаева, Потебни, Афанасьева, Веселовского и других во многом обусловил появление трудов В. Я. Проппа, которого мировое научное сообщество рассматривает как предтечу структурализма в науке о слове. Работы этого филолога, фольклориста, исследователя мифологии сопряжены с понятием архетипа, поскольку обращены к первоструктурам волшебной сказки («Морфология сказки», 1928), выявлению первопринципа, которым во многих случаях ученый считает обряд инициации («Исторические корни волшебной сказки», 1946, «Русский героический эпос») ²⁸. Подчеркнем преемственность идей Проппа с позициями основоположника кембриджской школы Фрейзера, изложенными им в «Золотой ветви». Еще один труд русского ученого – «Русские аграрные праздники», собравший воедино огромный массив фольклорного материала, – обосновывает земледельческий базис многих верований и обычаев, в частности, Масленицы, Семика и других, определяет значение архетипических моделей в процессе русского мифотворчества, трансформирующего архетипы в конкретные образы, которые, в свою очередь, становятся основой художественных произведений.

Подобная связь между мифом и литературой через архетип установлена В. А. Марковым: «художественное мышление формируется на той же архетипической основе и пронизано образами, производными от базисных бинарных символов» ²⁹.

²⁸ Дальнейшая разработка вопросов структуры волшебной сказки и заключенных в этой структуре универсалий человеческого мышления связана с именами Е. М. Мелетинского, С. Ю. Неклюдова и других российских ученых. См.: *Мелетинский Е. М., С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал* Проблемы структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. Вып. IV. Тарту, 1969. С. 86—135; *Неклюдов С. Ю.* Ещё раз к проблеме структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. Вып. V. Тарту, 1971. С. 63—91.

²⁹ *Марков В. А.* Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник: Четвертые тыняновские чтения / Отв. ред. М. О. Чудакова; Академия наук Латвийской ССР, Институт философии и права. Рига: Зинатне, 1990. С. 141.

Маркову принадлежит емкая формулировка, объясняющая феномен архетипа и коллективного бессознательного: «При анализе поэтических текстов архетипы нас подстерегают, можно сказать, на каждом шагу. И это не простые прецеденты, не окказиональные совпадения. Существует – на уровне коллективного бессознательного – вполне объективная историческая (логическая, художественная, праксеологическая) память, в которой хранятся золотые слитки человеческого опыта – нравственного, эстетического, социального. Художник деблокирует первичные смыслы и образы, вычерпывает их, сколько может, и возвращает людям полузабытое и утраченное. Это уже не ренессансность, а реставрация, археология смыслообразов»³⁰.

Важное значение в разработке проблематики архетипа и коллективного бессознательного имеют исследования М. М. Бахтина³¹ и Ю. М. Лотмана³²: каждый из них взаимодействовал с понятием архетип, герменевтическим подходом к тексту и внес неоценимый вклад в процесс постижения истоков понятия. Большую роль сыграли также труды Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа», «О литературных архетипах», в которых автор развивает юнговские идеи, и, в то же время, уточняет их, рассматривая архетип уже не как образ, но как микросюжет. Архетипы, согласно Мелетинскому, – «первичные схемы образов и сюжетов, составившие некий исходный фонд литературного языка, понимаемого в самом широком смысле»³³. Исходя из позиции понимания архетипа как сюжетного первоэлемента, Мелетинский подчеркивает способность его к трансформациям: «На ранних ступенях развития эти повествовательные схемы отличаются исключительным единообразием. На более поздних этапах они весьма разнообразны, но внимательный анализ обнаруживает, что многие из них являются своеобразными трансформациями первич-

³⁰ Там же. С. 141.

³¹ Дорфман Н. В. Теория карнавала М. Бахтина в контексте коллективного бессознательного // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по мат-лам XVIII междунар. научно-практич. конференции. Часть II. Новосибирск: СибАК, 2012. С. 128–138.

³² Одной из работ, проясняющих значение идей Лотмана для разработки проблемы архетипа в российской науке, является следующая его статья: Лотман Ю. М. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. С. 345–355.

³³ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. Указ. изд. С. 11.

ных элементов. Эти первичные элементы удобнее всего было бы назвать сюжетными архетипами»³⁴. Такой вывод коррелируется с юнговским тезисом о принципиальной динамичности архетипа: «Архетип, разумеется, всегда и везде находится в действии <...> Архетип... есть динамический образ»³⁵.

Логическим продолжением наработок Бахтина, Лотмана, Мелетинского выступают труды российских ученых, разноаспектно исследующих проблематику архетипического – С. С. Аверинцева³⁶, С. Ю. Неклюдова³⁷, Ю. В. Доманского³⁸, А. Ю. Большаковой³⁹, О. Б. Элькан, В. А. Путра⁴⁰ и многих других. Сфера эта все время пополняется, что свидетельствует об интересе к феномену архетипа в разных областях гуманитарного знания – культурологии⁴¹, филологии⁴², философии⁴³, искусствоведении⁴⁴.

³⁴ Там же. С. 5.

³⁵ См.: Юнг К. Г. О психологии бессознательного. Указ. изд. С. 109–110.

³⁶ Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: Сб. в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М., 1993. С. 341–345; Аверинцев С. С. Архетипы. Указ. изд.

³⁷ Неклюдов С. Ю. Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России. М.: АИРО-XX, 2000. С. 17–38; Неклюдов С. Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996). М., 2004. С. 236–247.

³⁸ Доманский Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: пособие по спецкурсу: 2-е изд., испр. и доп. Тверь: ТГУ, 2001.

³⁹ Большакова А. Ю. От сущности к имени: Монография / Предисловие Ю. С. Степанова. Ульяновск : УлГТУ, 2010; Большакова А. Ю. Архетип – миф – концепт (рубеж XX–XXI вв.). Ульяновск: УлГТУ, 2011; Большакова А. Ю. Имя и архетип: к постановке проблемы // Вестник УлГТУ. 2012. № 1. С. 48–55 и др. работы.

⁴⁰ Элькан О. Б., Путра В. А. Формирование символической сферы культуры в представлениях аналитической психологии К. Г. Юнга // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 3 (66). С. 20–24; Элькан О. Б., Путра В. А. Юнгианская трактовка оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» и романа Г. Гессе «Путешествие к земле Востока» // Форум молодых ученых. 2018. № 11-2 (27). С. 1092–1096.

⁴¹ Любавин М. Н. Архетипическая матрица русской культуры: дисс. ... канд. философских наук: 24.00.01. Нижний Новгород, 2002; Карчевская К. С. Архетипы в кинематографе: культурологический анализ: дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01. СПб., 2010; Вдовушкина Н. С. Архетипические основания культуры рубежа XX–XXI вв.: автореф. дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01. Саратов, 2012.

⁴² Аvasапянц О. В. Архетипы культуры в романе «Доктор Живаго»: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Иваново, 2013; Шашнева Е. Н. Архетип дома в творчестве К. Бальмонта: автореф. дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01. Шуя, 2012.

⁴³ Лаза В. Д. Социальный архетип православия в современной России: автореф. дисс. ... доктора филос. наук: 09.00.11. Ставрополь, 2013.

⁴⁴ Шаранова М. А. Архетипические основы образа героя в драматургии отечественного кино (на материале кинематографа 1986–2012 годов): автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2013.

Один из насущных вопросов, связанных с проблемой архетипов в художественном творчестве, – вопрос о первичности таких универсалий. Архетип понимается не только как «доопытный» первообраз человеческой психики, но и как мифологический, принадлежащий культуре, то есть производный от первого. Подобную ситуацию комментирует А. Ю. Большакова: «Неясным в науке о литературе до сих пор остается вопрос о разграничении двух направлений в исследовании изначальных констант художественного творчества: мифологической (ритуальной) и юнгианской (архетипической) критики»⁴⁵. Терминологическую дистанцию обозначил сам Юнг, поднимая вопрос о первичности-вторичности архетипа и мифа: «Термин “архетип” зачастую истолковывается неверно, как некоторый вполне определенный мифологический образ или мотив. Но последние являются не более, чем сомнительными репрезентантами: было бы абсурдным утверждать, что такие переменные образы могли бы наследоваться. Архетип же является *тенденцией* к образованию таких представлений мотива – представлений, которые могут значительно колебаться в деталях, не теряя при этом своей базовой схемы»⁴⁶. Согласно Юнгу, мифологические мотивы являются вторичными по отношению к архетипу как праобразу. По мнению исследователей, вопрос о сосуществовании двух ментальных уровней: биогенетического и культурно-исторического представляет собой один из существенных вопросов в теории архетипа и мифа⁴⁷. Так, один из современных ученых, рассматривающих теорию Юнга, подчеркивает: «В каком соотношении находятся унаследованные генетически образцы поведения, восприятия, воображения и наследуемые посредством культурно-исторической памяти – это вопрос, к которому с различных сторон подходят этнологи, лингвисты, психологи, этнографы, историки»⁴⁸.

Из приведенного обзора возникших в XIX–XX веках идей и поисков в сфере проблематики архетипичного становятся очевидным следующее:

⁴⁵ Большакова А. Ю. Мифопоэтическое и архетипическое: к проблеме становления духовных традиций и практик // Сборники конференций НИЦ СОЦИОСФЕРА. 2010. № 2. С. 63–64.

⁴⁶ Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 31.

⁴⁷ Большакова А. Ю. Архетип миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Материалы Международной заочной научной конференции 19-24 апреля 2010 г. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. С. 7–14.

⁴⁸ Руткевич А. Жизнь и воззрения К. Г. Юнга // Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 21.

- архетип – это врожденные схемы, содержащиеся в человеческом подсознании, доставшиеся в наследство от поколений предков и обладающие выраженной универсальностью, общезначимостью;

- архетип – не собственно сам образ, но «программа», часть коллективного-бессознательного, которое, встретившись с живым сознанием, продуцирует возникновение соответствующих образов, мотивов, закрепившихся затем в мифологии, что объясняет наличие кочующих сюжетов и сопоставимых персонажей в мифологических системах разных народов;

- в приложении к художественному творчеству корректнее использовать термины «архетипический образ» и «мифологема»⁴⁹, поскольку они есть продукты, результаты действия архетипа;

- архетип равно обнаруживает себя в разных областях человеческой деятельности и знания – в философии, культурологии, социологии, литературоведении, лингвистике, психологии, психолингвистике, что обуславливает сосуществование различных подходов к проблеме.

Выделенные характеристики архетипа имеет смысл подкрепить существующими в научной литературе определениями, которые пытаются дать ему ученые. Юнг формулирует архетипы как первичные *схемы* образов, «наиболее древние и наиболее всеобщие формы представления человечества, находящиеся в коллективном или сверхличном бессознательном»⁵⁰, «непредставимый фактор, который в некий момент развития человеческого духа приходит в действие, начиная выстраивать материал сознания в определенные фигуры»⁵¹.

Эти подступы к формулировке понятия становятся базисом современных интерпретаций феномена архетипа. Но в каждой из областей человеческого знания

⁴⁹ Мифологема шире, чем архетипический образ; мифологема может заключать в себе *несколько* таких образов. См.: Москаленко О. А. Теоретические аспекты понятий «архетип», «мифологема» и «архетипный образ» // Гуманитарно-педагогическое образование. 2017. Т. 3. № 3. С. 52–59. Более подробно понятие мифологема в приложении к теме настоящей диссертации будет рассмотрено в § 2.1, на страницах 118–119.

⁵⁰ Юнг К. Г. О психологии бессознательного. Указ. изд. С. 106.

⁵¹ Юнг К. Г. Попытка психологического истолкования догмата о Троице // Юнг К. Г. Собрание сочинений. Ответ Иову. М.: Канон+, 1995. С. 47–48.

исследователи выделяют характерные нюансы. Например, в психологии акцентируются место и роль архетипа в структуре личности и архетип понимается как «способ связи образов, переходящих из поколения в поколение. ... Архетипы задают общую структуру личности и последовательность образов, всплывающих в сознании при пробуждении творческой активности [курсив наш. – Н. В.]»⁵².

В литературоведении под архетипами подразумеваются «первичные сюжетные схемы, образы или мотивы (в том числе предметные), возникшие в сознании (подсознании) человека на самой ранней стадии развития человечества (и в силу этого общие для всех людей независимо от их национальной принадлежности), наиболее адекватно выразившиеся в мифах и сохранившиеся по сей день в подсознании человека»⁵³. Понятийная сфера архетипов в литературоведении расширяется, они уже определяются не как первичные сюжеты, мотивы, схемы и т.д., но как «базовые *концепты*, задающие координаты, в которых человек воспринимает и осмысливает мир, осуществляя свою жизнедеятельность, и которые, в процессе своей реализации в человеческой практике, обретают то или иное *имя*. В пространстве словесного творчества архетип проявляет себя как именованная сущность»⁵⁴. Существует также введенное Е. М. Мелетинским понятие архетипический *мотив*, который есть «некий микросюжет, содержащий действие, агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубинный смысл»⁵⁵.

Философское определение, педалируя соотношения с праобразом, идеей, выводит архетип как «некие первичные врожденные структуры так называемого коллективного бессознательного архаический психический осадок повторяющихся жизненных ситуаций, задач и переживаний человека. <...> Именно “архетипическая матрица”, априори формирующая деятельность фантазии и творческого мышления, объясняет <...> существование повторяющихся мотивов в мифах, сказках,

⁵² Архетип // Психология. Словарь / А. В. Петровский и М. Г. Ярошевский. М.: Политиздат, 1990. С. 26.

⁵³ Доманский Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: пособие по спецкурсу: изд. 2-е, испр. и доп. Тверь: Тверской государственный университет, 2001. С. 13.

⁵⁴ Большакова А. Ю. Имя и архетип: к постановке проблемы. Указ. изд. С. 48.

⁵⁵ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. Указ. изд. С. 50–56.

разных народов, “вечных” образов мировой литературы и искусства»⁵⁶.

В области изучения мифа архетипы – «праобразы универсальных мифологических мотивов и сюжетов, которые формируются <...> в сфере “коллективного бессознательного” и реализуются не только в явлениях бессознательного (сны и т. п.), но и в мифотворчестве: архетипы отражают не столько реалии мира, сколько свойства и состояния психики»⁵⁷.

Помимо палитры определений архетипа в разных областях науки к настоящему моменту можно констатировать ряд вполне успешных попыток классифицировать этот феномен. Архетипическая проблематика существенно обогащает методологическую сферу гуманитарного знания, о чем свидетельствуют работы Е. М. Щепановской⁵⁸, В. М. Русакова⁵⁹, Т. Н. Козиной⁶⁰, Н. С. Пивневой⁶¹ и других. Типологический подход к проблеме содержится в трудах М. Бодкин, Ю. В. Доманского, Е. М. Мелетинского, Е. М. Щепановской⁶² и других ученых.

⁵⁶ Архетип // *Философский словарь* / Под редакцией И. Т. Фролова: 6-е издание, переработанное и дополненное. М.: Политиздат, 1991. С. 32–33.

⁵⁷ Архетипы // *Мифологический словарь* / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 659.

⁵⁸ *Щепановская Е. М.* Архетипический подход как метод гуманитарных наук // *Известия СПбГЭТУ «ЛЭТИ»*. Философские проблемы социальных и гуманитарных наук. Т. 1. СПб., 2008. С. 70–74.

⁵⁹ *Русаков В. М.* Категория Концепт-Архетип-Дискурс: методологические новации в исследовательском инструментарии современного гуманитарного знания // *Вестник Нижневартковского государственного университета*. 2010. № 2. С. 50–55.

⁶⁰ *Козина Т. Н.* Христианские архетипы в русской ментальности (на материале художественно-литературной практики рубежа 1990-2000-х годов): дисс. ... доктора культурологии: 24.00.01. Саранск, 2012. 266 с.

⁶¹ *Пивнева Н. С.* Архетипические образы в русской культуре: дисс. ... канд. философских наук: 24.00.01. Ростов-на-Дону, 2003.

⁶² *Щепановская Е. М.* Генезис и классификация мифологических архетипов: дисс. ... канд. философских наук: 09.00.13. СПб., 2011. 273 с.

§ 1.2. Проблематика архетипического в музыкальном искусстве⁶³

Поскольку архетип – некий принцип, матрица подсознания, то и проявляться он может во всех сферах человеческого знания. В музыковедении также предпринимались попытки выявить обладающие архетипическими свойствами структуры на разных уровнях музыкального текста. Наряду с безусловной *новизной* и очевидной перспективностью данного направления, все же следует подчеркнуть и его генетические узы с предшествующими достижениями музыкальной науки, прежде всего, связанные с феноменом интонации. Традиция питает собой инновацию: разработка проблематики архетипических структур в музыкальном искусстве, на наш взгляд, неразрывно сопряжена с теорией интонации, предложенной Б. Асафьевым в его труде «Музыкальная форма как процесс» (книга вторая – «Интонация»). Общеизвестно, что огромный потенциал интонационной теории Асафьева получил развитие и продолжение в трудах множества отечественных исследователей – Л. Мазеля, В. Цуккермана, Е. Орловой, М. Михайлова, М. Бонфельда, В. Медушевского, М. Арановского, Е. Назайкинского, В. Холоповой, Е. Ручьевской, Т. Чередниченко, Н. Шахназаровой, Л. Шаймухаметовой и других. Важно также и то, что идеи выдающегося русского ученого оказались плодотворными для зарубежного музыковедения, свидетельством чему выступает рецепция наработок Асафьева в работах таких музыковедов, как Б. Сабольчи, Д. Кук, Я. Йиранек и др.

Поиски устойчивых интонационных «формул»⁶⁴, а также неизбежно связанные с этими исканиями вопросы музыкального мышления и музыкального языка составляют собой необходимые основания для разработки проблемы архетипиче-

⁶³ Материал этого раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* Проблематика архетипического в музыкальном искусстве // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 1 (51). С. 32–40.

⁶⁴ Наряду с этим Б. Асафьев в своем труде «Музыкальная форма как процесс» широко использует такие термины, как «музыкальные речения», «интонационные формулы», «интонации-попевки», «общезначимые интонации» и т. д. См.: *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс: Книга вторая. Интонация // *Асафьев Б.В.* Избранные труды: в 5 т. Т. 5. М.: Издательство Академии наук СССР, 1957. С. 153–279.

ских образов в музыкальном искусстве. В музыке можно обнаружить некие устойчивые звуко-ритмоформулы, обладающие закрепленной за ними семантикой и могущие служить своеобразными *знаками* той или иной мысли, эмоции, состояния, что исчерпывающе иллюстрируется получившим широкое распространение изречением Асафьева: «музыка – искусство *интонируемого* смысла». Такие «знаки» в силу своей востребованности, способностью к «миграции»⁶⁵ в музыкальной практике и узнаваемости приобретают схожие с архетипом свойства носителей «внемузыкальной» информации.

Думается, что и интонационная теория Асафьева, столь результативно воздействовавшая на развитие музыкальной мысли, и разработка проблемы архетипов в музыкальном искусстве в самом общем смысле имеют одну цель – поиска и нахождения своего рода «ломаносовских корпускулы» в музыке, то есть начальных основ, первичных структур, неких атомов, на которых зиждется музыкальное мышление и музыкальное творчество.

В качестве одного из базовых трудов для разработки проблематики архетипа в музыкознании стоит рассматривать монографию М. Г. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства». В разделе «Интертекстуальные маршруты музыкальной лексики» исследователь обращает внимание на мельчайшие лексемы музыкальных шедевров, прослеживая их путь с давних времен: «История музыки – рачительная хозяйка, у нее ничего не “пропадает”, и порой даже самые давние корни обнаруживаются там, где, казалось, всецело господствовало сплошное новаторство...»⁶⁶. И пусть собственно архетип не фигурирует в качестве основной проблемы этого оплодотворяющего в смысловом плане многие работы труда. Несмотря на сфокусированность на связях мышления и текста, эта книга имеет в своей орбите вопросы, касающиеся феномена архетипического; в ней осуществлены важ-

⁶⁵ В своем труде Л. Н. Шаймухаметова прибегает к таким терминам, как «мигрирующая интонационная формула», «устойчивый интонационный комплекс» и т. д. См.: *Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Людмила Николаевна Шаймухаметова. М., 1994.*

⁶⁶ *Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. С. 154.*

ные наблюдения о постепенной семантизации музыкальных лексем в ходе культурно-исторического процесса, набирании ими градуса значений и о естественных интертекстуальных связях между музыкальными текстами, которые обусловлены использованием подобных «ячеек» в музыкальной речи⁶⁷. Прозорливыми представляются наблюдения ученого о поведении этих лексем в музыкальном тексте различных эпох: «значение лексемы (тем более целого “речевого оборота”) не является “точечным” и скорее образует некую *зону возможностей* [курсив наш. – Н. В.], допуская контекстуальную вариабельность»⁶⁸. В этом выводе усматривается «схема-процесс» воплощения архетипа в конкретном виде: от абстрактной идеи до вполне уловимого звукового претворения, которое выступает, в то же время, слагаемым будущего музыкального образа. Арановский подчеркивает еще одно свойство – доопытное представление о семантике той или иной лексемы: «значение лексемы, по большей части, является следствием не рационального, *а чисто интуитивного знания*... [курсив наш. – Н. В.]»⁶⁹; в контексте настоящей работы чрезвычайно важным оказывается вывод о том, что лексемы эти приобретают «в силу тех или иных причин некоторую *типизированную форму* [курсив наш. – Н. В.]»⁷⁰.

Проблема архетипического в музыкальном искусстве связана с музыкальной герменевтикой⁷¹, музыкальной семантикой⁷² и теорией музыкального содержания⁷³, поскольку констатация наличия в том или ином произведении неких, обла-

⁶⁷ Там же. С. 153–309.

⁶⁸ Там же. С. 220–221.

⁶⁹ Там же. С. 221.

⁷⁰ Там же. С. 220.

⁷¹ Музыкальная герменевтика за более чем столетие своего существования представлена солидным пластом научной литературы, в числе которой труды Г. Кречмара, А. Шеринга, К. Дальхауза, Х. Эггебрехта, Т. Чередниченко, М. Бонфельда, С. Филиппова и многих других ученых.

⁷² В сфере музыкальной семантики также огромное значение имеют наработки Б. Асафьева – эта «генеалогическая» ветвь, как известно, обусловила появление во второй половине XX века трудов М. Арановского, В. Медушевского, С. Мальцева, Я. Йиранека, В. Карбузицкого, Л. Шаймухаметовой, И. Стогний и других исследователей.

⁷³ Научная область, связанная с разработкой теории музыкального содержания, представлена трудами В. Холоповой, Г. Зулумяна, Л. Казанцевой, М. Карпычева, Н. Очеретовской, Е. Чигаревой и других. Подчеркнем, что вопросы музыкального содержания априори находятся в поле зрения тех исследователей, которые занимались музыкальной семантикой и музыкальной герменевтикой.

дающих архетипическими качествами структур корреспондирует и неизбежно вовлекается в обсуждение вопросов толкования, значения и смысловой сущности музыки⁷⁴. Так или иначе, проблему архетипических образов объединяет (во многом и методологически) с названными направлениями *смысловой* подход к музыке, как виду искусства.

Необходимо отметить огромный вклад А. Ф. Лосева в разработку проблемы философии музыки, в общем, и соотношения мифа и музыки, в частности: его глубочайшие исследования о сущности музыкального искусства, языка, мышления приближают нас к пониманию первооснов музыки. Три типа музыкального мироощущения, обоснованные А. Ф. Лосевым в статье «О музыкальном ощущении любви и природы», – эпическое, драматическое и лирическое – являют собой архетипические основания не только собственно музыкального, но и других искусств. Именно эта триада – эпос, драма и лирика – будет рассматриваться в качестве архетипической основы музыки Л. П. Казанцевой⁷⁵. Помимо названного подхода – «родового», то есть обращенного к общим, универсальным для многих искусств *родам*, А. Ф. Лосеву принадлежит дифференциация образного поля музыки на аполлоновское и дионисийское начала, в чем также усматриваются архетипические корни.

Архетип или архетипический образ в музыке, как и схожие феномены в других сферах культуры, также актуализируют вопрос о первичности и вторичности, то есть о своей обусловленности либо имманентными музыкальному искусству генетическими свойствами, либо востребованностью и закреплённостью в музыкальной практике, то есть результатом функционирования культурно-исторического фактора. Иными словами, чем объясняется наличие схожих интонационно-ритми-

⁷⁴ Эта выразительная триада – *толкование, значение и смысловая сущность* музыки – почерпнута нами из статьи В. Холоповой и соответствует определению ученым сути музыкальной герменевтики, музыкальной семантики и музыкального содержания. См.: *Холопова В. Н.* Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия // Журнал Общества теории музыки. 2014/1. № 3. С. 20–42.

⁷⁵ *Казанцева Л. П.* Род как архетип музыкального содержания // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 1. С. 78–85.

ческих (драматургических, тембровых и т.д.) решений одного образа у разных композиторов: существованием ли изначальных звуковых первообразов, или же постоянством их воплощения в музыкальной литературе, продуцирующем интертекстуальные переключки между художественными версиями?

Несмотря на относительно недавнее осознание учеными проблематики архетипа в музыкальном искусстве, все же очевидно, что к настоящему времени эта сфера исследований наряду с выраженной новизной имеет и прочную традицию, и широкие области применения в смежных областях гуманитарного знания. На сегодняшний день существуют *различные подходы* к освоению понятия музыкальный архетип.

Самый важный вопрос – что есть музыкальный архетип? Если архетип в общем – некая «матрица», некий «принцип» подсознания, продуцирующий работу сознания, то в качестве собственно музыкальных продуктов этой работы следует рассматривать простейшие музыкальные «молекулы», то есть звуки, которые затем, в ходе исторического развития складывались в осмысленные звукоритмоформулы в зависимости от требуемого наполнения и назначения.

Емко эта позиция выражена Т. П. Самсоновой: «Прародителем музыкальных архетипов явился прежде всего “первозвук”, звук как таковой, звук как способ контакта Человека с Мирозданием и возможности и человеку выразить свои эмоции»⁷⁶. Отсюда обоснованное заключение, что музыкальные архетипы имеют *генетически* обусловленную коммуникативную природу: «многотысячелетняя история человеческого рода запечатлела в музыкальных звуках коммуникативные праосновы социального взаимодействия в устойчивых архетипах. Повелительные, восклицательные, вопросительные, повествовательные наклонения зовов, кличей, возгласов в равной степени присутствуют в человеческой речи и в языке музыкального общения»⁷⁷.

⁷⁶ Самсонова Т. П. Понятие «архетипическое» в культурной антропологии на материале музыкальной культуры // Вестник ТГПУ. 2007. № 11 (74). С. 93.

⁷⁷ Там же. С. 93.

Подобные базисные выводы присутствуют в разделе «Коммуникативные архетипы» фундаментального труда о музыкальных способностях Д. К. Кирнарской. Рассматривая четыре основных архетипа – призыва, прошения, игры и медитации – автор соотносит их с определенным комплексом интонаций, в которых запечатлены эти архетипы. Здесь, на наш взгляд, содержится важное наблюдение, раскрывающее саму схему функционирования архетипа, его «движения» из подсознания в сознательную «оболочку». По мнению Д. К. Кирнарской звуковой облик архетипа призыва отличается «отличается громкостью, размашистой восходящей звуковой линией, шириной диапазона»⁷⁸: исследователь показывает, с одной стороны, сам принцип, «матрицу», то есть собственно призыв, и, с другой, – процесс облечения этого призыва в соответствующую интонационную «плоть».

Архетип прошения «тяготеет к умеренно тихой звучности, плавным округлым звуковым линиям; его зрительно-пространственный рисунок и моторно-пластическое наполнение напоминают фигуру поклона, реверанса, гибкого ниспадающего жеста. Вся лирическая сфера в музыке связана с архетипом прошения и опирается на его коды»⁷⁹. В звуковом эквиваленте архетипа игры преобладают «прерывистые, вьющиеся линии, тяготеющие к круговым движениям, равномерность ритма, увертливость жеста, скользящие моторно-пластические ассоциации. Этот архетип распространен во многих видах виртуозной музыки, в шуточных и карнавальных сценах, подразумеваемых в разных музыкальных жанрах»⁸⁰. В звуковой инсталляции архетипа медитации «господствует тихая звучность, бесконечные лентообразные линии, вариантное развертывание ровных, безакцентных мелодических ходов. <...> Многие религиозные песнопения в духовной музыке и, например, колыбельные песни в музыке светской – характерные примеры архетипа медитации, с которым связана вся углубленно-сосредоточенная сфера музыкального выражения»⁸¹.

⁷⁸ Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. М.: Таланты–XXI век, 2004. С. 77.

⁷⁹ Там же. С. 78.

⁸⁰ Там же. С. 78.

⁸¹ Там же. С. 79.

Чрезвычайно ценными представляются наблюдения Д. К. Кирнарской о социальной стороне названных коммуникативных архетипов. Так, «архетип призыва <...> обозначает общение лидера и толпы: от лидера исходит побуждающий импульс, приказ, вдохновляющий знак». Совершенно противоположным в этом смысле выступает архетип прощения: он «обозначает социальное отношение по типу: низший к высшему, слабый к сильному, зависимый к обладающему властью»⁸². Социальный стержень архетипа игры основывается «на общении равных с равными»⁸³. Архетип медитации связан «с общением в стиле *solo*, когда душа говорит сама с собою»⁸⁴. По мысли автора, «названные коммуникативные архетипы лежат в основе основных психо-эмоциональных кодов звукового общения, музыкального и речевого»⁸⁵. Выявленные Д. К. Кирнарской основные коммуникативные архетипы в музыкальном искусстве настолько универсальны, что, пожалуй, их можно дополнить лишь подвидами, которые так или иначе будут восходить к одному из четырех обозначенных ученым видов. И потому поиск архетипического в музыке так или иначе будет основываться на предложенных исследователем «матричных» характеристиках.

Коммуникативная, обобщающая природа музыкальных «архетипов», точнее, ритмоинтонационных формул, в которые облекаются эти архетипы, подчеркивается в статье Л. П. Казанцевой: «музыкальные архетипы – обобщения состояний и ситуаций (“монолог”, “беседа”, “борьба”, “созерцание” и т. п.)». Кроме высокой степени обобщенности, для музыкальных архетипов характерны: отражение глубоко залегающих закономерностей музыкального и немзыкального самовыражения человека и общения людей; типологическая повторяемость и вместе с тем индивидуальное воспроизведение в единичных музыкальных опусах»⁸⁶. Исследователь идет дальше в обнаружении архетипического и расширяет классификацию, выделяя, наряду с собственно коммуникативными архетипами, протоинтонациями,

⁸² Там же. С. 80.

⁸³ Там же. С. 81.

⁸⁴ Там же. С. 82.

⁸⁵ Там же. С. 83.

⁸⁶ Казанцева Л. П. Род как архетип музыкального содержания // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 1. С. 78.

типовой семантикой средств музыкальной выразительности, и роды искусства: эпос, драму и лирику. По справедливому замечанию Л. П. Казанцевой, «хранящие многовековой опыт самоидентификации и самовыражения человека, они обладают как энергией высочайшего обобщения, так и величайшей силой адаптации к закономерностям тех или иных видов искусства»⁸⁷.

Подход к поискам архетипического в музыке с несколько иной стороны содержится в статье В. Б. Вальковой «Музыкальный тематизм и мифологическое мышление». Изучая феномен музыкального тематизма⁸⁸ в историческом, национальном и других аспектах, автор приходит к выводу о том, что «мифологическое мышление концентрирует в себе те самые компоненты глубинного, подсознательно-интуитивного мышления, которые организуются в музыке с помощью рассредоточенного тематизма»⁸⁹. Исследовательница увязывает категории миф – бессознательное – рассредоточенный тематизм, которые могут и должны быть рассмотрены «в их вполне реальной и глубокой связи»⁹⁰. Важнейшая для понимания архетипического в музыкальном искусстве мысль-посылка заключена в данной статье: «Исторические метаморфозы, которые претерпело мифологическое мышление, функционировавшее то как “факт культуры”, то как “факт психологии”, ярко отражены в менявшихся функциях рассредоточенного тематизма»⁹¹.

Значимость приведенного пассажа как раз-таки и заключается в акцентуации *двуединой* – биогенетической (то есть глубинно-психологической) и культурно-исторической (обусловленной воздействием на творческий процесс откристаллизовавшихся и закрепившихся в практике образов, мотивов и т.д.) – природы архетипического. Иными словами, вопрос о «начале начал» и его сущности актуален, что вполне естественно, и для музыкального искусства.

⁸⁷ Там же. С. 79.

⁸⁸ Вера Борисовна Валькова является автором специальной монографии о музыкальном тематизме (*Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура.* – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, 1992), а также целого ряда разножанровых научных работ, посвященных проблемам музыкального тематизма.

⁸⁹ *Валькова В. Б. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление // Музыка и миф. Сборник научных трудов ГМПИ им. Гнесиных: № 118. М., 1992. С. 43.*

⁹⁰ Там же. С. 43.

⁹¹ Там же. С. 43.

Данная проблематика, пусть не в качестве основной, но подразумеваемой, присутствует в других трудах, посвященных различным аспектам архетипического в музыке. Например, обращенность к праосновам традиционной культуры – основной стержень статей, исследующих специфику *национальной музыки*. Приведем в пример статью об архаическом базисе музыки осетинских композиторов, в которой исследователь подчеркивает интонационную, жанровую, образную связи современных произведений с национальным эпосом «Нарты»⁹².

Важной для осознания значения архетипических образов в музыкальном искусстве представляется докторская диссертация А. В. Денисова⁹³; и пусть автор сосредотачивает свое внимание на аспектах семантики мифологических сюжетов, все же логика его исследования, включающая рассмотрение сюжетных трансформаций и функций мифа в оперном жанре, а также важные общие вопросы, касающиеся взаимоотношений музыки и мифа составляют базис для дальнейших исследований, связанных и с архетипическими образами, в частности, и со спецификой существования мифа в пространстве культуры (в том числе музыкальной), в целом.

Еще одну сферу понимания феномена архетипического в музыке составляет музыкальная терапия. Так, в статье В. И. Петрушина «Психологические модели отражения действительности в музыкальном искусстве» рассматриваются юнговские архетипы с их вполне определенным эмоционально-смысловым содержанием, которое может быть выражено средствами любых искусств, в том числе и музыки. Юнговские архетипы, то есть «принципы», схемы, потенциал психики к продуцированию конкретных образов, соотносятся, по мысли В. И. Петрушина, с определенными жанрами, средствами музыкальной выразительности. Например, архетип «героя» связан с жанром марша, восходящими интонациями, мажорным ладом и быстрым темпом; в то же время архетип «старика» воплощается, как правило, в жанрах молитвы, умиротворенных интонациях, которым сопутствуют мажорный

⁹² Батагова Т. Э. Нартовские архетипы в музыке осетинских композиторов // Известия СОИГСИ. 2011. Вып. 5 (44). С. 54–68.

⁹³ Денисов А. В. Античные мифологические оперные сюжеты в контексте культуры первой половины XX века – семантический анализ: дисс. ... доктора искусствоведения: 24.00.01. СПб., 2007.

лад и медленный темп и т. д.⁹⁴. В. И. Петрушин исследует соотношения юнговских архетипов и различных видов искусства, цветовых решений. Подобные наблюдения автора важны в плане диагностики – предпочтение личностью тех или иных музыкальных жанров, образов может многое рассказать об испытуемом и подсказать специалисту способы корректировки возможных нарушений.

Удивительно созвучной идеям В. И. Петрушина выступает статья А. В. Тороповой, в которой исследовательница, фактически, формулирует основной механизм музыкотерапии, подчеркивая, что личностное восприятие архетипа происходит бессознательно, базируясь отнюдь не на аналитических операциях структурных составляющих музыкального языка, не на процедуре «поверки алгеброй гармонии», но на «интуитивном иррациональном улавливании общей семантико-звуковой формулы произведения – его протоинтонации», которая, по мнению ученого, и представляет собой не что иное, как «носитель архетипического паттерна переживаний, глубинного опыта сознания, транслирующегося в будущее»⁹⁵. А. В. Торопова емко и точно сформулировала терапевтическую эффективность и универсальный, общечеловеческий смысл данного процесса: «в каждом акте восприятия музыки, не говоря уже о ее создании, человек воспроизводит заново свой человеческий облик со всеми его общими чертами и особыми приметами, тяготея к тем паттернам переживаний – архетипам сознания – которые дают в настоящий момент наиболее потребные личности энергии для внутреннего делания, самосозидания»⁹⁶.

Не только музыкотерапевтические, но и *педагогические* аспекты исследования архетипичного в музыкальном искусстве существуют в современной науке. Так, осознание исследователями механизмов восприятия музыки человеком, начи-

⁹⁴ Петрушин В. И. Психологические модели отражения действительности в искусстве // Музыкальная психология и психотерапия. 2008. № 4. [Электронный ресурс]. URL: http://www.health-music-psy.ru/index.php?page=musikalnaya_psychologiya&issue=04-2008&part=1_petrushin

⁹⁵ Торопова А. В. Музыкальные архетипы как «агенты» спонтанной и целенаправленной терапии общества и «внутреннего делания» человека // Музыкотерапия в музыкальном образовании: Материалы Первой международной научно-практической конференции 5 мая 2008 года / Научн. ред. и сост. А. С. Ключев. СПб.: Астерион, 2008. С. 15.

⁹⁶ Там же. С. 15.

ная с самого юного возраста, так или иначе приводит к интересующей нас проблематике, коль скоро сама способность к дешифровке сокрытых в музыкальном тексте значений как будто дается нам априори. Это, в свою очередь, связано с тем, что «процесс восприятия музыки сопровождается обращением к бессознательным архетипам – наиболее обобщенным, целостным, эмоционально насыщенным, незаменимым и непереводимым универсальным внеязыковым знакам-символам, закрепленным в пра-памяти человечества и проявляющихся в фантазиях, символических образах»⁹⁷. По мнению Е. Ю. Волчегорской и О. А. Ногиной, постижение музыки как особой, базирующейся на своей системе знаков, формы коммуникации, сердцевинной которой выступают музыкально-коммуникативные архетипы, является проводником ребенка в мир музыкальной культуры и гарантом верного восприятия им переданного посредством музыкального искусства духовных ценностей⁹⁸.

Архетипические *образы* в музыкальном искусстве – еще одна важная сфера приложения исследовательских сил в музыкознании. Дифференциация архетипа и архетипического образа (которые разделял сам Юнг) определяется их функциями. И, если архетип может выступать в качестве непредставимого фактора, принципа сознания и мышления, модели, схемы поведения, как «предрасположенность, которая начинает действовать в определенный момент развития человеческого разума и упорядочивает материал сознания по определенному шаблону», то архетипический образ – это производная действия этого принципа, фактора, то, во что он облекается. «Архетипический образ – форма представления архетипа в сознании; на индивидуальном уровне архетипический мотив — всегда схема или образчик мысли или поступка, свойственных человеку вообще во все времена и повсеместно»⁹⁹. В контексте интересующей нас проблемы важно то, что проблема бытия архетипического образа в музыкальном искусстве исследуется уже давно, даже при

⁹⁷ Волчегорская Е. Ю., Ногина О. А. Архетипический подход в музыкальном развитии детей раннего возраста // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2013. № 12. С. 88–91.

⁹⁸ Там же. С. 91.

⁹⁹ Юнг К. Г. Структуры психики и архетипы. Указ. изд.

том, что формулируется по-разному. Это доказывается в работах о функционировании в музыкальной культуре мифологических образов, в целом¹⁰⁰, или же какого-либо устойчивого, знакового образа, сюжета, мотива, в частности.

К настоящему времени создан ряд трудов, посвященных так называемым вечным образам, имеющим явную архетипическую природу. Так, в одной из них – диссертации Н. С. Горбачевой, основанной на материале разножанровых произведений К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Ф. Листа, А. С. Даргомыжского, П. И. Чайковского, Р. Штрауса, Б. В. Асафьева, В. Я. Шебалина, М. Ф. Гнесина, А. Г. Шнитке, – рассматривается «диалектика неизменного и изменяющегося» в музыкальной характеристике вечного образа Дон Жуана¹⁰¹, созданной различными композиторами.

Орфей – еще один пример, в котором явственно просматриваются архетипические основания. Общеизвестно, насколько мощным семантическим полем обладает данный персонаж. Учеными давно обнаружены симптоматичные параллели между героями различных мифологических систем (Орфей / Исида, воскрешающая Озириса / мать Лемминкяйнена в Калевале и др.) – параллели, обусловленные сходными семами в структуре образа (нисхождение в загробный мир, победа искусства и любви над смертью), что, в свою очередь, также свидетельствует о его архетипическом базисе. Орфическая тематика воплощена в музыкальном (и не только музыкальном!) искусстве в разных жанрах: оперы, балеты, инструментальные и многие другие разножанровые опусы. История разносторонних интерпретаций вечного образа привлекает внимание исследователей; одной из ярких работ в отечественном музыковедении становится статья Л. Кириллиной «Орфизм и опера»¹⁰², в которой автор касается архетипической проблематики. Это и формулировка понятия «ор-

¹⁰⁰ В качестве одного из множества примеров такой обобщающей работы приведем статью Н. Н. Коршуновой. См.: *Коршунова Н. Н.* Мифологические образы в мировой музыкальной культуре // Вестник КрасГАУ. 2012. № 4. С. 213–217.

¹⁰¹ *Горбачева Н. С.* Дон Жуан как архетип: проблема музыкальной интерпретации «вечного образа»: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2015. С. 6.

¹⁰² *Кириллина Л. В.* Орфизм и опера // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 83–94.

фический комплекс», который включает яркие черты героя и поведенческие мотивы, результативность его действий, и реализованное в рамках статьи стремление к возможно полному охвату существующих претворений образа в искусстве¹⁰³.

Подобно Орфею, дополняют сонм вечных образов искусства русалки, ундины, морские девы, наяды, nereиды, то есть духи воды. Поскольку настоящая работа будет посвящена именно этим героиням, то в данном разделе ограничимся лишь констатацией исследовательского обращения к ним как архетипическим. Автором глубокой, разносторонней статьи о русалках в музыкальном театре является, как и в случае с Орфеем, Л. В. Кириллина: ее исследование о различных воплощениях русалочьего образа в музыке (а также образа призрака)¹⁰⁴ во многом становится базисом для осмысления его в контексте проблемы архетипического.

Архетипические основания есть и у отдельных мотивов, приобретающих важное значение в определенные эпохи и ярко их характеризующие. Так, музыкальным архетипом средневековья благодаря общезначимому и универсальному для любого исторического периода смысловому наполнению называют мотив *Dies Irae*: «В мотиве “*Dies irae*” заложена многозначная мировоззренческая эсхатологическая религиозная идея о конечных судьбах человеческой личности и всего сущего на земле»¹⁰⁵.

Архетипические основания существуют и у образности, взятой в целом, то есть в совокупности своей сводимой к определенному полю: в этом смысле примером может выступать диссертация Н. А. Антиповой «Фантастическое в немецкой опере»¹⁰⁶, в которой проблема архетипического подразумевается в качестве самого

¹⁰³ Сходная проблема становится основой научных работ о преломлении орфической темы в различных музыкальных жанрах. См.: *Ильина Т. Ф.* Орфическая тема в ранней опере: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2002; *Лукашевич Ю.* Вокальный цикл «Поэту» Н. А. Римского-Корсакова: к вопросу воплощения орфической концепции: Дипломная работа (научный руководитель О. В. Шмакова). Волгоград: Волгоградская консерватория им. П. А. Серебрякова, 2015.

¹⁰⁴ *Кириллина Л. В.* Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 60–71.

¹⁰⁵ *Самсонова Т. П.* Понятие «архетипическое» в культурной антропологии на материале музыкальной культуры. Указ. изд. С. 94.

¹⁰⁶ *Антипова Н. А.* Фантастическое в немецкой опере: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. М., 2007.

феномена «фантастическое», являющегося способом, эффективной методологической возможностью раскрытия проблемы работы.

С несколько иной стороны интересующая нас проблема может раскрываться на примере конкретного композитора, в творчестве которого обнаруживаются сюжеты и образы, обладающие «архетипичным» статусом. В числе подобных работ диссертация Ю. Ю. Петрушевич об оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова¹⁰⁷: автор рассматривает оперы композитора как целостное «сверхпроизведение», в котором реализуется общий для них метасюжет. Мифологическое мышление Н. А. Римского-Корсакова, его внимание к архаическим пластам русской культуры объясняют насыщенность произведений архетипическими образами и сюжетами.

Архетипическая проблематика тесно соседствует с поэтикой: вполне естественно, что первая становится «эффективным инструментарием» второй и наоборот. Вот почему архетипическое находится в центре внимания исследований творчества какого-либо композитора: приведем в пример созданные в последние десятилетия труды о поэтике С. М. Слонимского¹⁰⁸.

Конечно, перечислять работы, в центре внимания которых – вечный образ, мотив, мифологема, устойчивый сюжет и череда запечатлений его в пространстве культуры – можно продолжать и далее, однако для нас чрезвычайно важен сам факт обретения этой сферой самостоятельного исследовательского статуса, закладка терминологической, методологической базы для разработки проблемы архетипа в музыкальном искусстве.

Таким образом, в современной музыкальной науке проблема архетипа рассматривается в нескольких ракурсах:

- онтологическом, поскольку архетипический подход позволяет «прояснить онтологию понятий и их глубинно-исторические истоки»¹⁰⁹;

¹⁰⁷ Петрушевич Ю. Ю. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: дисс. канд искусствоведения: 17.00.02. М., 2008.

¹⁰⁸ См.: Гаврилова Л. В. Музыкально-драматическая поэтика Сергея Слонимского: парадигмы метатекста: дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2001; Умнова И. Г. Поэтика Сергея Слонимского: дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2012.

¹⁰⁹ Щепановская Е. М. Проблема определения архетип [Электронный ресурс]. URL: <https://astrolingua.ru/PHILOS/archenus.htm>

- понятийно-генетическом, держащем в фокусе вопрос «что есть музыкальный архетип?»;
- герменевтическом, дающем возможность расширенного, более глубокого толкования произведений с выходом на архетипическую основу жанров, мотивов, образов, что, в свою очередь помогает понять и выбор средств музыкальной выразительности;
- воспитательном, педагогическом, позволяющем во многом оптимизировать знакомство и процесс обучения музыке;
- терапевтическом, рассматривающем архетипические основания в музыкальном искусстве в качестве базы для диагностики состояний личности и коррективки возможных нарушений.

Что же дает освоение феномена архетипа в сфере музыкознания? Прежде всего, обогащение понятийного и методологического аппарата музыкальной науки за счет введения в него новых терминов и, соответственно, новых подходов. Архетипический подход помогает прояснить образную палитру, содержание произведения: «опознать в музыкальном произведении смысл-архетип или взаимодействие таковых означает углубиться в музыкальное содержание, постичь одну из многочисленных тайн музыки»¹¹⁰, то есть, «интерпретация текста через архетипические мотивы позволяет подчас увидеть смыслы, скрытые при прочих толкованиях»¹¹¹. Иными словами, понимание архетипической подоплеки музыкальных образов дает возможность уразуметь специфику выразительных музыкальных средств. Кроме того, апелляция к коммуникативной природе архетипа создает базу для исполнительской, слушательской и исследовательской интерпретаций: знание семантики «кирпичиков», интонационных «корпускул» музыкального целого играет важнейшую роль в исполнительстве и аутентичном постижении музыки.

¹¹⁰ Казанцева Л. П. Род как архетип музыкального содержания. Указ. изд. С. 84.

¹¹¹ Доманский Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: пособие по спецкурсу. Указ. изд. С. 11. В этой же работе автора, усиливая уже изложенную мысль, словно «эхо» на расстоянии еще раз подчеркивается следующее: «интерпретация литературного текста с учетом значения архетипа дает возможность увидеть скрытые при иных подходах пласты смыслообразования». См.: Там же. С. 25.

Необходимо упомянуть также и о возможностях воздействия архетипа на слушателя, а, значит, потенциале его разностороннего влияния. Яркой параллелью наработкам в музыковедении выступает мысль Ю. В. Доманского, исследующего феномен архетипа в смежной сфере – литературоведении. Ученый подчеркивает, что вопросы архетипического в гуманитарной науке не исчерпываются лишь только смыслами толкования или углубления интерпретации. Архетип следует рассматривать и как средство манипулирования человеческим сознанием, поскольку наличие архетипических значений в художественном (в том числе и музыкальном) тексте может и должно воздействовать на восприятие реципиента¹¹², что с успехом применяется ныне в сфере услуг, рекламы, шоу-бизнеса: «игра с архетипами позволяет “игрокам” регулировать человеческое сознание в ту или иную стороны. <...> Архетип, в зависимости от своего значения, может руководить психикой и поведением человека»¹¹³. Этой способностью воздействовать на сознание обусловлен коррекционный эффект, так чутко распознанный исследователями и применяющийся в музыкотерапии. В свою очередь, архетипический подход в музыкальной педагогике также определяется вышеназванными свойствами архетипа. Понимание самим педагогом архетипа и, отсюда, – архетипического образа в том или ином музыкальном произведении как вместилища накопленных знаний, как некоего сгустка универсальных значений, в котором сплелись прошлое, настоящее и будущее, служит залогом эффективной педагогической «политики», обуславливает качество объяснения музыкального материала, помещения его в контекст художественной культуры и духовных ценностей человечества.

Освоение архетипической проблематики в музыковедении важно не только в названных аспектах. Архетип, как указывал Юнг, есть динамический образ и находится всегда в действии: данный постулат дает возможность рассматривать какой-либо архетипический образ в *ретро-* и *перспективе*, прослеживая его трансформации во времени, делая выводы о доминировании тех или иных сем в структуре образа и о причинах таких доминант. Изучение архетипических образов в контексте

¹¹² Там же. С. 93–94.

¹¹³ Там же.

культуры какого-либо исторического периода поможет выявить наиболее популярные и знаковые из них, часто воплощаемые. В свою очередь, обнаружение самых важных сюжетов, мотивов, образов обогащает представление об эпохе и ее мировоззренческих константах. Этот же постулат выступает смысловым стержнем многих современных работ, определяющих архетип «как инвариантное ядро человеческой ментальности, видоизменяющееся *в соответствии с конкретной исторической ситуацией*, в сопротивлении к ней и в адаптации к ней»¹¹⁴.

Архетипическая основа художественного, в том числе музыкального образа актуализирует проблему интертекстуальности. Такие образы, воплощаясь в различных видах искусства, будут иметь *сходные* черты, а, значит, средства выразительности также *будут коррелировать между собой*. Как отмечает один из исследователей, «архетипические структуры сознания... определяют не только повторяемость одних и тех же образов и ситуаций поэтического мира, но и *задают вполне определенный набор основных форм их воплощения и направления дальнейшего развития* [курсив наш. – Н. В.]»¹¹⁵.

Следовательно, проблематика интертекстуальности, в том числе в музыкальном искусстве, обогащается возможными толкованиями *причинности* такого явления: зачастую интертекстуальные связи между опусами объясняются именно сходством воплощенных в них образов, имеющих архетипическую основу. Здесь важным представляется осознание, с одной стороны, сознательных включений автором во вновь производимый текст аллюзий, отсылок к предшествующим и параллельным текстам¹¹⁶, что является частью авторского замысла, и, с другой, – интуитивно сходных решений одного образа (зачастую архетипического), что с очевидностью объясняется обращенностью авторов к основному набору сем претворяемого образа и необходимостью запечатлеть их наиболее рельефно. Этим во многом определяются естественные интертекстуальные переклички между художественными

¹¹⁴ *Большакова А. Ю.* Имя и архетип: к постановке проблемы. Указ. изд. С. 48.

¹¹⁵ См.: *Корона В. В.* Поэзия Анны Ахматовой: поэтика автовариаций // Известия Уральского государственного университета. 2001. № 21. С. 154.

¹¹⁶ Хрестоматийный пример тому – роман «Улисс» Джеймса Джойса.

(в том числе и музыкальными) произведениями, основанными на одном архетипическом, закрепившемся, узнаваемом образе.

Подытожим: в обозначенном контексте исследовательский потенциал у направления, связанного с изучением бытия и функционирования архетипов и архетипических образов в музыкальном искусстве, а также научного осмысления этого феномена очевидно огромен.

§ 1.3. Вопросы методологии анализа архетипических образов в музыкальном искусстве

В настоящее время музыковедение находится в процессе разработки методологии изучения архетипа. Музыкальной науке еще предстоит, по-видимому, ответить на многие вопросы, связанные с дифференциацией понятий архетип и архетипический образ применительно к музыкальному искусству, разграничить поле действия архетипов в музыкально-историческом, жанровом, образном, лексическом, интонационном смыслах, прояснить значение архетипических структур в музыкальном тексте, осознать взаимодействие феномена архетипического с вопросами психологии музыкального творчества, музыкальной педагогикой и т. д. Вместе с тем уже сейчас есть достаточные основания для того, чтобы прояснить ситуацию в сфере исследования архетипических образов в музыкальном искусстве.

В настоящей работе при анализе корпуса разножанровых музыкальных произведений, претворяющих в тех или иных сюжетных коллизиях образ морской девицы мы будем пользоваться уже устоявшимся в гуманитарной науке понятием *архетипический образ*, под которым в смежных с музыковедением областях понимается «образ, аккумулирующий многовековой культурный опыт, допускающий вариативность, но в то же время узнаваемый и интуитивно воспроизводимый в художественном произведении»¹¹⁷.

¹¹⁷ Такое определение закрепилось в литературоведении, культурологии, философии и используется в целом ряде диссертаций, рассматривающих с разных сторон проблематику архетипиче-

Поскольку архетип – универсальный, свойственный человечеству в целом принцип мышления, то и проблематика архетипического имеет непосредственное отношение практически ко всем сферам человеческого знания и деятельности. Следовательно, определение, сформулированное в одной области, не только не противоречит, но обладает достаточной актуальностью и для других, что, впрочем, с очевидностью явствует из вышерассмотренных определений самого архетипа, близко интерпретируемых в философии, культурологии, социологии, психологии и т. д.

Процитированная трактовка понятия архетипический образ, на наш взгляд, вполне соответствует поискам архетипических образов в музыке, вместе с тем, требует и некоторых разумеющихся уточнений. Так, исследование большого числа разножанровых произведений на русалочью тематику и осмысление архетипического образа морской деви дал основания автору настоящей работы предложить свое развернутое определение-пояснение, заключающее в себе, в том числе, и специфику именно музыкального искусства.

Архетипический образ в музыкальном искусстве – это образ, являющийся результатом действия универсальных, врожденных структур человеческой психики, накопивший многовековой опыт функционирования в мифологии, фольклоре, художественной практике, культуре в целом, обладающий неизменным, всегда идентифицируемым смысловым «ядром» и изменяемыми чертами, которые, трансформируясь в зависимости от культурно-исторического контекста, обнаруживают огромный потенциал образа преломлять свойства, свойственные тому или иному периоду мировоззренческие и стилевые константы. Архетипический образ в музыкальном искусстве, как правило, претворяется имманентными ему музыкальными выразительными средствами, повторяемость и типичность которых обуславливает наличие разветвленных интертекстуальных связей между произведениями, имеющими в центре такой образ. В музыкальном искусстве претворение архетипического образа

ского. См.: *Крюкова О. С.* Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века: автореф. дисс. ... док. филолог. наук: 10.01.01 / Ольга Сергеевна Крюкова. М., 2007; *Пивнева Н. С.* Архетипические образы в русской культуре: автореф. дисс. ... канд. философ. наук: 24.00.01. Ростов-на-Дону, 2003 и др.

зачастую обладает качеством «вторичности» и, как правило, зависит от вербальных его запечатлений в мифологии, фольклоре, а затем поэзии, прозе, отчасти живописи. Вместе с тем у музыкального искусства есть собственные способы воплощения подобных образов: этот процесс сопряжен с интуитивным обращением композиторов к *схожим/аналогичным/сопоставимым* выразительным средствам, оказывающихся наиболее яркими «трансляторами» их (образов) ключевых сем.

В диссертации будет апробирован в анализе целого ряда произведений на русалочью тематику авторский *метод анализа архетипических образов* в музыкальном искусстве. Осознавая значимость и сопряженную с ним ответственность за предлагаемый термин «метод», все же считаем возможным настаивать именно на нем. Думается, что именно метод (не алгоритм, не способ и т.д.) – вполне адекватное название для обозначения пути исследования тех образов, которые лежат в основе музыкального произведения и определяют способы своего запечатления. Метод этот, как представляется автору, должен исходить из накопленного в искусствоведении опыта осмысления проблемы архетипического в человеческой жизни и художественной практике и, в то же время, отражать особенности именно музыковедческой традиции.

В качестве первой операции будет выступать *обнаружение возможно более широкой панорамы художественных произведений, смысловым центром которых является интересующий архетипический образ*. Здесь предстоит поиски других произведений, сходных с исследуемым в сюжетном и смысловом планах – они помогут соотнести изучаемый образ с *контекстом*, осознать значимость образа в культуре, проследить динамику его популярности в разные периоды и проанализировать ее причины. В приложении к теме диссертации смысл первой операции состоит в поиске литературных, поэтических, живописных, собственно музыкальных произведений о морской дева: осознание огромного числа разножанровых сочинений в разных сферах искусства, посвященных одному образу, и их сконцентрированность именно в XIX веке позволяют сделать важные выводы, во-первых, о важности самого образа и, во-вторых, о его соотнесенности с романтическим мировоз-

зрением, эстетикой и т. д. Результатами этого первого этапа становятся соответствующие разделы диссертации – «Сюжет о морской деве в культуре конца XVIII–XXI веков» и «К вопросу о созвучии архетипического образа морской девы мировоззренческим и эстетическим константам европейского и русского романтизма».

Следующая ступень – *осмысление архетипического образа в ретроспективе* с целью прийти, по возможности, до истоков и обозначить инвариант и его варианты при помощи обращения к мифологии, фольклору. На этом этапе представляется очень важным выявить смыслообразующие, неизменные семы, а также те семы, которые трансформируются в зависимости от историко-художественного контекста, в котором претворяется этот архетипический образ. В контексте темы настоящей работы данный этап выразался в анализе имеющихся фольклорных, мифологических, бытовых представлений о морской деве – тех представлений, который нашли свое запечатление не только в функционирующих в устной форме сказках, преданиях, легендах, повериях, но и печатных трудах участников фольклорных экспедиций. Итогом погружения в различные национальные варианты образа морской девы становится раздел диссертации «Фольклорные, мифологические, бытовые источники представлений о морской деве: опыт характеристики».

Важным этапом в исследовании становится *анализ системы архетипических образов* произведения (архетипического комплекса текста¹¹⁸). Термин «архетипический комплекс текста» часто используется в филологии при анализе компонентов литературного произведения с целью выявить их архетипические основания. Считаем необходимым осуществлять аналогичную операцию и в анализе музыкальных произведений, в особенности тех, которые основываются на литературных, поэтических текстах (оперы, романсы, кантаты, хоры и т. д.), а также тех произведениях, которые имеют программу – это поможет выявить неизменные и изменяемые семы образов, взаимодействия между архетипическими образами, их маршруты, понять

¹¹⁸ См.: Доманский Ю. В. Архетипические мотивы в русской прозе XIX века: автореф. дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / Юрий Викторович Доманский. Тверь, 1998; Кушниренко А. А. Семантика компонентов архетипического комплекса литературного произведения // Наука и современность. 2010. № 2–3. С. 132–135 и др.

специфику их существования в том или ином опусе. В приложении к настоящей работе соответствующие аналитические операции вылились в раздел под названием «Система архетипических образов сюжета о морской девице».

Далее, на наш взгляд, необходим *анализ средств*, при помощи которых в произведении запечатлевается тот или иной архетипический образ и определяющие его семы. Этот этап подразумевает использование разнообразных методов – герменевтического, семантического, музыкально-теоретического анализа, что в совокупности может прояснить причины выбора композитором на интонационном, тембровом, метроритмическом, ладовом, фактурном и т.д. уровнях определенных, часто повторяющихся, узнаваемых способов претворения в музыкальной ткани архетипического образа.

Одновременно с этим необходимо *соотнести и сравнить* интонационные, фактурные, тембровые и другие *выразительные и драматургические средства* воплощения рассматриваемого архетипического образа в конкретно взятом музыкальном опусе с предшествующими и последующими его воплощениями в этом жанре разными авторами. Подобные ретроспективные и перспективные действия необходимы для установления повторяемости, схожести, в конечном итоге, – *типичности* музыкальных высказываний (и «инструментов» их запечатления), свойственных одному образу. На данном этапе широко используется метод интертекстуального анализа, дающий возможность осознать процесс накопления в культуре некоего арсенала выразительных средств, *типологическая повторяемость* которых из произведения в произведение обусловлена их способностью наиболее ярко передать те или иные семы архетипического образа.

Два последних этапа находят отражение в целой серии аналитических и сравнительных очерков диссертации, посвященных особенностям претворения архетипического образа морской девицы в оперном, балетном, камерно-вокальном, кантатном, камерно-инструментальном и т. д. жанрах.

Данный метод разрабатывался автором в ориентации на целый пласт произведений в музыкальной культуре, претворяющих именно архетипический образ морской девицы. Однако он обладает выраженной и очевидной универсальностью и

может быть использован при анализе других архетипических образов, являющихся основой музыкальных сочинений.

Представляется, что апробация данного метода на иных примерах поможет не только выявить доминантные архетипические образы в музыкальной культуре, но и проанализировать средства их претворения, осознать их типологический характер, проследить интертекстуальные маршруты такой музыкальной «лексики» и, в результате, создать базу для последующего осмысления и музыковедческой разработки проблемы архетипического в музыкальном искусстве.

ГЛАВА II МОРСКАЯ ДЕВА КАК АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

§ 1.4. Сюжет о морской деве в культуре конца XVIII – начала XXI веков¹¹⁹

«Не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего... Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образцами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых, и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое, собственно, и составляет ее прогресс перед прошлым?»¹²⁰.

Сюжеты о речных нимфах, феях воды, морских девах, нареченных именами Ундины, Лорелеи, Мелузины, Русалки, Свитезянки занимают значительное место в культуре. Было бы большим преувеличением предполагать, что русалочья тематика вовсе не привлекала внимание исследователей. Напротив, существует целый круг работ, авторы которых обращались к многообразным аспектам бытования легенды о морской деве и особенностям ее воплощения в различных искусствах¹²¹. Но было бы еще большим преувеличением полагать, что вопрос исчерпан. Истории названных героинь в литературе принято рассматривать отдельно. Часто исследователи¹²², уделяя внимание многочисленным реставрациям сюжета об Ундине, не упоминают произведения, связанные с образами Лорелеи, Русалки, Мелузины и Свитезянки. Или же, напротив, в генеалогическом древе русской Русалки почему-то отсутствуют ее европейские сестры. Однако сюжеты о них демонстрируют общую схему. Это неперенное родство со стихией воды, выход в наш, человеческий мир, акцентуация мотива двоемирия, свойственного миропониманию романтиков. Далее, это связь с человеком (любовь, брак), мотив

¹¹⁹ Материал данного раздела послужил основой для публикации: *Верба Н. И.* Сюжет о морской деве в музыкальной культуре XIX века // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сборник научных трудов. Кемерово: КемГУКИ, 2017. С. 47–53.

¹²⁰ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л.: Гослитиздат; ГИХЛ, 1940. С. 51.

¹²¹ См.: *Антипова Н. А.* «Ундина» А. Лорцинга – о претворении сказки Ф. Фуке в новом историко-культурном контекст [Электронный ресурс]. URL: http://transcendenticoz.ru/publ/antipova_n_fantasticheskoe_v_nemeckoj_romanticheskoy_opere_5/1-1-0-74; *Борисова Н.А.* Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: Источники, творческая история, поэтика. Арзамас, 2007; *Кириллина Л.В.* Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 60–71.

¹²² *Чавчанидзе Д.* Романтическая сказка Фуке // Фридрих де ла Мотт Фуке Ундина. М.: Наука, 1990. С. 421–471.

предательства со стороны человека (как правило, связанный либо с недоверием к героине, либо с наличием соперницы) и возвращение в родную стихию, месть, либо, напротив, прощение человека. Примерно такова фабула всех сказаний, преданий, легенд о морских девах. В тех или иных вариантах, с трансформацией одних мотивов или сем и обогащением других, этот сюжет функционирует в культуре XVIII–XXI вв., играя значительную роль в музыкальном искусстве.

Феномен существования мифа, предания в культуре – явление уникальное. Легенды и поверья не являются раз и навсегда застывшей данностью, неизменно повторяющейся в своих реставрациях. Они – живой организм, развивающийся и трансформирующийся благодаря постоянной художественной огранке и непрестанному взаимодействию. Архетипические образы в этой живой материи с течением времени обновляются, обогащаются новыми семами. Смещение каких-либо акцентов вызывает смещение других – сюжет *живет*: и видоизменяется, и сохраняет свои константы.

Популярность русалочьей тематики в XIX веке изумляет. Она демонстрирует семантическую гибкость и воплощается в стихотворениях, балладах, повестях, сказках, песнях, романсах операх. Это объясняется корреляцией сюжета с такими доминантами романтического мировоззрения, как внимание к мифу, фольклору, пластам античной и средневековой культур, поэтизация фантастического и волшебного миров, созвучностью содержательного ядра с универсальными ценностными проблемами, имеющими общечеловеческое значение. Вместе с тем востребованность русалочьих сюжетов в XX и XXI вв. доказывает его жизнеспособность, универсальность.

Обзор случаев претворения русалочьей темы в XIX–XXI вв. начинается с оперы-феерии Ф. Кауэра и К. Генслера «Das Donauweibchen», поставленной в Вене в 1795 году. Русским откликом стала русалочья «тетралогия» С.И. Давыдова и К. Кавоса – «царица» оперной сцены в 1803–1805 годах¹²³, обнаруживающая разумное родство с рожденными в эпоху романтизма русалочьими опусами.

¹²³ «Das Donauweibchen» Ф. Кауэра и К. Генслера стала толчком для создания четырех русских опер на русалочью тему. Авторами музыки стали С.И. Давыдов (вставные номера к «Русалке», 1803; «Леста, Днепровская Русалка», 1805; «Русалка», 1807) и К. Кавос («Днепровская русалка», 1804). Либретто первых трех частей принадлежит Н. Краснопольскому, четвертой – А. Шаховскому.

Повесть Фридриха де ла Мотт Фуке «Ундина», написанная в 1811 году, в русском стихотворном переводе В. А. Жуковского¹²⁴ имела огромный резонанс. Героине Фуке посвящена целая россыпь отечественных и зарубежных музыкально-сценических произведений. Это оперы «Ундина» Э.Т.А. Гофмана (1816)¹²⁵, А. Лорцинга (1845)¹²⁶, А.Ф. Львова (1848), П.И. Чайковского (1869)¹²⁷, С.С. Прокофьева (1907). Помимо многочисленных реализаций в оперном жанре, сюжет об Ундине также становится основой балета «Ундина» Ч. Пуни и Ж. Перро (1843) и двух последующих переработок балета (1850, 1851), а также балета «Ундина» (1958) Х. В. Хенце и Ф. Аштона.

В корпус поэтических произведений о Лорелее входят одноименная баллада (1801–1802) К. Brentano, включенная им в роман «Годви»¹²⁸, стихотворение «Ночной разговор» (1812) Й. фон Эйхендорфа, баллада о Лорелее О.Г. фон Лебена (1821), знаменитое стихотворение Г. Гейне «Лорелея» (1823). Героине французского фольклора посвящена новелла «Новая Мелузина» из романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера» И.В. Гёте¹²⁹. Сферу литературных вариантов легенды о морских девах дополняет баллада А. Мицкевича «Свитезянки» (20-е годы XIX века). Важное место в романтическом отражении образов морских дев занимают баллада «Рыбак» (1778) И.В. Гёте и ее русский перевод В.А. Жуковского¹³⁰. Особым образом романтическая эстетика сюжета о морской деве, обогащенная христианскими мотивами, преломляется в сказке О. Уайльда «Рыбак и его Душа» (1891).

¹²⁴ Русский стихотворный перевод «Ундины» Фуке стал выходить в свет в 1835 и 1837 гг. в «Библиотеке для Чтения». См.: *Ланда Е.В.* «Ундина» в переводе В. А. Жуковского и русская культура // Фридрих де ла Мотт Фуке Ундина. М.: Наука, 1990. С. 472–536.

¹²⁵ Премьера «Ундины» Э.Т.А. Гофмана состоялась 3 августа 1816 г. в Королевском Национальном театре в Берлине.

¹²⁶ Премьера оперы «Ундина» Лорцинга по мотивам повести Фуке состоялась в 1847.

¹²⁷ Обе оперы основываются на либретто, созданном В.А. Соллогубом по повести Фуке.

¹²⁸ Brentano C. *Lore Ley* // Brentano C. *Godwi*. Т. II. Bremen, 1801–1802. S. 392–396.

¹²⁹ Роман выдержал несколько редакций и увидел свет только лишь в 1829 году; сама новелла создана в 1807 году. См.: *Гёте И.В.* Годы странствий Вильгельма Майстера, или Отрекающиеся // *Гёте И.В.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная литература, 1979. Т. 8. И хотя формально новелла с водной стихией не связана, все же некоторые мотивы указывают на ее родство с сюжетами о морских (речных) феях.

¹³⁰ Эти два произведения оказали существенное воздействие на концепцию драмы А.С. Пушкина «Русалка». См. об этом: *Борисова Н. А.* Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: Источники, творческая история, поэтика. Арзамас, 2007. С. 33.

Европейские разножанровые музыкальные произведения о морских девах – объемный пласт музыкальной культуры. Это сочинения Ф. Мендельсона: опера «Лорелея» (по Э. Гейбелю, 1847), концертная увертюра «Сказка о Прекрасной Мелузине» (1833). Мелузина – главная героиня одноименной оперы К. Крейцера (1833). Далее, вспомним Песню Ф. Листа «Лорелея» на слова Г. Гейне (первая редакция – 1841; вторая – 1855; вариант с оркестром – 1840-50-е годы), одноименные баллады Р. Шумана (1840) и К. Вик (1843) для голоса с фортепиано. Лорелея становится героиней опер У. В. Уоллеса (1847), М. Бруха (1863), Ф. Пацуса (1887), Е. Наумана (1889) и А. Бекера (1898). В числе посвященных морским девам произведений следует также назвать оперу Ж. Оффенбаха «Рейнские русалки» (1864)¹³¹, Сонату для флейты «Ундина» (1885) К. Рейнеке и, конечно же, созданные на основе сказки Г.Х. Андерсена «Русалочка» (1837) оперу А. Дворжака «Русалка» (1901), Фантазию для оркестра «Русалочка» А. Цемлинского (1903) и балет «Русалочка» (2005) Дж. Ноймайера и Л. Ауэрбах.

Русская ветвь русалочьей темы, помимо уже названных произведений, представлена малороссийским преданием «Русалка», записанным, обработанным и изданным О. Сомовым (1829), «Майской ночью, или Утопленницей» (1829–1830) Н.В. Гоголя и одноименной оперой (1878–1879) Н.А. Римского-Корсакова, оставшейся неоконченной драмой «Русалка» А.С. Пушкина и одноименной оперой (1856) А.С. Даргомыжского. Обращается к образу М.Ю. Лермонтов в «Герое нашего времени» (1838–1839). Как известно, одним из запоминающихся персонажей «Тамани» является «моя ундина» – так поэт именуется девушку, произведшую на него поистине сказочное впечатление. Сюжетные повороты также свидетельствуют в пользу того, что «Тамань» можно рассматривать как вариант сюжета о Русалке. Русские художественные претворения легенд о морских девах дополняет целый пласт стихотворений, из великого множества которых приведем лишь наиболее известные: «Русалка» (1819) и «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826) А.С. Пушкина, «Русалка» (1903) К. Бальмонта, «Наяда»

¹³¹ Справедливости ради следует отметить, что в данной опере Оффенбаха само название специфически коррелирует с антимилитаристским, по сути своей, сюжетом. Тем не менее, драматургическая линия, связанная с магической силой фей/эльфов/насельниц стихий, способных восстановить нарушенную людьми справедливость, здесь является основной.

(1827) Е.А. Баратынского, «Неера» (1827) Д.П. Ознобишина, «Русалки (Песнь Бояна)» (1827) А.Н. Муравьева, «Песня Русалки» (1829) А.В. Кольцова, «Русалка» (1832) и «Песня золотой рыбки» (1839) М.Ю. Лермонтова, «Русалка» (1856) Л.А. Мея и «Фея моря (Из Эйхендорфа)» (1869) А.Н. Апухтина.

Чудесный русалочий мир, отраженный в поэзии и драме, не мог не вызвать к жизни многочисленные вокальные и оперные сочинения русских авторов. Это романсы «Песня золотой рыбки» М.А. Балакирева, «Нимфа» Н.А. Римского-Корсакова. В списке «русалочьих» произведений последнего – романс «Свитезянка» (1867) и одноименная кантата (1897)⁸, ставшие творческим откликом на балладу А. Мицкевича. Невозможно обойти вниманием созданные Н.А. Римским-Корсаковым образы Морской царевны в опере-былине «Садко» (1897) и Панночки в «Майской ночи». Следует также назвать романсы «Русалка» В. Бюцова, М. Остроглазова, Р. Глиэра на текст К. Бальмонта, романс «Нереида» (1898) А.К. Глазунова, целый ряд разножанровыхopusов (кантат, романсов, песен), написанных на текст лермонтовской «Русалки» такими авторами, как Ф.С. Акименко, В.М. Богданов-Березовский, Н.Х. Боголюбова, П. Виардо-Гарсиа, Э.Я. Длусский [Длуский], И. Н. Лодыженский, Г.Я. Ломакин, К.В. Вурм, А.А. Ильинский, Г.Л. Катуар, А.Л. Панаев, Х.Г. Пауфлер, А.Г. Рубинштейн, П.Г. Чесноков, М.О. Штейнберг и многих других композиторов.

Наряду со знаменитыми и сохранившими свое значение не только в XIX, но и XX столетиях произведениями, нужно вспомнить и малоизвестные. В их числе несколько опер последней трети XIX века. Это «Утоплена» («Майська нич») – лирико-фантастическая опера (1871–1873)¹³² Н.В. Лысенко, «Ундина» (1881)¹³³

¹³² «Утопленница» («Майская ночь»), опера в 3 действиях, 4 картинах. Либретто на украинском М.П. Старицкого по повести «Майская ночь, или утопленница» Н.В. Гоголя. Премьера состоялась 2 января 1885 года в Одессе, в Русском театре силами артистов украинской труппы под рук. М.П. Старицкого. 20 сентября 1887 года поставлена в Москве в Опереточном театре, силами артистов украинской труппы под рук. М.П. Старицкого. В следующем году, 1888 году, 26 января 1888 она была поставлена в Петербурге, в Малом театре, силами артистов украинской труппы под рук. М.П. Старицкого. См.: Бернандт Г.Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). – М.: Советский композитор, 1962. С. 315.

¹³³ Опера в двух действиях «Ундина». Премьера состоялась в январе и феврале 1882 года в Петербурге, в зале Демута, силами участников Санкт-Петербургского музыкально-драматического кружка любителей. Дирижер Г.О. Дютш. См.: Бернандт Г.Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). Указ. изд. С. 313.

М. Вохиной (либретто В.С. Лихачева¹³⁴ по одноименной повести Фуке); «Девушка-русалка» (1888)¹³⁵ П.И. Бларамберга¹³⁶ (сюжет и текст заимствованы из стихотворения Л. Мея); «Мелузина» (1894)¹³⁷ Трубецкого¹³⁸ (либретто Ш. Ньюиттера¹³⁹ по романтико-фантастической легенде).

Круг музыкальных, литературных, поэтических сочинений можно расширять и далее, приводя в пример многочисленные «сколы» сюжета о сказочном существе из другого, преимущественно связанного с водой, мира. Таковыми в русской культуре являются сказка А.Н. Островского «Снегурочка» (1873) и одноименная опера Н.А. Римского-Корсакова (1882), в западной – оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин» (1850) и «Золото Рейна» (1869) – первая часть знаменитой тетралогии «Кольцо нибелунга».

О многовековой известности женских духов вод и даже поклонении им людей, огромной популярности этих образов свидетельствуют не только многочисленные случаи преломления сюжетов о них в литературе, поэзии и музыке, но также в живописи,

¹³⁴ Лихачев Владимир Сергеевич (1849–1910) – поэт, драматург, переводчик.

¹³⁵ Девушка-русалка: Фантастическая опера в одном действии и двух картинах. Опера впервые представлена на ученическом спектакле Московского филармонического общества в 1888 году. См.: Девушка-русалка: Фантаст. опера в 1 действии и 2 картинах: Сюжет и текст заимствованы из стихотворений Мея / Муз. П. Бларамберга. М.: Типография «Русские ведомости», 1888.

¹³⁶ Бларамберг Павел Иванович (1841–1907) – общественный деятель, публицист, а также композитор, примыкавший к Новой русской школе и занимавшийся у М. Балакирева. П.И. Бларамберг – автор целого ряда произведений в разных жанрах, в том числе опер.

¹³⁷ Мелузина: Опера в четырех действиях и 5 картинах. Премьера оперы состоялась 10 января 1895 года в Москве, в Большом театре. Дирижер И.К. Альтани. См.: Бернандт Г.Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). Указ. изд. С. 179; Мелузина: Опера в четырех действиях и 5 картинах. Музыка Трубецкого, текст Ш. Ньюиттер (Перевод А.К. Абрамовой). М.: А.А. Левенсон, 1894.

¹³⁸ В заглавии печатного издания либретто [Мелузина: Опера в четырех действиях и 5 картинах. Музыка Трубецкого, текст Ш. Ньюиттер. Указ. изд.] не стоят инициалы автора музыки. В одних источниках в качестве композитора указывается Трубецкой И.Ю. [Бернандт Г. Б., с. 179]. В других – Трубецкой Н.П. (именно эти инициалы фигурируют на каталожной карточке в РНБ). Известно, что князь Трубецкой Иван Юрьевич (1667–1750), соответствующий инициалам И.Ю., указанным Г.Б. Бернандтом, жил еще при Петре I. Князь Трубецкой Николай Петрович (1828–1900), чьи инициалы соответствуют каталожной карточке РНБ, являлся Председателем Русского музыкального общества. Несмотря на более вероятную принадлежность музыки оперы Трубецкому Н. П., вопрос об авторстве «Мелузины» пока остается открытым.

¹³⁹ Шарль Ньюиттер, служивший в должности архивариуса Grand Opera в 60-х–70-х гг. XIX века, известен также как один из авторов либретто балета «Коппелия» Л. Делиба. Кроме того, на либретто Шарля Ньюиттера была написана опера Ж. Оффенбаха «Рейнские русалки».

скульптуре, даже геральдике. Образы Русалки и Мелузины красуются на гербах отдельных городов мира. Так, Мелузина является неотъемлемой частью эмблемы города Палермо. Этот персонаж был также хорошо знаком и русскому народу, о чем свидетельствует присутствие Мелузины на малом прапоре боярина В.С. Волынского. Символом Варшавы, встречающимся в городе бесчисленное множество раз (на монументах, гравюрах, гербах), является русалка с мечом и щитом в руках. Скульптура Русалки «приветствует» гостей Копенгагена.

Русалки, сирены, наяды, конечно же, запечатлены в творчестве художников. Примером давнего внимания к ним служит знаменитое творение П.П. Рубенса «Прибытие в Марсель» (1622–1625). Английский живописец Д.У. Уотерхаус воплотил эти притягательные женские образы в целом ряде картин: «Морской человек» (1892), «Илас и нимфы» (1896), «Русалка» (1892), «Наяда» (1893), «Сирены» (1900), «Русалка» (1901). Среди множества полотен, посвященных русалочьей тематике назовем также «Игры наяд» А. Бёклина (1886), «Нимфеум» А.В. Бугро (1878), «Русалку» Г. Пила (1910), «Оберона и сирену» Ж.Н. Патона (1888), «Русалки поят оленя» М. фон Швинда (1846), «Сирен» Э. Бутибонна (1883), «Пещеру нимф» Э.Д. Пойнтера (1903), «Рыболова и сирену» Ф. Лэйтона (1856–1858), «Рыбака и сирену» К. Эквалла (1861), «Рыбью кровь» (1898), «Золотых рыбок» (1902), «Водяных змей» (1907) Г. Климта и др. Отдельным живописным циклом, посвященным Лорелее, предстает серия созданных в XIX веке картин немецких художников В. Крэя, К. Бертлинга, Ф. Келлера, Й.К.Н. Шейрена, А. Ретеля, Ф. фон Фольца, эстонского мастера Й. Кёлера, австрийских художников Х. Маккарта, М. фон Швинда и многих других. Данная «подборка» была бы неполной без знаменитых «Русалок» И.Н. Крамского (1871) и К.Е. Маковского (1879), а также «Садко у Морского царя» И.Е. Репина (1876).

Осуществленный обзор дает возможность сделать вывод о том, что большинство созданных произведений о морской деве приходится на XIX век и задуматься о причинах такой популярности русалочьего сюжета в эпоху романтизма. Прделанный экскурс служит базой для осознания *трансформации* старинного сюжета о морской деве – трансформации, обусловленной архетипическими образами, составляющими его

ядро. На своем пути от инварианта, за который можно принять фольклорные образцы, до разноплановых и разножанровых претворений в литературе, поэзии, живописи, музыке русалочки произведения отличаются друг от друга как едва уловимыми нюансами, так и привнесением в известную всем канву новых поворотов, что естественно для *живого бытия* легенды в искусстве. Однако прежде чем ответить на эти два важных вопроса, необходимо охарактеризовать источники представлений о морской деве, которые служили базисом для различных художественных произведений о ней.

§ 1.5. Фольклорные, мифологические, бытовые источники представлений о морской деве: опыт характеристики¹⁴⁰

Случаев претворения русалочьей тематики в XIX веке настолько много, что возникает вопрос о той основе, на которую опирались музыканты, литераторы, художники в интерпретациях столь полюбившегося сюжета. Базу подобных представлений составляет, прежде всего, фольклор, поскольку передающиеся из уст в уста предания, сказки и легенды составляют весомую часть багажа любого художника.

Образы морских дев встречаются в верованиях большинства народов: приведем в пример кельтские и скандинавские сказания, греческую мифологию, славянский фольклор.... В России, наряду со сформировавшимися именно в ее краях представлениями о русалках, мавках и других местных волшебных существах наибольшее распространение получили греческие версии¹⁴¹, прижившиеся в XIX веке, в том числе благодаря устройству гимназической и домашней образовательных систем с их вниманием к античной культуре. Довольно четкое представление российской интеллигенции XIX века о Нерее с nereидами, сиренах, нимфах, дриадах и гамадриадах древних греков, сформировавшееся на основе обязательного

¹⁴⁰ Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* Источники представлений о морских девах в XIX веке: опыт характеристики // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. СПб.: Астерион, 2011. Вып. 6. С. 22–44.

¹⁴¹ См. об этом: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. М.: Современный писатель, 1995. Т. 2. С. 64–128. Т. 3. 5–60.

изучения в классических гимназиях греческого языка и литературы, не могло не наложить отпечаток на облик этих героинь в отечественных произведениях на данную тематику. Таким образом, источники представлений об Ундине, Мелузине, Русалке, Лорелее, равно как о целом сонме морских дев, то есть наядах, никсах, нимфах, мавках и родственных им легендарных существах в России в XIX веке основываются на двух обширных и, безусловно, связанных между собою информационных потоках: русском фольклорном пласте и мифологической сфере, доставшейся в наследство преимущественно от греческой культуры. Подобный вывод (с ментально обусловленными оговорками) применим к представлениям о морских девах в европейских странах.

Круг источников представлений о морских девах в XIX веке можно разделить на несколько групп: опубликованные этнографические свидетельства; сказки, повесть, легенды; статьи в энциклопедических изданиях, справочниках и периодике. Названные группы различаются лишь по жанровому признаку. Они тесно связаны, поскольку опираются на единую базу и имеют в основе устные народные представления, опыт, сохранившийся с давних времен.

Этнографические свидетельства составляют объемную группу источников. Результатами фольклорных экспедиций в XIX веке в России и Европе становится целый корпус трудов, авторами которых выступают этнографы, ученые, историки. В России это М.Д. Чулков¹⁴², В.А. Левшин¹⁴³, Н.М. Карамзин¹⁴⁴, М.Н. Макаров¹⁴⁵,

¹⁴² Чулков Михаил Дмитриевич (1743–1793) – русский издатель, историк, автор этнографических трудов («Собрание разных песен», 1776; «Русские сказки», 1780–1783; «Абевега русских суеверий, идолопоклонничества, жертвоприношений, свадебных, простонародных обрядов, колдовства, шаманства и прочего», 1783–1786, где описаны обряды, бытовые обычаи и народные праздники.

¹⁴³ Левшин Василий Алексеевич (1746–1826) – литератор, историк и краевед. Огромным успехом пользовался сборник «Русские сказки...».

¹⁴⁴ Карамзин Николай Михайлович (1766–1826) – русский историк, писатель, поэт, создатель «Истории государства Российского», редактор «Московского журнала» (1791–1792) и «Вестника Европы» (1802–1803).

¹⁴⁵ Макаров Михаил Николаевич (1789 – 1847, Рязанская губерния) – русский писатель, собиратель народных преданий, автор труда «Русские предания» (М., 1838–1840) и мн. др.

Г.А. Глинка¹⁴⁶, И.М. Снегирев¹⁴⁷, А.С. Кайсаров¹⁴⁸, В.И. Даль¹⁴⁹, А.Н. Афанасьев¹⁵⁰, П.П. Чубинский¹⁵¹, А.Н. Веселовский¹⁵², Д.К. Зеленин¹⁵³. В Европе – А. фон Арним¹⁵⁴ и К. Brentано¹⁵⁵, Э.Р. Лабулэ¹⁵⁶, А.Шрейбер¹⁵⁷, братья Гримм¹⁵⁸, Й. Гёррес¹⁵⁹ и другие. Труды перечисленных российских авторов, посвященные народным верованиям, разнообразны. Диапазон содержания колеблется от лаконичных записей, фиксирующих существующие представления о духах, до подробных исследований,

¹⁴⁶ Глинка Григорий Андреевич (1774–1818) – русский ученый, общественный деятель, автор труда «Древняя религия славян» (Митава, 1804).

¹⁴⁷ Снегирев Иван Михайлович (1793, Москва – 1868, Санкт-Петербург) – русский историк, этнограф, археолог, исследователь русских простонародных праздников и суеверных обрядов. Автор трудов «Русские в своих пословицах. Рассуждения и исследования об отечественных пословицах и поговорках» (кн. 1–4, 1831–1834); «Русские простонародные праздники и суеверные обряды» (вып. 1–4, 1837–1839); «Русские народные пословицы и притчи» (1848) и мн. др.

¹⁴⁸ Кайсаров Андрей Сергеевич (1782–1813) – русский публицист, филолог, поэт, писатель, этнограф, автор труда «*Versuch einer Slavischen Mythologie*» (Геттинген, 1804; в русском переводе «Мифология славянская и российская», Москва, 1807 и 1810).

¹⁴⁹ Даль Владимир Иванович (1801–1872) – русский ученый и писатель, автор «Толкового словаря живого великорусского языка», выдающийся этнограф, собиратель фольклора, автор множества этнографических трудов трудов.

¹⁵⁰ Афанасьев Александр Николаевич (1826–1871) – исследователь народного творчества; историк литературы и фольклора. Автор исследований «Языческие предания о острове Буяне» (1858); «Зооморфические божества у славян» (1852); «Несколько слов о соотношении языка с народными поверьями» (1853); «Русские народные легенды» (1860), «Поэтические воззрения славян на природу: в 3 тт.».

¹⁵¹ Чубинский Павел Платонович (1839–84) – этнограф, автор «Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Юго-Западный край...» (1872–78).

¹⁵² Веселовский Александр Николаевич (1838–1906) – историк литературы, знаток славянской, византийской и западноевропейской литературы, фольклора разных народов, представитель сравнительно-исторического литературоведения.

¹⁵³ Зеленин Дмитрий Константинович (1878–1954) – этнограф и филолог, автор этнографических трудов, в том числе «Русская (восточнославянская) этнография», «Очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки».

¹⁵⁴ Арним (Arnim) Ахим (Joachim, сокращ. Achim) фон (1781–1831) – немецкий поэт, соавтор «*Des Knaben Wunderhorn*», в котором собраны немецкие народные песни, собранные совместно с К. Brentано во время путешествия по Рейну в 1802.

¹⁵⁵ Brentано (Brentano) Клеменс (1778–1842) – немецкий поэт, соавтор собрания народных немецких песен, изданного вместе с А. фон Арнимом «*Des Knaben Wunderhorn*» (в 3 тт., Гейдельберг, 1806–1808 г., 2-е изд. в 1819).

¹⁵⁶ Эдуар Рене Лабулэ де Лефевр (1811–1883) – французский ученый, публицист и общественный деятель, автор литературных обработок фольклорного материала.

¹⁵⁷ Шрейбер (Schreiber) Алоиз Вильгельм (1761–1841) – немецкий писатель, историограф.

¹⁵⁸ Братья Гримм (Якоб, 1785–1863 и Вильгельм, 1786–1859) – немецкие лингвисты и сказочники, исследователи истории и фольклора германских племен и народов.

¹⁵⁹ Гёррес – (Goerres) Йозеф (1776–1848) – немецкий писатель, философ и публицист, автор работ этнографического характера.

в которых сравниваются различные национальные мифологические системы.

В числе очерков, чья композиция строится по принципу энциклопедий и содержит в алфавитном порядке расположенные статьи о объектах языческого поклонения, назовем «Абевегу русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений и свадебных простонародных обрядов, колдовства, шаманства и прочее» М.Д. Чулкова¹⁶⁰, «Древнюю религию славян» Г.А. Глинки¹⁶¹, «Славянскую и российскую мифологию» А.С. Кайсарова¹⁶², «О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа» В.И. Даля¹⁶³. В 1827 году М.А. Максимович¹⁶⁴ издает сборник малорусских песен с примечаниями; в одном из них дан сжатый свод южно-русских поверий о русалках¹⁶⁵.

Настоящими этнографическими компендиумами являются «Русские простонародные праздники и суеверные обряды» И.М. Снегирева¹⁶⁶, «Русские предания» М.Н. Макарова¹⁶⁷, «Разыскания в области русского духовного стиха» А.Н. Веселовского¹⁶⁸, «Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский

¹⁶⁰ Чулков М.Д. Абевега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений и свадебных простонародных обрядов, колдовства, шаманства и проч. М.: Типография Ф. Гиппиуса, 1786.

¹⁶¹ Глинка Г.А. Древняя религия славян. Митава: Типография И.Ф. Штефенгагена и сына, 1804.

¹⁶² Кайсаров А.С. Славянская и российская мифология: 2-е изд. М.: Типография Дубровина и Мерзлякова, 1810.

¹⁶³ Даль В.И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа: Сочинение В.Даля: Издание второе, без перемен. Издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа. СПб: Гостиный двор, №№ 17, 18. Москва: Кузнецкий мост, д. Третьякова. 1880.

¹⁶⁴ Максимович Михаил Александрович (1804–1873) – историк, ботаник, этнограф, филолог, первый ректор Киевского университета. Автор ряда этнографических трудов: «Сборник украинских песен», «История древней русской словесности», «О народной исторической поэзии в Древней Руси», «Песнь о Полку Игореве», «К объяснению и истории Слова о Полку Игореве», «Книжная старина южно-русская», «О начале книгопечатания в Киеве».

¹⁶⁵ См. об этом: Жданов И.Н. «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. Санкт-Петербург: Типография М.М. Стасюлевича, Вас. Остров, 5 линия, 28, 1900.

¹⁶⁶ Снегирев И.М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды: В 4-х вып. М.: Университетская типография, 1837 – 1839. Вып. 1, 1837; Вып. 2, 1838; Вып. 3, 1838; Вып. 4, 1839.

¹⁶⁷ Макаров М.Н. Русские предания: В 3 тт. М.: Тип. Лазаревых ин-та вост. яз., 1838 – 1840. Т.1. М.: Тип. Лазаревых..., 1838; Т.2. М.: тип. Августа Семена, при Имп. Медико-хирургической акад., 1838; Т.3. М.: Тип. Н. Степанова, 1840.

¹⁶⁸ Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха: Вып. 1 – 6. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1879 – 1891.

край» П.П. Чубинского¹⁶⁹, «Поэтические воззрения славян на природу» А.Н. Афанасьева¹⁷⁰. Отдельно следует отметить обращение к древним славянским верованиям Н.М. Карамзина – данной проблеме отводится свое место в фундаментальном труде выдающегося историка¹⁷¹.

В перечисленных трудах русалки (и их многочисленные сестры – мавки, лоскотухи и пр. разновидности) рассматриваются наряду с другими языческими божествами и духами, повелевающими стихиями. Несмотря на различную краевую принадлежность морских дев, описания их внешнего вида в работах названных авторов удивительно схожи. Так, в визуальных представлениях о них всегда фигурируют озера, реки, моря и их побережья, а также различные заводи как естественная среда обитания, «долгие волосы»¹⁷², которые они «любят расчесывать <...> самым белым, самым чистым гребнем из рыбьей кости»¹⁷³, удивительная красота морских дев («русалки – водяные красавицы»¹⁷⁴), которая не может быть подвергнута сомнению, поскольку «все это говорят очевидцы; по их же словам, Русалки все красавицы»¹⁷⁵.

Красота русалок – явление тайное и запретное, оберегаемое их застенчивостью: «беда тому нескромному любопытству, которое вздумало бы взглянуть на стыдливую красоту их, Русалки непременно защекочат до смерти и утащут с собой в омут дерзкого несчастливца; он вечно будет осужден караулить их кристальные

¹⁶⁹ Чубинский П.П. Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел: Материалы и исследования: В 7 т. / Ред. Акад. А.Н. Веселовского. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1880.

¹⁷⁰ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. М.: Современный писатель, 1995.

¹⁷¹ Карамзин Н.М. История Государства Российского: В 12 томах: 4-е изд. (ижданием книгопродавца Смирдина). СПб.: Печатано в типографии вдовы Плюшар с сыном, 1833 – 1835. Т.1, 1833.

¹⁷² Чулков М.Д. Абевега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений и свадебных простонародных обрядов, колдовства, шаманства и проч. Указ. изд. С. 283.

¹⁷³ Макаров М.Н. Русские предания. Указ. изд. Т. 1. С. 9–11.

¹⁷⁴ Чубинский П.П. Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Русским географическим обществом. Указ. изд. Т.1. СПб., 1872. С. 206–208.

¹⁷⁵ Макаров М.Н. Русские предания: В 3 т. Указ. изд. Т. 1. С. 10.

чертоги»¹⁷⁶. Тяга русалок к мужчинам также получает отражение в этнографических работах: «они, бедненькие, очень скучают без мужчин и все их затеи клонятся к тому, чтобы залучить человека и защекотать его насмерть»¹⁷⁷. Или же вот другой, менее мстительный вариант поведения опасующейся быть замеченной русалки: «но лишь заприметют кого-либо идущаго, тотчас бросаются на дно ручьев...»¹⁷⁸.

Вместе с акцентуацией внешнего сходства, присущего облику всех морских дев, некоторые авторы разделяют российских и европейских русалок («Русалки наши одни и те же, что и Германские, только наши белокурые, а у немцев зелено-волосые»¹⁷⁹) или же русалок из разных местностей России («на юге у нас русалка вообще не зла, а более шаловлива; напротив, велико-русская русалка или шутовка, особенно же северная, где она и называется не русалкой, а просто чертовкой, злая, опасная баба и страшная неприятельница человеческого рода... <...> на юге русалка – взрослая девушка, красавица, на севере – чертовски стара или средних лет и страшна собой»)¹⁸⁰.

Изданные в конце XVIII–начале XIX вв. этнографические работы объединяет проведение исследователями параллелей между образами морских дев в фольклоре разных народов. Эта мысль присутствует в подавляющем большинстве трудов. Одним из наиболее полных ее выражений служит очерк И.М. Снегирева, где автор подчеркивает подобные переключки: «Благоговение воде родило поверья, что есть существа, управляющие этой стихией <...> Что у греков были Нереиды и Гамадриады, у Римлян Наяды и Кверкветуланы, то речные нимфы, или богини, известные у славян под именем Русалок, у Литовцев и Жмуди Dugny, Gudelki, Upine,

¹⁷⁶ Там же. С. 11.

¹⁷⁷ *Даль В.И.* О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. Указ. изд. С. 58. Похожая «схема» поведения описывается и в знаменитом труде П.П. Чубинского: «Беда тому, кто их встретит: они прежде привлекают внимание встретившегося своею красотой, заводят затем с ним разговор, любезничают, и, наконец, свою жертву, увлекшуюся сердечными порывами, защековывают до смерти». См.: *Чубинский П.П.* Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел: Материалы и исследования. Указ. изд. С. 206–207.

¹⁷⁸ *Глинка Г.А.* Древняя религия славян. Указ. изд. С. 124.

¹⁷⁹ *Макаров М.Н.* Русские предания: В 3 т. Указ. изд. Т. 1. С. 11.

¹⁸⁰ *Даль В.И.* О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. Указ. изд. С. 57–59.

Wundyny»¹⁸¹. Согласно наблюдениям Снегирева, они получают свои названия от рек: «так, в Польше Русалки от Свитези именуется Свитезянками, от Немена – Немнянками, в Литве от Вили – Wiliji; в Германии от Дуная – Dunauweibchen, от Салы при Галле – Galnixе, похожие на Англинских Lacklady и французских Ondines. Вообще речные богини у Датчан слывут Nicken, у немцев – Nixen или Nofen, сходные с римскими Nixii в том только, что они помогают родильницам при разрешении от бремени.»¹⁸². Снегирев также отмечает, что «с русскими русалками отчасти сходны у Сербов Вилы, которые живут на горах и прибрежных скалах, изображаются молодыми, в белом платье, с длинными волосами, распущенными по волосам и груди»¹⁸³.

Феномен родства образов морских дев в мифологических системах разных народов исследователь комментирует так: «Греческие поверья во многом столь сходны с южнорусскими о русалках и мавках, что, кажется, они *проистекли из общего сим народам источника* [курсив наш. – Н.В.]; немногие же оттенки различий произошли от местности, климата и духа народного; от этих элементов изменяются мифы самородные и заимствованные... <...> Языческие Славяне, подобно грекам и Римлянам, олицетворяли силы видимой природы, поклонялись <...> рекам и нимфам, между мифами их встречались Моряны и Водяны, которых донныне простолюдины величают водяными»¹⁸⁴. И в других русских источниках представления о морских девах нередко тесно сопряжены с греческими, что доказывается хотя бы использованием сугубо греческих наименований – нимфы, наяды, сирены и т.д.

Русалок то называют «русскими Нимфами и Наядами»¹⁸⁵, то впрямую срав-

¹⁸¹ Снегирев И.М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. Указ. изд. Вып. 4. С. 1–15.

¹⁸² Там же. Вып. 1. С. 1–2.

¹⁸³ Там же. С. 2.

¹⁸⁴ Там же. С. 4.

¹⁸⁵ Кайсаров А.С. Славянская и российская мифология. Указ. изд. С. 164. И далее исследователь продолжает проводить параллели с героями греческой мифологии: «Царя Морского, или Повелителя морей можно по справедливости сравнить с Нептуном. Имя его встречается весьма часто в Русских простонародных сказках, которые из древности еще до сих пор сохранялись. Нептун

нивают с известными персонажами греческой мифологии: «обитатели дна неизмеримых вод, Сирены, появились во множестве вокруг его лодки, покрытые венками из морских произрастаний. В руках держали они коралловые ветви. Красота их и приятность пения вводили <...> в сладкое чувствование...»¹⁸⁶. Важно и то, что подобные естественные переключки характеризуют исторические изыскания: так, Н.М. Карамзин, отдавший дань внимания славянским верованиям и обычаям в своем капитальном труде, подчеркивает, что «в суеверных преданиях народа Русского открываем также некоторые следы древнего Славянского богопочитания: донныне простые люди говорят у нас о *Леших*, <...> о *Русалках*, или Нимфах дубрав (где они бегают с распущенными волосами, особенно перед Троицыным днем)»¹⁸⁷.

Авторы этнографических трудов, в целом, сходятся в констатации сакрально-оберегательной функции морских дев по отношению к земледельческим занятиям людей. В настоящее время в Этнографическом музее Санкт-Петербурга на одном из стендов описывается такая ипостась образа русалки: «Принято считать, что <...> русалки осмысливались как подательницы летней живительной влаги, от которой тучнеют нивы». Подобное представление, разумеется, рождало и соответствующие обычаи поклонения этим духам вод – так называемые Русальные недели, следующие сразу после праздника Троицы. Драматургия этих обрядов также запечатлена во множестве работ исследователей фольклора. А.Н. Веселовский свидетельствует, что «следующее за Троицей воскресенье в Спаске рязанском называется русальным заговеньем. На другой день, то есть в понедельник Петрова поста, там готовят соломенное чучело, одетое в женские уборы и представляющее русалку, потом собирают хоровод, затягивают песни и отправляются в поле, в середине хороводного круга пляшет и кривляется бойкая женщина, держа в руках соломенную

имел своих Тритонов – так и нашему Царю Морскому были подвластны морские чудеса». См.: Там же. С. 199.

¹⁸⁶ *Левшин В.А.* Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие, оставшиеся через пересказывание в памяти приключения: В 4 ч.: 2-е изд. М.: В Губернской типографии у А. Решетникова, 1807. Ч. 3. С. 5–7.

¹⁸⁷ *Карамзин Н.М.* История Государства Российского. Указ. изд. Т.1. С. 92.

куклу. В поле хоровод разделяется на две стороны – наступательную и оборонительную; последняя состоит из защитниц русалки, а первая нападает и старается вырвать у них чучело; при этом обе стороны кидаются песком и обливают друг друга водою. Борьба заканчивается разрыванием куклы и разбрасыванием по воздуху соломы, из которой она была сделана. После этого возвращаются домой и говорят, что проводили русалку...»¹⁸⁸. Похожие на описываемое действия проходили почти повсеместно в Белоруссии, Малороссии, Могилевской губернии, Литве, Болгарии и других землях¹⁸⁹. Согласно сведениям, предлагаемым Этнографическим музеем, «обрядовое действие “проводы русалки” было направлено на изгнание зла, уничтожение вредоносных сил и повышения плодородия полей. Оно было характерно для южнорусских и поволжских губерний Европейской России».

Важнейшей ипостасью образа русалки в народных представлениях является их неременная связь с потусторонним миром («Русалки сближаются с Телониями у новых греков <...> Телонии – души детей, умерших без крещения, которые выходят из преисподних своих и витают в легких парах утра...»¹⁹⁰), что, в свою очередь, запечатлелось в так называемых русалиях или розалиях (*dies rosae, rosalia*) – древнем обычае поминовения умерших. Согласно Веселовскому, «там, где до сих пор удержалось имя и празднество русалий, они обыкновенно являются приуроченными к Духову и Троицыному Дням, когда, по греческому поверью, именно между Пасхой и Пятидесятницей душам умерших дозволено возвращаться на

¹⁸⁸ *Веселовский А.Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. Указ. изд. Вып. 5. XI – XVII. СПб., 1889. С. 265–266.

¹⁸⁹ Там же. С. 266–269. В Этнографическом музее приведено схожее с версией Веселовского А.Н. описание обряда: «“Проводы русалки” – совершавшиеся в “русалкино заговенье” – первое воскресенье после Троицы. Центральным персонажем этого старинного обряда, превратившегося в веселое игрище, была русалка. Ею могла быть кукла, изготовленная из соломы, тряпок, палок, чучело лошади, приводившееся в движение двумя парнями, скрытыми «лошадиной шкурой». Русалку могли изображать девушки, женщины, мужчины, переодетые в белые одежды с закрытыми тканью или масками лицами. Русалку под шум, крики и пение выпроваживали из деревни на ржаное поле. Люди, ряженные русалкою и парни, изображавшие коня, убегали, преследуемые участниками игры, а их одежда, разорванная на части, разбрасывалась по полю. Кукла-русалка выбрасывалась в реку или на поле».

¹⁹⁰ *Снегирев И.М.* Русские простонародные праздники и суеверные обряды: В 4-х вып. Указ. изд. Вып. 1. С. 3.

землю... Праздновались у румын, албанцев, у сербов, у словинцев, чехов, словаков... <...> кто на русальной неделе забывает о своих покойниках и не делает им приношений, тому мстят русалки»¹⁹¹. Снегирев отмечает, что праздник русалий «известен почти во всей великой России»¹⁹².

Русалии как языческий обряд вряд ли могли получить одобрение у христианского духовенства: «бесовский характер русальных игрищ возмущал <...> они запрещались церковью как языческие»¹⁹³. По-видимому, в связи с этим в образ русалки, изначально нейтральной и весьма дружелюбной по отношению к человеку, со временем проникают нотки враждебности, даже опасности: «русалки известны и своими проказами; сидя в омутах, они путают у рыбаков сети, цепляют их за речную траву, ломают плотины и мосты и заливают окрестные поля, перенимают заночевавшее на воде стадо гусей и завертывают им крылья одно за другое, так что птица не в силах их расправить; о морских русалках в Астраханской губернии рассказывают, что, появляясь из вод, они воздымают бурю и качают корабли»¹⁹⁴. Постепенная трансформация образа русалки, происходящая в народных представлениях специально подчеркивается в некоторых этнографических очерках: «В языческом мире земноводная Русалка, принадлежа сколько Мифологии, сколько и Демонологии, имела значение речной богини... При переходе Руси от язычества к Христианству она представляется тоскующей душою младенца без крещения, *духом, враждебным человеку* [курсив наш. – В.Н.]. Очевидно, что празднование Дня Русалок, приносимые им венки, блины и яйца, полотенцы и мотки ниток суть остатки умиловительных жертв сим водным духам»¹⁹⁵. Однако неизбывным остается народное поклонение ей, как одному из своих божеств, что доказывается уважи-

¹⁹¹ *Веселовский А.Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. Указ. изд. С. 264, 270.

¹⁹² *Снегирев И.М.* Русские простонародные праздники и суеверные обряды: В 4-х вып. Указ. изд. Вып. 3. С. 101.

¹⁹³ *Веселовский А.Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. Указ. изд. С. 277.

¹⁹⁴ *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов Указ. изд. Т. 3. С. 44.

¹⁹⁵ *Снегирев И.М.* Русские простонародные праздники и суеверные обряды: В 4-х вып. Указ. изд. Вып. 1. С. 13.

тельными прозвищами, которыми именовались праздники, связанные с нею («русальчин или мавский великдень»¹⁹⁶), запрет на работу в Русальную неделю («если кто в этот день занимается работой в поле, то русалки мешают работе и насылают на посевы какое-либо несчастье, соблюдающие же этот праздник надеются, что русалки берегут их поля от всякой беды»¹⁹⁷).

В славянских народных представлениях о морских девах свое место занимает и образ Мелузины, несмотря на иностранные корни феи источника. В посвященной этой героине статье Н.Ф. Сумцов подчеркивает известность Мелузины как в европейских, так и российских землях: «Первая редакция романа о Мелюзине появилась во Франции в 1839 году, в немецкой литературе роман этот появился впервые в 1474 и удержался до сих пор в числе народных книг. От немцев роман о Мелюзине перешел в литературу чешскую, польскую (в 1569) и русскую (в 1677). В западную Украину Мелюзина проникла м.б. из польских, а м.б. из немецких народных пересказов романа»¹⁹⁸.

Зафиксированные представления о морских девах европейских авторов содержатся в многочисленных сборниках преданий, легенд, сказаний¹⁹⁹, а также специальных исторических изысканиях, посвященных самому генезису представлений о морских девах. Огромную ценность для художественного континуума эпохи романтизма имеют знаменитый «Волшебный рог мальчика» А. фон Арнима и К.Брентано²⁰⁰, собрание немецких легенд и народных книг Й. Гёрреса²⁰¹, «Рейнские

¹⁹⁶ Чубинский П.П. Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел: Материалы и исследования. Указ. изд. Т. 3. С. 186; Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Указ. изд. С. 268.

¹⁹⁷ Чубинский П.П. Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел: Материалы и исследования. Указ. изд. Т. 3. С. 186–187.

¹⁹⁸ Сумцов Н.Ф. Культурные переживания. Киев: Типография Г.Т. Корчак-Новицкого, 1890. С. 49–50.

¹⁹⁹ Имеются в виду «Предания и легенды Тюрингии», «Легенды Богемии» и другие известные сборники народного сказочного фольклора. См. подробнее о них: Жданов И.Н. «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. Указ. изд.

²⁰⁰ Arnim A. v., Brentano C. Des Knaben Wunderhorn: 2. Aufl. Berlin: Verl. der Nation, 1974.

²⁰¹ Сборник «Немецкие народные книги» Й. Гёрреса вышел в 1807 году. См. об этом: Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков / Составление, перевод, вступительная статья, комментарий А.В. Михайлова. М.: Искусство, 1987. С. 7–43. Стоит упомянуть и сборники народных песен Й. Гёрреса «Alte Teutsche Volksbücher» (1807) и

легенды» К. Зимрока²⁰². В названных изданиях, кроме общего рассмотрения русалок и ундин как явления, уделяется внимание конкретным персонажам – Лорелее, Ундине, Мелузине. Особо следует отметить очерки Э. Лабулэ²⁰³ и О. Шталь²⁰⁴, предпринявших экскурс в историю верований в фей в европейских странах. Необходимо также упомянуть про таких авторов, как А. Шрейбер и В. Янсен, поскольку в качестве источников, оказавших влияние на современную версию легенды о Лорелее, фигурируют «Народные легенды, собранные Вернером Янсенем» (1922) и «Справочник для путешественников по Рейну» (1818) Алоиза Шрейбера²⁰⁵.

Европейские авторы, также, как и русские, свидетельствуют о родстве фольклорных представлений о морских девах. В европейской традиции часто встречается такое название, как феи: это обстоятельство свидетельствует об их повышенном статусе в иерархии волшебных духов по сравнению с русалками. Э. Лабулэ отмечает, что произошли феи «из сочетания множества верований, но в том виде, как они являются, их колорит, характер и свои особенности заимствованы от Галлиган Кельтических и Норнъ, или фей скандинавских»²⁰⁶. Данную мысль развивает и О. Шталь, рассматривая пласт верований в фей, морских дев как имеющий одну основу. В качестве нее выступают «общие всем европейским народам поверья, в которых выразился наивный, сложившийся еще в период язычества, в связи с мифологическими представлениями, взгляд людей на природу»²⁰⁷. Шталь, подтверждая данный свой тезис, в свою очередь, ссылается на древний труд Т. Парацельса

«Alte Volks-und Meistelieder» (1817). См.: *Анищук Т.В.* Переосмысление Арнимом и Брентано фольклорных и литературных источников в сборнике «Волшебный рог мальчика»: автореф. дис. ... учен. степ. канд. филол. наук. М., 1979. С. 11.

²⁰² Об этом труде см.: *Михайлов А.В.* Эстетические идеи немецкого романтизма. Указ. изд.

²⁰³ *Лабулэ Э.* О духе верований в фей в Германии и Франции // *Лабулэ Э.* Арабские, турецкие, чешские и немецкие сказки: В 2 т. СПб.: Издательство Н.И. Ламанского, 1869. Т. 2: Чешские и немецкие сказки. С. 126–132.

²⁰⁴ *Шталь О.* Введение // *Фуке Фридрих де ла Мотт* Ундина: Рассказ Фридриха Де-ля-Мот Фуке, изданный для русских гимназий с присоединением введения, объяснений, примечаний и словаря О. Шталем, учителем Первой Московской гимназии: 2-е изд., испр. Москва: Типография В. Грачева и К°, 1866. С. 1–6.

²⁰⁵ См.: Лорелея // *Замок Монсальват: Легенды европейского средневековья / Прим. и общая ред. В.Марковой.* М.: Энигма, 1994. С. 228–235.

²⁰⁶ *Лабулэ Э.* О духе верований в фей в Германии и Франции Указ. изд. С. 129–130.

²⁰⁷ *Шталь О.* Введение. Указ. изд. С. 1–6.

«Книга о нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах, гигантах и прочих духах»²⁰⁸. Сущность учения средневекового алхимика заключается в следующем: «кроме человека, который имеет кровь и душу, есть в природе существа, которые хоть и имеют плоть и кровь, но не имеют души, а потому лишены познания истинного Бога <...> тело их такого свойства, что они, подобно бесплотным духам, могут проникать повсюду <...> в воде это – нимфы (ундины), в воздухе – сильфы, в земле – пигмеи (или гномы), в огне – саламандры»²⁰⁹.

Исследователи уделяют внимание власти морских дев над природными стихиями и людьми, что перекликается со свидетельствами русских авторов. Подчеркивается красота фей («они – обыкновенно легкие, грациозные, прелестные создания <...> феи – самые совершенные – идеал человеческой природы в форме женщины»²¹⁰), описываются места их обитания или явления человеку («это – всевозможные водные источники, <...> волшебные пещеры, <...> часто являются у фонтанов»²¹¹; «любят сидеть на берегу реки, выходить из воды»²¹²). Вместе с тем, сфера действия этих существ несколько расширена по сравнению со славянскими русалками: «Этим пророчицам острова Сены галлы приписывали власть производить своими чарами грозу и бурю в воздухе и на море, принимать вид животных, врачевать болезни, предсказывать будущее, повелевать силами природы и изменять ее законы»²¹³.

Важным акцентом в европейских представлениях о морских девах, не столь явно прозвучавшим в характеристиках славянских русалок, является способность и даже желание фей, в частности ундин, вступать в тесное общение с человеком, мотивированное жаждой обретения бессмертной души: «они охотно даются в руки человека и с радостью вступают в брак с людьми, ибо через таинство брака они получают душу и совершенно уподобляются человеку»²¹⁴. Другими примерами,

²⁰⁸ *Paracelsus T. Liber de nymphis, sylphus, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus.* Basel, 1559.

²⁰⁹ Приводится по: *Шталь О.* Введение. Указ. изд. С. 4. См. также: *Гартман Ф.* Жизнь Парацельса и сущность его учения: Пер. с англ. М.: Алетейя, 1998.

²¹⁰ *Лабулэ Э.* О духе верований в фей в Германии и Франции. Указ. изд. С. 132.

²¹¹ Там же. С. 131.

²¹² *Шталь О.* Введение. Указ. изд. С. 5.

²¹³ *Лабулэ Э.* О духе верований в фей в Германии и Франции. Указ. изд. С. 129–130.

²¹⁴ *Шталь О.* Введение. Указ. изд. С. 5.

подтверждающим общую для всех склонность взаимодействовать с людьми, является французская народная легенда о Мелузине, которая покровительствовала знатному роду Лузиньянов; записанная в Тюрингии легенда о фее озера, полюбившей человека против воли отца²¹⁵; предание о никсе, связанное с городом Шлейзингеном²¹⁶; сказание о рыцаре Штауффенберге и морской фее, широко известное в Германии в песенной передаче²¹⁷; несколько чешских преданий²¹⁸ и, наконец,

²¹⁵ Эту легенду приводит в пример И.Н. Жданов, рассматривая фольклорные источники для формирования фабулы либретто оперы К. Генслера «Das Donauweibchen», поставленной в Вене в 1795 году. Легенда повествует о фее озера, полюбившей и погубившей молодого человека: «Фея вышла из озера в виде молодой, стройной девушки. Она танцевала с приглянувшимся юношей, ласкала и целовала его. Прощаясь, заплакала. Сказала, что ушла из озера против воли отца, а потому ей грозит опасность поплатиться жизнью за недолгое наслаждение. Пусть молодой человек придет на другой день к озеру: если вода окажется чистой и прозрачной, значит фея жива, мутная вода будет знаком ее смерти. Молодой человек все исполнил – вода оказалась мутной. Влюбленный бросается в озеро». См.: *Жданов И.Н.* «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. Указ. изд. С. 22.

²¹⁶ В версии И.Н. Жданова поверье выглядит следующим образом: «Город этот был основан графом von der Brunnstätt при следующих обстоятельствах. Граф во время охоты долго и безуспешно гнался за белой ланью. Утомившись, он прилег отдохнуть на берегу большого озера. Является водяная фея и открывает охотнику, что белая лань – ее дочь, превращенная в животное злым колдуном. Колдун убит. Лань принимает вид девушки необыкновенной красоты. Граф женится на ней. В память необыкновенного происшествия он основывает здесь город». См.: *Жданов И.Н.* «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. Указ. изд. С. 23.

²¹⁷ Жданов так излагает это сказание: «Рыцарь Петр возвращается домой из чужой страны, встречает морскую фею в образе женщины чудесной красоты. Увлеченный красавицей, рыцарь объясняется ей в любви. Красавица не отвечает отказом, но требует, чтобы ее избранник остался ей верен навсегда. Если Петр изменит, если женится на другой – будет наказан смертью. Шло время. Любовь – неизменна взаимная. Случалось рыцарю отправиться из своего замка ко двору императора, на праздник коронации. На этом празднике король предложил ему жениться на родственнице его. Рыцарь не может отказать (король все-таки!), во время свадебного пира – является образ дитяти. Рыцарь предчувствует беду, предчувствие не обманывает, через несколько дней Рыцарь умирает». См.: *Жданов И.Н.* «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. Указ. изд. С. 23–24.

²¹⁸ Первое из них гласит: «Рыбак Смиль, занимаясь своим промыслом, не раз слушал чудную мелодию, которую пел какой-то женский голос. Долго рыбак не мог узнать кто эта необыкновенная певица. Но раз ему удалось увидеть близ воды русалку. Она-то и пела ему песню. Смиль знакомится с водяной женщиной и влюбляется в нее. Русалка отвечает взаимностью, соглашается стать женой рыбака. От этого брака родилась дочь, которую родители назвали Кветной. Когда девочка подросла, мать простилась с нею и исчезла. Смиль не в силах был пережить своей потери и бросился в воду». Другое предание рассказывает о молодом человеке, «который увлечен был русалкой в озеро и жил некоторое время в подводном замке. Юноше, который тяготится необычной жизнью, удается выбраться из озера. Он возвращается на родину и без мщения. Во время охоты бывший любимец русалки падает в колодец, в котором жил родственник водяной женщины. Изменник убит; труп его передан русалке» См.: *Жданов И.Н.* «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. Указ. изд. С. 24–25.

немецкая народная легенда о Лорелее, получившая широкое распространение благодаря художественной передаче К. Брентано²¹⁹.

Названные предания, легенды, сказания в свое время были письменно зафиксированы. Так, легенды о никсах Тюрингии и города Шлейзингена можно найти в известном сборнике «Предания и легенды Тюрингии»²²⁰; сказание о рыцаре Штауффенберге и морской фее опубликовано в знаменитом «Волшебном роге мальчика» А. фон Арнима и К. Брентано²²¹; чешские легенды – в «Легендах Богемии»²²².

Родственными этнографическим свидетельствам и, безусловно, отражающими народные представления, выступают сказки, предания, легенды о морских девах, собранные, записанные и опубликованные. Нельзя отрицать, что в этом случае исходный фольклорный материал претерпевает некоторую литературную обработку. Однако пояснения и дополнения к заглавию («волшебная сказка», «предание», «легенда» и т.д.) демонстрируют, пусть косвенно, исследовательскую деятельность авторов в собирании фольклора и поэтому дают основания рассматри-

²¹⁹ *Brentano C. Lore Ley // Godwi: T. II. Bremen, 1801 (= 1802). S 392–396.* В российском литературоведении существует мнение, согласно которому Лорелея – суть героиня, существованием обязанная художественному вымыслу К. Брентано (См.: *Балашов Н.И. Структура стихотворения Брентано «Лорелея» и неформальный анализ // Филологические науки. 1963, № 3. С. 93–107*). Однако это, по-видимому, не совсем так. Брентано, будучи известным собирателем фольклора, не мог не слышать реально существующие различные *народные* версии легенд, преданий о фее, пострадавшей от человеческого предательства и изощренно мстившей за этот обман, завлекая и губя моряков чудным пением. Косвенно эту мысль подтверждает и Э. Лабулэ: «Рейнские легенды Симрока, сборник лучших стихотворений германских поэтов, народных песен с берегов Рейна и местных преданий, содержат множество мелких преданий в честь Лорелеи...». См.: *Лабулэ Э. О духе верований в фей в Германии и Франции* Указ. изд. С. 126–127.

²²⁰ *Der Sagens und die Sagenkreise des Thüringerlandes, herausg. V. L. Bechstein, 3-ter Theil, № 72, S. 236–237, № 74, S. 242–243.* Приводится по: *Жданов И.Н. «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера.* Указ. изд. С. 22–23.

²²¹ *Des Knaben Wunderhorn, Alte deutsche Lieder, ges. v. L.A. v. Arnim und Clemens Brentano, 1-ter Band (= L.A. v. Arnim Sämmtliche Werke, XIII-ter Band) S. 412–438.* Помещено два варианта: а) *Ritter Peter von Stauffenberg und die Meerfeie* (Bearbeitet nach: Erneuerte Beschreibung der wahrhaften Geschichte von Herrn Peter von Stauffenberg gennant Diemringer. Zu Strassburg bey V. Jobins Erben. 1598); б) *Ritter Peter von Stauffenberg* (Bearbeitet nach: der Ritter von Stauffenberg, ein altdeutsches Gedicht, herausg. von C.M. Engelhardt. Strassburg, 1823). Ср. Goedeke. *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung, 1-ter B., 259*). Приводится по: *Жданов И.Н. «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера.* Указ. изд. С. 24.

²²² *Sagen aus Böhmen ges v.S.V. Grohmann. S.138–139, 147–148.* Приводится по: *Жданов И.Н. «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера.* Указ. изд. С. 25.

вать сказки в качестве важных источников, связанных с подлинно народными представлениями о морских девах в XIX веке.

Из огромного корпуса этих публикаций, помимо перечисленных выше легенд и сказаний Тюрингии, Богемии, назовем такие, как «Русалка» и «Русалка в пруду» Я. Гримм²²³, «Легенда о Лорлее» Э. Лабулэ²²⁴, «Днепровская русалка: Древняя сказка» Н.П. Миронова²²⁵, «Русалка и ее подводное царство: Волшебная сказка»²²⁶, «Русалка или Заколдованная долина и страшная месть: Волшебная сказка»²²⁷ (обе без автора), «Русалка: Малороссийское предание» О. Сомова²²⁸, «Днепровская русалка: Украинская легенда» К.К. Стамати-Чури²²⁹, «Русалка» А. Стороженко²³⁰, «Русалка» Б. Немцовой²³¹.

Вполне естественно, что описания внешнего вида русалок, мест их обитания в перечисленных сказках вполне созвучны этнографическим свидетельствам. Героини этих произведений – длинноволосые красавицы, живущие либо в озере, либо реке, либо даже колодце. Акцентируется и стремление русалок вступать в общение с человеком – будь то мужчина, девушка или дети. Такие контакты могут быть разнообразными – как несущими опасность («Русалка», «Русалка в пруду» Я. Гримма), так и благо («Русалка» Б. Немцовой).

²²³ Гримм Я. Русалка // Народные сказки, собранные братьями Гриммами: В 2-х т. и 8-ми кн. СПб.: Типография И.И. Глазунова, 1864. Т.2. Кн. 4. С. 475–477; *Его же* Русалка в пруду // Народные сказки, собранные братьями Гримами. Указ. изд. С. 445–458.

²²⁴ Лабулэ Э. Легенда о Лорлее // Лабулэ Э. Арабские, турецкие, чешские и немецкие сказки: В 2 т. СПб.: Издательство Н.И. Ламанского, отпечатанное в типографии Г.Ф. Мюллера, 1869. Т. 2: Чешские и немецкие сказки. С. 133 – 142.

²²⁵ Миронов Н. П. Днепровская русалка: Древняя сказка. М.: Издание книгопродавца Шарапова, Типография В.Я. Барбея, 1879.

²²⁶ Русалка и ее подводное царство: Волшебная сказка. СПб.: Типография В. Спиридонова, 1866.

²²⁷ Русалка или Заколдованная долина и страшная месть: Волшебная сказка. СПб.: Типография А.К. Киркора, 1868.

²²⁸ Сомов О.М. Русалка: Малороссийское предание // Сомов О.М. Были и небылицы. М.: Советская Россия, 1984. С. 136–145. Это произведение было создано Сомовым в 1826 году.

²²⁹ Стамати-Чури К.К. Днепровская русалка: Украинская легенда. Кишинев: Типо-литография Ф.В. Грузинцева, 1890.

²³⁰ Стороженко А. Русалка. Вильна; СПб: Типография А.К. Киркора, Оттиск из Виленского Вестника, 1865.

²³¹ Немцова Б. Русалка // Немцова Б. Чешские народные сказки М.: Издание книжного магазина Думнова, под фирмой «Наследники братьев Салаевых», 1912. С. 128 – 135.

Вместе с тем, в названных сказках, по сравнению с этнографическими свидетельствами, есть важные отличительные моменты. Во-первых, сказка и легенда, даже народные, обязательно *оформлены сюжетно*, то есть в них есть завязка, последовательно разворачивающийся событийный ряд и развязка. Во-вторых, если зафиксированные народные представления зиждятся на том, что морские девы – суть *изначально* существа волшебные, рожденные водной стихией и потому способные повелевать ею, то в ряде сказок и легенд XIX века (как европейских, так и российских) привычная структура расширяется, и появляется мотив *превращения* живой девушки в русалку из-за несчастной любви. Этому основному преобразованию сопутствуют мотивы социального неравенства героини с предающим возлюбленным, ее перевоплощения и мести. Подобная фабула характерна для «Днепровских русалок...» Н.П. Миронова и К.К. Стамати-Чури, «Русалки...» О. Сомова, «Русалки или Заколдованной долины...», «Русалки» А. Стороженко, «Легенды о Лорлее» Э. Лабулэ.

Постепенное внедрение в представления о русалках происходящих с несчастной девушкой трагических метаморфоз, вероятно, обусловлено и функционированием ряда популярных народных сказаний, в свою очередь, являющихся сюжетной базой сказок. Так, указанное выше малороссийское предание о русалке О. Сомова, по свидетельству исследователей, основано на реально бытующем²³². Другой пример народной были Самарского края, живописующей перевоплощение живой девушки в русалку из-за драматических любовных обстоятельств приводит Д.К. Зеленин²³³. Подчеркнем явные переклички фабулы последнего сюжета с драмой А.С. Пушкина «Русалка»²³⁴.

Как отдельный жанр источников представлений о морских девах в XIX веке

²³² См.: Петрунина Н.Н. Орест Сомов и его проза // Сомов О.М. Были и небылицы. Указ. изд. С. 3–20. Н.Н. Петрунина подчеркивает, что некоторые другие составляющие сборника О. Сомова «Были и небылицы» (например, «Кикимора», «Киевские ведьмы») являются результатом собственных этнографических разысканий-«опросов» писателя.

²³³ Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки. Пг., 1916. С. 126–141. Приводится по: Борисова Н.А. Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: Источники, творческая история, поэтика. Арзамас: АГПИ, 2007. С. 23.

²³⁴ См.: Борисова Н.А. Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: Источники, творческая история, поэтика. Указ. изд. С. 23–24.

следует выделить статьи в периодике. По сути, это те же этнографические свидетельства о русалках, мавках, лоскотухах, связанных с ними обычаями, поклонения, опубликованные в «Вестнике Европы», «Московском вестнике», «Украинском журнале» и др. Это такие очерки, как «Остатки славянского баснословия в Белоруссии»²³⁵; «Троицын день и русальная неделя»²³⁶; «О народных праздниках»²³⁷; «Русальная неделя»²³⁸.

Как и в специальных трудах, статьи в периодике описывают сущность русалок («Русалки суть не что иное, как души младенцев, умерших без крещения, или родившихся мертвыми»²³⁹, «почитали Ни́хе средним существом между духами и людьми»²⁴⁰), общность их для многих народов («как земноводное славянская Никса имеет очевидное сходство с Немецкою и Греческою Сиреною, соединяя в себе все водяные существа, как целое»²⁴¹), их внешность («изображают ее прекрасною молодою женщиной, прелестно поющей и живущей в глубине лесов, где с распущенными волосами качается она между двух деревьев, и беспрестанно хохочет»²⁴²), особенности поведения («Русалки, в виде молодых женщин, с распущенными волосами бегают по лесу и качаются на деревьях, и если увидят кого, то схватывают и щекочат до смерти...»²⁴³), обряды Русальной недели («во вторник на Русальной неделе крестьяне поминают утопленников и удавленников вместе, следующим образом: родственники и ближние сею насильственной смертью умершего, за упокой души, разбивают красное яйцо на его могиле, причем призывают русалку, и часть блинов, принесенных для поминовения, оставляют ей в жертву»²⁴⁴).

Заслуживающим внимания моментом в периодике является акцентуация известности по всей Европе и древности обычая празднования русалий: «Русалия –

²³⁵ Остатки славянского баснословия в Белоруссии // Вестник Европы. 1818, № 22. С. 55–56; 111–120.

²³⁶ Троицын день // Украинский журнал. 1824, № 11. С. 248–265.

²³⁷ О народных праздниках // Московский вестник. 1827, Ч. 6. С. 351–366.

²³⁸ *Снегирев И.* Русальная неделя // Вестник Европы. 1827, № 8. С. 271–279.

²³⁹ Остатки славянского баснословия в Белоруссии. Указ. изд. С. 116.

²⁴⁰ *Снегирев И.* Русальная неделя. Указ. изд. С. 279.

²⁴¹ Там же. С. 279.

²⁴² О народных праздниках. Указ. изд. С. 358.

²⁴³ Троицын день. Указ. изд. С. 249–250.

²⁴⁴ О народных праздниках. Указ. изд. С. 358.

праздник после Пасхи, праздновавшийся в Италии и названный так от того, что приходится он на время, когда цветут розы. Римляне украшали розами гробницы предков – это давняя традиция – Rosalia. Папа в Розовое воскресенье освещает в церкви золотую розу. <...> Русалии празднуются во многих странах Европы...»²⁴⁵.

В XIX веке представления о морских девах и сопряженных с ними обрядах запечатлены и в энциклопедических словарях. Здесь, как и в этнографических трудах, подчеркивается международное распространение русалий: «Русалии – славянские отголоски древнеклассического чествования памяти умерших, (Rosaria, Rosalia, dies rosae). По древним свидетельствам <...> розалии состояли в ежегодном принесении роз на могилу, вероятно, с разными обрядами и пением. Из Фракии и Македонии Розалии были заимствованы славянами, с разными местными изменениями. Церковь часто поднимала свой голос против Розалий, но так как они издавна прикнули к христианским праздникам (обыкновенно – к Троицыну дню), то и распространялись вместе с христианством, как элемент народно-церковного обряда»²⁴⁶.

Довольно развернутые, снабженные ссылками на существующую мировую литературу характеристики в Энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона получают не только славянские разновидности, то есть мавки²⁴⁷, русалки²⁴⁸, но и европейские духи – наяды²⁴⁹, никсы²⁵⁰, нимфы²⁵¹, nereиды²⁵², Ундины²⁵³ и фея Мелюзина (Мелюзина)²⁵⁴. Так, ундины «отличались красивой внешностью, обладали роскошными волосами, которые они расчесывали, выходя на берег или покачиваясь на морских волнах»²⁵⁵. Иногда народная фантазия приписывала им «рыбий хвост, которым оканчивалось туловище вместо ног. Очаровывая

²⁴⁵ Снегирев И. Русальная неделя. Указ. изд. С. 277.

²⁴⁶ Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь: В 82 тт. и 4-х доп. тт. Указ. изд. Т. 53. С. С. 294 – 295.

²⁴⁷ Там же. Т. 35. С. 285–286.

²⁴⁸ Там же. Т. 53. С. 295.

²⁴⁹ Там же. Т. 40. С. 778.

²⁵⁰ Там же. Т. 41. С. 146.

²⁵¹ Там же. Т. 41. С. 156–157.

²⁵² Там же. Т. 40. С. 778.

²⁵³ Там же. Т. 68. С. 743.

²⁵⁴ Там же. Т. 37. С. 68.

²⁵⁵ Там же. Т. 68. С. 743.

своей красотой и пением путников, Ундины увлекали их в подводную глубь, где дарили своей любовью и где года и века проходили как мгновенья»²⁵⁶. Стержневым моментом в их характеристике служит их желание контактов с миром людей: «Иногда Ундины вступали в брак на земле, так как получали при этом бессмертную человеческую душу, особенно если у них рождались дети»²⁵⁷.

Ценным наблюдением, в столь конкретном виде не подчеркивающимся в этнографических работах, выступает тезис о безусловном родстве разновидностей морских дев: «В Малороссии и в Галиции есть три рода представлений о русалках. По одним представлениям русалки отождествляются с мавками, по другим – с Мелюзиной и называются мелюзинами, по третьим – с дикими женами, вилами сербов и болгар, мамунами поляков»²⁵⁸. Эта мысль развивается в описании генезиса мавок («мавки – славянские мифические существа, у малорусов мавки, майки, нейки, у болгар навяки или навы, у словинцев мавье, навье, мовье. Названия от старославянского навъ – мертвец») ²⁵⁹ и никс («никсы – Nixen, древнегерманское nihus, скандинавское nykr, дат. Nók, шведское näck – русалки») ²⁶⁰.

В словарных статьях разъясняется трансформация изначально волшебного образа русалки (из смертной девушки / девочки в существо мифическое) в случае, когда она становится героиней какой-либо сказки: «В малорусских сказках в Русалку *обращаются* [курсив наш. – Н.В.] умершие дети и девицы, преимущественно утопленницы»²⁶¹.

В словаре Брокгауза и Ефрона предлагается экскурс в историю европейских и славянских представлений о Мелюзине, рассматривающий ее кельтские, а затем и французские корни²⁶², а также процесс распространения знаменитой легенды по разным странам: «В конце XIV века Жан из Арраса, по повелению герцога Беррийского, сына короля Иоанна <...> составил латинскую поэму во вкусе модных в то время рыцарских

²⁵⁶ Там же.

²⁵⁷ Там же.

²⁵⁸ Там же. Т. 53. С. 295.

²⁵⁹ Там же. Т. 35. С. 285–286.

²⁶⁰ Там же. Т. 41. С. 146.

²⁶¹ Там же. Т. 53. С. 295.

²⁶² Там же. Т. 37. С. 68.

романов. Приблизительно тогда же явились и рыцарские романы на ту же тему, в стихах и прозе. Прозаическая французская книга о Мелюзине напечатана в Женеве в 1478 году <...>, а немецкая переделка, сделавшаяся народной книгой, до сих пор не забытой – в 1474 г.; через Польшу, в 1677 г. роман о Мелюзине проник и в русскую письменность»²⁶³.

Помимо Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, русалка становится одним из персонажей Толкового словаря В.И. Даля. Краткая статья приводит существующие разновидности («Русалка (русавка, орл.) – сказочная жилица вод, водяная, шутовка, лоб(п)аста (славянско-восточное) <...> водяница, берегиня»²⁶⁴), описывает нрав этих существ («на юге – русалки, мавки, майки – веселые, шаловливые создания, на севере и востоке – злые из числа нежити»²⁶⁵), их облик («они наги, с распущенными волосами, прельщают, заманивают, щекотят до смерти, топят и пр.»²⁶⁶) и сущность («В Малороссии это некрещеные дети»²⁶⁷).

Таковы основные жанровые группы публикаций в XIX веке о существах, которых можно назвать одним термином *морские девы*²⁶⁸. На их основе складывается собирательный образ героинь, известных в мифологических системах разных народов. Они удивительно красивы, длинноволосы, первоначально дружелюбны, однако требуют деликатности и даже почтения (уважение к соответствующим праздникам, следование обычаям, обрядам) в обращении. Морские девы выполняют охранительную функцию по отношению к природе вообще и сельскохозяйственной деятельности человека в частности (сберегают посевы). Они так или иначе связаны с миром мертвых, но при этом охотно взаимодействует с живыми через брак и даже рождение детей. Вместе с тем, морские девы при несоблюдении договора с

²⁶³ Там же.

²⁶⁴ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великого русского языка: В 4 т.: 2-е издание, исправленное и значительно умноженное по рукописи автора. СПб: Русское издание книгопродавца – типографа М.О. Вольфа (М, Кузнецкий мост, дом Третьякова), 1880 – 1882. Т. 4. С. 114.

²⁶⁵ Там же.

²⁶⁶ Там же.

²⁶⁷ Там же.

²⁶⁸ Так, «морской королевной» называют духов воды в Беларуси, «морской панной» – в Польше, английское название *mermaid* стало общеупотребительным.

ними (предательство, измена) представляют и серьезную угрозу, опасность для людей, могут нести в себе мстительное начало: подобные важные штрихи к портрету морских дев появляются, по-видимому, вследствие влияния на языческие представления христианских доктрин, а также взаимодействия персонажей народных преданий различных народов. Обрисованный облик главной героини и связанные с ним звенья событийной цепи (несчастливая любовь, предательство возлюбленного, последующее затем самоубийство девушки и превращение ее в морскую деву, или же изначально волшебная природа морской девы и трагические обстоятельства ее общения с миром людей, связанные, опять-таки с предательством или изменой) характерны для драматургии многих музыкальных (в особенности оперных) и литературных произведений, созданных в XIX веке.

Перечисленные работы являются отражением издавна существующих и весьма распространенных устных представлений. Этнографические свидетельства, сказки, статьи в периодике и энциклопедических словарях – суть своего рода «зеркало» того фольклорного континуума, из которого литераторы, поэты, композиторы, художники черпали характеристики героев и повороты сюжетов своих произведений.

§ 1.6. Система архетипических образов сюжета о морской деве²⁶⁹

Мифы не живут сами по себе. Они ждут, чтобы мы дали им плоть и кровь. Пусть хотя бы один человек на свете откликнется на их зов, и они напоят нас своими неиссякаемыми соками. Наше дело сохранить их, сделать так, чтобы сон их не оказался смертным сном, чтобы стало возможным воскресение.
А. Камю

Прежде чем приступить к рассмотрению ряда произведений в аспекте функционирования и трансформации в них *системы архетипических образов*, необходимо

²⁶⁹ Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* К проблеме архетипов в музыкальном искусстве (на примере оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского) // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. СПб.: Астерион, 2012. Вып. 7. С. 35–44.

обосновать саму возможность использования такого термина. На наш взгляд, он наиболее полно отражает суть проблемы. Общепринятое широкое понимание системы как целого, составленного из находящихся в отношениях и связях друг с другом частей, позволяет представить структуру легенд, поверий, сказаний о морских девах не как простой *набор* первообразов, но как упорядоченное и организованное *целое*, элементы которого состоят между собой в определенных взаимодействиях. Система архетипических образов, представленная русалочьим фольклорным и мифологическим пластом, как и любая другая *открытая* система, имеет свойство модифицироваться в зависимости от исторического контекста, в котором она в очередной раз воссоздается. Определенные изменения, обусловленные мировоззрением приступающих к реставрации этого материала творцов, претерпевают издавна известные образы, что, в свою очередь, накладывает отпечаток на особенности их взаимодействия. Возникновение новых сем в структуре одного архетипического образа неизбежно влечет за собой трансформацию взаимоотношений между ними и далее обновляет весь ряд событий, всю систему как совокупность действенной и образной сторон.

Как было показано в предыдущем разделе, сердцевина народных преданий и легенд о морских девах складывается из комплекса архетипических образов и мотивов, сохраненных или же трансформированных затем в течение времени. Однако при обращении к архетипическим образам автоматически возникает проблема *инварианта*, процесс нахождения которого представляет собой некоторые трудности, ведь инвариант преимущественно *устный*, и пытающиеся его запечатлеть в той или иной форме уже волей-неволей создают *варианты* народных преданий. Кроме того, изначальный сюжет, проходя через столетия, претерпевает естественную модификацию. По А. Н. Афанасьеву, в судьбе мифа можно условно выделить несколько стадий: собственно происхождение, затем постепенное раздробление мифических сказаний, дальнейшее низведение мифов на землю и прикрепление их к известной местности и историческим событиям, наконец, нравственное (этическое) мотивирование мифических сказаний²⁷⁰.

²⁷⁰ См.: Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Указ. изд. Т. 1. С. 7–9.

Обозначенные исследователем универсальные вехи вполне применимы к легендам о Русалке, Лорелее, Мелузине, Ундине. Представления о них постепенно перерастают во вполне конкретные персонифицированные сюжеты, отличающиеся друг от друга в деталях, что свидетельствует о раздроблении общего мифа. С течением времени сюжеты привязываются к определенным географическим местностям. Например, французский фольклорный образ Мелузины сопряжен с родовым поместьем Лузиньянов. Лорелея является одним из символов немецких народных преданий, рожденных в совершенно конкретной местности, у крутой скалы Лурлей на Рейне. Русалка – часто встречающийся персонаж славянских сказаний и неотъемлемая жительница либо озер, рек и речушек, либо их побережий, преимущественно лесистых: «русалка вместе нимфа лесов и рек»²⁷¹. Свитязянка (Свитезянка)²⁷² – насельница озера Свитязь. Постепенно сказания о морских девах насыщаются лирико-драматическим контекстом и христианской семантикой – так называемым этическим мотивированием. Миф трансформируется, приобретает все новые и новые смыслы.

Таким образом, обнаружить конкретные корни легенд и преданий о морских девах, то есть раскопать оригинальный *urtext* вряд ли удастся, да и возможно ли это? *Нужно* ли это? Наиважнейшим свойством мифологических сюжетов является их изначальная *непроверяемость*. Миф априори не подлежит проверке – его можно либо принять на веру, либо не принять вовсе. Это качество рождает естественные трудности в распутывании ниточки своеобразного клубка, из которого он состоит, и который, в свою очередь, связан тесными узами со многими другими легендами, сказаниями. Какова бы ни была исходная точка этих во многом общих для всех трех героинь преданий, нас интересует те варианты, какие дошли и функционируют в XIX веке. Фольклорные и мифологические образцы станут основой анализа архетипических образов.

²⁷¹ О народных праздниках // Московский вестник. 1927, Ч. 6. С. 358.

²⁷² Благодаря русскому переводу А.А. Фета баллады А. Мицкевича утвердилось также название СвитЕзянка.

Для начала обратимся к такой составляющей сюжета, как хронотоп. Определенности *хроно* во всех рассматриваемых сюжетах нет: известные события с Русалкой, Лорелеей, Мелузиной и Ундиной могли произойти когда угодно, сюжеты о морских девах демонстрируют различные и, скорее, открытые, чем очерченные временные границы описываемых событий. Это – неотъемлемое свойство любых легенд. Временная неясность, как это ни парадоксально, обуславливает актуальность сюжета для любой эпохи.

Место, где происходили события – *топ* – характеризуется бóльшей определенностью в географическом смысле, что является следствием естественных преобразований мифологических сюжетов во времени. Общим качеством для сказаний о морских девах является обязательное соседство воды и суши. Однако если топ легенд о Мелузине, Лорелее, Свитязянке вполне четок и располагает даже географическими названиями, то местность сказки о Русалке не отличается конкретикой²⁷³: героиня может быть обительницей моря, реки, озера, пруда и даже прилегающих к ним лесистых территорий.

Важными свойствами, объединяющими все сюжеты, служат кардинальная перемена топа после предательства героини ее возлюбленным и наличие некоей *черты* – либо скалы (утеса), откуда сбрасывается героиня, либо берега моря (реки). И то, и другое выступают в качестве грани, разделяющей жизнь и смерть; за этим порогом начинается *иное* существование. Вспомним пушкинскую Царевну Лебедь и строки поэта, описывающие ее местонахождение: «за морем царевна есть». «*За морем*» здесь также выступает в качестве черты, разделяющей два мира. Другое дело, что *любовь*, по Пушкину, словно возвращает героиню из заморского пространства (отметим попутно, что помещена она туда была благодаря проклятию злых, чародейских сил) и является обязательным условием ее окончательного перевоплощения из Лебеди в Царевну. В легендах о Мелузине и Лорелее предательство (нарушение запрета или изначального договора, неверие), то есть *не-любовь*,

²⁷³ В этом, по-видимому, отражается некая универсалия, свойственная началам целого ряда сказок: «в *некотором* царстве, в *некотором* государстве...» и являющаяся разумеющимся следствием *принципиальной* непроявляемости мифа, сказки, легенды.

служит причиной, по которой героиня вынуждена покинуть мир людей и перейти страшную черту в другое измерение. Таким образом, любовь/ее отсутствие является своего рода символическим переключателем между двумя топами.

Подобное строение сказки Пушкина, на первый взгляд, отсылает к мифу об Орфее и Эвридике, служащим основой множества сюжетов, акцентирующих мотив, который можно было бы кратко охарактеризовать, как «любовь извлекает из небытия». Однако глубинные его корни, без сомнения, уходят в базовые мифы творения, в тот самый творческий акт, по вине которого из «ничто» возникают целые миры. Не лишним будет отметить, что миф творения есть у каждой национальной культуры – разумеется, со своими нюансами²⁷⁴. Этот факт в числе многих других обуславливает родство сюжетов о морских девах на генетическом уровне. Другое дело, что структура преданий о них представляет собою, скорее, *инверсию* легенды об Орфее и Эвридике и лежащего в ее основе мифа творения: предательство, измена – не-любовь – исторгает героиню из нашего мира и погружает ее в *ино-бытие*.

Топографическое двоемирие, феномен которого заложен в сердцевине сюжета обуславливает противопоставление мира героини миру людей и огромную пропасть непонимания между ними, поскольку героиня – иная, «не от мира сего». Эта проблема близка этике и эстетике романтизма и является художественной основой, философским стержнем огромного пласта произведений той эпохи. Двухмерный топ определяет двухипостасную, получеловеческую и полуволшебную природу героини. Как и любой архетипический образ, он складывается из набора сем. Она – существо, принадлежащее водной стихии и несущее в себе ее энергетику, что является наиважнейшей семой.

Следующей важной слагаемой образа героини является ее удивительная красота и такой неотъемлемый атрибут, как длинные волосы. Белокурые или золотистые кудри у Лорелеи, рыжие, русые, черные и даже зеленоватые у Русалки, распущенные, волнистые у Мелузины – без этого немислим их облик. Значимой семой образа героини также является ее способность решительно распоряжаться своей

²⁷⁴ См.: *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л.: ГИХЛ, 1940.

судьбой – она сама делает пусть роковой, но все же *свой* выбор, оставляя мир, в котором есть предательство и неверность. Предания, сказки и легенды о героине демонстрируют тип *свободной* женщины.

В фольклоре народов Западной Европы представления о героине связаны с образами сирен²⁷⁵, от которых тянется, вероятно, такая важная сема Лорелеи, как способность завлекать моряков, рыбаков своим чудесным *пением* и затем губить их. Похожие качества обычно приписываются Ундине и, разумеется, Русалке: данный персонаж может увлечь, обмануть, зачекотать до смерти: «эти девы, выходя при свете луны на поверхность вод и берега, поют и водят хороводы, помрачая своими *песнями* [курсив наш. – Н.В.] ум юношей, они схватывают их в объятия и вместе с ними кидаются на дно озер, рек и источников»²⁷⁶. Таким образом, *пение* морских дев имеет, как и она сама, амбивалентную природу: с одной стороны, оно обладает чудесными качествами, с другой – несет в себе гибель. Несколько иные свойства присущи голосу Мелузины: вместо волшебных звуков здесь плач, предвещающий гибель кого-нибудь из ее рода. Такая сема образа героини, как пение объясняет бесчисленные случаи претворения русалочьего сюжета именно в *музыке* эпохи романтизма и благодаря своей неоднозначности представляет богатые возможности для самых различных интерпретаций.

В записанных на границе XVIII–XIX веков этнографических свидетельствах в облике славянской Русалки *вовсе отсутствует мотив предательства любви*, который уже закрепился за Мелузиной, Ундиной и, по-видимому, вслед за ними, Лорелей. Данный мотив, на наш взгляд, становится неизменным спутником Русалки

²⁷⁵ Гомер Одиссея, XII. 35–50; 180–190.

²⁷⁶ См.: Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Указ. изд. Т. 3. С. 66. Практически всю без исключения этнографические свидетельства также акцентируют способность русалок (мавок) к волшебному, чарующему пению, совершенно лишаящему воли всякого, кто имеет несчастье им заслушаться. См. указанные труды М.Д. Чулкова, А.С. Кайсарова, И.М. Снегирева, М.Н. Макарова, Н.Ф. Сумцова, П.П. Чубинского, В.И. Даля, Д.К. Зеленина.

именно в XIX столетии²⁷⁷, и появление его обусловлено взаимовлиянием и взаимообогащением образов Русалки, Мелузины, Лорелеи и Ундины²⁷⁸ и воздействием на сюжет окрашенного в трагические тона мировоззрения романтиков²⁷⁹. Это отчетливо видно при сравнении записанных этнографами поверий и другого, уже испытывавшего некоторую литературную обработку, жанра – сказок на русалочью тему, в изобилии издававшихся на протяжении всего XIX столетия и демонстрировавших оформившуюся фабулу, стержневым мотивом которой является мотив пережившей предательство любви²⁸⁰. Таким образом, на границе XVIII–XIX веков одни из самых значительных мотивов – мотивы измены, предательства и взаимосвязанные с ними страдальческие семы героини пока еще не выглядят свойственными в равной степени как Мелузине, Ундине, Лорелее, так и Русалке.

По-видимому, в средние века облик морских дев обогащается, точнее, – *исправляется* сущностным мотивом, находящимся в одной тональности с духовными поисками эпохи. Это стремление получить *душу*, заключив брак с человеком. Вместе с приобретенными впоследствии страдальческими мотивами – несчастной любовью и предательством, они как будто объясняют коварное поведение героини, оправдывают ее лукавый образ. Влияние обретенных предположительно в эпоху

²⁷⁷ Пожалуй, одним из первых этот мотив обозначен О.М. Сомовым. См.: *Сомов О.М.* Русалка: Малороссийское предание // *Сомов О.М.* Были и небылицы. М.: Советская Россия, 1984. С. 136–145 (Издана впервые в 1829 г. в альманахе «Подснежник» под псевдонимом Порфирий Байский. См.: Подснежник. СПб., 1829. С. 59–84). В примечаниях к повести указывается: «...простой народ в Малороссии думает, что русалки суть утопленницы и удавленницы, *произвольно лишившие себя жизни* (курсив наш. – Н.В.)».

²⁷⁸ Мотивы роковой любви нимфы к человеку и расплаты за предательство содержатся в труде Парацельса «Книга о нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах, гигантах и прочих духах»: «Известно, что если ундины бывают обижены мужчинами на воде или у воды в любом ее виде, то после этого становятся бессмертными, только уходят в воду и больше никогда не появляются <...> Может случиться, что муж возьмет новую жену, и тогда ундина приходит и приносит ему смерть» (Перевод Д.Л. Чавчанидзе). Приводится по: *Чавчанидзе Д.Л.* Примечания // *Фуке Фридрих де ла Мотт* Ундина. М.: Наука, 1990. С. 538.

²⁷⁹ Похожие трансформации происходят и с обликом других волшебных существ – вил. Первоначально они были известны просто как духи гор, лесов (см.: *Веселовский А.Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. Указ. изд. Вып. 5. С. 287–292), но постепенно легенды о вилах и связанных с ними виллисах обогащаются любовно-трагическим мотивом, ярким воплощением чему в культуре романтизма служит сюжет балета «Жизель» А. Адана. Драматическое переосмысление старых сюжетов соответствует одной из доминант романтической эпохи.

²⁸⁰ См. указанные в предыдущем разделе работы сказки о русалке Н. П. Миронова, Б. Немцовой, О. Сомова, К. К. Стамати-Чуря, А. Стороженко и др.

средневековья (исходя из самодовлеющей идеологии, оказывающей разумеющееся влияние на все сферы жизни) новшеств, а также общение легенд между собой ощущается в структуре легенды о Лорелее. В это германское поверье привнесена христианская тематика, о чем свидетельствует фигура и поведение епископа, который, по версии К. Brentano, сначала приговорил Лорелею к сожжению на костре, а затем помиловал ее²⁸¹. Несложно заметить здесь скол ситуации «пастырь Божий и падшая красавица», что отсылает к евангельской притче о Христе и грешнице. В другом варианте легенды о Лорелее, записанном Э. Лабулэ, также присутствует священник. Религиозную окраску легенды усиливают сравнение Лоры со святой («она более походила на святую, чем на дочь рыбака»²⁸²) и порученное ей чтение молитвы перед образом Пресвятой Девы на общем деревенском празднике²⁸³.

Рассматриваемые героини невыносимо *страдают* из-за измены возлюбленного, что подвигает их, во-первых, покинуть этот мир, ища утешения в воде²⁸⁴, и, во-вторых, заставить мир людей расплачиваться за их непостоянство и предательство. Подобные акты, как правило, сопровождаются неоднозначным поведением героини. С одной стороны, она полна мстительных мотивов, с другой – ее сердце нередко разрывается от любви, сострадания, склоняющих к прощению: внимательному взгляду совсем нетрудно заметить здесь христианский подтекст.

Взаимоотношения христианского вектора и русалочьей темы в сюжете очень сложны. Как уже неоднократно отмечено, морские девы – существа из числа нежити. Совершившие страшный, во веки веков непростительный грех самоубийства, или будучи изначально отнесенными к так называемой нечистой сфере, они уже не могут

²⁸¹ См.: Brentano C. Lore Ley. Ibid. В начале XIX века роман «Годви», в котором Brentano, как известно, первоначально поместил стихотворение, переиздавался (Brentano C. Sämtliche Werke: Bd. V: Godwi hrsg v. München und Leipzig: Heinz Amelung, 1909). Современный русскоязычный перевод «Лорелеи» Brentano помещен в следующем издании: Brentano K. «На Рейне в Бахарахе» (перевод А.Ревича) // Brentano K. Избранные стихотворения: Перевод с немецкого (Приложение к изданию на немецком языке: Brentano Клеменс Избранное. М.: «Радуга», 1985). М.: Радуга, 1986. С. 16–19.

²⁸² Лабулэ Э. Легенда о Лорлее // Лабулэ Э. Чешские и немецкие сказки. Указ. изд. С. 134.

²⁸³ Там же.

²⁸⁴ Известно, что в легендах о Лорелее и Ундине тема преданной, обманутой любви проведена очень ярко. Данный мотив характеризует и Русалку начиная с XIX века.

надеяться на милосердие Божие, а потому зачастую мстят людям за невозможность прощения, увлекая их в свою среду и превращая в себе подобных. Таковы бытовые фольклорные представления²⁸⁵. Но сказка и легенда, с их непреложными этическими законами, привносят в эту мистическую фабулу свой оттенок: образ героини романтизируется, выглядит возвышенно приподнятым и максимально облагороженным, а потому достойным Божьего прощения и, уж во всяком случае, человеческого понимания. Важно то, что такой нюанс является не всегда плодом художественной обработки легенды, но следствием ее постепенной поэтизации в народе²⁸⁶.

Предположим, что результатом проникновения в структуру легенды христианской тематики является такая сема образа героини, как покровительство младенцам, детям, некоторым людям (вне зависимости от пола и социальной принадлежности – как бедным девушкам, так и знатым, богатым мужчинам и даже целым родам): таковы Мелузина, иногда Русалки, Ундина. В большинстве легенд, преданий и сказок присутствует «детская» тема, и вариантов ее воплощения множество: рождение самой героиней детей (Мелузина, Русалка), помощь детям (необязательно своим), и, напротив, иногда похищение детей. Появление, наравне со стремлением получить душу, архетипического образа ребенка – рожденного или опекаемого – подчеркивает женскую, материнскую, то есть плодотворную, *не-мертвую* сущность героини и, как следствие, усиливает симпатии к ней. Это чрезвычайно важный и эстетический, и этический момент, поскольку с его помощью как будто преодолевается бесовская, дьявольская, а потому Богопротивная природа русалочьего облика: образ обманутой, покинутой матери с ребенком отличается особым очарованием, внушает сострадание. Названное в какой-то мере примиряет с явным противоречием всего, что связано с героиней, духовным представлениям христианства. Наличие ребенка и жажда человеческой души становятся, на наш

²⁸⁵ Даль В.И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. Указ. изд. С. 57–58.

²⁸⁶ Удивительно, но в, казалось бы, незыблемом, каноне, согласно которому наложившие на себя руки не могут надеяться на снисхождение Божие, все же находятся исключения! Так, в одном народном предании, записанном А.Стороженко, отец и мать своими слезами вымолили у Бога прощение своей дочери, добровольно расставшейся с жизнью на берегу Днепра и ставшей русалкою. См.: *Стороженко А.* Русалка. Указ. изд. С. 36.

взгляд, одними из значимых причин, по которым этот старый сюжет разнопланово используется в культуре XIX–XXI веков.

Следующий архетипический образ – сильный мужчина, нередко имеющий родство с героиней. Он персонифицирован в легендах и преданиях о Лорелее, Ундине. В славянских верованиях данный образ более обобщен и представлен фигурой Водяного²⁸⁷ или Морского Царя²⁸⁸. Несмотря на несовпадающую в легендах степень родства, разные имена и внешний вид, этот образ имеет важное общее свойство – он занимает оберегающую по отношению к героине позицию²⁸⁹. В некоторых преданиях и сказках отца замещает образ матери²⁹⁰. В этом случае внешняя сила и могущество мужского начала сменяется жертвенностью и неустанным духовным подвигом, что также свидетельствует о недюжинной силе, правда, уже не социального и физического, а, скорее, мистического свойства²⁹¹. Однако в большинстве преданий в качестве родственного или дружественного начала все же фигурирует мужчина. Его преданность и верность героине, заступнические мотивы служат своего рода противовесом противоположному поведению возлюбленного героини.

Возлюбленный, поначалу сраженный красотой героини и безмерно любящий, затем предает ее ради какой-либо выгоды (брака, связи с «земной» девушкой), или демонстрирует недоверие к ней. Во взаимоотношениях героини и ее возлюбленного присутствует мотив *социального неравенства*. Нередко героиня является

²⁸⁷ Так, по В.И. Далю, «он живет с русалками, даже почитается их большаком». См.: *Даль В.И.* О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. Указ. изд. С. 52.

²⁸⁸ Сказка про Морского Царя и его дочек // *Чубинский П.П.* Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Русским Географическим Обществом. Указ. изд. Т. 2: Малорусские сказки. С. 17–24.

²⁸⁹ Данный архетипический образ издавна присутствует в легендах о морских девах – вспомним Неряя, отца nereид. Его часто характеризуют, как «...доброего, мудрого, справедливого старца, олицетворение спокойной морской глубины...». См.: *Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А.* Энциклопедический словарь. Указ. изд. Т. 40. С. 778.

²⁹⁰ См.: *Сомов О.М.* Русалка: Малороссийское предание. Указ. изд.; *Борисова Н.А.* Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: Источники, творческая история, поэтика. Указ. изд. С. 42); Русалка или Заколдованная долина и страшная месть: Волшебная сказка. Указ. изд., *Немцова Б.* Русалка. Указ. изд.

²⁹¹ Мать, забывая страх, похищает дочь из общества русалок и затем вымаливает у Бога прощение ей (См.: *Сомов О.М.* Русалка: Малороссийское предание. Указ. изд.); мать растит оставшегося сиротой после смерти дочери (превращения ее в Русалку) сына (Русалка или Заколдованная долина и страшная месть: Волшебная сказка. Указ. изд.).

дочерью рыбака (или бедной крестьянки-рыбачки), а возлюбленный – знатным и богатым Рыцарем (в легендах о Лорелее), графом (в поверьях о Мелузине), князем (в сказках о Русалке), что будто предрешает трагический исход событий. С мотивом социального неравенства связан важный акцент в образе избранника героини. Ему предстоит так называемая инициация, являющаяся неотъемлемым звеном в структуре множества мифов. Инициацию герой не проходит: он предает свою любимую, однако впоследствии горько сожалеет о своем непостоянстве или корыстолюбии. Образ возлюбленного героини, как и она сама, соткан из противоречий. С одной стороны, это сила, блеск, величие и слава: рыцарь богат, знатен, могуществен. С другой, внешний лоск нивелируется слабостью характера и отсутствием внутреннего стержня. Вместе с тем возлюбленный героини в итоге нередко обнаруживает и способность к искреннему раскаянию.

Следующий архетипический образ – соперница героини – красивая, страстно желающая заполучить героя в мужа и коварная. Соперница принадлежит человеческому миру, она нередко богата и знатна, что делает ее еще более привлекательной в глазах героя. В то же время подчеркнутое земное положение соперницы служит своего рода контрастным фоном для *инаковости* главной героини, которая в таком контексте становится недостижимой и прекрасной мечтой для героя. Противопоставление – сущностное и атрибутивное – двух женских начал в этом сюжете обуславливает внутреннюю раздвоенность героя.

Функционирование перечисленных образов рождает мотивы, которые служат строительными кирпичиками легенд, преданий и сказок. Практически все из них уже были затронуты выше, поскольку рассмотрение архетипов немыслимо без обращения к обусловленным ими мотивам. Перечислим основные из них. Это мотив любви человеческой и любви волшебного существа к смертному; мотив социального и зачастую сущностного неравенства, естественно вытекающий из первого. Далее, это мотив любовной клятвы, договора или определенного условия²⁹² общения между героиней и ее возлюбленным, нарушение которого влечет за собой

²⁹² Например, Мелузина ставит условие не входить в ее спальню по субботам и не следить за ней; Ундина просит не ругать ее, особенно на воде.

неминуемую расплату. Следующие мотивы тесно связаны и могут быть названы вместе: мотив измены и предательства (несоблюдения договора), мотив страдания, мотивы ревности и мести. Важными звеньями в структуре рассматриваемого мифа являются мотивы одиночества (*иная*, а потому непонятая, одинокая) и свободы героини. Мотивы искупления и прощения завершают этот перечень.

Анализ легенд, сказок и поверий о морских/речных девах или феях позволяет выявить набор ключевых образов, универсальных для различных национальных версий. Это сама героиня, ребенок, отец или покровитель (реже – мать) героини, ее возлюбленный, соперница. Архетипический образ героини – стержневой для легенд о морских девах – отличается сложностью и состоит из множества как подвижных, дополняемых и трансформирующихся с течением времени, так и устойчивых, неизменяемых сем. Архетипические образы отца, возлюбленного героини и соперницы более стабильны и менее подвержены каким-либо модификациям. Чрезвычайно важным является процесс взаимообогащения преданий о морских девах, результатом которого становится своего рода выравнивание и универсализация фабулы, архетипов и мотивов разнонациональных версий сюжета.

Феномен существования мифа и фольклорного предания – явление уникальное. Легенды и поверья не являются раз и навсегда застывшей данностью, неизменно повторяющейся в своих реставрациях. Они – живой организм, развивающийся и трансформирующийся благодаря постоянной художественной огранке и непрестанному взаимодействию. Система архетипов в этой живой материи с течением времени обновляется, образы обогащаются новыми семами. Смещение каких-либо акцентов вызывает смещение других – сюжет *живет*: и видоизменяется, и сохраняет свои константы. Обращение к архетипам дает возможность исследовать жизнь рассматриваемых легенд в музыке, литературе и живописи XIX–XXI вв., установить родственные связи между конкретными произведениями. Знание системы архетипов и мотивов предания о морских девах позволяет стать свидетелем не просто случаев его воссозданий, но постоянного *заново творения* в культуре.

**§ 1.7. К вопросу о созвучии архетипического образа
морской девы мировоззренческим и эстетическим константам
европейского и русского романтизма²⁹³**

Круг произведений, основанных на легендах, сказках, поверьях о русалках, Ундине, Лорелее, Мелузине очень широк. Художественные произведения, отражающие данную тематику, создавались и ранее, однако особенным признанием сюжеты о морских девах пользуются именно у мастеров XIX века: они востребованы в разных видах искусства и претворены практически во всех известных жанрах. Думается, что причиной тому служит удивительное *созвучие* архетипических образов сюжета основным мировоззренческим константам западноевропейского романтизма и романтических начал в русской культуре²⁹⁴. В самом деле, архетипические образы инварианта, то есть фольклорных и мифологических образцов, в которых находили творческие импульсы музыканты, поэты, писатели, художники, чрезвычайно близки стержневым моментам мироощущения творцов XIX века.

Отметим *универсальность* сюжетов о морских девах. Мифология и фольклор, откуда черпали вдохновение романтики, удовлетворяют интеллектуальные и духовные потребности человека во вневременных сюжетах о добре и зле: в русалочьих мифах этический ракурс выражен ярко. В них также обнаруживается целый спектр тесно взаимосвязанных проблем – онтологических, эзотерических, личностных, социальных. Подчеркиваемое в системе архетипических образов сюжетов о морских девах *двоемирие* трактуется русскими и европейскими романтиками как некая *ось*, на которую, в свою очередь, будто нанизываются вопросы, посвященные личности и ее месту в мире и времени, взаимоотношениям с обществом, устройству

²⁹³ Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма // *Общество. Среда. Развитие: Научный журнал.* СПб., 2012. № 2. С. 124–128.

²⁹⁴ Осознавая специфичность романтических идей в пространстве русской культуры, считаем необходимым сосредоточить свое внимание только на очевидных точках пересечения между образом и универсальными для европейских и русских романтиков особенностями мировоззрения и эстетики. Общие проблемы своеобразности преломления идей романтизма в русской культуре по понятным причинам остаются за рамками настоящей работы.

этого общества. Важно и то, что узко локальный смысл названных вопросов в самих фольклорных и мифологических образцах, соприкоснувшись с мировоззрением романтиков, приобретает в результате такой огранки вневременное звучание.

Особенности мировоззрения романтиков, очевидно, во многом определяют *синтетическую* природу их произведений. Широко известны эти установки романтизма, замечательно прокомментированные Новалисом: «Не являются ли эпос, лирика и драма только тремя различными элементами, которые присутствуют в каждом произведении?»²⁹⁵. Подчеркнем, что высшей ступенью развития драмы Новалис (а вслед за ним и другие романтики) видит синтетический жанр оперы²⁹⁶. Апологет романтической идеологии Ф. Шлегель также уделял особое внимание синтезу искусств: «Предмет драмы вообще – явление смешанное, заключающее в себе человека и судьбу, сочетающее в себе величайшее содержание с величайшим единством. Связь деталей может двояким образом составить безусловное целое»²⁹⁷. Идеи йенских романтиков развиваются на протяжении всего XIX века, претворяясь в творчестве Э.Т. А. Гофмана, К.М. Вебера, Р. Шумана, Р. Вагнера и многих других.

Идея синтеза искусств как один из аспектов стремления «думать обо всем, и обо всем сразу»²⁹⁸ в обращении к сюжетам о морских девах находит адекватную реализацию. Предания об этих героинях удивительно синкретичны, объединяя в себе и захватывающее повествование с целой галереей смыслов сугубо романтического характера, и красочный видеоряд, живописующий параллельное существование реального и вымышленного миров, и, что наиболее важно для музыкальных версий сюжетов, – мощный звучащий потенциал, обусловленный такой неотъемлемой семьей архетипа главной героини, как завораживающее, чудесное пение. Та-

²⁹⁵ *Новалис* Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Под ред., со вступ. Статьей и комментариями Н.Я. Берковского. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, тип. им. Володарского, 1934. С. 130.

²⁹⁶ Там же. С. 130. См. также: *Лозович Т.К.* Идея синтеза искусств и поиски новой драматургической формы в немецком романтизме (драматургия Р. Вагнера) // Романтизм и его исторические судьбы: Материалы международной научной конференции (VII Гуляевских чтений) 13–16 мая 1998 г.: В 2 ч. Тверь: ТвГУ, 1998. Ч. 1. С. 80–87.

²⁹⁷ *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 112.

²⁹⁸ *Михайлов А.В.* Эстетические идеи немецкого романтизма. Указ. изд. С. 15.

ким образом, предания, мифы, легенды о водных феях аккумулируют в себе богатые возможности как для разнопланового воплощения в различных видах искусств, так и для объединения различных искусств в единое стройное целое в одном произведении.

Сюжеты о морских девах удовлетворяют потребность романтиков в эзотеризме, играющем важное значение в системе их взглядов. Загадочное, мистическое, иррациональное, выступающее в качестве составной части миропонимания многих романтиков, в рассматриваемых сюжетах занимает важнейшее место, давая простор воображению мастера, приступающего к художественной обработке легенды и предоставляя ему возможность высказать свой взгляд на тайны мироздания. Такая важная сема архетипического образа героини, как принадлежность сразу двум стихиям, связь с природой придают ей в глазах музыкантов, писателей, поэтов XIX века особый статус носительницы тайного знания. Будучи существами полуреальными-полуволшебными, Лорелея, Мелузина, Ундина и Русалка владеют секретами, скрытыми от человечества природой. Думается, что в явственном тяготении творцов к таинственным образам, сообщающим произведению эзотерические смыслы, отражается тоска по утерянным человеком древним и могучим связям с природой и мечта о восстановлении утраченного союза.

Привлекательными для романтиков, очевидно, выглядят хронотопические особенности сюжетов. Действие русалочьих мифов происходит, как правило, в незапамятные времена. И хотя в некоторых легендах (например, о Лорелее или Мелузине) местность обозначена, в целом пласт сюжетов о морских девах и в топографическом плане обнаруживает, скорее, свободу, чем определенность. Здесь важны не столько названия городов и селений, сколько наличие двухмерного пространства – суши и воды. Подобная относительность русалочьих сюжетов во временном и географическом смыслах коррелируется с одной из важнейших констант романтической диалектики: «... чувствуя себя “пленниками” конкретной эпохи и конкретного места, романтики стремились из этой неволи в другую эпоху, будь то прошлое или будущее, и в другое пространство, от реально существующей страны

до условного Эльдорадо. В результате такого “бегства” положительный герой вырывается в другой хронотоп или принадлежит одновременно двум разным (в пространственном и временном плане) мирам»²⁹⁹. Подчеркнем, что подобное бегство осуществляется при помощи обращения к *национальному* фольклору или мифологии. Многочисленные примеры воссозданий сюжетов о морских девах в культуре XIX века находятся в русле общей для Европы и России тенденций эпохи – бережного, опозитизированного отношения к достоянию своей земли и стремления сохранить его в многочисленных художественных оттисках.

Сюжеты о морских девах отличаются выраженной идеалистической основой, во многом определяющей наличие в них излюбленного романтиками двоемирия, данного в нескольких ракурсах. В большинстве фольклорных и мифологических версий архетипический образ героини демонстрирует присущий романтикам идеалистический взгляд на мир – она свято верит в долг, верность в любви, данное обещание. Мажорные тона мировосприятия главной героини объясняются тем, что она либо изначально принадлежит к гармоничному – *идеальному* – миру природы (Ундина, Мелузина), в котором нет ни предательства, ни обмана, либо родилась и выросла вдали от людского общества (Лорелея, Русалка), что не могло не наложить отпечаток на ее мировоззрение. При взаимодействии с человеческим миром идеализм героини терпит крах, и это, в свою очередь, обуславливает возникновение иного мира, параллельного реально существующему. Здесь важно еще раз подчеркнуть, что драматические перипетии взаимоотношений с человеческим миром или не всегда являлись составляющими круга преданий о морских девах, или были едва намечены. Так, предательство со стороны человека присутствует в легендах о Лорелее и Мелузине, поверья же о русалках и ундинах изначально не располагают таким поворотом; он проникает в эти сюжеты позднее, благодаря естественному функционированию и коммуникации фольклорных образцов разных народов

²⁹⁹ Милюгина Е.Г. Дуализм эстетического сознания романтиков: опыт систематики дуалистических мотивов // Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики: Сборник научных трудов. Тверь: ТвГУ, 1992. С. 129.

между собой³⁰⁰. Этот ракурс акцентируется и развивается в XIX веке во многом благодаря многочисленным художественным реставрациям сюжета, который именно романтики наделяют своим излюбленным мотивом.

То обстоятельство, что в качестве иного мира в поверьях о морских девах фигурирует вымышленное пространство, тесно соприкасается с романтической эстетикой: «поиски иного мира, отличного от реально существующего, явились еще одним основанием для использования в романтическом искусстве универсальных художественных форм, особенно фантастических, заимствованных из устного народного творчества и народных поверий, из древней мифологии и религиозных представлений, а также вымышленных вновь, по аналогии с традиционной образной фантастикой»³⁰¹. Такая основа характеризует произведения Новалиса (яркий, но не единственный образец – идеализация ремесленно-цехового мира средневековья в неоконченном романе «Генрих Офтердинген»), Э.Т.А. Гофмана («Крейслериана», сборник «Серапионовы братья»), Ф. фон Арнима (роман «Графиня Долорес» и другие произведения), В.А. Жуковского («Светлана» и др.) В.Ф. Одоевского (исторические и фантастические новеллы), А. Погорельского («Черная курица», «Лафертовская маковница» и др.) и многих иных авторов.

В музыкальном искусстве целый пласт романтических опусов может служить примерами воплощения образов двоемирия. Назовем хрестоматийные: некоторые мазурки Ф. Шопена с их идеалистически-крестьянскими мотивами средних частей, столь контрастных безвыходным субъективным настроениям крайних разделов; вокальные циклы Ф. Шуберта с их темой утешения светлыми, но амбивалентными образами природы; фортепианные сочинения Р. Шумана, в которых трактовка фантастики отличается богатством и неоднозначностью... Романтизация прошлого в сравнении с настоящим, «параллельного» в сравнении с действительным и, как естественное следствие, возник-

³⁰⁰ Удивительно емким комментарием к этому феномену (пусть из смежной области, однако же вполне подходящим и к нашему случаю) служит высказывание выдающегося исследователя жанра сказки В. Я. Проппа: «Замечательно не только широкое распространение сказки, но и то, что сказки народов мира *связаны между собой* [курсив наш. – Н.В.]. До некоторой степени сказка – символ единства народов». См.: *Пропп В.Я.* Русская сказка. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. С. 25.

³⁰¹ *Волков И.Ф.* Романтизм как творческий метод. // Проблемы романтизма: Сборник статей: Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 60.

новение другого мира, являющегося символом недостижимого идеала, а также романтическое томление по нему – вот драматургический стержень огромного числа произведений европейских и русских композиторов, художников, писателей, поэтов романтического века. Это желание несбыточного, стремление восстановить утраченное прокомментировано В. Г. Белинским: «Романтизм – это желание, стремление, порыв, чувство, вздох, стон, жалоба на несвершенные надежды, которым не было имени, грусть по утраченном счастье, которое Бог знает в чем состояло»³⁰². Таким образом, смыслообразующий в легендах, сказаниях, преданиях о Лорелее, Ундине, Мелузине и русалках уход в «иное измерение» представляется исключительно притягательным для романтиков.

Обрисовка идеального подводного мира в сюжетах о морских девах близка социальным взглядам романтиков и тесно взаимосвязана с их видением должного устройства общества³⁰³, в котором свободе личности и гармонии взаимоотношений на нравственной основе отводится центральное место³⁰⁴. В подводном мире русалочьих мифов находят отражение основные социальные (идеалистические!) устремления романтиков. «Иной мир»

³⁰² Это крылатое выражение В. Г. Белинского иллюстрирует его исследования пушкинских стихотворений (Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая), вместе с тем, обладая должной степени универсальности и характеризуя романтические тенденции в русской культуре в целом.

³⁰³ Общая тенденция неприятия окружающего мира, попыток уйти от него в другую реальность генерирует необходимость высказывания романтиками собственных социальных убеждений, обнаруживающих идеализацию далекого прошлого и стремление перенести те принципы социально-политического и религиозного устройства общества на настоящее, о чем свидетельствует знаковое произведение Новалиса «Христианство и Европа». См.: *Дмитриев А.С.* Ранний (йенский) романтизм // История зарубежной литературы XIX века. М.: Высшая школа, 1991. С. 45–54. Ярким примером общественных устремлений немецких романтиков выступает знаменитая статья Г. Гейне «Романтика», в которой поэт связывает свои идеалы с представлениями о гражданских свободах в Германии. См.: *Дмитриев А.С.* Г. Гейне // История зарубежной литературы XIX века. Указ. изд. С. 86. Интересом к общественным проблемам, пафосом борьбы и протеста против современного мира, воспеванием свободы, природы и простых, естественных чувств проникнуто творчество английских романтиков – У. Вордсворта, С.Т. Кольриджа, Дж. Г. Байрона, П.Б. Шелли, В. Скотта. См.: *Соловьева Н.А.* Озёрная школа: У. Вордсворт, С.Т. Кольридж, Р. Саути // История зарубежной литературы XIX века. Указ. изд. С. 118–143; *Колесников Б.И.* Д.Г. Байрон. П.Б. Шелли. В. Скотт // История зарубежной литературы XIX века. Указ. изд. С. 143–212. Романтизм в России, как известно, также был окрашен в социально-политические тона: его отличает «предельный максимализм устремлений и чаяний, страстная жажда абсолютного разрешения всех противоречий бытия, мечта о духовном и нравственном единении людей, о высшей форме гармонии социальной и нравственной» См.: *Гуревич А.М.* На подступах к романтизму (о русской лирике 1820-х годов). Указ. изд. С. 229.

³⁰⁴ В XIX веке получают чрезвычайное распространение идеи утопического социализма (авторами их выступают такие видные мыслители, ученые, философы и социологи, как Р. Оуэн, Ш. Фурье, А. Сен-Симон), которые не могли не оказать своего влияния на мировоззрение пред-

в структуре сюжета осуществляет функции, с которыми не справился мир действительный: там царят либо справедливость и заслуженное возмездие (героиня отомщена), либо прощение и любовь, но, в любом случае, – возвращается *порядок*, нарушенный личной катастрофой героини. Сюжетная схема, демонстрируемая легендами и преданиями о морских девах, которую можно обозначить как «космос – хаос – восстановление космоса в другом измерении»³⁰⁵ близка по сути романтическому конфликту героя и общества. Последний претворен во множестве произведений романтиков противопоставлениями флистерства и царства мечты, компенсирующего серость и пошлость обывательской действительности, предопределяющей подлинный трагизм бытия незаурядной личности³⁰⁶.

Сущностное двоимирие героини (принадлежность двум стихиям), двоимирие в хронологическом смысле (действие сюжетов разворачивается «здесь» и «там», то есть в реальном и вымышленном пространствах; «сейчас» и «тогда», то есть имеет отношение как к настоящему, так и к надвременному) – вот те важнейшие моменты сюжета, которые привлекают художников-романтиков. Как видно, названные аспекты в полной мере обнаруживают *дуализм идеального и материального*, и, как следствие, провоцируют на запечатление в художественном произведении при помощи исконно романтического метода *образных антитез*.

Названный метод, обусловленный дуализмом эстетического сознания романтиков, имеет явные точки пересечения с важнейшими элементами структуры любого мифа, а именно – бинарными оппозициями. Столкновение в них противопо-

ставителей романтического направления. Однако же романтическим произведениям свойственна, скорее, обрисовка отдельных картин «идеального общества», чем четко проработанная система, что отражено в целом ряде сочинений романтиков: это поэма «Королева Маб» и драма «Освобожденный Прометей» П.Б. Шелли, «Остров или Христианин и его товарищи» Д.Г. Байрона, «Грех господина Актуана» Ж. Санд, «Отверженные» В. Гюго и другие произведения.

³⁰⁵ Приведенная триада архетипов, как видно, отражает в сюжетах о водных феях соответственно упорядоченный и гармоничный мир, в котором находится героиня в начале повествования (космос), затем разрушение этого космоса, связанное с крушением надежд и, как правило, смертью героини (хаос) и последующее восстановление первоначального порядка в другом мире, например, под водой (космос).

³⁰⁶ Можно привести в пример таких героев одноименных романтических поэм, как Гяур и Корсар (поэмы Д.Г. Байрона), Чернец (поэма И.И. Козлова), Войнаровский (поэма К.Ф. Рылеева), Мцыри (поэма М.Ю. Лермонтова) и т.д..

ложных понятий, тесно взаимосвязанных, акцентуация неразрешимости противоречий меж ними свидетельствует о *диалектичности* мифа (легенды, сказки и любого другого фольклорного жанра). Функционирование архетипических образов сюжетов о морских девах зиждется на борьбе и единстве таких бинарных оппозиций, как жизнь и смерть, вера и предательство, реальное и волшебное, материальное и духовное, суша и вода, любовь и не-любовь, то есть смерть, добро и зло...

Так, в показе главных героев сюжетов о морских девах большое место отводится противопоставлению материального и духовного. Выше уже подчеркивалась принадлежность героини нашему, «вещному» миру и, одновременно, миру волшебному. В образе ее возлюбленного данная пара представлена в несколько ином ракурсе, сопряженном, в свою очередь, с другим архетипическим мотивом – инициацией. Герой оказывается перед лицом испытания, которое не проходит, делая выбор в пользу материального: выгодно женится на более знатной и богатой избраннице (предания о Лорелее, русалках, Ундине), либо не сдерживает данного обещания, поддавшись корыстным наветам (легенда о Мелузине) и, тем самым, отрекается от духовных благ – любви, верности. Указанный момент актуализирует в структуре сюжета целый ряд других пар – целого и атомарного, космоса и хаоса (ранее целостный мир распадается на части), общества и отдельной личности и т.д. Список присущих сюжетам о морских девах бинарных оппозиций можно продолжать и далее³⁰⁷, однако важен не сам факт их наличия (как уже подчеркивалось, они являются неотъемлемой чертой любого мифа), а явная соотнесенность с узловой константой романтизма – диалектичностью мышления, замечательно прокомментированной следующей мыслью исследователя: «альтернативное существование в мировоззрении, мировосприятии и миропонимании художника двух начал ведет к дуалистическому видению мира, которое в художественной практике романтиков реализуется в последовательно дуалистическом проявлении целого ряда мотивов и

³⁰⁷ См. также об этом: *Процина Е.Г.* Мифологическая модель «Ундины» Фридриха де ла Мотт Фуке // Романтизм и его исторические судьбы: Материалы международной научной конференции (VII Гуляевских чтений) 13–16 мая 1998 г.: В 2 ч. Тверь: ТвГУ, 1998. Ч. 1. С. 28.

воплощается в различных вариантах двоемирия (противоборства двух равноправных миров, противостоящих в пространственном и/или временном, социальном, социально-политическом и т.д. планах)»³⁰⁸.

Таким образом, существует множество точек пересечения между константами романтической мировоззренческой позиции и архетипической структурой сюжетов о морских девах. Исследование этих параллелей помогает наиболее полно раскрыть смысловую палитру многих произведений, основанных на этом фольклорном пласте, выявить общие и различные грани в интерпретациях русалочьих мифов, проследить пути их трансформации и обогащения.

³⁰⁸ *Милюгина Е.Г.* Дуализм эстетического сознания романтиков: опыт систематики дуалистических мотивов. Указ. изд. С. 131.

ЧАСТЬ II. АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МОРСКОЙ ДЕВЫ В ОПЕРНОМ И БАЛЕТНОМ ЖАНРАХ

ГЛАВА III. СЮЖЕТ ОБ УНДИНЕ В ЕВРОПЕЙСКИХ И РУССКИХ ОПЕРАХ И БАЛЕТАХ

§ 2.1. «Ундина»: от Ф. де ла Мотт Фуке к Э. Т. А. Гофману.

Опыт анализа архетипических образов сказки и первой романтической оперы³⁰⁹

В сокровищнице шедевров, характеризующих век романтизма, «Ундина» Фридриха де ла Мотт Фуке и одноименная опера Эрнста Теодора Амадея Гофмана по праву занимают особое место. Названные опусы служат знаковыми для мировоззрения художников-романтиков произведениями, в которых ассимилируются самые важные этические и эстетические установки эпохи. В то же время повесть Фуке и опера Гофмана являют собою яркие случаи отображения в культуре XIX века сюжетов о морских девах, востребованных на всем его протяжении и претворяемых в разных формах и жанрах.

Весной 1811 года в журнале издателя Юлиуса Эдуарда Хитцига была опубликована повесть «Ундина». Источники, к которым прибегал Фуке в создании образа своей героини, упираются, с одной стороны, в натурфилософский и мистический труд Парацельса «Книга о нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах, гигантах и прочих духах»³¹⁰. С другой, в смысловом поле и драматургии повести Фуке большую роль играют важнейшие аспекты христианского вероучения. Кроме того,

³⁰⁹ Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* «Ундина»: от Фуке к Гофману. Опыт анализа феномена «архетип» (на примере образа главной героини) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013, № 22/2. С. 124–138.

³¹⁰ См.: *Pfeiffer W.* *Uber Fouques «Undine».* Heidelberg, 1902; *Фуке Фридрих де ла Мотт* Ундина: Рассказ Фридриха Де-ля-Мотт Фуке, изданный для русских гимназий с присоединением введения, объяснений, примечаний и словаря О. Шталем, учителем Первой Московской гимназии: 2-е изд., испр. Москва: Типография В. Грачева и К°, 1866.

Фуке, как и любой другой художник, интегрирован в фольклорный континуум родной страны, поэтому с большой долей вероятности можно предполагать, что и пласт сказаний о морских девах не остался вне его внимания.

Своеобразие системы архетипических образов «Ундины» определяется гармоничным сочетанием трех важнейших факторов – *фольклорной традиции, натурфилософских положений и начал христианского вероучения*. Подобная эклектическая основа произведения объяснима с позиций универсального романтического мировоззрения, «должного объединить философское и поэтическое, рациональное и эмоциональное, активность и созерцательность»³¹¹. В глазах романтиков «природное обожествлялось, становилось единственно истинным и прекрасным, поднимаясь над социальными отношениями, придуманными людьми»³¹², и высшей ступенью религии они видели понимание вселенной как системы. По-видимому, в христианской, натурфилософской и эзотерической подоплеках кроется причина популярности повести Фуке. «Ундина» – не просто сказка, автор предлагает в ней свой взгляд на мироздание.

Христианские мотивы произведения отражаются в запечатлении цикла христианских обрядов (крещение, венчание, отпевание), многочисленных отсылках к освященным христианством жизненным устоям, роде занятий ее действующих лиц (рыбак, священник). Однако основной в «Ундине» выступает проблематика души, которую жаждет получить существо из другого мира, идя на союз с людьми.

Желанная для *иных* существ, душа оказывается ненужной человеку, от рождения ею обладающей. Фуке иллюстрирует отсутствие попечения о стяжании духовных богатств у людей, заботящихся о земных благах примером поведения соперницы Ундины. Бертальда презрела кровные узы и отказалась от обретенных родителей лишь потому, что они не оправдали ее корыстолюбивых планов: «Это было уж слишком для ее гордой души, такое открытие в ту самую минуту, когда она твердо надеялась вознестись еще выше и уже видела над своей головой корону

³¹¹ *Карташова И.В.* О своеобразии эстетического идеала ранних романтиков // Проблемы романтического метода и стиля: Межвузовский тематический сборник. Калинин: КГУ, 1980. С. 17.

³¹² Там же. С. 11.

и царственный балдахин»³¹³. Пропасть между людским, определяемым во многом «похотью плоти, похотью очей и гордостью житейской»³¹⁴ мировоззрением и чистыми устремлениями Ундины подчеркивается ее упреками в адрес «подруги»: «Да есть ли у тебя душа? Есть ли у тебя на самом деле душа, Бертальда? <...> Я ведь даже понятия не имела о ваших нелепых обычаях, о вашем бесчеловечном образе мыслей и, должно быть, до конца своих дней не смогу с ними смириться»³¹⁵. Духовная красота Ундины обнаруживается и в речах Хульдбранда, который констатирует: «Если я и дал ей душу, <...> то она оказалась лучше, чем моя собственная»³¹⁶.

Пожалуй, синтез натурфилософии и этической стороны христианства представлен здесь очень ярко: горячее и искреннее желание иного существа заботиться о драгоценной душе выглядит своего рода примером для подражания человеку, к сожалению, не сознающего ценности обладаемого им сокровища. Вместе с тем, подобный охристианенный образ Ундины можно трактовать и как один из множества примеров художественного воплощения такой яркой характеристики *романтических* этики и эстетики, как томление по недостижимому, но желанному *идеалу*.

О натурфилософской основе сказки Фуке, в первую очередь, свидетельствует сама главная героиня – дух воды, представительница одной из четырех грозных сил в природе. Узнаваемой и явной отсылкой к труду Парацельса является рассказ Ундины, которая посвящает Хульдбранда в тайны своего происхождения: «Знай же, мой любимый, что стихии населены существами, по виду почти такими же, как вы, но только редко-редко они показываются вам на глаза. В огне искрятся и пляшут диковинные саламандры, в недрах земли копошатся тощие, коварные гномы, в лесах шныряют лесовики – их царство – воздух, а в озерах, реках, ручьях обитает обширное племя водяных духов. <...> Те, кто там обитает, прекрасны и плени-

³¹³ Фуке Ф. де ла Мотт Ундина. Глава XI: Именины Бертальды.

³¹⁴ «Ибо все, что в мире: похоть плоти, похоть очей и гордость житейская, не есть от Отца, но от мира сего. И мир проходит, и похоть его, а исполняющий волю Божию пребывает вовек». См.: Новый Завет. Первое Соборное послание святого Апостола Иоанна Богослова.

³¹⁵ Фуке Ф. де ла Мотт Ундина. Глава XI: Именины Бертальды.

³¹⁶ Фуке Ф. де ла Мотт Ундина. Глава XII: О том, как они покинули имперский город.

тельны, прекраснее, чем люди. Немало рыбаков заслушивались сладостным пением русалок, поднявшихся из глубины волн, и разнесли по свету молву об их красе; эти дивные жены зовутся у людей ундидами. И ты, мой друг, действительно видишь перед собой ундида»³¹⁷.

Мифологема воды в сказке Фуке, как родной для героини стихии, заслуживает особого внимания. Обосновывая использование самого термина мифологема, прибегнем к возможно краткому обзору существующих определений в науке. Термин мифологема возникает в Западной Европе и Америке в начале XX века. Испанский филолог Альварес де Миранда под мифологемами понимал некие «мифологические темы», которые оказываются центральным ядром мифа и воплощением которых становятся его герои и образы³¹⁸. Сошлемся также на недавно вышедшее фундаментальное исследование Дж. Холлиса, который определяет мифологему, как «отдельный фундаментальный элемент или мотив любого мифа»³¹⁹. Подтверждение корректности и адекватности данного определения находим и у признанных российских ученых. Так, С. М. Телегин во многом принимает вышеизложенную точку зрения, дополняя ее: «Понятие “мифологема” шире, чем “архетип”. Допустимо использование сочетаний “мифологема горы” “мифологема города”, но говорить об “архетипе горы” или “архетипе солнца” совершенно недопустимо с позиций теории Юнга...»³²⁰. И далее, резюмируя, ученый так определяет рассматриваемую дефиницию: «под мифологемой мы понимаем изначальный первообраз, “семя”, из которого вырастает конкретный образ или сюжет»³²¹.

³¹⁷ Фуке Ф. *de la Mort* Ундида. Глава VIII: На утро после свадьбы.

³¹⁸ *Alvares de Miranda A. Obras. Madrid, 1959. T. 2 P. 48.* Приводится по: Телегин С.М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении // *Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Материалы Международной заочной научной конференции 19–24 апреля 2010 г.* Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. С. 14.

³¹⁹ Холлис Дж. *Мифологемы: Воплощения невидимого мира.* М.: Класс, 2012. С. 16.

³²⁰ Телегин С.М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении. Указ. изд. С. 15.

³²¹ Телегин С.М. *Ступени мифореставрации: Из лекций по теории литературы.* М.: Спутник+, 2006. С. 78–121.

Мифологема воды отличается многоаспектностью интерпретаций, обладающих своими нюансами трактовок в мифологическом, фольклорном, натурфилософском и христианском контекстах повести Фуке. Вспомним, что самые древние и свойственные всем народам представления о начале мира сопряжены с идеей возникновения жизни из воды. Вода является одной из фундаментальных стихий мироздания, первоначалом, исходным состоянием всего сущего: «Для многих космогонических мифов характерен мотив подъятия мира (земли) со дна первичного океана. <...>. Вода – символ плодородия, зачатия и рождения <...>, выступает аналогом материнского лона и чрева <...>. В то же время водная бездна или олицетворяющее ее чудовище – символ опасности или метафора смерти. <...> Наконец, в эсхатологических мифах о потопе вода приносит конец мира»³²². Подобное понимание воды, прошедшее сквозь тысячелетия и закрепившееся в человеческом сознании, обуславливает естественные параллели между мифологическими пластами, в том числе и образцами, основанными на сюжетах о морских девах³²³. Вода таит в себе опасность, демонстрируя мощь и огромную сокрушительную силу, вместе с тем, она выступает и как символ животворящего, созидającego начала. Ее амбивалентность связана с бинарными оппозициями Вода–Хаос и Вода–Космос. Эта традиция, связанная с диалектичным сосуществованием двух ипостасей сохраняется и в сказке Фуке. Вода-Хаос персонифицирована в образе Кюлеборна, носительницей же свойств Воды-Космоса является главная героиня, способная повелевать стихией, умиротворять ее.

В натурфилософском смысле вода в повести Фуке также отличается вариативностью интерпретаций и выступает как источник жизни, таинственная и грозная сила, неподвластная человеку. В то же время, вода представляет вместилище невидимых духов, которые реализуются в волшебных образах Ундины и Кюлеборна. Перипетии сложных взаимоотношений человека и природы, их первоначальное и

³²² См.: Мифологический словарь: Основные мифологические мотивы и термины / Ред. Е.М. Мелетинский. М.: «Советская энциклопедия», 1991. С. 661.

³²³ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа: 2-е издание, репринтное. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995; Мелетинский Е.М. Миф и историческая поэтика фольклора. М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького АН СССР, 1977.

счастливого единение с обетом верности со стороны человека, людской искус и предательство, повлекшее за собой расторжение древнего союза с природой и, затем ее повторное обретение – вот та универсальная натурфилософская и даже пантеистическая идея, усматривающаяся в истории Ундины и Хульдбранда. В этом ключе смерть рыцаря в финале сказки Фуке воспринимается как символический акт возвращения в лоно природы как в потерянную отчизну. Вспомним, что данный мотив пользуется популярностью у романтиков и воплощен в одном из знаковых для эпохи произведений – цикле Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха».

Семантически глубокой выглядит трактовка воды в повести Фуке в христианском контексте. С одной стороны, автором акцентируется целительная, Крещенская сила и Ундина представляет собою олицетворение этой очистительной стихии воды. Вода здесь в неразрывном союзе с Любовью: подобный симбиоз со смыслообразующим христианским стержнем еще не встречался в произведениях, основанных на сюжетах о морских девах. Вода у Фуке – последнее прибежище, освобождение от собственных грехов и тягот сего мира. Не случайно Ундина в облике журчащего ручейка обвивает могилу рыцаря: это объятие, это омовение приносит герою долгожданный покой, прощение и мир. С другой стороны, Фуке следует традиции, показывая воду в качестве могущественной, наказующей стихии. Полярные ипостаси воды актуализируют в сознании читателя религиозный контекст, провоцируют на определенные параллели с христианским видением одних из основных свойств Бога – карать и миловать. Однако миловать *более*, чем карать, поскольку понятие кары в христианстве неоднозначно: в нем смыкаются и возмездие за невыполненные обеты (предсказанная и неминуемая для Хульдбранда смерть), и в этой смерти – освященное любовью избавление, переход в жизнь вечную. Человек (в нашем случае рыцарь) – страдающий, раскаявшийся и очищенный – восстанавливает расколотую грехом целостность с Богом.

Важными характеристиками системы архетипических образов в «Ундине» являются ее *хронотопические особенности*. Местность невозможно четко идентифицировать – обращает внимание отсутствие каких-либо географических названий, в том числе и озера, на берегу которого берет свой исток повествование и леса.

Лес у Фуке выступает в роли пограничной черты, разделяющей мир обычных людей и семейство рыбака: лес служит своего рода концептом пути-испытания, свойственного многим волшебным сказкам³²⁴. В качестве проверки на прочность герою в этом лесу грозят встречи с кобольдами, духами леса, воды и прочими представителями потустороннего мира, что происходит в действительности с рыцарем. Как во множестве других фольклорных образцов, пройти путь без потерь может лишь тот герой, который храбр, честен и бескорыстен в своих помыслах.

Уместно подчеркнуть международность интерпретации леса в жанре волшебной сказки в разных национальных культурах. В фундаментальном труде В.Я. Проппа топографии леса как вместительницы таинственных сил, традиционно унаследовавшему еще из древнегреческой традиции семантику входа в иной мир, уделяется особое внимание³²⁵. В значении черты, отделяющей обычное от ирреального и дороги к цели, полной испытаний, лес фигурирует в сказке Фуке. Чистилищная функция леса иллюстрируется наказом приемного отца Ундины рыбака вновь обретенной кровной дочери Бертальде во искупление своей вины³²⁶ пройти через страшный лес: «Я не возьму тебя с собой, пока ты не изменишь свой нрав. Ты должна прийти к нам одна через заколдованный лес: только этим ты докажешь, значим мы что-нибудь для тебя или нет»³²⁷.

В сплетении христианского и натурфилософского смыслов сказки Фуке отдаленность местности – колыбели развития сюжета – от мира людей можно интерпретировать как своего рода рай: здесь царили мир и благоденствие, жили простые,

³²⁴ См., например, об этом: *Ивашина Л.Л.* Путь героя народной сказки в нездешние миры: мифология и символ // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Материалы Международной заочной научной конференции 19–24 апреля 2010 г.. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. С. 16–22.

³²⁵ См.: *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998.

³²⁶ Бертальда с гневом приняла простодушную правду Ундины о ее настоящих родителях (рыбаке и старухе), поскольку «твердо надеялась вознестись еще выше и уже видела над своей головой корону и царственный балдахин». Вместо этого «ее гордую душу» потрясло и оскорбило известие о правде своего простого происхождения... С бранными словами она обратилась к вновь обретенным отцу и матери, чем и заслужила такое непростое условие своего возвращения в родной дом. См.: *Фуке Ф. де ла Мотт* Ундина. Глава XI: Именины Бертальды.

³²⁷ *Фуке Ф. де ла Мотт* Ундина. Глава XII: О том, как они покинули имперский город.

но богатые в духовном отношении люди. Здесь же милостью Божьей и милостью природы свершались первые чудеса – появление бочки с отличным вином³²⁸, а затем священника³²⁹, должного свершить обряд. Здесь же был заключен союз любви между мужчиной и женщиной, человеком и природой, душой и Богом. Покидая это благословенное и щедрое место, герой – рыцарь – словно исторгается из Эдема, попадая в мир людского соблазна и в дальнейшем нарушает данные им обеты, делая невозможным возврат к возделенному раю. Неслучайно местность, где совершилось венчание Ундины и Хульдбранда, более не будет фигурировать в качестве топа какой-либо главы сказки – она останется символом безвозвратно утерянного счастья, единства и гармонии с природой и Богом.

В течение повествования топ меняется: в качестве него выступают то сферы владычества людей (имперский город и замок герцога с супругой, приемных родителей Бертальды, или замок рыцаря Хульдбранда Рингштеттена), то местности, в которых безраздельно царит водная стихия (коса, где живет рыбак с женой и Ундиной до приезда рыцаря; Шварцталь, или Черная долина; река Дунай). Итогом противостояния двух сил – человеческой и природной, действительной и волшебной – является сельское кладбище, последний приют рыцаря и верной ему Ундины: «серебристый ручеек <...> все струился, извиваясь, пока не опоясал могильный холмик рыцаря, потом потянулся дальше и влился в пруд, находившийся рядом с кладбищем. И еще много лет спустя окрестные жители показывали этот ручеек и уверяли, что это бедная, отвергнутая Ундина на свой лад обвивает любимого ласковыми руками»³³⁰.

³²⁸ Первое чудо, явленное Христом на земле – превращение воды в вино на браке в Кане Галилейской (Евангелие от Иоанна, 2:1-11). Внимательный глаз без труда проведет сами собой напрашивающиеся параллели между евангельскими событиями и обстоятельствами появления долгожданного напитка в хижине рыбака: «лесной ручей [*вода!* – *Н. В.*] пригнал к берегу бочку». См.: Фуке Ф. де ла Мотт Ундина. Глава V: О том, как рыцарь жил на косе.

³²⁹ Фуке Ф. де ла Мотт Ундина. Глава VI: О венчании.

³³⁰ Фуке Ф. де ла Мотт Ундина. Глава XIX: О том, как хоронили рыцаря Хульдбранда.

Сосуществование реального и сказочного топов характерно для подавляющего большинства русалочьих произведений: эта двухмерность определяется самой сердцевиной системы архетипических образов сюжетов о морских девах, объемлющей явь и фантастику.

Образ главной героини в повести Фуке аккумулирует в себе как традиционные для водных дев семы, так и новые. Подчеркнем удивительную красоту Ундины, ее шаловливость и проказы, завораживающий голос. Совокупность этих черт образа – инаковости, красоты, колдовского пения и способности завлекать человека кажущейся невинной игрой – заставляет вспомнить о древнегреческих образах nereид, от которых героиня Фуке унаследовала некоторые важные стороны. Подобная преемственность естественна для произведений, основанных на мифологическом, фольклорном материале.

Вместе с тем Ундина вбирает в себя как обусловленные функционированием и коммуникацией фольклорных и мифологических образцов семы, так и новые, определяемые взглядами автора и континуумом эпохи. Образ главной героини, как и все произведение в целом, насыщается христианским содержанием. Ундина в сказке Фуке – провозвестница и персонификация Любви, носительница выраженного этического идеала, обладающая высоконравственными понятиями о чести, дружбе, долге, верности. Идеальные установки героини становятся ее практикой общения с людьми. Честность и прямота по отношению к возлюбленному, бескорыстное желание помочь сопернице (найти настоящих родителей, уберечь от ярости Кюлеборна), нестяжательность, способность к всепрощению, которые она демонстрирует в постоянных столкновениях своего идеального видения мира и миропонимания людей и, наконец, кротость, милость по отношению к предавшим ее людям – все это наталкивает на сравнение с христианским видением жизни как дарованного для стяжания духовных богатств пути к Вечности. Жертвуя собою, Ундина предпринимает попытки вернуть рыцаря к исполнению им своего долга (явление Ундины Хульдбранду во сне с предостережением), всячески препятствует совершению им греха (взаимоотношения рыцаря с Бертальдой), то есть заботится

о красотах не своей души, но его! Что это, как не скол одной из христианских заповедей «возлюби ближнего твоего, как самого себя»³³¹ или ее продолжения, обычно относящегося к воинству, но красноречиво иллюстрирующего рассматриваемую ситуацию: «тот, кто положит душу свою за други своя, спасется»³³²? Иными словами, в образе Ундины появляются некоторые *семьи архетипических образов праведницы и мученицы*: с одной стороны, она является недостижимым идеалом, требуя от человека духовного совершенствования, с другой, на ее долю выпадают тяжкие страдания от несоответствия высоких установок реалиям жизни с людьми. В таком тесном сплетении виден христианский подтекст и подготовленная им *романтическая проблематика* противостояния незаурядной личности и непонимающего ее мира.

Заслуживающим внимания акцентом в христианском образе Ундины является мотив поцелуя, который она дарит Хульдбранду. Вспомним, насколько амбивалентна семантика поцелуя в христианской традиции, вобравшая в себя как семьи предательства (поцелуй Иуды), так и семьи искренности, чистоты, открытости и любви (брачный поцелуй, Пасхальное приветствие). Столь же неоднозначным выглядит поцелуй Ундины в конце повести Фуке. С одной стороны, это поцелуй смерти, в котором воплощено предсказанное возмездие. С другой, это подлинный поцелуй любви, несущий избавление от страданий, бремени и неразрешимых для рыцаря противоречий земной жизни.

Однако не стоит забывать, что Ундина – языческий образ, учитывая онтологические нюансы появления ее в мире людей. Существо из иного мира, обычно квалифицируемое церковью, как нечистое, являет собою образец христианского поведения и отношения к людям. Соотнесение двух, казалось бы, взаимоисключающих плоскостей – христианства и язычества – несколько примиряется, если поместить их в натурфилософский и эзотерический контексты мировоззрения роман-

³³¹ «Возлюбиши искренняго твоего яко самъ себе». См.: Евангелие от Матфея 22:39-40.

³³² «Болши сия любви никтоже имать, да кто душу свою положить за други своя». См.: Евангелие от Иоанна: 15:13

тиков, в котором в сплаве непримиримых оппозиций может рождаться и предлагаться читателю иной – альтернативный существующим, таинственный и притягательный взгляд на тайны мироздания.

Двойственность образа главной героини определяется, в том числе, функционированием присущим мифу бинарных оппозиций, которые оказывают воздействие на облик отдельных персонажей и структуру как собственно мифологического образца, так и художественного опуса на его основе. Применительно к Ундине бинарные оппозиции воплощены в противопоставлении пар «христианство-язычество», «любовь-смерть», «живая-мертвая» и других.

Следующий образ сказки Фуке, явно связанный с христианством, – земной отец Ундины. В подавляющем большинстве фольклорных образцов, основанных на сюжетах о морских девах, отец героини является *рыбаком* и разумеющаяся близость к воде определяет его деятельность. Образ рыбака можно отнести к архетипическим и рассматривать его не только в локальных рамках сюжетов о морских девах, но шире – в культурном и религиозном контекстах. Христианский вектор «Ундины» заставляет вспомнить евангельских рыбарей Петра и Андрея и вполне естественно наделяет отца героини, как их собрата по цеху, свойствами «ловцов человеков»³³³. О духовном соответствии этому высокому званию свидетельствует характеристика, данная Фуке рыбаку в «Ундине». Без душевного страха, с чистым сердцем, он ходит через дремучий лес, в котором «водится всякая нечисть»: «Должно быть, потому ему так легко было идти там, что никаких дурных помыслов он не таил в душе, да и к тому же, каждый раз, вступая во мрак этого ославленного людьми места, он звонким голосом и от чистого сердца затягивал какую-нибудь духовную песню»³³⁴.

Оппозиционным по отношению к земному отцу Ундины является в сказке Фуке образ Кюлеборна. С одной стороны, со стариком-рыбаком его роднят архети-

³³³ «И глагола има: грядите по Мне, и сотворю вы ловца человеком». См.: Евангелие от Матфея 4: 19.

³³⁴ Фуке Ф. *де ла Мотт* Ундина. Глава I: О том, как рыцарь приехал к рыбаку.

пические семы отцовства: забота об Ундине, покровительство, любовь к ней, защита ее интересов – как рыбак, так и Кюлеборн в сказке Фуке представляют собой персонификации архетипа отца. С другой стороны, Кюлеборн – олицетворение могущественной водной стихии, воплощение опасности, мрачного и страшного колдовства, оборотничества³³⁵ и неминуемой расплаты за невыполненные обеты («Только будь верный защитник жене, / иначе вспомнишь ты обо мне!»³³⁶). Во многих других художественных версиях, основанных на сюжетах о морских девах, образ отца героини нередко будет совмещать в себе эти две ипостаси – как любви, заботы к дочери, так и угрозы и мести по отношению к ее неверному возлюбленному. Как пример воплощения подобного симбиоза бинарных оппозиций можно рассматривать образ Мельника в «Русалке» А.С. Пушкина и А.С. Даргомыжского.

Важным в контексте трансформации системы архетипических образов сюжетов о морских девах в культуре XIX века становится *образ возлюбленного героини*. В преддверии эпохи романтизма сюжет воплощается в двух комических операх о дунайской и днепровской русалках. Эти произведения становятся одними из первых, в которых в самой структуре сюжета как непереносимое действующее лицо появляется возлюбленный героини и определяется его высокое социальное положение (Рыцарь Альбрехт в «Das Donauweibchen» и князь Видостан в «Дунайской русалке»).

Обращает на себя внимание то, что возлюбленный героини в «Ундине» – именно рыцарь. Статус героя заставляет вспомнить качества, с которыми Фуке с его увлеченностью рыцарской тематикой, был хорошо знаком. Рыцарство во время, когда Фуке вынашивал свой замысел, ассоциировалось с высокими идеалами Чести, Дружбы, Служения. Несомненно, рыцарь в «Ундине» может рассматриваться как следствие этого увлечения детства и юности автора, как запечатление глубоко врезавшегося в систему ценностей ориентира. В самом начале повести Фуке дает рыцарю достойную характеристику: он демонстрирует мощь, красоту и силу, беззаветное служение Даме и готовность защитить ее даже ценой собственной жизни.

³³⁵ Фуке Ф. де ла Мотт Ундина. Главы IV, IX, XIV и другие.

³³⁶ Фуке Ф. де ла Мотт Ундина. Глава IX: О том, как рыцарь увез с собой молодую жену.

В дальнейшем Хульдбранд пускается на помощь Бертальде, презрев зловещую известность Черной долины Швартцаль, надвигающуюся бурю и выказывает воинскую и человеческую решимость вступить в схватку с противником, заведомо превосходящим людские силы – Кюлеборном³³⁷. Эта сторона облика рыцаря вполне соответствует архетипическим качествам образа.

Однако рыцарь в «Ундине» обнаруживает и обратные свойства. Он дважды нарушает данные им обеты: не ругать Ундину близ воды (в результате чего теряет возлюбленную) и не хранит ей верность, собираясь жениться на Бертальде (итогом чему становится его собственная смерть). Названные поступки не слишком увязываются с идеалом рыцарства и актуализируют вопрос о причинах такой трансформации устойчивого образа. Ответ, на наш взгляд, кроется в мифологическом и христианском контекстах всего произведения Фуке. Так, мотив нарушенного героем обета является одним из значимых в структуре волшебной сказки³³⁸ и, вполне возможно, помещенный в событийный контекст сказки архетипический образ рыцаря естественно обогащается имманентными жанру атрибутами и мотивами. Кроме того, в образе рыцаря наряду с другими архетипическими структурами, воплощаются одни из значимых христианских концептов – мифологемы пути-испытания и архетипа блудного сына. В «Ундине» они естественно переплетены: жизнь рыцаря изобилует обстоятельствами, требующими принятия от него духовно важных решений и в ключевых моментах он не проходит проверку на прочность, уклоняясь с предназначенной ему стези. Вместе с тем, в полном согласии со смыслом евангельской притчи о блудном сыне, раскаявшийся герой в конце пути получает все блага, которыми может одарить человека Любовь – мир, прощение и покой. Ундина, так стремившаяся обладать человеческой бессмертной душой, будто помогает своему возлюбленному обрести ее. Таким образом, любовь рыцаря к Ундине можно интерпретировать в традиционном христианском ключе – как путь к себе идеальному, как способ обретения им себя самого.

³³⁷ Фуке Ф. де ла Мотт Ундина. Глава XIV: О том, как Бертальда вернулась вместе с рыцарем.

³³⁸ См.: Пронн В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. Указ. изд.

Наличие рассмотренных бинарных оппозиций в образе возлюбленного героини будет характерно для большинства художественных произведений о морских девах в XIX веке. Однако далеко не всегда эта двойственность, вбирающая такие противоречивые пары, как сила и слабость, внешний блеск и духовная немощь, показная твердость и неспособность сдержать слово, сохраняется именно на христианской основе: в ряде случаев религиозное зерно в реставрациях сюжетов о морских девах в культуре выхолащивается, оставляя после себя свойственную любому мифу нравственную проблематику фундаментальных категорий добра и зла в человеке.

Следующий архетипический образ, присутствующий в сказке Фуке – *соперница* Ундины, персонифицированная в облике Бертальды. Естественные противоположности в обликах героинь обусловлены таким свойством мифа, как бинарность его образов. Оппозиции, представленные именами Бертальды и Ундины, превращаются в следующих парах: «человек – иное существо», «суша – вода», «реальная – идеальная», «обладающая душой – стремящаяся ее получить», «искренняя – лживая», «любимая – покинутая» и множестве других. Контраст суть необходимый залог яркости, выпуклости, притягательности образов героинь. Эти противоположности диалектичны и составляют единый драматургический стержень, оттеняя друг друга. Взаимосвязанность обеих подчеркивается переплетенностью их судеб с самого младенчества: волшебное появление, точнее – *принесение водой* – Ундины в доме рыбака служит утешением скорбящим родителям, которые потеряли свое возлюбленное чадо (Бертальду). Мотив чудесного появления (рождения, спасения) ребенка из воды, занимающий особое место в структуре волшебной сказки еще со времен знаменитой истории Моисея³³⁹, и также часто встречающийся в фольклоре

³³⁹ Само имя Моисей (ивр. Моше) означает «взятый (спасенный) из воды». В Книге *Исход* повествуется о том, как Моисей избежал смерти, предназначенной фараоном для всех младенцев-евреев мужского пола: его мать, будучи не в состоянии более скрывать своего новорожденного сына, оставила его в просмоленной корзине в зарослях тростника, где Моисея обнаружила дочь фараона, пришедшая купаться. Поняв, что перед ней один из еврейских детей, она сжалилась над младенцем и, позвав кормилицу-израильтянку (которой оказалась сама мать Моисея), тем самым, сохранила ему жизнь: «И вырос младенец, и она привела его к дочери фараона, и он был у нее вместо сына». См.: Исход 2: 1-10.

мотив подмены³⁴⁰, в романтическом и христианском контекстах «Ундины» становятся важными драматургическими вехами. Необходимо подчеркнуть, что, поскольку авторы многочисленных опер «Ундина» создавали свои произведения по мотивам повести Фуке, то мотив подмены и изначальной сплетенности судеб обеих героинь, которые представляют собою две важные и контрастные ипостаси женского образа, сохраняется. В иных художественных запечатлениях сюжета о морских девах подобный мотив изрядно смягчен: как правило, соперница с самого начала никак не связана с главной героиней и вступает с ней в прямые или косвенные взаимодействия только лишь посредством третьего «угла» этого «треугольника» – их общего возлюбленного.

Особо отметим, что придуманная Фуке драматургическая расстановка сил поистине уникальна. Фуке закладывает в структуру сюжета *парность женских образов*: этим эффектным, чрезвычайно насыщенным в семантическом плане приемом будут в дальнейшем пользоваться многие авторы последовавших за «Ундиной» произведений, так или иначе отражающих русалочью тематику (А.С. Пушкин, А.С. Даргомыжский, В.А. Соллогуб, А.Ф. Львов, П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, А. Дворжак и другие).

Попробуем подвести предварительные итоги. Система архетипических образов «Ундины» Фуке зиждется на синкретической основе, вмещающей собственно миф, натурфилософию и христианство. Природа – вода – выступает в «Ундине» носителем Божиих свойств, что можно рассматривать как частный случай проявления натурфилософских устремлений романтиков. Нет ничего удивительного, что в сакральный христианский «сосуд», содержимым которого наполнены драматургия и смысловое поле «Ундины», вливается эта натурфилософская струя: художественное произведение имеет право на подобную эклектику. Не будет большим преувеличением, что Фуке таким образом выражает в своем детище романтический взгляд на принципиально непостижимый мир, романтическую философию, этику и эстетику. Образы «Ундины», возвращенные на такой почве, априори отличаются

³⁴⁰ *Пропт В.Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. Указ. изд.

амбивалентностью и являются продуктом функционирования всех трех названных сфер: натурфилософские и христианские оттенки вносят значимые штрихи в облик издавна существующих мифов о морских девах, продуцируют появление новых персонажей в их структуре и выступают своего рода скрепляющим составом, соединяющим разрозненные образы и мотивы в нерасторжимое целое.

Романтическая сказка Фуке до сих пор является одним из самых востребованных произведений автора. Она не могла пройти мимо внимания другого выдающегося романтика той эпохи – Э. Т. А. Гофмана. Успех и статус первой романтической оперы, объясняются как гением ее авторов, так и всей атмосферой, в которой она была рождена³⁴¹ и которая, в свою очередь, обусловила уникальность этого произведения.

Известно, что либретто «Ундины» по просьбе Гофмана по его плану сделал сам Фуке в конце 1812 года³⁴². В письме к нему от 15 августа Гофман, выражая благодарность автору, подчеркивает романтичность данного сюжета и смыслообразующее значение музыки в нем: «Я не могу Вам выразить словами, насколько я всем сердцем почувствовал глубокую сущность романтических действующих лиц Вашего рассказа, насколько они при чтении отозвались в моем сознании в звуках: мне показалось, что я могу проникнуть в таинственность их природы во всех ее удивительных проявлениях. Поэтому убеждение, что “Ундина” является совершенным сюжетом для оперы, было не результатом размышления, но порождено сущностью поэмы»³⁴³.

³⁴¹ Культурно-исторический контекст детально раскрывается в трудах разных авторов, исследующих творчество Гофмана. См.: *Bolzan C. E. T. A. Hoffmann. La biografia musicale di un romantico diseredato. Varese: Zecchini, 2020; Braun P. E.T.A. Hoffmann: Dichter, Zeichner, Musiker: Biographie. Winkler: Artemis & amp, 2004; Markx F. E. T. A. Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera. Brill | Rodopi, 2015.*

³⁴² См.: *Charlton, D. “Undine” : Zauberoper in three acts by E. T. A. Hoffmann to a libretto by Friedrich Carl de la Motte Fouque after his own story Undine (1811) // The New Grove Dictionary of Opera : in 4 vol. / ed. Stanley Sadie. London: Macmillan ref.; New York : Grove's dict. of music inc., 1992. Vol. 4. P. 865–866.*

³⁴³ Цит. по: *Иванов-Борецкий М.В. Э. Т. А. Гофман // Михаил Владимирович Иванов-Борецкий. Статьи и исследования. Воспоминания о нем / Сост., ред., вступ. статья и прим. Т.Н. Ливановой. М.: Музыка, 1972. С. 116.*

В августе 1816 года «Ундина» была поставлена в берлинском Королевском театре и «встречена публикой и музыкантами очень тепло»³⁴⁴. Сам Гофман пишет Гиппелю: «Моя опера вызвала всеобщую сенсацию и бесконечную болтовню, что объясняется только текстом, который не понравился берлинским филистерам. Одним этот текст казался слишком мистичным, другие находили автора слишком набожным, но все единогласно хвалили музыку и декорации – действительно самое гениальное из всего, что мне приходилось видеть в этой области»³⁴⁵. По-видимому, у критики были основания находить текст «слишком мистичным и набожным»: либретто, созданное Фуке, свидетельствует о сохранении важных смысловых акцентов сказки, а именно – натурфилософской, мифологической и христианской составляющих.

Заслуживает внимания воплощение в музыке мифологемы воды. Начальные звуки первого акта экспонируют грозную картину бури (Интродукция *c moll*), запечатленную при помощи аутентичных средств – тремоло литавр в нижнем регистре, стремительных пассажей струнных, пронзительного тембра медных духовых, очень скорого темпа и соответствующей динамики³⁴⁶. Подобные музыкальные полотна, живописующие бурю, неоднократно встречается в музыкальной литературе, достаточно вспомнить оперу на сюжет шекспировской «Бури» (1830)³⁴⁷ и ставшую известной симфоническую картину с таким же названием А.А. Алябьева; оперы «Садко», «Сказка о царе Салтане», и «Море и Синдбадов корабль» из «Шахеразады» Н.А. Римского-Корсакова, с разных сторон, но все же схожими средствами

³⁴⁴ Музыкальная культура Германии первых десятилетий XIX века и романтическая опера // Музыка Австрии и Германии XIX века: в 3 т. / Под общей ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1975–2003. Т. 1. С. 358.

³⁴⁵ Цит. по: Браудо Е.М. Э.Т.А. Гофман. Очерк. СПб.: Парфенон, 1922. С. 37–38.

³⁴⁶ Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten / Von E.T.A.Hoffmann; Im Klavierauszug neu bearbeitet von H.Pfitzner. Leipzig: C.F.Peters, S.a. S. 14–20.

³⁴⁷ Примечательно то, что фундаментом концепции оперы Алябьева является схожая с рассматриваемой нами в отношении «Ундины» проблематика слияния духовных сил человека и природной стихии. Наличие этих точек пересечения объясняется, на наш взгляд, стремлением композиторов воплотить в музыке аспекты романтического мировоззрения, порождающего такие сложные образы.

запечатлевающие водную стихию. Родственность музыкальных образов разбушевавшейся воды обуславливается, в том числе, изобразительными стремлениями композиторов, отображающих в звуках завывания ветра, шквалы волн, потоки дождя и соответствующее такой картине эмоциональное состояние человека, являющее собой, по большей части, сложный микс из тревоги, волнения, страха или же восхищения могуществом природы, поклонения ему. В «Ундине» начальные такты первого акта сразу знакомят слушателя с водой-хаосом, демонстрируя мощь этой силы, враждебной человеку (пример 1)³⁴⁸. Тональность *c-moll*, в которой картина бури экспонируется в самом начале первого акта, будет характерна для всего действия в целом в тех его фрагментах, когда на авансцену выступают Кюлеборн и водные духи. Иными словами, вода-хаос имеет в опере свою тональную персонификацию – *c-moll*.

Привлекая в помощь разработки Кирнарской, отметим, что в данном фрагменте можно усмотреть атрибуты архетипа призыва: налицо яркая динамика, подчеркнутая скорым темпом, пунктирный ритм в восходящих ходах духовых, широкий интонационный и тембровый диапазоны звучания.

Для того, чтобы подчеркнуть повторяемость этого образа в музыкальном искусстве, приведем, в сравнение с гофмановской трактовкой стихии воды, ту, которая предстает вниманию слушателя в знаменитом вступлении к опере «Садко» Н.А. Римского-Корсакова (пример 2). Разумеется, творчество двух художников имеет различную направленность, обуславливающую своеобразные нюансы мифологичности в их музыкальных произведениях. Вода в интерпретации Римского-Корсакова предстает, скорее, не враждебной, но сказочной и притягательной. Кроме того, вступление к «Садко» живописует отнюдь не бушующий океан. Однако выбранные два музыкальных воплощения таинственной силы воды роднят запечатлевающие ее средства: тремоло струнных, пассажи, волнообразная динамика, рисующая вздымающиеся водные массы, «кружащаяся» мелодическая линия. Названный спектр средств музыкальной выразительности довольно традиционен.

³⁴⁸ В Приложениях (второй том настоящей диссертации) нотные примеры соответствуют параграфам первого тома.

Совокупность схожих картин природы, не однажды повторяющихся в музыке (пример из «Садко», как было указано выше – отнюдь не единственный), и привычного уху набора выразительных средств позволяют рассматривать запечатленные в музыке мифологемы воды, бури, разбушевавшейся стихии как архетипические структуры.

Вместе с тем, Гофман, следуя натурфилософскому, мифологическому и христианскому смыслам сказки Фуке, дает слушателю представление о воде и как о дружественной, исцеляющей стихии. Эта сторона мифологемы воды воплощена в своего рода лейтформуле, сопровождающей превращение Ундины в облако после того, как Хульдбранд не сдерживает обета не ругать ее на воде и выход Ундины из фонтана для последнего поцелуя рыцарю³⁴⁹. В обоих случаях приведенный музыкальный фрагмент несет просветление среди очень напряженных и драматичных сцен. И в финале второго акта, когда Хульдбранд проклинает Ундину (пример 3), и в заключительных тактах третьего, вода будто растворяет в себе всю человеческую ненависть, злость, обиду и обнимает, прощает, омывает (пример 4). Достоин внимания и то, что рассматриваемые эпизоды оперы наиболее ярко характеризуют главную героиню с фантастической стороны. Приглушенные, таинственные, будто влажные тремоло духовых и на их колеблющемся фоне короткие «всплески» струнных дают представление о сказочной сущности образа Ундины, выступая контрастом предшествующему музыкальному материалу ее партии, в котором было больше от живого, страдающего и настоящего человека, нежели от морской девы. Эффект превращения Ундины в облако выражен Гофманом изобразительными средствами: загадочной и трепетной пульсацией (почти тремоло) медных, расширяющимся диапазоном, что будто въявь живописует материализацию воздушно-водянистой субстанции, очень камерной, даже интимной, истаивающей динамикой.

Схожим по эмоциональному, чувственному, событийному и смысловому наполнениям выглядит фрагмент оперы «Садко», в котором Волхова, рассеиваясь

³⁴⁹ Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 165 и 226.

туманом, оборачивается рекой. Здесь те же средства музыкальной выразительности, что и в вышеуказанных фрагментах оперы Гофмана – тремоло, приглушенная звучность, расхождение диапазона в обе стороны, постепенно захватывающее крайние верхний и нижний регистры на все затихающем нюансе *p*, что почти зрительно рисует рассеивание тумана (пример 5).

Финал «Ундины» апеллирует к христианской семантике воды, что подчеркивается заключительными словами пастора Хайльмана. Музыкальное воплощение этого катарсиса вбирает в себя соответствующие средства. Резюме Хайльмана отличается приглушенным звучанием, величавостью реплик, лентообразным развертыванием мелодии и большой долей декламационности, без которой, пожалуй, немислим образ Божьего пастора (пример 6). Умиротворением и покоем веет и от оркестрового послесловия репликам пастора – своего рода инструментального гимна любви в просветленном *C-dur*³⁵⁰. Нет, по-видимому, нужды специально оговаривать закрепленную многовековой композиторской практикой семантику этой тональности – подчеркнем лишь, что момент *освобождения* от тягот земной жизни выражен в музыке оперы, в том числе, и тональными средствами: вода-хаос первого акта с закрепленной для всех ее сцен тональностью *c-moll* будто растворяется и успокаивается в мягком «шелесте» смывающих накал трагедийных страстей волн воды-космоса заключительной сцены «Ундины», утверждающей в сольных (пастор Хайльман), инструментальных (оркестровое послесловие) и хоровых эпизодах итоговую тональность *C-dur*. Текст завершающего оперу хора вербально подкрепляет произошедшую чудесную трансформацию: «Страсти муки, счастья слезы, / Все теперь в прошедшем дне, / Песни звуки, сердца грезы, / Все с Ундиною на дне, / Волны плещутся одне. / Пусть спокойной будет ночь, Суета мирская прочь, / Пусть спокойной будет ночь»³⁵¹. Гофманом подобраны соответствующие моменту средства – в мелодике хора и оркестровом сопровождении царят неспешность, обилие

³⁵⁰ *Ibid.* S. 236.

³⁵¹ *Ibid.* S. 237–238.

повторных или вариантных оборотов, гимничность, величественность и торжественность³⁵².

На наш взгляд, у рассмотренной сцены оперы «Ундина» есть своего рода «близнец». Схожим по смысловому наполнению, драматургии и набору выразительных средств выглядит окончание оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова. Событийный ряд этого финала содержит много параллелей с завершением «Ундины». Для наглядности мы представим это в табличке:

«Ундина» ³⁵³	«Снегурочка» ³⁵⁴
Появление Ундины из фонтана	Таяние Снегурочки
Смерть рыцаря	Комментарий хора: «О чудное, неслыханное диво!»
Хоровые комментарии: «Горе! О, горе! Сила зла / Его во мрак свела / Ему закрыла очи...»	Смерть Мизгирия
Реплика пастора Хайльмана: «Ему, о тише, тише! / Господня сила свыше смерть от любви дала»	Реплика Царя: «Снегурочки печальная кончина и страшная погибель Мизгирия тревожить нас не могут...»
Заключительный хор «Страсти муки, счастья слезы, / Все теперь в прошедшем дне...»	Заключительный хор. Песнь Яриле-солнцу: «Свет и сила, бог Ярילו!»

Несмотря на национальное и стилистическое своеобразие каждого из композиторов, особенности их мировоззрения, временную дистанцию и совершенно различный ракурс религиозности в них (в «Ундине» – христиански окрашенная романтическая концепция, в «Снегурочке» – эстетика сказки-мифа с языческими акцентами), все же есть свои точки пересечения в музыкальных решениях этих сцен. Такие пересечения естественны, поскольку обуславливаются архетипичностью действующих в них образов и ситуаций. Типичность ситуации, художественно обработанной Гофманом и Римским-Корсаковым, априори подразумевает и некую типичность отражающих ее в музыке средств. Драматургические параллели между обоими финалами заключаются в контрастном чередовании сольных, оркестровых и хоровых (комментирующих) эпизодов, наличии заключительного хора, транслирующего просветленный, обращенный к вечности итог и общее колоссальное крещендо к завершающим оперы аккордам. Такие задачи определяют и соответствующую

³⁵² Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 237–244.

³⁵³ Ibid. S. 226–244.

³⁵⁴ Римский-Корсаков Н.А. Снегурочка: Весенняя сказка: Опера в четырех действиях с прологом: Клавиур. М.: Музыка, 1974. С. 398–425.

щий динамический план (от камерного, даже интимного до обобщающе-утверждающего звучания), гимничность и торжественность интонационного облика хоровой ткани, декламационное начало партий Хайльмана и Царя, являющихся своего рода «проводниками» воли высших сил.

Возвращаясь к проблеме отражения в музыкальном искусстве мифологемы воды, резюмируем, что Гофманом этот образ в опере запечатлевается в разных ипостасях – как опасная, а нередко и враждебная человеку сила и как исцеляющая и растворяющая беды этого мира стихия.

Образ *Кюлеборна* – плоть от плоти опасного обличья воды, он грозен и могущественен. Их «кровная» связь подчеркивается в «Ундине», в том числе, тональными средствами, подтверждением чему выступает магистральная для картины бури (приведенный выше пример) и одного из самых ярких номеров Кюлеборна – арии с хором водяных духов³⁵⁵ тональность *c-moll*. Музыкальная характеристика этого действующего лица довольно однообразна и даже статична: партия зиждется на вдалбливающих и повторяющихся речевых интонациях, широких интервальных ходах, преимущественно оканчивающихся нисходящими (часто октавными) «спадками». Между тем, оркестровый комментарий вокальной партии этого героя часто иллюстрирует его неперенную связь с водой: «журчащие», «льющие» пассажи струнных, как и в картине только что экспонированной бури, являются неперенными спутниками его появлений в течение всей оперы. Таков Кюлеборн в сцене с Ундиной (пример 7).

Отметим, что воду-угрозу, воду-хаос экспонирует в опере не только лишь Кюлеборн, но и сопровождающий его Хор водяных духов, чей интонационный портрет близок тому, что характеризует их владыку: здесь те же декламационные интонации в остигатном ритме, производящие впечатление неумолимой силы (пример 8). Схожий интонационно-ритмический рисунок с большой долей декламационности присущ практически всем появлениям хора водяных духов на протяжении оперы. Тот же набор выразительных средств, повторимся, свойственен и

³⁵⁵ Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 138–146 (№ 12).

партии Кюлеборна в целом. По-видимому, подобная стабильность в музыкальном отображении сути этих персонажей объясняется интуитивным стремлением композитора подчеркнуть такие их архетипичные черты, как угроза, опасность, месть, страх, музыкально-психологическим эквивалентом которых становятся остигатные «долбящие» интонации. Чтобы полнее уяснить их семантику, приведем еще фрагменты из партии Кюлеборна. Первый из них иллюстрирует призыв Кюлеборна к сородичам вставать на месть в одном из самых ярких сольных номеров – Арии с хором из второго акта (пример 9), второй – явную угрозу, вклинивающуюся в любовный дуэт Хульдбранда и Бертаальды из третьего акта (пример 10).

В контексте проблематики архетипического в музыкальном искусстве необходимо подчеркнуть, что подобные ритмоинтонации обладают названным спектром значений не только лишь в опере Гофмана, но – шире – становятся универсальным музыкальным знаком угрозы (часто исходящей от лица из потустороннего мира), примером чему выступает партия Командора в опере почитаемого Гофманом Моцарта. Обращает внимание наличие в известном фрагменте не только размашистой интервальной основы и решительной ритмики вокальной строчки, но и остигатной, пунктирной, тревожной пульсации струнных, сопровождающих роковые реплики Командора (пример 11).

В интонационном облике партии Командора нетрудно усмотреть музыкальную плоть Кюлеборна и водных духов. Разумеется, общность ритмоинтонаций потусторонних, враждебных человеку образов, можно рассматривать не только как следствие огромного пиетета Гофмана к Моцарту и знание автором «Ундины» наследия создателя «Дон Жуана». В музыкальной литературе как предшествующей Гофману, так и созданной после него найдется немало примеров, вызывающих в памяти звуковые портреты и Командора, и Кюлеборна: типичность присущих им (и многим другим аналогичным героям) интонаций призыва (по Кирнарской) связана именно с психологическими аспектами претворения в музыке понятных всем человеческих душевных состояний. Таким образом, интертекстуальные нити, связывающие музыкальные воплощения образов Командора и Кюлеборна также обуславливаются архетипичностью этих образов.

Уместным будет привести в пример фрагмент из другой оперы, которая, будучи не связана с «Ундиной» Гофмана в сюжетном и смысловых планах, содержит сцену с угрожающим человеку призраком, чей интонационный портрет, несмотря на разделяющие оперы временную и стилистическую дистанции, схож с репликами Кюлеборна и Командора. Речь идет об эпизоде из «Катерины Измайловой» Д.Д. Шостаковича, в котором отравленный Катериной свёкр Борис Тимофеевич является ей в виде призрака (пример 12).

В этом же смысловом поле находится и фрагмент из оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского. Вспомним душевные страдания царя, которому не дает покоя призрак убитого царевича Димитрия. Мучения Бориса, его ужас перед воображаемым призраком выражаются в музыкальной ткани весьма схожими вышерассмотренными средствами: тревожный до нервно срывающегося говорок вместо пения в вокальной партии, перманентное тремоло оркестра, волнообразная динамика в пределах нюанса *p*, будто живописующая накатывающий на Бориса страх (пример 13).

Рассмотренные интертекстуальные переключки можно трактовать как неотъемлемую часть проблемы архетипического в музыке. Выраженные параллели в образах героев, являющихся, в свою очередь, частными художественными воплощениями архетипического образа призрака (назовем его так), доказывают сходное направление творческой мысли композиторов, которые, независимо друг от друга, обратились к одним и тем же ритмоинтонационным оборотам, накопившимся и закрепились в сфере коллективного бессознательного именно как атрибутивные признаки угрозы.

Любопытными случаями интертекстуальности в музыкальном искусстве, отсылающими к области архетипического, могут служить следующие примеры. В одной из начальных сцен второго акта оперы Гофмана, когда Ундина прогуливается вместе с Бертальдой во дворе замка, из фонтана начинает медленно вылезать Кюлеборн. В оркестре это движение с «кинематографической» четкостью и наглядностью обрисовано при помощи поступенного движения вверх (пример 14). В конце сцены – зеркальный прием: Кюлеборн скрывается в фонтане, что очерчивается, со-

ответствующим движением вниз (пример 15)³⁵⁶. Те же звукоизобразительные приемы можно найти в опере А. Берга «Воццека». Появление главного героя часто сопровождается своеобразной «лейтформулой». «Зеркальный» вариант этой лейтформулы служит символом ухода Воццека (пример 16). Эти примеры не связаны, разумеется, именно общностью самих образов Воццека и Кюлеборна – они, скорее, опять доказывают, близость композиторских интенций в отображении ими музыкальными средствами *типичных* состояний (появление/уход) и обращение к родственным драматургическим и интонационным приемам.

Характеристика появления Кюлеборна из фонтана ассоциируется также со сценой, в которой Волхова с подругами – «белыми лебедями и серыми утицами» – впервые предстает перед Садко. В ответ на знаменитую песнь Садко «Ой ты, темная дубравушка» и на его просьбу «волне зыбучей» выслушать про «участь горькую да про думушку заветную» поверхность Ильмень-озера оживает: согласно режиссерской ремарке, «налетает легкий ветерок, вода в озере начинает колыхаться, тростники качаются и шумят»³⁵⁷. Эту ситуацию предвосхищения появления Волховы Римский-Корсаков запечатлевает, как ни удивительно, средствами, схожими с теми, что использует Гофман, аннотируя Кюлеборна – о приближении Морской Царевны свидетельствует знаменитая «морская» гамма, восходящая на фоне трепетного тремоло струнных, живописующих мерцание озерной глади (пример 17).

Ладотональные и инструментальные средства в данных примерах различны, поскольку оперы разнесены как во времени, так и в стилистике. Однако есть и важное общее, которое можно было бы выразить так: момент выхода героя (героини) связан с постепенным восхождением, что выступает своего рода звуковым эквивалентом чудесного явления из водных глубин, обладающего почти зрительной наглядностью. Закрепленность его в художественном сознании доказывается неоднократным использованием. Например, схожий музыкальный символ сопровождает и Морского Царя (пример 18).

³⁵⁶ Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 98 и 102.

³⁵⁷ Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клави́р. Указ. изд. С. 76.

Обращает внимание, что этот же, по всей видимости, психологически обусловленный прием, лежит и в основе вышеприведенной темы «прихода Воццека» (и ее инверсии – «темы ухода»). Интертекстуальные нити, повторимся, объясняются типичностью положений и состояний героев.

Для иллюстрации тезиса о типичности положений и ситуаций, рождающих типические же средства претворения, приведем следующие примеры. В оперной литературе найдется немало фрагментов, живописующих страх человека, и воплощение этой сильной эмоции в звуках имеет такую же амплитуду нюансов, как и отображаемое ими чувство: тремоло, как аналог дрожи, прерывистые интонации с обилием пауз, «топтание» на одной ноте, или повторяющиеся однообразные мотивы, символизирующие зомбированность страхом. Опера Гофмана располагает такой сценой. В любовный дуэт Бертальды и Хульдбранда (третий акт, Речитатив и ария, а затем – Трио) неожиданно вклинивается голос Кюлеборна. Его угрожающе произнесенные слова, пророчащие горькую судьбу забывшимся влюбленным, обуславливают ощутимую «дрожь» в партии Бертальды, переданную интонационными, тембровыми, ритмическими и динамическими средствами (пример 19). Данный фрагмент характеризует не только Бертальду, но и Кюлеборна как виновника ее страха.

Известно немало сцен с призраками, демонстрирующих близкие творческие решения. Одна из таких – явление Катерине призрака Бориса Тимофеевича в опере Шостаковича «Катерина Измайлова». Здесь есть переклички с рассматриваемым эпизодом «Ундины»: оркестровое тремоло, пульсация, будто передающая биение встревоженного сердца, прерывистые, паузированные фразы-выдохи, однообразная, будто «зомбированная» страхом мелодика (пример 20). Интертекстуальные связи, объединяющие ситуации, объясняются одной основой: эмоции страха перед потусторонним композиторы выражают схожими выразительными средствами. Холодящий кровь призрак вызывает близкие реакции у «живых» персонажей. Приведем еще один пример, в котором используется названный комплекс выразительных средств – фрагмент из «Дон Жуана», живописующий перепуганного от встречи со статуей Командора Лепорелло (пример 21).

Таким образом, разработанную Кирнарской классификацию отражаемых в музыкальном искусстве коммуникативных архетипов можно также дополнить только что рассмотренным видом. Входя в смысловое поле архетипа призыва (все-таки ролевую сторону общения призрака и человека можно представить как коммуникацию лидера и условной жертвы), часто повторяющаяся эмоция страха перед потусторонними силами обладает известной долей самостоятельности и может рассматриваться как отдельный коммуникативный архетип, претворенный в музыке.

Настал черед обратиться к портрету главной героини оперы – Ундины. Широкая амплитуда ее интонаций – от лирических до гневно-повелительных – обусловливается образом, вбирающим такие противоположные свойства, как способность управлять стихией и, в то же время, мягкость, чувственность. Выше уже обращалось внимание на эпизоды оперы, характеризующие *иную, фантастическую* сущность Ундины – это фрагменты, в которых героиня превращается в облако (в конце второго акта) и выходит из фонтана (в финале третьего акта). Теперь обратимся к другим характеристикам. Ундина неоднократно на протяжении оперы демонстрирует властность по отношению к водным духам и Кюлеборну. Приведем в пример два фрагмента (примеры 22 и 23) из первого действия, в которых она призывает сородичей не мешать ей. И в том, и другом эпизодах – налицо архетип призыва, выраженный в широких декламационных ходах, отрывистых и категоричных репликах-«приказах», пунктирном упругом ритме. Здесь нет и следа «пения» в полном смысле этого слова – вместо него представлен спор, определяющий большой удельный вес не *мелодичных*, но *речевых средств*³⁵⁸.

После победы в противостоянии с родными в образе Ундины происходит разительная метаморфоза. Прежние властность, гнев сменяются лирикой, напевностью, квартовые ходы и короткие реплики уступают место кантлене, распевам, даже украшениям, женственным опадающим секундам и, что чрезвычайно важно в

³⁵⁸ Эта сторона образа Ундины претворена не только лишь в приведенных фрагментах. См. также: Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 99–102 и многих других. Во всех эпизодах, где героиня противостоит навязчивой опеке Кюлеборна, она использует именно этот интонационный словарь.

контексте дальнейшего исследования – **круговым замкнутым мотивам**, которые становятся *репрезентативной музыкальной характеристикой* не только лишь гофмановской героини, но затем будут присущи и многим иным морским девам. Под **круговыми и замкнутыми** понимаются **мотивы и фразы** закругленного характера, в которых очевидна тенденция возврата мелодии к своему истоку; как правило, такие мотив или фраза представляют собой некое графическое изображение круга (шаг вверх на небольшой интервал и его постепенное нисходящее заполнение, либо цепь таких мелких мотивов)³⁵⁹. По наблюдениям, основанным на анализе большого числа музыкальных произведений, именно такого рода мотивы, фразы представляют наиболее репрезентативный интонационный эквивалент характерных образу морской девы сем, составляют важнейшую часть ее характеристики (наряду с соответствующими фактурными и тембровыми решениями). В дальнейших разделах работы им будет уделяться особое место.

Кардинальное перевоплощение героини здесь подчеркивается тональными средствами: на смену драматичному *c-moll* приходит просветленный *C-dur*. Здесь налицо воплощение коммуникативных архетипов медитации и прощения (пример 24). Важным штрихом, развивающим теплую, живую, человеческую семы архетипического образа морской девы в музыкальной характеристике Ундины выступает ария «Ах, счастье, кто ж твоим обманом...». Обращают внимание выразительные вступление и заключение, обрамляющие арию – дуэт гобоя и фагота (пример 25). Тембры деревянных духовых инструментов становятся частыми спутниками Ундины на протяжении всей оперы, своего рода лейтинструментами. Схожие инструментальные решения будут отличать характеристики героинь многих опер на руса-

³⁵⁹ Музыкальная «графика» таких круговых мотивов напоминает одну из риторических фигур – *circulatio*, которая «в барочной музыке воплощает идею круга, создает зрительные ассоциации, связанные с круговым движением, усиливает выразительность поэтического текста, поясняет через подтекст идеи и образы произведений, способствует структурированию музыкального материала». См.: Федоровская Н. А. Функции музыкально-риторической фигуры *circulatio* в западноевропейской барочной музыке // Музыковедение. 2012. № 3. С. 2–7. Семантика риторической фигуры *circulatio* детально освещена в работах В. Носиной, О. Захаровой и др. В музыкальной характеристике морской девы данные мотивы обладают иными значениями, а именно – претворяют колдовскую сущность героини, ее способностью «завлечь» в «круговой полон».

лочью тему. К мягкому и щемяще-тоскливому тембру гобоя прибегнет Даргомыжский в инструментальном обрамлении партии Наташи; деревянные духовые (как и арфа) востребованы Римским-Корсаковым в характеристиках и оркестровых сопровождениях Панночки, Снегурочки, Морской Царевны, Царевны-Лебеди.

Сама ария Ундины выглядит как своего рода предчувствие грядущих бед. Здесь в соответствии с текстом (пример 26) царят лирика, мольба, размышление – атрибуты архетипов прошения и медитации.

Еще один знаковый для образа номер – баллада Ундины – наследует такие родовые признаки жанра, как многоплановость, идущий от рассказчика баллады субъективно-эмоциональный ключ повествования, наличие контрастов между рапсодийно свободным вступлением и четкой жанровой определенностью основной части. Баллада близка народным песням: здесь также куплетное строение, повторяющиеся мотивы с выраженной танцевальной ритмикой, что, вместе с тем, соседствует с речевой выразительностью в преамбуле и со сложностью формы, объединяющей разного рода контрастные эпизоды. Баллада Ундины – значимый номер, в ней представлены важные семы архетипического образа морской девы: песенное начало как таковое (практически во всех фольклорных сюжетах на русалочью тему героиня непременно должна *чудесно петь*) и лиричность, искренность, простота в общении с простыми людьми, что подчеркивается обилием народных оборотов (пример 27³⁶⁰).

³⁶⁰ Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 114–118. Текст баллады следующий: Утро так ясно, / Ярки цветы, / Пышны душистые травы / Над озера шумного бегом! / Что это в травах / Блещет светло? / Цвет ли чудесный ниспослан вдруг / Небом на этот счастливый луг? / Это малое дитя / Забавляется цветами / В золотом зари сияньи. / Ах, откуда ты? Откуда? / От неведомых прибрежий / Принесла тебя волна. / Малютка, тянешь ручки тщетно, / Ничьей руки не встретишь ты, / Лишь равнодушно, безответно / Вокруг колышутся цветы. / Ничто их в мире не тревожит, / Удел цветов - благоухать, / И блеск их заменить не сможет / Тебе заботливую мать. / Всего лишившись без возврата, / Что лучшего есть в жизни сей, / Дитя, не ведаешь утраты / Душой младенческой своей. / Вот славный герцог скачет в поле, / Коня сдержал, склонился, вот / Тебя взрастить для славной доли / В свой замок родовой берет. / Пускай ты в роскоши и в неге / Росла, пусть блещешь красотой, / Осталось счастье на берегу, / Увы, не знаемом тобой... Распахнувши двери комнат, / Все перевернув вверх дном, / Мать уже себя не помнит, / Вновь пустой обходит дом. / И в дому отца объекает / Холод смертной тишины, / Он не смех дитяти внемлет, / А рыдания жены.

Народность этого фрагмента имеет важное значение для образа Ундины в конкретно взятой опере Гофмана и для проблематики архетипического образа морской девы вообще. При помощи народно-песенных и четко выраженных жанровых, танцевальных интонаций Гофман подчеркивает человеческую ипостась сложного образа своей героини, обращает внимание на теплоту, непосредственность, чистоту и бескорыстность ее натуры. Использование народно-песенного интонационного словаря служит своего рода безотказным приемом, вызывающим у слушателя искреннюю симпатию к героине.

Достойна внимания *традиционность* обращения *разных* композиторов к национальному музыкальному пласту именно для центрального номера героини в произведениях, реализующих какой-либо из вариантов сюжетов о морских девах. Так, Даргомыжский в опере «Русалка» для песни Наташи «По камушкам, по желту песочку...» на свадьбе у Князя и Княгини также прибегнет к оборотам русской народной протяжной песни. Баллада Ундины и песня Наташи играют сходную драматургическую функцию в операх – они, по сути, являются своего рода катализаторами действия, в иносказательной форме комментируя произошедшие и предвосхищая грядущие события. Нет нужды особо оговаривать роль народных интонаций в музыкальной характеристике Панночки Римского-Корсакова: эта сфера, наравне с флёром музыкальной сказочности, служит живительным источником, питающим пленительно-поэтический, исконно украинский образ героини «Майской ночи». Велико значение народно-песенного начала в знаменитой «Колыбельной песне» Волховы.

Итак, драматургия образа главной героини в «Ундине» Гофмана базируется на трех пластах: лирическом, фантастическом и народном. При помощи этих трех сфер композитор сумел отобразить в музыке основные семы архетипического образа морской девы. Такой же комплекс, включающий интонационные, тембровые, выразительные и жанровые средства будет характеризовать Наташу, Панночку, Волхову, а также Снегурочку и Царевну-Лебедь, то есть героинь на смежные русалочьим мифам сюжеты.

Взгляд на музыкальное воплощение Ундины в ракурсе, предложенном Кирнарской, выявляет, что интонационный словарь образа зиждется на совмещении архетипов прошения и медитации в лирических эпизодах и архетипа призыва во фрагментах, связанных с фантастикой. Забегая несколько вперед особо оговорим то, что схожие гофмановским интонационные решения будут отличать многих оперных героинь. При всем наличии стилистических, инструментальных и других композиционных особенностей, композиторы отражают в музыкальных портретах Ундины, Наташи, Волховы и т.д. именно эти коммуникативные архетипы, и феномен этот, на наш взгляд, обуславливается архетипичностью образа главной героини.

В музыкальном портрете возлюбленного героини ведущее место занимают решительные и гневные интонации, характеризующие его как могущественного и знатного рыцаря. Атрибуты коммуникативного архетипа призыва, живописующего его способность дать отпор тем, кто выступает преградой его счастью и угрожает возлюбленной, составляют основу его партии в ансамблевых сценах с рыбаком, Ундиной, Кюлеборном и водными духами в первом акте (примеры 28 и 29)³⁶¹, репрезентируют его как блестящего вельможу во втором. Знаковая сцена с проклятием Ундины на воде в конце второго акта оперы также не вносит существенного разнообразия в интонационный портрет Хульдбранда (пример 30). Категоричные и твердые обороты и декламационное начало слышны как в дуэтах с Бертальдой, так и пастором Хайльманом (пример 31) в финале оперы.

Отметим, что в партии Хульдбранда отсутствуют сольные номера (на протяжении всей оперы он участвует только в ансамблевых сценах), которые могли бы охарактеризовать его с личной стороны. Вместе с тем в партии выделяются несколько подлинно лиричных эпизодов. И пусть их «удельный вес» не слишком велик, все же они играют большое значение как для образа, так и для христиански окрашенной концепции оперы. Так, последний поцелуй появившейся из фонтана

³⁶¹ *Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 55–57.* Текст следующий: «Застыла ночь в молчанье, / Спешим домой сквозь мрак, / Ах, ночь прекрасна так!».

Ундины обуславливает кардинальные изменения в музыкальном облике Хульдбранда, смягчая и трансформируя его, сообщая репликам характер прошения, медитации (пример 32).

Каким контрастом прежнему арсеналу героя выступают опадающие, истаивающие фразы на фоне камерно-интимной динамики оркестра! Какое разящее впечатление производит это превращение после интонационных констант, реализующих архетип призыва! Отметим, что подобная трансформация, обогащающая первоначально властный, блестящий, «вельможный» портрет настоящими человеческими, очень теплыми и лиричными чертами в еще большей степени будет свойственна Князю в «Русалке» Даргомыжского. С названным героем произойдет та же метаморфоза, что и с рыцарем: княжеской самоуверенности и социально значимым доводам о том, что «князья не вольны жен себе по сердцу брать» приходят на смену искренние и горестные размышления об утерянном счастье. Процесс этой трансформации ярко, точно и исчерпывающе правдиво иллюстрируется композитором в музыке – интонации архетипа призыва в вокальной партии Князя сменяются интонациями архетипов прошения и медитации.

Музыкальная характеристика отца героини следует семам архетипического образа, очерченного в сказке. Fischer наследует христианские ориентиры оригинала Фуке, поэтому в музыкальных портретах пастора Хайльмана и самого рыбака найдется немало общего. Это касается неспешности, сдержанности, весомости, достоинства как общего характера партии, так и отдельных реплик. Важно подчеркнуть наличие в партии рыбака фрагментов, раскрывающих семы отцовства – эти вербальные выражения заботы, страха и тревоги за возлюбленную чадо выражены соответствующими интонационными средствами: будто «умоляющей» мелодической линией, заклинаящим повтором одних и тех же оборотов (пример 33). Какими близкими по духу выглядят эти интонационные решения тем, что продемонстрировал Даргомыжский, характеризуя Мельника с отцовской стороны: этот персонаж также заклинательно, умоляюще обращается к дочери в конце первого акта (пример 34).

В музыкальном портрете рыбака обнаруживается немало лирических черт. Рассказ рыбака Хульдбранду в начале второго акта – не что иное, как романс, наследующий такие жанровые характеристики, как распевность и закругленность мелодической линии, очерченность фраз, четкость формы. В то же время названный жанр романтизирует первоначально сдержанные интонации рыбака, сообщает им одухотворенность, личный оттенок повествования и идентифицирует рыбака в национальном смысле, поскольку в музыкальной ткани романса явственно слышны народные обороты (пример 35³⁶²).

Особо стоит отметить, что национальные признаки отличают партии Ундины и рыбака, тогда как другие персонажи оперы мало проявляют себя в этом смысле. В первую очередь это касается ярких сольных номеров рыбака и Ундины – романса и баллады соответственно. Жанровые, интонационные, смысловые и функциональные переключки меж ними чрезвычайно сильны. Яркий национальный колорит музыкального портрета героини и ее отца будет в дальнейшем свойственна и опере «Русалка» Даргомыжского.

В опере «Ундина» обращает внимание одна драматургическая особенность, которая затем станет отличительным признаком целого ряда опер на русалочью тематику. Речь идет о *парности* женских образов героини и соперницы – Ундины и Бертадьды. Своего рода манифестом этой парности служит текст их дуэта в самом начале второго акта: «Так и нас с тобою / Нашей жизни бег, / Как сестру с сестрою, / Съединит навек»³⁶³. Несмотря на «съединенность», интонационные портреты обеих очень различны, что естественно, поскольку они запечатлевают в музыке совершенно разных женщин – человеческое существо и дух, честолюбивую, гордую, не лишенную надменности и чистую, любящую, бескорыстную, преследующую цели земные и заботящуюся о вечном. Пожалуй, никто в сюжетах вообще и опере,

³⁶² Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 21–22. Текст в романсе следующий: «Мы в нашей хижине сидели, / Тоскуя, слышим легкий стук, / Дверные петли заскрипели, / И нам дитя явилось вдруг, / Румяней роз, белее снега, / И кудри золотом горят, / Хоть ростом с локоток, одета / В невесты княжеской наряд».

³⁶³ Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 94–96.

в частности, так не «оттеняет» главную героиню, как ее соперница: данное драматургическое обстоятельство актуализирует вопрос о своей причинности и, на наш взгляд, объясняется функционированием в структуре любого мифа (в том числе, и русалочьего пласта) бинарных оппозиций. Бертальда – полная противоположность Ундине, что, разумеется, выражается в опере, в том числе, интонационными средствами. Один из эпизодов, ярко характеризующих Бертальду – ее реакция на обретение родителей. После теплых, простых, «человеческих» и национально окрашенных оборотов баллады Ундины особенным контрастом выглядят требовательные реплики Бертальды показать настоящих родителей (пример 36) и гневное разочарование от того, что корыстолюбивые ожидания себя не оправдали (пример 37). Нетрудно заметить в приведенных фрагментах составляющие архетипа призыва: возмущенно и горделиво вздымающаяся вверх мелодика, дважды повторенные, будто припечатанные окончания фраз, категоричность реплик. Эти же гневные интонации, исчерпывающе иллюстрирующие текст, составляют основу дальнейшей разработки ее образа в сцене в замке³⁶⁴. Центральные номера в музыкальной характеристике образа Бертальды – речитатив и ария – базируются на этом же арсенале, что в жанровом смысле сближает их со знаменитыми ариями «egoïca» (пример 38).

Ходы по тонам аккордов, широкие интервальные скачки, решительность, проявляющаяся динамическими и темпоритмическими средствами – все эти качества музыкального портрета Бертальды вполне адекватны самым знаковым семам ее образа. Если запечатлевающий Ундину набор интонационных и драматургических средств будет традиционно востребован последующими композиторами, то с архетипическим образом соперницы ситуация станет несколько иной. Соперницы главной героини в операх на русалочьи сюжеты будут нередко «испытывать» симпатию своих создателей, что объясняет большую теплоту, разнообразие, тонкую нюансировку и лиричность их партий. Это касается Княгини в «Русалке» Даргомыжского, Купавы в «Снегурочке», Любавы в «Садко» Римского-Корсакова. Од-

³⁶⁴ Ibid. S. 120–130. Бертальда: «Что за безумье, / Постылые, прочь!».

нако какими бы ни были смысловые акценты, расставленные композиторами в операх на русалочки или близкие им сюжеты, *парность полярных женских образов* можно рассматривать как один из основных драматургических приемов, характеризующих претворенные в опере сюжеты о морских девах.

Противоположные стороны мифологемы воды (вода-хаос и вода-космос), двухипостасная природа главной героини, сосуществование двух миров – людей и духов, настоящего и вымышленного топов – все это претворено в драматургии «Ундины» *контрастным* сопоставлением массовых и сольных сцен, оркестровых и вокальных эпизодов, противопоставлением различного по содержанию музыкального материала и т.д. Имеются основания рассматривать метод образных антитез в опере Гофмана применительно к рассматриваемой нами проблеме архетипического в музыке с позиций его обусловленности функционированием имманентных сюжетам о морских девах бинарных оппозиций. Добро и зло, реальность и фантастика, возвышенность и чистота ирреальных существ и низменность человеческих пороков некоторых реальных персонажей, индивидуальное и массовое – вот далеко неполный перечень контрастных пар в драматургии «Ундины». Не будет выглядеть большим преувеличением тезис об отнесенности такой характеристики к целому ряду романтических опер зарубежных и русских композиторов.

Заслуживает внимания воплощение Гофманом христианской тематики, требующей соответствующих выразительных средств. Сакральная христианская составляющая в драматургии «Ундины» связана с наличием священника, сценической воплощенностью некоторых обрядов, репликами-рассуждениями главной героини о душе, смысловой аурой, окружающей смерть рыцаря в конце оперы и многими другими эпизодами. Интонационные и драматургические решения связанных с христианским стержнем либретто сцен можно охарактеризовать, как *типичные*: им свойственны величавость, хоральность и неспешность. Эти качества отличают уже приводившийся выше комментарий пастора Хайльмана после гибели Хульбранда. На них же зиждется и благословение священника молодым в начале секстета первого акта. Чистота, прозрачность и предельный лаконизм оркестровой

фактуры (соло контрабасов), декламационное начало вокальной партии, торжественность *Слова*, изрекаемого облеченным властью – все эти узнаваемые маркеры без труда позволяют внимательному слушателю идентифицировать семантику данной сцены как имеющую подчеркнута религиозную (пример 39³⁶⁵).

Апробированный на примере «Ундины» Гофмана план анализа архетипических образов позволяет сделать вывод, что зачастую интонационные, выразительные, изобразительные и драматургические особенности одной оперы на русалочий сюжет «узнаются» в другом оперном произведении на эту же тематику. Интертекстуальность в этом случае обуславливается архетипической природой образов, к которым обращаются композиторы. Этим же объясняется востребованность схожих приемов в драматургии опер на сюжеты о морских девах и близкие интонационные и выразительные решения в музыкальных характеристиках действующих лиц. Подчеркнем, что близкие не означают идентичные: каждая актуализация архетипа в художественном творчестве несет в себе отпечатки эпохи, а также печать преломления сквозь призму личности творца. Именно вариативность реставраций служит залогом жизнеспособности архетипа в культуре: «архетип всегда находится в развитии, меняясь в зависимости от исторического контекста. Если же рассматривать архетип как свод уже известного, хранилище готовых традиционных образцов, то и его “движение” утратит смысл, будучи сведенным к самоповтору, а значит – к трафарету и стереотипу»³⁶⁶.

Однако наряду с естественной вариабельностью прочтений сюжетов о морских девах и разумеющимися нюансами, определяемыми индивидуальностью их трактовки разными художниками, все же существуют и *универсальные моменты* в интонационном, выразительном и драматургическом планах некоторых опер на русалочьи сюжеты. Интуитивно найденные Гофманом пути реализации сюжета в оперной ткани – метод образных антитез; парность женских образов; национальная

³⁶⁵ Ibid. S. 61. Текст следующий: «Господь, благословение Твое / Сегодня призываю я на них, / Храните крепко счастье свое, / Отныне вы – невеста и жених».

³⁶⁶ *Большакова А.Ю.* Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Материалы Междунар. заочной научн. конференции 19-24 апреля 2010 г. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. С. 13–14.

определенность интонационных портретов героини (и ее отца); средства драматургии, подчеркивающей две стороны мифологемы воды (вода-хаос и вода-космос); коммуникативная, обусловленная взаимодействием персонажей и определенным местом разворачивания сюжета природа *типичных* интонаций действующих лиц; круговые мотивы в музыкальном портрете Ундины, которые станут «визитными карточками» ее сестер в музыкально-сценических опусах других композиторов на тот же сюжет, векторы развития образов и т.д. – все эти находки, как показывает проведенный нами анализ, будут в той или иной мере свойственны драматургии и интонационной сфере многих претворяющих русалочью тематику опер.

Феномен такого родства заключается в обращении композиторов к сфере коллективного бессознательного – психологической структуре, являющейся «аккумулятором неосознанно передающегося из поколения в поколение человеческого опыта»³⁶⁷. Этот живительный источник образов, сюжетов и адекватных им средств запечатления, эта «вполне объективная историческая (логическая, художественная, праксеологическая) память, в которой хранятся золотые слитки человеческого опыта – нравственного, эстетического, социального»³⁶⁸ является причиной общности целого пласта опер, реализующих систему архетипических образов сюжетов о морских девах.

³⁶⁷ Козлов А.С. Коллективное бессознательное // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Ред.-сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганов. М.: Интрада, 1996. С. 221.

³⁶⁸ Марков В. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. IV Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 141.

§ 2.2. Специфика интерпретации сюжета об Ундине в опере А. Лорцинга³⁶⁹

*Судите же, имеющие душу,
жестoko ли бездушных мщенье?*

В корпусе опер, посвященных морским девам, «Ундина» Лорцинга занимает особое место. С одной стороны, опера находится внутри своеобразной *традиции* реализации сюжета в эпоху романтизма. Однако, думается, традиция в рассматриваемом случае – вторична. В первую очередь, она сама объясняется архетипическими образами, направляющими творческое воображение авторов в схожее русло: каждый из них пользуется интуитивно предполагаемыми выразительными средствами, аутентичными первообразу. Со временем постоянство использования схожих средств воплощения и слагается в своеобразную традицию. Так и морская дева, равно как и другие действующие лица в сюжете о ней, подсознательно облачаются композиторами в музыкальные одеяния весьма близких «фасонов», предполагающие родственные тембровые, интонационные и, в целом, драматургические решения. В русле такой традиции обретаются музыкальные характеристики и драматургия архетипических образов в лорцинговской Ундине – самой Ундины, Кюлеборна, Хуго, Бертальды, – явственно перекликающихся со своими родственниками из целого ряда созданных в эпоху романтизма опер на русалочьи сюжеты.

С другой стороны, Лорцинг выходит за пределы традиции. Композитор писал либретто сам³⁷⁰, следствием чего стал ввод, по сравнению со сказкой Фуке, не только новых героев, но также целых сцен. Это комические персонажи – оруженосец Хуго Файт и его закадычный друг Ханс, это яркие массовые жанровые сцены,

³⁶⁹ Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* «Ундина» Альберта Лорцинга: к вопросу об основном образе оперы // *Музыковедение*. 2016. № 6. С. 9–15.

³⁷⁰ См.: *Kruse G. R. von Albert Lortzing*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1914. S. 42–48; *Brown C.* “*Undine*”: Romantische Zauberoper in four acts by Albert Lortzing to a libretto by the composer after Friedrich Carl de la Motte Fouque’s story *Undine* // *The New Grove Dictionary of Opera*: in 4 vol. / ed. Stanley Sadie. London : Macmillan ref. ; New York : Grove's dict. of music inc., 1992. Vol. 4. P. 866–867; *Lodemann J.* Lortzing. Leben und Werk des dichtenden, komponierenden und singenden Publikumsliebings, Familienvaters und komisch tragischen Spielopernweltmeisters aus Berlin. Göttingen : Steidly, 2000 и др.

сообщающие лорцинговской «Ундине» выраженный и отличающий ее от иных оперных вариантов *национальный немецкий колорит*³⁷¹.

Однако самое важное отличие лорцинговского детища от других «Ундин» состоит в том, что в его опере, фактически, расставлены иные смысловые акценты по сравнению с литературным первоисточником. Главный герой оперы Лорцинга, скорее, даже не сама Ундина, а Кюлеборн. Он выступает в опере не только как персонализация грозной водной стихии. Именно с фигурой Кюлеборна в лорцинговской опере более, чем даже с самой Ундиной, связан христианский стержень сюжета, разительно и емко запечатленный в словах самого владыки водных духов: *«судите ж вы, имеющие душу, жестоко ли бездушных мщенье?»*.

При высокой востребованности в XIX веке сюжетов о морской деве вектор их реализации в разнообразных произведениях достаточно типичен. Центральное положение главной героини и лирико-драматический абрис этого персонажа послужили причиной того, что при всей уникальности, оригинальности и своеобразном облике русалочьих опер они все же демонстрируют в целом схожую схему драматургии, закрученную именно вокруг главной героини. На это провоцируют особенности и суть сюжета о трагических взаимоотношениях русалки с миром людей. Тем более в таком контексте интересно взглянуть на произведения, несколько отходящие от негласной, но устоявшейся традиции, исследовать грани старого и нового в произведении и подумать о причинах, побудивших Лорцинга к подобным новшествам.

О первостатейной важности Кюлеборна свидетельствуют, на наш взгляд, многие важные драматургические и музыкальные особенности оперы.

Увертюра оперы обнаруживает несколько основных тем, которые будут звучать в различных эпизодах оперы. И пусть «Ундина» Лорцинга не отличается разветвленной системой лейтмотивов, все же композитор пользуется емкими выразительными формулами, которые в опере имеют важное драматургическое значение.

³⁷¹ См. подробнее: Антипова Н.А. «Ундина» А. Лорцинга – о претворении сказки Ф. Фуке в новом историко-культурном контексте [Электронный ресурс]. URL: http://transcendentic.ucoz.ru/publ/antipova_n_

Это лейтмотив Кюлеборна (назовем его пока так, однако в дальнейшем нам придется его переименовать). Подчеркнем – в контексте вопроса о главном герое – что опера начинается с экспонирования именно этого персонажа, а не самой Ундины. Заключенные в краткой теме грозная сила и энергичная ритмика, будто припечатывающая некий вердикт, ярко характеризуют Кюлеборна (пример 1). Лейтмотиву Кюлеборна противопоставлен связанный с Ундиной интонационный комплекс: жалобные, лирические интонации образуют выразительную антитезу (пример 2). Каждый из этих лейтмотивов ассоциируется соответственно с Кюлеборном и Ундиной, но, вместе с тем, в них заключены, на наш взгляд, и более широкие смыслы, которые можно было бы проиллюстрировать оппозицией *неотвратимость–мольба*. Начальные такты увертюры повторяются в довольно развернутом и драматически важном вступлении к четвертому акту³⁷². Здесь – те же лейткомплексы, связанные с основными героями оперы и впечатляюще эффектное противопоставление неумолимой грозной силы и лирически жалобного начала (пример 3). Смысловая арка между увертюрой и началом четвертого акта будто предвещает трагическую развязку: повторение знакомого выразительного материала на новом витке драмы придает музыкальной ткани оперы большую цельность и закрепляет семантику неотвратимости за лейтмотивом Кюлеборна.

В увертюре есть еще темы, требующие внимания. Это триольная тема – лирическая, хрупкая, волшебная – характер сопровождения которой, регистровые и интонационные особенности дают основания интерпретировать как связанную с главной героиней и ее подводным отечеством (пример 4). Отметим выраженное круговое строение мелодики: «кольца» и «круги» являются музыкальными эквивалентами основополагающих сем мифологемы воды и морской девы и составляют интонационную основу ее вокальных партий в различных операх разных авторов, а также оркестровых эпизодах, характеризующих водную стихию. Обе темы будут спутниками главной героини и комментаторами ее душевного состояния. Из мно-

³⁷² С разницей только в тональном отношении: в увертюре *d-moll*, во вступлении к четвертому акту *c-moll*.

жества возможных приведем в пример шестое явление второго акта, в котором Бертальда узнает о женитьбе Хуго и знакомится с Ундиной: представляется важным то обстоятельство, что во всей рассматриваемой сцене собственно музыкальным материалом выступают лишь два уже знакомых слушателю лейтмотива Ундины (примеры 5, 6).

Второй из указанных лейтмотивов в один из самых драматических моментов действия – после предательства Хуго и его отречения от Ундины – приобретет текст. Хор водных духов, подкрепляя призыв Кюлеборна вернуться домой, зазывает Ундину: «*Лебедя песня* слышалась снова, зовущая тебя вниз, в глубину...» (пример 7). Эта же лейтформула (снова в *H-dur*) будет иллюстрировать живописный конец третьего акта: «перед закрытием занавеса поднимаются волны, которые в светлом серебряном свете все усыпаны водными лилиями. Горизонт полон звезд. Все медленно погружаются в воду, в то время как занавес падает». Начиная с увертюры, рассматриваемый лейткомплекс будто накапливает определенную семантику, проиллюстрированную в определенные моменты действия текстовой составляющей – «*лебедя песней*», которая в финале закрепляется как очень выразительный символ подводного царства и спутник Ундины на протяжении всего ее пути, отмечающий важные вехи в ее трагическом общении с людским миром.

В рассмотренных двух лейтмотивах заключены некоторые определяющие черты архетипического образа морской девицы, находящие свое выражение то в светлой, проникновенной лирике, то в скорбных, молящих интонациях. Названные качества героини подчеркиваются всеми композиторами, обращающимися к сюжету о морской девице: Лорцинг здесь следует традиции. Вместе с тем, подобная – исключительно лирическая – трактовка образа является неким нововведением Лорцинга. В его опере нет Ундины властной, решительной, тем паче – мстящей; Лорцинг не рисует образ повелительницы водной стихии (такие черты образа находят свое претворение, например, в операх Гофмана, Львова, Даргомыжского). Напротив, Ундина Лорцинга более, чем ее родственницы из опер других композиторов, – *жертва*, и жертвенность эта акцентируется последовательно на протяжении всего

произведения, в том числе, в коннотациях с настоящим главным героем оперы – Кюлеборном.

В заключительном разделе увертюры звучит еще один важный комплекс (пример 8), который будет замыкать всю оперу, образуя с увертюрой выразительную арку. Звучание этих духовых трелей впечатляет: композитор нашел красочный тембровый и фактурный прием, иллюстрирующий подводное царство и почти наглядно ассоциирующийся именно с таким образом – волшебным, таинственным, роскошно переливающимся... В финале четвертого акта эта музыкальная ткань обретет соответствующие режиссерские указания, дополняющие ее в сценически-декорационном плане: «Поднимается камень от колодца. Подземный гул. Светлый яркий луч сияет из колодца и столб воды с силой бьет вверх. В столбе воды появляется дева в белом одеянии»³⁷³.

Считаем необходимым в контексте проблематики архетипического сравнить этот фрагмент с интродукцией П.И. Чайковского к его опере «Ундина» (1869). На наш взгляд, здесь (см. раздел 2.4 настоящей работы) очевидны интертекстуальные переключки с образом подводного царства в увертюре лорцинговской оперы и обусловленность обоих фрагментов обращением композиторов к архетипическим образам.

Обозначенные лейтформулы оперы Лорцинга примечательны с точки зрения выбора выразительных средств, коррелирующих с теми, что используются для обрисовки таких же образов в других операх. Это, во-первых, грозная сема в облике владыки водных духов, заявленная в его лейтмотиве как определяющая. Во-вторых, это лирически-молящий характер лейткомплекса, связанного с образом Ундиной. В-третьих, это круговые интонации как мелодический базис музыкального облика героини. И, в-четвертых, это выбор композитором звучания духовых инструментов как аутентичных картинах подводного царства и – вообще воды – тембровых красок.

³⁷³ Ibid. S. 201.

В опере Лорцинга вслед за сказкой Фуке традиционно акцентируется духовная проблематика. Магистральной линией лорцинговской «Ундины» является мысль о неценности Божьего дара – души – теми, кому она дана от рождения. Эта тематика красной линией проходит через всю оперу, подчиняя себе как общие драматургические, так и частные музыкальные особенности. Завязка духовной темы происходит у Лорцинга уже в Квинтете первого акта: Ундина шокирует всех заявлением, что Всевышний дал ей жизнь, но не дал души³⁷⁴, чем вызывает искреннее возмущение всех присутствующих, в один голос восклицающих «О Боже! Что она говорит!!!»³⁷⁵.

Значимый виток развития духовной линии оперы – финал второго акта – связан с раскрытием тайны рождения Бертальды, оказывающейся родной дочерью приемных родителей Ундины Марты и Тобиаса. Это важный момент действия, связанный с мотивом подмены, имеющим, в свою очередь, огромное значение в структуре сюжетов о морских девах. Данный мотив тесно связан с духовной проблематикой произведения в целом. Здесь Ундина, *низкая* по рождению (приемная дочь рыбацкой семьи!) демонстрирует самые *высокие* человеческие качества – любовь, смирение, незлобивость, способность к прощению в противовес царственной Бертальде, воспитанной во дворце, что априори предполагает владение хорошими манерами, однако выказывающей отнюдь не подобающие высокому происхождению низменные качества – злобу, ярость, зависть, гордыню, способность откровенно глумиться над теми, кто слабее и ниже ее и т.д. Здесь автор либретто и музыки поднимается, на наш взгляд, от частных портретов оперных персонажей до универсальной и вневременной проблематики нравственности общества в целом и создает производящую разящее впечатление инсталляцию знаменитого в разных культурах выражения «не все то золото, что блестит, а в истинном золоте блеска нет».

Кульминационной точкой развития духовной проблематики оперы служит речитатив-декларация Кюлеборна в финале оперы. На фоне красочной картины

³⁷⁴ Lortzing A. Undine: Romantische Zauberoper in 4 Aufzügen: Klavierauszug. Ibid. S. 25.

³⁷⁵ Ibid. S. 25.

подводного царства, возвышаясь над повергнутым к его ногам Хуго, Кюлеборн вещает: «Ты нарушил обет и потерял свою жизнь! Но в конце концов ты страдал, пусть судьба проявит милость! Тебя хотят простить! Ты будешь отныне у нас! Это и твое наказание, и твое искупление! *Тебе, имеющему душу, мстит тот, кто оной не имеет!*»³⁷⁶. Религиозный контекст в той или иной мере присущ всем операм на русалочью тему поскольку каждый из вариантов сюжета о морской дева так или иначе затрагивает универсальные нравственные проблемы – долга, верности слову, нарушения обета и кары за содеянное, и – в общем – *греха* и его *прощения*. Лорцинг, находясь, опять-таки, внутри сложившейся традиции, быть может, лишь усиливает то, что в самом сюжете уже было заложено.

Некоторые значимые новации связаны с действующими лицами и расстановкой сил внутри них. Как уже было указано, Лорцинг вводит в свою оперу ряд героев, отсутствующих в сказке Фуке. Это оруженосец Хуго – Файт и его приятель Ханс, играющие важную роль в опере и выражающие национально-жанровое начало в музыкальной драматургии. Ни в какой другой «Ундине» у Рыцаря не было спутника-оруженосца, да еще столь комичного – сюжет сказки Фуке этого не подразумевает; в этом смысле Лорцинг привносит нечто новое в обычную канву сюжета о морской дева. Однако в некоторых ранних интерпретациях русалочьего сюжета можно увидеть ту же парную расстановку персонажей. Это «Дева Дуная» К.Ф. Генслера – Ф. Кауэра (1792) и ее русский вариант – тетралогия о Русалке К. Кавоса – С.И. Давыдова (1803–1807). Да, разумеется, это жанровое требование зингшпиля, примером чему могут выступить такие пары, как Тамино и Папагено, Видостан и Тарабар, Рыцарь и Ларифари. Однако именно такие нововведения, как Файт и Ханс служат выразительным контрастом серьезной проблематике оперы и выступают своего рода катализаторами событий³⁷⁷.

³⁷⁶ Lortzing A. Undine: Romantische Zauberoper in 4 Aufzügen: Klavierauszug. Ibid. S. 214.

³⁷⁷ В их диалогах и дуэтах обычно либо видна реакция на происходящее или уже произошедшее, либо становится ясно, что же в опере будет дальше. Кроме того, Файт и Ханс – те самые «пьянчужки», что стали разбирать фонтан, откуда явился Кюлеборн в конце оперы.

В отношении главных действующих лиц композитор, с одной стороны, традиционен, с другой, – вносит свои поправки в сюжет. В *образе Ундины* отсутствуют властные и повелительные черты. Во многом это объясняется смещением в опере акцентов с Ундины на Кюлеборна, который выступает как *главный* герой и наделяется императивными качествами. Кроме того, в опере Лорцинга, пожалуй, не найдется особых гармонических, тембровых, регистровых или же фактурных и решений, которые бы характеризовали волшебную, иную сущность Ундины; напротив, она подчеркнута *человечна* и понятна. Лирическая, светлая сторона образа Ундины обозначена уже в Квинтете из первого акта. Здесь отчетливо проявляются основные семы, нашедшие музыкальные эквиваленты в обращении Лорцинга к особым круговым мотивам и духовым инструментам как репрезентативным для морской деви тембрам (пример 10). Напомним, похожие круговые мотивы использовались Гофманом для музыкальной характеристики Ундины.

Наряду с лирическим вектором развития образа Лорцинг – и в этом он также весьма традиционен – стремится показать свою героиню с разных сторон. То она восторгается природой и ее партия живописует любовную негу и истому, то она будто передразнивает своего жениха, предвосхищая его появление и его же интонации³⁷⁸, то шутливая, озорная, по-девчоночьи лукавая ее сущность брызжет весельем скороговорки (пример 11).

Важной вехой в раскрытии образа героини становится ее ария из второго акта, в которой Ундина раскрывает Хуго тайну своего происхождения. Начальные такты отсылают ко вступительным тактам увертюры и к тому комплексу, который противостоял Кюлеборну, а теперь, в контексте арии, приобретает свою «хозяйку» и оказывается олицетворением Ундины, закрепляется за ней. Обозначенный комплекс еще не раз прозвучит на протяжении оперы³⁷⁹, акцентируя важные драматургические моменты. Данный большой сольный номер Ундины разделяется на речитатив и арию. В речитативе обращает внимание музыкальная звукопись Лорцинга. Так, слова «В пламени огня играют Саламандры, Гномы обитают в глубинах земли,

³⁷⁸ Ibid. S. 19.

³⁷⁹ Ibid. S. 85, 86, 88, 91.

в синих небесах порхают Сильфиды» иллюстрируются соответствующим сопровождением, регистровыми, темповыми, фактурными решениями³⁸⁰. В арии Ундины – рассказе о ее подводном отечестве – отметим симптоматичное для многих композиторов *единослышание* своих героинь: ария является очередным примером сопряженности в воображении композитора образа морской девы и кольцеобразных интонаций, столь имманентных ей (пример 12). Ария демонстрирует богатство оттенков настроения Ундины. Композитор не жалеет красок для создания исключительно притягательного и разностороннего девичьего портрета: от обеспокоенно-тревожного (ожидание реакции Хуго на ее признание) до ликующе-восторженного. В мелодике также различимы присущие музыкальной характеристике морских дев круговые интонации – опутывающие, завлекающие, манящие (пример 13).

Наряду с определяющим положением круговых интонаций в облике Ундины они не являются эквивалентом соблазна, как у других морских дев³⁸¹. Кольцеобразные мотивы присущи музыкальным портретам морских дев (на страницах настоящей работы этот тезис будет подтверждаться неоднократно), они являются неизменным элементом ее музыкального портрета, и Лорцинг – интуитивно ли, или же намеренно – также прибегает к таким интонационным решениям. Вместе с тем, вся вокальная партия Ундины представляет собою образец возвышенной лирики с высоким пафосом поистине христианской искренности, явственно показывающим, что существа без души могут любить чисто и даже более преданно, чем люди, от рождения душою наделенные.

В реализации образа возлюбленного морской девы – *Хуго* – композитор также следует традиции, определяемой самим первоисточником. Хуго предстает и бравым рыцарем, и лирическим персонажем, и глубоко раскаивающимся, не находящим покоя героем. Храбрость и мощь рыцаря подчеркнуты «военными» интонациями, упругим маршевым ритмом, взлетными линиями мелодики (примеры 14 и 15). Лирическая сторона Хуго раскрывается в обращениях к Ундине. Иной раз, не

³⁸⁰ Ibid. S. 84.

³⁸¹ Как, к примеру, в музыкальном облике Свитезянки или же Лорелеи.

в силах противостоять обаянию морской девы, Хуго в точности повторяет за Ундиной все ее реплики-фразы. В этом опосредованно выражается одна из основных сем архетипического образа морской девы – способность завораживать, лишать дара речи, что воплощается в музыкальной ткани оперы весьма остроумным способом. Хуго в дуэте с Ундиной говорит ее языком, ее интонациями, он влюблен и очарован настолько, что вся его бравада, мощь и храбрость растворяются в безбрежной лирике (пример 16). В контексте проблемы обусловленности интертекстуальных связей между различными операми на русалочью тему самым архетипическим образом морской девы необходимо отметить, что такой же прием интонационной диффузии можно усмотреть в дуэте Садко и Волховы. В опере Римского-Корсакова герой перенимает интонации морской девы и послушно вторит ей в дуэте «Светят росой медвяною косы твои»³⁸².

Картина раскаяния Хуго в финале оперы – кульминация взаимоотношений рыцаря и Ундины. Примечательна здесь кардинальная смена мелодики партии Хуго: теперь в противовес прежней лирике и военной бравате – обилие ламентозных, просительно-раскаянных интонаций (пример 17), что рождает вполне определенные параллели между героем Лорцинга и рыцарями Гофмана, Львова, Князем Даргомыжского и т.д.

В музыкальной характеристике *Бертальды* Лорцинг также придерживается способов, соотносимых с теми, что слышимы и в иных операх на русалочью тему. Бертальда раскрывается как блестящая правительница – гордая, красивая, властная. Этот набор характеристик определяет и средства музыкальной реализации образа – решительные интонации, упрямо-вдалбливающая повторяющаяся ритмика. Такова Бертальда в своем первом номере (пример 18) и многих иных фрагментах оперы (в развернутой и драматически напряженной сцене во дворце во время раскрытия тайны ее рождения).

³⁸² Римский-Корсаков Н. А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. С. 98.

Наряду с Бертальдой *властной* в опере ярко обрисована и Бертальда *страдающая* с качественно иным музыкальным словарем – она предстает искренне горюющей, что подкреплено опадающими интонациями, длинными фразами, выразительными вздохами (пример 19). Образу Бертальды Лорцинг уделяет не меньшее внимание, чем самой Ундине, их встречи всегда подчеркнута *контрастны*. Подобное противопоставление Ундины и Бертальды как символов идеального подводного и человеческого миров свойственно операм и Гофмана, и Львова. В произведениях на русалочью тематику Римского-Корсакова контраст между *земной* и *иной* героинями еще более подчеркнут особыми гармоническими средствами³⁸³. Этот же прием – и в «Русалке» Даргомыжского. Иными словами, драматургический вектор, которого придерживаются композиторы в раскрытии образов своих героинь, диктует им диалектические решения: разностороннюю характеристику каждой, но, вместе с тем, их же противопоставление. Лорцинг также находится внутри традиции, определяемой как литературным оригиналом, так и самими архетипическими образами. Подчеркнем, что антитеза «Ундина – Бертальда» реализуется в опере Лорцинга не только в музыкальном, но – шире – этическом планах, что упирается в христианскую проблематику оперы и идею, емко выраженную в риторическом вопросе Кюлеборна: «Судите же, *имеющие душу*, жестоко ли *бездушных* мщенье?».

И, наконец, главный, по нашему мнению, герой оперы – *Кюлеборн*. Для того, чтобы рассматривать его как действующее лицо, определяющее всю драматургию оперы, есть ряд оснований. Так, впервые заявленный в увертюре, лейтмотив Кюлеборна появляется в течение всей оперы даже чаще, чем интонационные лейткомплексы, связанные с Ундиной.

В замыкающем третье действие дуэте Кюлеборна и Ундины окончательно утверждается Кюлеборн в своем статусе главного героя оперы: он открывает свою роль в подмене героинь и разоблачении Бертальды с целью показать, насколько могут быть жестоки обладающие живой душой люди и как они могут не ценить данный им от рождения бесценный дар. Как и во многих иных драматургически значимых

³⁸³ Вспомним выразительные пары-противоположности: Волхова и Любава, Панночка и Ганна.

моментах, здесь звучит величественный и грозный лейтмотив владыки водных духов (пример 20), предваряющий его изобличающие неверный людской род слова. Согласно режиссерским указаниям, Кюлеборн, указывая Ундине на освещенные окна замка, где Хуго и Бертальда празднуют свой союз, произносит: «Посмотри туда! Там, где горят свечи, происходит то, что считается невероятным!».

Первое явление четвертого акта дает повод доосмыслить значение лейтмотива, который ранее назывался нами лейтмотивом Кюлеборна. С большой долей справедливости его можно было бы назвать лейтмотивом возмездия – его появление всегда связано с неминуемой карой за нарушенные обещания. Именно лейтмотив Кюлеборна звучит, когда из ярко освещенного и полного звуками танцев и веселья замка Хуго выбегает на ночной двор, не в силах бороться с нахлынувшим на него отчаянием (пример 21). Более того, лейтмотив Кюлеборна буквально пронизывает всю оркестровую ткань сцены с Хуго в четвертом акте оперы, иллюстрируя муки совести героя.

В финале оперы трехкратное проведение лейтмотива (*c-moll*, *As-dur*, затем, через время – *Des-dur*, пример 22) на фоне тремолирующей ткани оркестра связано с Ундиной³⁸⁴, явившейся, согласно уговору, за своим неверным возлюбленным с тем, чтобы навсегда забрать его в подводное царство. Неотвратимость, заключенная как в самом музыкальном облике лейтмотива, так и в постоянстве его появления, придает новый оттенок всей опере. Эта музыкальная формула становится *символом возмездия за нарушенные обещания*.

Если данную грозную ипостась владыки водных духов можно идентифицировать как неотъемлемую сему образа во всех оперных версиях сюжета о морской девице, то в лорцинговской «Ундине» существуют и другие драматургические решения, свидетельствующие о первостепенном внимании композитора именно к Кюлеборну как главному герою своей оперы. Это – неоднозначная, амбивалентная трактовка образа и исключительное внимание к нему. Да, разумеется, во львовском и гофмановском

³⁸⁴ По мизансцене, «с последним ударом часов гаснут все огни. Штормовой ветер. Общий ужас. Голубоватое свечение со сторон. Призрак Ундины доходит до середины сцены». Lortzing A. *Undine: Romantische Zauberoper in 4 Aufzügen: Klavierauszug*. Ibid. S. 208.

вариантах сюжета об Ундине также можно обнаружить интенции композиторов охарактеризовать Кюлеборна, как минимум, с двух сторон – как грозного владыку и как любящего, страдающего отца. Однако в лорцинговской «Ундине», наряду с указанными градациями, он приобретает и многие иные оттенки.

Лорцинг, по сравнению с другими композиторами, даже углубляет те характеристики, которые связаны с отеческими чувствами Кюлеборна – в течение всей оперы он то и дело раскрывается как искренне любящий и глубоко страждущий родитель, знающий все несовершенства мира людей и вынужденного воочию наблюдать боль и несчастья родного ему существа. Об этом свидетельствуют исключительно выразительные фрагменты оперы. В их числе скорбный, полный боли и сдержанного страдания монолог перед финалом первого акта (пример 23), замыкающий третье действие дуэт Кюлеборна и Ундины³⁸⁵ и многие другие эпизоды, в которых отцовские чувства Кюлеборна предстают во всей своей полноте и обуславливают кардинальную смену интонационного словаря с отрывистых, приказывающих реплик на ламентозные, выразительные «опадания»-вздохи.

Наряду с традиционной, определяемой самим сюжетом, драматургией раскрытия образа, Лорцинг укрупняет другие присущие владыке водных духов черты, которым в операх Гофмана и Львова не уделено внимания. На протяжении всей оперы Лорцинга, согласно им же написанному либретто, Кюлеборн претерпевает целую череду переодеваний-«превращений». Он предстает то в костюме крестьянина в сцене с Файтом³⁸⁶, поддерживая его оживленную болтовню, то он является в одеяниях графа, то переодетый патером Хайльманом³⁸⁷, и здесь интонационный словарь Кюлеборна претерпевает существенные изменения – в подражание речам священнослужителя его тирады становятся величественными, неспешными (пример 24).

Сема отцовства в облике Кюлеборна определяет наличие множественных связующих нитей с другими персонажами. Обратимся к одному примечательному

³⁸⁵ Ibid. S. 176–177.

³⁸⁶ Ibid. S. 43.

³⁸⁷ Ibid. S. 64.

фрагменту – небольшому диалогу Кюлеборна с Ундиной в двенадцатой картине первого акта. Жесткие, хлесткие речи Ундины, отрекающейся от своих родных («Прочь! Я больше не принадлежу вам!»), заставляют Кюлеборна искренне сострадать и жалеть ее. В его кратких репликах чувствуются отцовская боль, тревога за родное дитя: «О глупое дитя! Ты пожалеешь о своих надеждах...» (пример 25).

На наш взгляд, данный фрагмент явственно перекликается с финалом первого акта «Русалки» Даргомыжского, в котором Наташа отрекается от своего отца, оставляя несовершенный мир земной и ища справедливости в подводном царстве. В «Ундине» Лорцинга – похожая ситуация: Ундина заявляет, что «более не принадлежит своим родным», так как уходит из идеального подводного мира в мир людей, чтобы получить бессмертную душу. Обе сцены тесно связаны между собой архетипическим образом отца, что объясняет наличие интонационных параллелей.

Композитор мастерски передает основные семы Кюлеборна – и властность, и изменчивость, и хитрость, и всемогущество, и глубокие отцовские чувства по отношению к Ундине. Кюлеборн «влезает» в разные личины, он сам – как текучая и изменчивая вода и потому перенимает многие семы морских божеств – Посейдона, Протея, Неря.

Разные облики – естественная характеристика мифологемы воды. Однако она с такой яркостью и последовательностью раскрыта в облике Кюлеборна только лишь в опере Лорцинга: иные варианты сюжета о морской деве подчеркивают многозначность облика *главной героини*, но достаточно ортодоксальны в претворении образа ее родителя, что объясняется разумющейся расстановкой сил в сюжете, аккумулирующей основное внимание композиторов вокруг самой морской девы и заставляющей именно ее раскрывать разносторонне и, таким способом, акцентировать ее центральное положение. В лорцинговской же «Ундине» сами драматургические средства реализации образа Кюлеборна свидетельствуют о главенствующей роли этого персонажа.

Помимо уже названных, есть и другие важные акценты, доказывающие своеобразное прочтение композитором сказки Фуке. Дело в том, что одним из важнейших эпизодов в операх на сюжеты о морских девах является *песня* героини: как

правило, исполняется она в массовых сценах и носит разоблачительный характер. Таковы, к примеру, баллады Ундины в операх Гофмана и Львова, песня Наташи в «Русалке» Даргомыжского. И пусть адресаты этих номеров различны (баллады открывают тайну рождения соперницы Ундины, песня Наташи изобличает Князя в его предательстве), они имеют одну функцию *катализатора* событий. Исполнительницей этих номеров у Гофмана, Львова, Даргомыжского выступает именно *главная героиня*, от лица которой и происходит разоблачение. В интерпретации же Лорцинга разоблачающую песню исполняет не Ундина, но Кюлеборн!

Разоблачительный номер в «Ундине» Лорцинга – романс – можно было бы рассматривать как еще одну ипостась изменчивого облика Кюлеборна. Здесь очевидна связь с национальным немецким музыкальным фольклором, точнее, городским романсовым его пластом: ритмоинтонационные особенности мелодики свидетельствуют о мастерском перевоплощении владыки водных духов в еще одно обличье. Трехдольная пульсация, подчеркнутая соответствующим «дышащим» аккомпанементом оркестра, нарочитая неприхотливость мелодики, простота ладовой организации отличают этот романс (пример 26).

Лорцинг, в соответствии с самого начала оперы заданными акцентами, «закручивает» всю сцену не вокруг Ундины, а вокруг Кюлеборна. Именно *он* здесь выступает своеобразным символом справедливости и, в итоге, восстанавливает ее. Однако, на наш взгляд, мысль Лорцинга не ограничивается лишь указанной функцией Кюлеборна открыть тайну рождения Бертальды. Думается, его роль значительно шире – показать Ундине (и более слушателю), насколько ничтожны люди в своих эгоистических проявлениях, насколько власть может затмить истинные человеческие ценности (зов крови, уважение к старшим и пр.) и, тем самым, еще раз продемонстрировать своей любимице все несовершенство этого мира в сравнении с идеальным – подводным³⁸⁸.

³⁸⁸ Как не вспомнить здесь ностальгические ноты в репликах подводного владыки из дуэта с Ундиной: «Мы живем безвредно, без боли и жалобы, мы не знаем предательства и никакого преступления...». Ibid. S. 115.

С образом Кюлеборна тесно связаны *водные духи*, подкрепляющие в иные моменты действия партию своего владыки и также, как и он, являющиеся символами неотвратимости наказания для Хуго за нарушенную клятву. В способе воплощения этих образов в опере Лорцинга также очевидна архетипическая подоплека. Композитор интуитивно прибегает к решениям (интонационным, фактурным, тембровым), которые использованы другими композиторами для претворения тех же персонажей в музыке опер на русалочью тематику. В этой связи обращает внимание хор водных духов, предупреждающий Хуго о необходимости соблюдать обет. Звуковое оформление данного фрагмента вызывает в памяти схожие же эпизоды из опер Гофмана, Львова и даже из уцелевших страниц оперы Чайковского – в Лорцинговском слышании водные духи скандировано и отстраненно, на фоне тремолирующего фона оркестра, как и в версиях только что перечисленных композиторов, вещают на одном звуке свое предостережение Хуго: «Помни свое обещание! Не свершай клятвопреступления!» (пример 27). Имеет смысл обратиться к подобному моменту из «Ундины» Львова, в музыкальной ткани которого нетрудно идентифицировать ту же «потустороннюю» статичность, производящую разящее впечатление (пример 30 из раздела 2.3.). В «Ундине» Гофмана музыкальная плоть водных духов выглядит симптоматично схожей упомянутым фрагментам из опер Лорцинга и Львова: здесь те же повторяющиеся, декламационные интонации в остинатном ритме, производящие впечатление неумолимой силы (пример 8 из раздела 2.1). В приведенном контексте лорцинговские интонационные и фактурные решения определяются своеобразной *традицией*, в свою очередь, обусловленной архетипическим образом призрака и потому практически неизбежно направляющей разных авторов к схожему набору выразительных средств для его музыкального воплощения.

Мифологема воды чрезвычайно важна в произведениях на русалочью тему: композиторы стараются различными средствами передать, с одной стороны, фантастическую, а, с другой, – грозную ее ипостаси. Отречение Хуго от Ундины и нарушение им своего обещания представляет собой одну из поворотных точек, которая вытаскивает за собой следующую сцену – фантастическую, погружающую

слушателя в таинственный мир. Многие композиторы как до Лорцинга, так и после него «двигались» по *единому* маршруту претворения в звуках мифологемы воды и образов ее чудесных жителей, что обусловило интертекстуальные параллели между операми на русалочью тематику. В числе общих для разных авторов способов отметим свойственные для звукового облика воды тембры духовых и арфы, «журчащую» фактуру, включающую волнообразные последовательности и пассажи, расслоение оркестровое ткани на «низ» и «верх» – «дно» и «поверхность». Очевидно, что сам образ наталкивает разные композиторов на схожие решения.

Лорцинг использует аналогичные средства для претворения в музыке фантастической мизансцены: «свет луны исчезает в небесах, озеро волнуется, бледные лица выплывают из волн и смотрят сквозь листву деревьев». Данный фрагмент демонстрирует еще один случай *единослышания* различными авторами образа водной стихии в музыке – Лорцинг также прибегает и к волнообразным рисункам, «ползущим» последовательностям и многим иным, подсознательно понимаемым средствам обрисовки в звуках волнующейся водной стихии (пример 28).

Финал оперы – картина беснующейся бури – коррелирует с музыкальными «бурями» других композиторов. Средства, к которым прибегает Лорцинг, довольно непритязательны и иллюстративны (пример 29). Для сравнения вспомним небольшой фрагмент картины наводнения, открывающий «Ундины» Гофмана, в котором мощь весьма враждебной человеку стихии запечатлена симптоматически схожими способами, что в очередной раз подтверждает неслучайность таких интертекстуальных связей (пример 1 из раздела 2.1).

В заключение отметим, что интертекстуальные переключки между лорцинговской версией «Ундины» и операми других композиторов о морской деве можно рассматривать как доказательство наличия особых причин, будто направляющих творческую мысль разных авторов в одно русло. Да, разумеется, творцы, нашедшие источник вдохновения в сказке Фуке об Ундине, были под властью этого сюжета, который и облекал их интенции в сходные формы. Параллели в драматургии, интонационной, фактурной, вербальной сферах свидетельствуют о воздействии архетипических образов на воображение авторов.

Вместе с тем подчеркнем *своеобычное* прочтение Лорцингом сказки Фуке, обусловившее первостепенную значимость образа Кюлеборна и его положение главного действующего лица: поистине, произведение Лорцинга можно было бы с большей долей справедливости назвать «Кюлеборн». Подобные драматургические новации и режиссерские сдвиги обнаруживают еще один важный аспект легенды о морской дева. За этим текстом, как палимпсест, проглядывает проблема несравнимо более широкая, нежели только поруганная любовь Ундины и месть Кюлеборна за невыполненные обеты. Это – проблема взаимоотношений человека и попираемой им природы, которая в современности обретает новые не только философские и религиозные, но и животрепещущие экологические, даже шире – эсхатологические – смыслы.

§ 2.3. «Ундина» А. Ф. Львова в «русалочьем» музыкальном контексте XIX века³⁸⁹

«Ундина» А.Ф. Львова – примечательный случай претворения в опере русалочьей тематики. История создания и проблемы восприятия детища Львова в России и за рубежом освещены в *приложении* к настоящей диссертации. Опера сейчас недоступна слушателю. В изданном виде существуют, увы, немногочисленные фрагменты произведения: Увертюра³⁹⁰ и несколько вокальных номеров, переложенных для пения с фортепиано³⁹¹. Это Песня Ундины «Водопад, мой дядя», романсы «Раскаяние», «Негодование», «Застольная песня» с хором и Баллада «Не

³⁸⁹ Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* Архетипические образы «Ундины» А.Ф. Львова в «русалочьем» музыкальном контексте XIX века // *Музыкаведение*. 2015. № 6. С. 25–42.

³⁹⁰ *Ouverture de l'opera Undine / Composee par Alekxia Lvoff; Instrumeeitee par M. Balakireff.* Leipzig; St. Petersburg; Moscau, London, S. a. На издании имеется посвящение Д.В. Стасову: «Дорогому Дмитрию Васильевичу на добрую память об авторе и инструментаторе увертюры. 11 февраля 1902 г. М. Балакирев».

³⁹¹ Увертюра и отдельные вокальные номера были изданы еще при жизни А.Ф. Львова и продавались в музыкальных магазинах Москвы и Петербурга. Свидетельство тому – печатный список изданных опусов А.Ф. Львова, хранящийся в его архиве в ОР РНБ. См.: Фонд 446, ед. хранения № 6: Музыкальные сочинения А,Ф. Львова, продающиеся в Санкт-Петербурге, в магазинах:

цветы красуются». Все указанные произведения также доступны в Отделе нот и звукозаписей РНБ. В Нотной библиотеке Мариинского театра (ранее Центральной музыкальной библиотеке Императорских театров) хранится рукопись партитуры оперы.

Увертюра к опере опубликована в оркестровке Балакирева. Помимо этого издания, в РНБ существуют еще два – партитура увертюры в оркестровке самого А.Ф. Львова (предположительно 1847, год официально не атрибутирован) и четырехручное фортепианное переложение (на титуле – помета карандашом 1847 год), выполненное Адольфом Хензельтом. Первое из указанных имеет часть дарственной надписи: «Михаилу Ивановичу Глинке в знак искреннего уважения к великому его таланту, от А. Львова». Оставшаяся часть надписи срезана – по-видимому, во время реставрационных или же переплетных работ³⁹². В рассмотрении увертюры мы будем основывать именно на нотах этого издания и рукописной партитуре, хранящейся в Нотной библиотеке Мариинского театра³⁹³.

Увертюра состоит из нескольких разделов, которые экспонируют практически весь комплекс музыкальных идей оперы. Такой вывод перекликается с выдержкой из одного венского журнала, цитируемой «Северной пчелой»: «Не можем также не упомянуть особенно об увертюре. Интродукция к ней (анданте) с главным мотивом всей оперы (заимствованным из романса Ундины) и следующее за ней ал-

Ф. Стелловского, М.Бернарда, Кораблева и Сирякова; в Москве, в магазине Ю. Грессера. Список. Печатный экземпляр. 8 февраля 1862 года. Два листа.

³⁹² Почерк, которым выполнена эта надпись и почерк, которым выполнены пометы на многих документах из архива А.Ф. Львова, на наш взгляд, совпадает. По-видимому, это почерк самого А.Ф. Львова, однако же мы никоим образом не претендуем на окончательное установление этого факта и его достоверность. Технические трудности сличения почерков связаны с тем, что печатный экземпляр увертюры хранится в Отделе нот и звукозаписей РНБ, а архивные документы А.Ф. Львова – в Отделе рукописей РНБ.

³⁹³ Выражаю глубокую и сердечную благодарность директору Нотной библиотеки Мариинского театра доктору искусствоведения Щербаковой Марии Николаевне и сотрудникам библиотеки, предоставившим доступ к рукописной партитуре и возможность работы с ней.

легро, частью шумное, частью живое, пламенное, с фугато в середине, служат достойным преддверием оперы, и дают слушателю верное предварительное понятие о действии пьесы»³⁹⁴.

Большое вступление – *Adagio, D-dur* – строится на нескольких примечательных музыкальных мотивах. С первых тактов обращает внимание полярная контрастность двух музыкальных образов. Это грозный мотив струнных – решительный, резкий, громогласный, в низком регистре (пример 1) и нежный, одухотворенный, лирический, с вполне уловимой в его структуре «ламентозностью» мотив духовых (пример 2).

Вся вступительная часть адажио, фактически, зиждется на выразительнейшем контрапункте этих двух тем – парящей, льющейся, пронзительно красивой темы духовых в верхнем регистре и тревожно-грозной, ритмически упругой и энергичной темы струнных в нижнем. Таким эффектным музыкальным способом, очевидно, вполне аутентично экспонируется одна из основных идей сюжета о морской деве, а затем и оперы, то есть романтический конфликт, продуцирующий контрастные и потому очень эффектные сопоставления и бинарные оппозиции в драматургии и музыкальной ткани оперы. В числе оных назовем онтологическое двуединство героини и ее принадлежность «двум мирам», противостояние мира духов и мира людей, воды и земли, духовного и низменного, конфликт между устремлениями самой Ундины и ее окружения, что, в итоге, объединяется романтической идеей разлада светлой мечты и действительности, так свойственной сюжетам о морских девах. Кроме того, полярный контраст в художественных реализациях сюжетов о морских девах – один из эффектных и весьма аутентичных способов проиллюстрировать два основных свойства воды – награждать и наказывать, карать и миловать, даровать благо и сеять разрушения, дарить жизнь и посылать смерть.

Отметим наличие секундовых закругленных оборотов, большую роль духовых в экспонировании образа, тремолирующую оркестровую фактуру, символизирующую водную стихию, волнообразную вздымающуюся динамику – все это

³⁹⁴ Отзывы венских журналов об оратории *Stabat Mater* и об опере Ундины, русского композитора Алексея Федоровича Львова // Северная пчела. 1853. № 17. 22 января.

представляет собой наиболее характерные средства в арсенале способов запечатления образа морской девы и мифологемы воды.

В основной части увертюры – *Allegro molto, d-moll* – конфликт реализуется уже средствами сонатности не только на уровне тематизма, но и ладовым контрастом между основными разделами формы (вступление – сонатное аллегро), контрастом темпов (адажио – аллегро), контрастом метра (4/4 и 3/4).

Здесь, разумеется, также выделяются две темы, интонационно, безусловно, связанные с тематизмом вступления. Главная (*d-moll*) – взволнованная, отличающаяся высоким эмоциональным градусом и напряженностью (пример 3) и мягкая, проникновенно лирическая, трепетная (*con grazia*), будто изливающая волны искреннего и простого чувства побочная партия (*F-dur*)³⁹⁵, обнаруживающая выраженное жанровое начало благодаря не только парящей мелодии духовых, но и четкому вальсирующему сопровождению у струнных.

Средний раздел увертюры довольно краткий, в соответствии с жанром имеет разработочный характер. Отметим эффектность этого материала, развивающего отдельные интонации главной партии, динамический, стремительный характер. Вместе с тем в гармоническом отношении данный раздел очень прост. В заключительной блестящей каденции можно усмотреть предуготовление гимнического, туттийного появления начального мотива главной партии уже не в миноре, но одноименном *D-dur*.

Несмотря на гармоническую простоту и лаконичность формы, увертюра все же обладает практически всеми качества, свойственными музыкальному отображению образного мира сюжетов о морских девах. Здесь налицо – и яркий контраст тем, и конфликтное их противостояние в условиях формы, и жизнеутверждающий апофеоз главной темы в каденции. Быть может, перечисленное отличает многие увертюры к операм, однако же в рассматриваемой увертюре контраст, выраженный, повторимся, не только тематически, но и темпово, фактурно, ладово, то есть подчеркнутый всеми возможными выразительными средствами, как нельзя более

³⁹⁵ В репризе побочная звучит в *D-dur*. См.: *Ouverture [C: pour orchestre] de l'opera Ondine. Comp. par Alexis Lvoff: Partition. S. 35.*

емко запечатлевает основные характеристики мифологемы воды и порожденной этой стихией главной героини.

Далее в анализе архетипических образов сюжета мы будем основываться на трехтомной рукописной партитуре «Ундины» А.Ф. Львова, хранящейся в библиотеке Мариинского театра³⁹⁶ и на печатных изданиях отдельных номеров оперы. Избранная здесь композиция раздела – по актам – обусловлена желанием не только лишь исследовать специфику преломления в опере образов морской стихии и морской девы, но и, по возможности, дополнить имеющиеся на данный момент весьма скудные сведения о самой опере.

В первом же после Увертюры номере – Хоре водных духов (6/8, *Allegro*) – можно обнаружить некоторые из традиционных средств воплощения в музыке стихии воды и ее насельников, в частности, соответствующий инструментарий. В партитуре перед рассматриваемым номером содержится ремарка: «все что поют подводные духи, должно быть подкреплено тромбонами, которых и поставить вместе с хором духов, а не в оркестре»³⁹⁷. Кроме того, звучание хора и тромбонов дополняется соло флейты в оркестре. Сам хор отличается прозрачностью и гармоническая «бестелесная» простота (пример 5)³⁹⁸.

Экспозиционная характеристика Рыцаря³⁹⁹ выдержана в традиционном ключе: из нее явствует стремление автора показать своего героя с разных сторон. Рассказ Рыцаря декламационен – отрывистые фразы, краткие мотивы, дающие слушателю представление о мужестве и властности героя⁴⁰⁰. Вместе с тем, в Рассказе

³⁹⁶ На переплете – лейбл «Центральная музыкальная библиотека Императорских театров № 147». Каждому акту соответствует отдельный том.

³⁹⁷ *Львов А.Ф.* «Ундина»: Романтическая опера в трех актах: Партитура: рукопись: в 3-х т. Т. 1. С. 70.

³⁹⁸ Функция хора духов, помимо экспозиции собственно самих духов, заключается и в обрамлении короткой сцены Берты и Гольдмена (приемных родителей Ундины) – они с тревогой переговариваются о том, где Ундина: «наверное, снова у водопада струями шалит <...> как не совестно ей заставлять тревожиться стариков». После этого номера следует довольно краткий диалог-речитатив Гольдмена и Берты – № 1 ½ («Темно, зги Божьей не видать» / «А нашей Ундины нет как нет») в сопровождении струнного квартета (*Львов А.Ф.* «Ундина»: Романтическая опера в трех актах: Партитура: рукопись: в 3-х т. Т. 1. С. 107).

³⁹⁹ Рассказ Рыцаря – № 2 в рукописной партитуре.

⁴⁰⁰ *Львов А.Ф.* «Ундина»: Романтическая опера в трех актах: Партитура: рукопись: в 3-х т. Т. 1. С. 111.

есть и лирические эпизоды. Так, вслед за четко очерченными краткими репликами следует *Andante*: «Зачем сулило счастье мне, о, незабвенное виденье? И вдруг в полночной тишине исчезло словно провиденье?» (пример 6).

Наличие разных граней в облике героя подчеркивается еще одним эпизодом рассказа – взволнованным ариозо «Светлый ангел! О, блаженство!», контрастирующим с предыдущими разделами и темпово (*andante – allegro*), и интонационно. Налицо желание композитора в первом экспозиционном номере представить Рыцаря не однобоко – это искренний рассказ ищущего любви героя. Следует отметить, что такие композиторские интенции коррелируют со сложившейся традицией запечатления в музыке образа Рыцаря из сюжетов о морских девах – музыкальные портреты Хульбрандта в «Ундине» Гофмана и Хуго в опере Лорцинга могут рассматриваться как примеры сходного вектора творческой мысли авторов, интерпретирующих свои персонажи столь разносторонне. Другим примером родственных устремлений композиторов служит характеристика Князя из «Русалки» Даргомыжского.

Романс Ундины – № 3⁴⁰¹, как и *Adagio* в увертюре, выдержан в *D-dur*. Прембула к романсу (в отдельном печатном издании романса – *Preludio*) представляет собою роскошные арпеджиато (*A-dur*). Конечно, такая фактура принадлежит к числу самых распространенных способов обрамления романса как такового (можно привести в пример многие образцы жанра, открывающиеся эффектным арпеджированным вступлением), однако именно в таком начале можно усмотреть и интуитивное желание композитора следовать наиболее ярким семам архетипического образа морской девы: здесь будто живописуются переливы водных струй, которые составляют родную для героини стихию (пример 5). Символично, что подобное вступление поручено знаковому для героини инструменту – арфе. Арфовые обрамления будут сопровождать появления Ундины в опере, и не только львовской. Арфовая виньетка присуща всем оперным морским девам – Ундине Гофмана, Наташе Даргомыжского, Свитезянке, Волхове, Панночке Римского-Корсакова и др.

⁴⁰¹ Там же. С. 155. До Романса (с. 147): речитатив Берты и Гольдмена (№ 2 ½), после которого появляется Ундина.

Начальный мелодический оборот романса экспонировался еще в *adagio* Увертюры (пример 6). Вновь обращает внимание *круговая* природа интонаций и мотивов, составляющих партию львовской Ундины. Предыдущие примеры приведены по печатному изданию Романса Ундины. В рукописной же партитуре Романсу сопутствует аккомпанемент струнных и арпеджиато арфы как своеобразного лейтинструмента в музыкальной характеристике морской девы⁴⁰².

Помимо безусловного интонационного родства романса с материалом Увертюры, здесь есть еще заслуживающие внимания детали. На наш взгляд, романс Ундины можно отнести к удачным композиторским решениям, поскольку интонационный склад его позволяет судить о героине как о существе и лиричном, и лукавом. Внимательный слушатель при желании сможет отыскать в ткани романса разные грани нрава героини: и грациозную мелодичность с выраженным «девичьим» характером, и буквальные речевые обороты, повторность которых заставляет живо вообразить, как героиня передразнивает поучающих ее «водопада-дядю» и «брата-ручейка» (пример 7). Именно такая амбивалентность – одна из знаковых сем архетипического образа морской девы. Принадлежа водной, волшебной стихии и наследуя многие ее характеристики, Ундина, вместе с тем – живое существо, обнаруживающее и человеческие черты. Вспомним, что разносторонность облика отличает героинь Гофмана, Лорцинга, Даргомыжского, это же свойственно и морским девам Римского-Корсакова.

Музыкальный материал, соответствующий «назиданиям» водяных родственников Ундины (второй куплет романса), также обнаруживает важные детали, свидетельствующие о стремлении композитора во всей полноте запечатлеть характерные семы образа. В соответствии с вербальной составляющей (Люди без пощады, / все у них обман, / нет у них прохлады / наших свежих стран, / смерть у них, Ундина, / и огонь в крови, / берегись, Ундина, / берегись любви!)⁴⁰³ композитор меняет со-

⁴⁰² Львов А.Ф. «Ундина»: Романтическая опера в трех актах: Партитура: рукопись: в 3-х т. Т. 1. С. 156–160.

⁴⁰³ Там же. С. 4–5.

провождение – прежнее мерное покачивание, естественно характеризующее героиню, сменяется сухой гармонической поддержкой струнных⁴⁰⁴. Меняется во втором куплете и лад – *d-moll*. Подобные нюансы, акцентирующий контраст как одну из важных черт облика героини, усиливают интонационные и смысловые связи Романса с Увертюрой.

В третьем куплете Романса – «оставайся с нами, / наш украшен дом / чудными цветами, / крупным жемчугом» – несколько усложняется и обрастает украшениями вокальная партия, соответственно, обогащается и фактура в сравнении с начальным проведением. Здесь вновь возвращаются роскошные арфовые арпеджиато – как во вступлении, в большом диапазоне.

Увертюра и Романс Ундины суть важные номера оперы для экспонирования образа героини и мифологемы воды как таковой. В них заложены существенные семы и отражены основные векторы дальнейшего драматургического развития образов – амбивалентность, гармоничное сочетание таких разноречивых черт облика героини и породившей ее стихии, как могущество и хрупкость, красота и опасность, угроза и благо.

Следующий номер оперы – Рассказ Гольдмана (№ 4, *G-dur, Andantino*)⁴⁰⁵ «Под звон вечерний с сетью я шел по берегу ручья...». Особенности номера обусловлены жанром: декламационность, короткие речевые фразы, сдержанность и простота характеризуют бесхитрое повествование о появлении Ундины в рыбацкой семье.

Небольшое ариозо Ольбранда «Непостижимо, непонятно... как хороша! Да кто ж она?» (№ 5, *C-dur, Andante, 3/4*) развивает лирические стороны образа рыцаря. Взволнованный монолог героя, силящегося разгадать тайну своей возлюбленной,

⁴⁰⁴ Львов А.Ф. «Ундина»: Романтическая опера в трех актах: Партитура: рукопись: в 3-х т. Т. 1. С. 161–165.

⁴⁰⁵ Рассказ отца Ундины обрамлен двумя небольшими речитативами: № 3 ½ (речитатив-разговор Гольдмана, Ольбранда, Ундины, с. 172–173 рукописной партитуры) и № 4 ½ (речитатив «Но рыцарь добрый, ты устал»).

сопровождается проведением своего рода лейтмотива Ундины, с которого начиналась увертюра, и который будет появляться в связке с героиней еще во многих эпизодах оперы (пример 8).

Проникновенное *Allegretto* Ундины «Волны жизни», на наш взгляд, – одна из самых удачных страниц оперы. Здесь героиня предстает в разных ипостасях – и шаловливой, игривой, и способной к настоящему чувству, и тревожащейся о судьбе своего избранника. «Волны жизни» и многие иные номера оперы, характеризующие Ундину, создают основательную базу для следующего замечания критика после венских постановок произведения: «Весьма удачно очертил композитор характер Ундины, в начале девушки простодушной, резвой, потом чувствительной, влюбленной»⁴⁰⁶.

Волнующаяся (как точная иллюстрация текста) мелодика подчеркнута выразительным аккомпанементом струнных и духовых. Отметим особый (в контексте основного ракурса исследования) выбор инструментария и заслуживающие отдельного внимания интонационные особенности мелодии. Очевидно ее круговое строение, подразумевающее множество мелких замкнутых мотивов с секундовой (иногда хроматической) сердцевиной. Такая интонационная специфика отличает музыкальные портреты многих морских дев – Ундин Гофмана и Лорцинга, Русалки Даргомыжского, героинь Римского-Корсакова (Свитезянки, Волховы, Панночки). Подобный феномен сходности композиторских усилий объясняется самым архетипическим образом, и в данном контексте круговые интонации в мелодике – интуитивно найденный музыкантами эквивалент одной из значимых в облике морской девы сем «заманивания», «околдовывания», «ворожения». Секундовое ядро мелодики суть важнейший кирпичик в музыкальном отображении мифологемы воды: подобная особенность присуща морским опусам Римского-Корсакова, Дебюсси и других композиторов. Круговые замкнутые построения с секундовым, часто хро-

⁴⁰⁶ Северная пчела. 1853. № 17 (четверг 22 января).

матическим основанием в характеристике морских героинь представляют собой разумеющиеся, естественные случаи интертекстуальных связей между произведениями на сходную тематику.

Еще одной значимой интертекстуальной параллелью между операми на русалочью тематику выступает эпизод, в котором Ундина, отвечая на настойчивые вопросы рыцаря, представляет себя: «Я – бедная ундина» (пример 10). Удивительной выглядит здесь отсылка к схожему фрагменту из «Садко» Римского-Корсакова (пример 11).

«Ундина» Львова

Вопрос Рыцаря: «Кто ты, кто, скажи! Скажи, Ундина, что ты такое? Скажи, не мучь меня, дай сердцу разгадать тебя»⁴⁰⁷

И ответ Ундины: «Я бедная Ундина...»

«Садко» Римского-Корсакова

Вопрос Садко: «Кто же ты, девица? И кто твои сестры купавые?»

И ответ Волховы: «Я – Волхова, царица прекрасная...»

На наш взгляд, эти два эпизода иллюстрируют общность опер и обнаруживают связующие нити между героями. Попытка приоткрыть таинственную завесу и осознать *инаковую* сущность своей возлюбленной – один из узловых моментов сюжетов о морских девах, обуславливающий интертекстуальные параллели между художественными воплощениями этих сюжетов.

Показательными моментами, позволяющими соотносить «Ундину» Львова с иными оперными произведениями на русалочью тему, являются сцена-заклинание Ундины и обет верности Рыцаря своей возлюбленной. В первой музыкальными средствами реализуется важная в архетипическом образе морской девы сема ворожбы и колдовства: Ундина будто оплетает рыцаря «кольцами» своей страстной мольбы. Обращают внимание ставшие, пожалуй, неизменными для героини круговые замкнутые мотивы в мелодике – Рыцарь, ставший жертвой столь выраженного (и аутентично претворенного в музыке) чаровского воздействия, не только не в силах забыть, но, напротив, дает Ундине важный в структуре сюжетов о морских девах *обет* – «любить одну тебя», оканчивающийся эффектным, восторженным и

⁴⁰⁷ Там же. С. 198–200.

просветленным (*C-dur!*) дуэтино «Дивная сила, радостный час! Счастья светило блещет для нас»⁴⁰⁸.

Финал первого акта (№ 6⁴⁰⁹) содержит в себе несколько сцен, в которых получают естественное отражение и развитие характерные черты героини и основные черты мифологемы воды. Стремление композитора разносторонне представить героиню ощутимо в различных фрагментах финала. Так, ремарка «шутливая» характеризует реплики Ундины «рыцарь пошутил над вами», комментирующие желание рыцаря просить руки своей избранницы у ее названных родителей. В бесхитростной, грациозной, упруго ритмизованной мелодике ясно просматривается желание автора показать лукавую Ундину, высветить ее человеческие, очень «девичьи» качества (пример 13). Иной предстает Ундина после получения благословения от родителей. Здесь сами интонации справедливо определяются термином «героика» и ремаркой «восторженная» в партитуре (пример 14).

Привлекает внимание схожая направленность творческой мысли Львова и Чайковского в музыкальной реализации последней сцены первого акта оперы. Тому есть причина – одно либретто, которое легло в основу обеих «Ундин». Однако же музыкальные особенности финалов опер свидетельствуют, в том числе и о том, что сами образы подсказывают творцам средства своего воплощения в звуках. В оркестре львовской «Ундины», как ранее у Гофмана и впоследствии у Чайковского (и не только в «Ундине», но и в симфонической фантазии «Буря» по Шекспиру) – свистящие хроматические пассажи духовых, перманентное тревожное тремоло струнных, стремительный темп, соответствующий ситуации выразительнейший волнообразный динамический план⁴¹⁰. Подобное звуковое полотно служит, как и у Гофмана, Чайковского эффектным фоном для контрапунктического переплетения в финале первого акта трех ведущих линий – хора обезумевших от страха рыбаков, переполняющего главных героев счастья взаимного чувства («о, счастье, миг блаженный!») и хора водных духов, призывающих героиню в родную стихию.

⁴⁰⁸ Там же. С. 227.

⁴⁰⁹ Там же. Со с. 236.

⁴¹⁰ Там же. С. 263–282.

В хоровых фрагментах обращает внимание драматургическая важность статического элемента, подчеркнутого интонационно (вдалбливание, заклинание на одной ноте) и ритмически (повторяющийся, регулярный ритм). Такое изложение музыкального материала выступает необходимым элементом *ratio* – балансом, несколько умиряющим накаленный градус *emotio*. Симптоматично, что и Чайковского, Гофмана и Лорцинга можно обнаружить ту же статику хоровых эпизодов, как и во львовской «Ундине» (примеры 15 и 16).

В финале первого акта раскрывается еще одна ипостась главной героини – она выступает здесь не только как счастливая в любви («восторженная», или «шутливая» согласно авторским ремаркам), но и как грозная властительница вод, что естественным образом обогащает интонационную палитру новыми решительными оборотами (пример 17).

Продолжая линию схожести драматургических решений финала первого акта разными композиторами, отметим наличие в львовской «Ундине» (как у Гофмана, Лорцинга и Чайковского) выразительнейшего контрапункта хора рыбаков, хора духов, и обетов счастливого в любви рыцаря на фоне эффектной иллюстрации бури в оркестре (пример 18). И пусть современному читателю и слушателю подобная хоровая фактура покажется бесхитростной, пусть ее трудно сравнивать с оставшимися осколками оперы Чайковского – тем самым финалом первого акта, который сохранился и издан⁴¹¹. И тем не менее – налицо схожий вектор творческой мысли музыкантов, налицо обоюдное (через десятилетия!) желание соединить в одной точке несоединимое, сплести несплетаемое – и рок, и ужас, и стихийное бедствие, и потусторонние силы, и сильное, светлое человеческое чувство.

Как и в «Ундинах» Гофмана и Чайковского, эмоциональное нагнетание («Страшный час, последний час, помилуй, Боже, грешных нас!») и шумная буря в оркестре приводят к кульминационной точке финала первого акта. В партитуре выписаны следующие указания: «Ундина берет Рыцаря за руку и проводит через

⁴¹¹Чайковский П.И. Ундина: Опера в трех действиях: Фрагменты партитуры // Чайковский П.И. Академическое полное собрание сочинений: Серия I: Сценические произведения, оперы: Том 3. Челябинск: Music Production International, 2016. 312 с.

волны, которые от нее удаляются. Все спасаются в уцелевшем углу хижины и становятся на колени»⁴¹². В указанном драматургическом моменте *c-moll* – общая тональность финала – сменяется *C-dur*⁴¹³ и хоральные аккорды заключительной сцены первого акта звучат спокойно и возвышенно, подчеркивая проникновенность молитвы рыбаков «Помилуй нас!». Симптоматично, что традиционный для сюжета о морских девах катарсис в львовской «Ундине» решается почти таким же способом, как, например, в финале «Ундины» Гофмана, где христиански окрашенный момент просветления также иллюстрируется сменой бурной оркестровой фактуры на хоральную, динамическим, темповым контрастами, растворением шумного и драматически напряженного *c-moll* в *C-dur*.

Начало второго акта (как и весь второй акт) контрастирует с предыдущим музыкальным развитием. Контраст этот – между волшебным миром первого акта и реальным миром второго, водой и сушей, фантастикой, духами, бурей, природой и безмятежными дворцовыми сценами. Второй акт открывается оркестровой интродукцией – изящной «придворной» музыкой, за которой следует большой развернутый № 7, включающий торжественную, героическую арию Герцога, сцены Герцога и придворных, Рыцаря и придворных, арию Рыцаря «Пред тобою, светлый ангел».

Арию Герцога отличают решительные ритмы, декламационное начало и подлинная героика. Характер следующих за нею сцен с придворными можно обозначить как славление («Наполним кубки, други!»). Появляется Рыцарь и рассказывает придворным и дружине⁴¹⁴ о волшебной встрече с Ундиной, о том, что обязан ей своим спасением и о намерении венчаться с нею. В этом рассказе важное для ракурса нашего исследования место приобретает характеристика Ундины Рыцарем, весьма типичная для образа морской девы: «она похвал себе не слышит, шалит, играет меж цветов, в ней все невинностию дышит, она прельщает рыбаков!».

⁴¹² Львов А.Ф. «Ундина»: Романтическая опера в трех актах: Партитура: рукопись: в 3-х т. Т. 1. С. 279.

⁴¹³ Там же. С. 280–282 – *C-dur* (после того, как все стали на колени).

⁴¹⁴ Львов А.Ф. «Ундина»: Романтическая опера в трех актах: Партитура: рукопись: в 3-х т. Т. 2. Со с. 33.

Как видно, в кратком «резюме» героини заключены основные черты архетипического образа – близость к природе, чистота, красота, способная прельстить того, кто ее увидел.

В рассматриваемой большой сцене с придворными Ольбранд раскрывается с разных сторон – как бравый военный и как герой с честными намерениями (Рыцарь уведомляет придворных, что послал отказ прежней невесте Бертальде и Герцогу, ее отцу), и с подлинно лирической стороны. Ария Ольбранда «Пред тобою, светлый гений, преклоняю я колени» – проникновенный образец лирики, одна из самых светлых страниц оперы. Подобная неоднозначность образа и стремление композитора показать многогранность своего героя являются общей чертой опер на русалочью тематику: вспомним Гульбрандта в «Ундине» Гофмана, Князя в «Русалке» Даргомыжского, Рыцаря в «Ундине» Чайковского.

Следующий важный для ракурса настоящего исследования номер оперы – Баллада Ундины (*G-dur, Andantino, 3/4*). Баллада – один из центральных номеров в характеристике героини в большинстве опер на русалочью тему. Подчеркнем драматургическое сходство самого местоположения этой баллады и схожих с ней номеров в других операх. Как баллада Ундины в операх Гофмана и Львова звучит среди веселья бала во дворце, обнажая правду и, тем самым внося сумятицу и разлад в прежний уклад жизни и планы героев, так и песня Наташи в «Русалке» Даргомыжского будет раздаваться «не к добру» примерно в тех же обстоятельствах. Роднят баллады Ундины (и гофмановскую, и львовскую) и Песню Наташи и еще некоторые важные моменты, в числе которых – выраженное жанровое начало номеров, продуцирующее, в свою очередь, такие общие для всех качества, как простота (и часто национальный характер) мелодики и соответствующие жанру особенности формы.

Львовская Баллада обладает и свойственными только ей чертами. Здесь два куплета, разделенные репликами Бертальды «Что слышу я? Что значит это? О, продолжай, Ундина!» и возгласами хора «Что за рассказ! Продолжай! Продолжай!»⁴¹⁵. Сопровожд-

⁴¹⁵ Львов А.Ф. Баллада «Не цветы красуются». М.: в Музыкальном магазине Ю. Гессера, печ. в типографии В. Кирилова, [1848]. С. 5.

дение чутко следует всем перипетиям повествования, иллюстрируя и спокойствие запева («Не цветы красуются, / не заря блестит, / у реки забытая плачет девочка»⁴¹⁶, пример 21) соответствующей покачивающейся фактурой и тональной устойчивостью; и некоторое оживление, связанное с появлением в рассказе Герцога («вот подъехал к берегу Герцог на коне...», пример 22) и выражающееся как в смене характера фактуры, так и ладовом контрасте (*H-dur*, пример 22), и моменты просветления, обусловленные обращением к небесным силам и запечатленные при помощи естественной для подобного фрагмента хоральности («Небом чудно данную назвал дочерью», пример 23), и тоску настоящих родителей, лишившихся ребенка (пример 24), что претворяется ладовыми (*h-moll* в противовес *H-dur*-ному проведению в первом разделе баллады) и интонационно-мелодическими (оппадающие фразы) средствами.

Баллада Ундины играет важную роль в драматургии львовской оперы. Именно с этим номером связаны метаморфозы, произошедшие с произведением после первых постановок конца 40-х годов. В 1864 году «Ундина» была возобновлена в Мариинском театре. Текст, что явствует из партитуры оперы, по сравнению с премьерными показами претерпел некоторые изменения. И одно из них – концептуальное. Выше приведены нотные примеры из Баллады с текстом, который значился, по-видимому, в первоначальном варианте рукописи и присутствовал в первой постановке «Ундины» в Большом театре Петербурга. Об этом косвенно свидетельствуют годы издания отдельных вокальных номеров из оперы (в 1848 году – времени, соответствующему первым показам) и фрагмент рецензии в «Северной пчеле», последовавшей сразу за премьерой «Ундины». В отзыве, среди прочего содержится четкая привязка баллады именно к героине: «№ 11, баллада Ундины: Не цветы красуются, имела значительный успех, и была прекрасно спета Г-жею Степановой»⁴¹⁷.

В рукописи же, хранящейся в Библиотеке Мариинского театра, содержится два варианта Баллады. И во *втором* варианте Баллада, при сохранении прежней мелодики, поручена уже Бертальде! Теперь уже Бертальда, скрытая капюшоном от

⁴¹⁶ Здесь приводится текст по печатному изданию.

⁴¹⁷ Северная пчела. 1848. № 207 (16 сентября).

взоров, неузнанная, появляется среди всеобщего веселья и бальной атмосферы, разрушает грядущее счастье Ольбранда и Ундины. Это Бертальда, борясь за собственное счастье, при помощи песни обличает Ундину в том, что она – существо иное, не принадлежащее миру людей (в чем ранее Ундина не призналась Ольбранду, сказав, что она «бедная Ундина, дочь простолюдина...»). И теперь, во втором варианте, уже с иными акцентами, слова также даны в *нескольких* версиях – первоначальная записана чернилами, соответствующими почерку всей рукописи, а вторая вписана от руки, карандашом, и прежние слова зачеркнуты. Приводим оба:

1. Чернилами. Первый куплет: «за густой дубравой / на берегу реки / раздается пение, / пенье грустное! / Подъезжает к берегу / рыцарь на коне / молодую девушку / видит рыцарь мой / Страстью к ней пылает он / и, забыв весь мир, / Сам в рыбацью хижину / идет вслед за ней». Далее Бертальду перебивают Хульбранд: «Что значит эта мысль?», Ундина «Она про нас поет!», хор «Что за рассказ!» и снова Хульбранд «Ну, продолжай, девица!» и снова хор «Ну, продолжай, продолжай!». Второй куплет: «Из рыбацьеи хижини / в княжеский дворец / перевозит девушку / рыцарь доблестный / там с рыбацкою / хочет в брак вступить / Он и не заботится / родом, родом кто она / что в лесу заброшенном, / где нашел ее / только духи водятся, / духи злобные!». Хульбранд снова перебивает ее «Полно, прекрати рассказ / но ты должна сказать сейчас – кто ты сама! »

2. Карандашом. Первый куплет: «За густой дубравой / берегом реки / раздается песенка, / полная тоски / вот подъехал к берегу Рыцарь на коне / красавицу девушку видит Рыцарь мой / разговор заводит, страстно шепчет ей / Сам в рыбацью хижину идет вслед за ней». Далее Бертальду перебивают Хульбранд: «Что значит эта мысль?», Ундина «Ведь она про нас поет!», хор «Что за рассказ!» и снова Хульбранд «Ну, продолжай, что дальше?» и снова хор «Ну, продолжай, продолжай!». Второй куплет: «Из рыбацьеи хижини / из глуши лесной / перевозит девушку / рыцарь в замок свой / рыбацка с ним / в брак вступить должна / Он и не заботится / что за существо она? / где он с нею встретился? / там, среди лесов / там жилище демонов, / там вертеп духов!». Хульбранд снова перебивает ее «Полно, прекрати рассказ / но ты должна сказать сейчас – кто ты сама!»⁴¹⁸.

Таким образом, уже Бертальда – гений возмездия. Подобный «кульбит» имеет особый смысл: дальнейшее построение действия и финал связаны с разоблачением героини и всеобщим вопросом – «Кто ты? Кто ты?», на что она в кульминационный момент отвечает: «Кто я? Кто я? Наяда!» (пример 25). После сенсации, произведенной этими словами и бедственной для Ундины реакции придворных, следует выразительная и очень трепетная сцена прощания (финал второго акта).

⁴¹⁸ Львов А.Ф. «Ундина»: Романтическая опера в трех актах: Партитура: рукопись: в 3-х т. Т. 2. С. 233–253. Однако же музыкальная составляющая баллады, несмотря на такую рокировку, не претерпела сколь-нибудь существенных изменений.

Композитор характеризует героиню выразительнейшим ариозо, в которой гармонично сочетаются решительное, героическое начало и очень искренние, секундовые жалобные ходы (пример 26).

В финале второго акта Ундина предстает в лирической ипостаси: она «живая», испытывающая подлинную горечь от того, что оказалась непринятой, чужой и отторгнутой от мира людей (пример 27). Здесь же, в сцене прощания Ундины обращает внимание и очередное появление лейттеобра Ундины: приход дяди Водопада и подводных духов, скандирующих на одном звуке «Ундина, ты снова у нас!»⁴¹⁹ и последующее исчезновение Ундины иллюстрируются «льющимися» арфовыми пассажами.

Второй акт заканчивается арией мести Герцога «С мезтью верной, с мезтью грозной сам к злодею я явлюсь! За обиду, за презренье, за измену я вступлюсь!».

В рукописной партитуре есть ряд вписанных карандашом помет (в отличие от основного текста чернилами), раскрывающих изменение драматургических акцентов и сценического плана оперы. Перемены, помимо Баллады, касаются Арии Ундины «О, страх, о тяжкое мученье мне сердце смертному отдать», ранее помещенной *во втором действии* (том 2), но теперь, в соответствии с новым замыслом перенесенной в *третий акт*. Об этом свидетельствует запись карандашом на странице 60 второго тома рукописной партитуры: «Эта ария переносится в начало второго акта». В обновленном варианте планировалось четыре действия (в показах 1848 года – три). Новое третье действие предполагалось состоящим из арии Ундины, ее дуэта с дядей Водопадом и хоров водных духов, а четвертое представляло собой развязку оперы.

На первой странице третьего тома партитуры, соответствующего третьему акту оперы, есть ремарка: «3-й акт начинается вновь сочиненной музыкой – для хора Наяд и Нереид, который переходит в игривые танцы водяных детей. После –

⁴¹⁹ Там же. С. 297–298.

ария Ундины (из 2-ого действия), а уж потом и сей дуэт с Водопадом. № 3 (по новому либретто)». То есть, Львов, согласно новому либретто⁴²⁰, постарался уделить бóльшее внимание подводному царству, чем в предшествующих версиях оперы. Нововведение очень важное, поскольку образ Ундины получился у композитора и притягательным, и страдающим, и чувственным, и нежным, и шаловливым, а в нужные моменты решительным, и даже грозным, как и полагается властительнице стихии. Но, на наш взгляд, в партитуре вряд ли отыщется место, где бы она предстала именно как существо *иное*. Едва ли в облике львовской Ундины можно найти волшебную, *неземную* хрупкость героинь Гофмана, Римского-Корсакова, даже Чайковского, сделанную по большей части особыми гармоническими и тембровыми средствами. По-видимому, ощущая нехватку в образе морской девы этих важнейших характеристик, а также желая сообщить необходимый и явно недостающий *вес* миру водных духов, то есть сбалансировать мир людей и мир волшебный, композитор и вносит подобные поправки в оперу.

К сожалению, хор Наяд и Нереид, а также «игривые танцы подводных детей», в который перерастал этот хор (согласно приведенной выше ремарке), нам обнаружить не удалось. Но – без сомнения – они были чрезвычайно важны для уравнивания драматургического плана оперы, придания стройности всей конструкции и подкрепления соответствующими средствами важнейшего стержня сюжета – двуединства волшебного и реального мира. Подобный баланс, который естественным образом отличает и сюжет, и художественные произведения на эту тематику, присутствует и в «Ундине» Гофмана, и в «Русалке» Даргомыжского, и в «Майской ночи», «Садко» Римского-Корсакова.

Вернемся к арии Ундины. В приведенном ниже музыкальном примере указан первоначальный вариант – тот, который соответствовал исполнению арии Ундины во втором акте, перед ее планирующейся свадьбой с Рыцарем во дворце, перед эф-

⁴²⁰ Либретто изд. Ф. Стелловского. СПб., 1863. См.: Бернандт Г.Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). М.: Советский композитор, 1962. С. 313.

фектным появлением Бертальды с ее разоблачающей героиню Балладой. Под примером приведен вариант текста, набросанный позднее карандашом, после переноса арии Ундины из второго акта в третий. В арии Ундина вновь предстает впечатляюще разной. Здесь – несколько контрастных разделов со своими интонационными особенностями в каждом. Как и в остальных номерах, героиня в арии выглядит пронзительно *живой*. В арии нет особенных оркестровых и гармонических средств для выражения *другой* сущности морской девы, того трепетного соединения *инаковости* и человечности, какое характеризует, например, Волхову и Панночку Римского-Корсакова. Вместе с тем налицо выразительная мелодика, претворяющая разные чувства Ундины – восторг любви, боль от ее возможной утраты, горечь разочарования, страдания от столкновения с жестоким миром людей.

В оркестре слышны интонации темы вступления из увертюры – редкие реплики флейты, которая, наряду с арфой уже может рассматриваться как лейтинструмент героини. Самые напряженные драматические моменты арии иллюстрируют тремоло струнных. Ария столь разносторонне представляет героиню, что считаем необходимым привести ее полностью (пример 28).

В дуэте с Водопадом, которого Ундина называет «Родитель мой!» обращает внимание характеристика этого сурового водного духа, также выдержанная в традиционном ключе. С одной стороны, здесь можно услышать довольно сухие, приказные отрывистые реплики, при помощи которых Водопад общается с подвластным ему сонмом водных духов. Решительное, призывное начало в интонационном облике данного персонажа – основной ключ раскрытия образа в операх на русалочьи сюжеты. Вспомним Кюлеборна в опере Гофмана, Мельника в «Русалке» Даргомыжского, Морского Царя в «Садко» Римского-Корсакова – их попытки уберечь родное существо от грозящего стать трагическим контакта с миром людей также облекаются в схожие решительные, порою гневные интонации. С другой, Водопад предстает в дуэте с Ундиной как любящий родитель, что отражается в лирических вкраплениях, тягучих, длинного дыхания фразах. В то же время, как только сменяется адресат, претерпевает изменения и интонационный словарь Водопада: ремарка

«сильно и резко»⁴²¹, решительные фразы «Услышь, о, сонм духов подводных» характеризуют диалог героя со своими соплеменниками. Водопад пытается узнать судьбу Ундины и получает ответ: «только здесь, среди нас она счастье найдет». Параллели между Водопадом и Кюлеборном (в этом же визуальном ряду с полными основаниями может находиться и Мельник – отец Наташи, и Морской Царь – родитель Волховы) в данном контексте вполне естественны и объясняются, прежде всего, родством сюжетов. Однако близость интонационных решений – и у Гофмана, Львова, Даргомыжского, Римского-Корсакова – красноречиво свидетельствуют о том, что такое музыкальное сходство персонажей определяется в большой степени архетипичностью образов. В самом деле, образ родителя, защищающего от невзгод этого мира родное существо, претворен во множестве оперных произведений. Примерами тому могут служить не только лишь названные реализации образа отца, но и Риголетто в одноименной опере Верди.

В четвертом действии привлекает внимание романс Ольбранда «Раскаяние» (*B-dur, Andante, 4/4*)⁴²². Помимо рукописной партитуры, этот номер существует в изданном виде⁴²³. Само название – «Раскаяние»⁴²⁴ – ключ к интонационным особенностям романса. Здесь обилие ниспадающих, «умоляющих» секундовых пар в мелодике, фразы, эквивалентные речевой мольбе. Рыцарь в конце оперы предстает искренне кающимся, что также находится в рамках своеобразной традиции претворения этого архетипического образа – вновь вспомним Хульбрандта, Хуго, Рыцаря, Князя, интонационные портреты которых обязательно вмещают «покаянные» черты.

⁴²¹ Там же. С. 23.

⁴²² Там же. С. 44–48.

⁴²³ Львов А. Ф. Раскаяние: Романс. М.: в Музыкальном магазине Ю. Гессера, печ. в типографии В. Кирилова, [1848]. Это № 5 в серии «Романсы и песни».

⁴²⁴ Выразителен текст романса:

Прости меня, святая тень
Казнен, жестокая, тобою;
Хотя на день, хотя на день
Дай оживиться мне душою;
Любовью прежней осеня

Души печальной злую муку,
Забудь про страшную разлуку,
Хотя на день, хотя на день
Дай оживиться мне душой, душою;
Забудь про страшную разлуку,
Прости меня, прости меня.

После романса следует сцена Ольбранда с Бертальдой и дуэт «О, пощади». Согласно партитуре, затем предполагалось явление Ольбранду Ундины, но в рукописи страницы с 83 по 100 зачеркнуты и скреплены. Здесь также оставлены карандашные пометы, регламентирующие перенос арии Ундины из конца оперы и хор духов.

Большой удельный вес в новом четвертом действии (в первых постановках – в третьем) занимает картина бури⁴²⁵, образующая своеобразную арку с бурей из начала первого акта. Вновь, как и в начале оперы, как и в иных «бурных» сценах других композиторов используются традиционные эффектные средства – свистящие пассажи, стремительный темп, соответствующая завывающая динамика (нюанс – *ff*). Картина начинается с того, что хор духов останавливает Ольбранда и напоминает ему: «Изменник, вспомни об Ундине!». Данному хору (как и всем хорам духов в опере) свойственна, согласно специфике образа, интонационная и ритмическая статика.

Быть может, именно эта нарочитая простота стала причиной нелестных эпитетов исследователей – таких, как «топорное четырехголосие хоров»⁴²⁶. Однако, на наш взгляд, есть особый смысл в подобной подчеркнутой константной простоте. Быть может, это не столько следствие «бездарности Львова как оперного композитора»⁴²⁷, сколько стремление автора показать музыкальными средствами страшное, потустороннее. Трудно ожидать от угрожающих человеку призраков гармонических изысков или же прихотливой мелодики. Призраки вещают, и, как правило, делают это именно статично. Можно привести в пример такое же направление творческой мысли как у Львова, продемонстрированное Гофманом в «Ундине». Интонационный портрет сопровождающего Кюлеборна Хора водяных духов близок тому, который характеризует их сородичей из оперы Львова (и Гофмана, Лорцинга): здесь те же повторяющиеся, декламационные интонации в оstinatном

⁴²⁵ Львов А.Ф. «Ундина»: Романтическая опера в трех актах: Партитура: рукопись: в 3-х т. Т. 3. Со с. 124.

⁴²⁶ Золотницкая Л.М. А.Ф. Львов // Россия – Европа. Контакты музыкальных культур: Вып. 7. СПб.: РИИИ, 1994. С. 135.

⁴²⁷ Там же. С. 136.

ритме, производящие впечатление неумолимой силы (см. пример 8 из раздела 2.1, пример 27 из раздела 2.2). Статика и константность, как непрременные части образов призраков выступают своего рода балансом, уравнивающим оркестровый накал бури: вступление хора духов отмечено ремаркой «буря во всей силе»⁴²⁸, и потому предельно лаконичный музыкальный облик духов приобретает на этом эмоционально напряженном фоне выразительность и рельефность.

Финал оперы весьма традиционен для опер на сюжеты о морских девах: практически все приведенные в пример музыкально-сценические версии на русалочью тематику оканчиваются чрезвычайно схожим с львовской «Ундиной» образом. После того, как буря стихает и духи замолкают⁴²⁹, из воды появляется Ундина в обрамлении струящихся пассажей арфы (как во многих иных фрагментах оперы). Финальный выход Ундины сопровождает, помимо арфы, камерный духовой состав (флейта, гобой, кларнет), к которому затем присоединяются струнные⁴³⁰: названные тембры, подчеркнем, неразрывно связаны с образом морской девы не только в опере Львова, но и в других оперных произведениях на русалочью тему.

Проникновенную арию Ольбранда «Ундина, забудь мои заблужденья!» сменяют масштабные гимнические хоры Наяд и Тритонов: «Вечную радость здесь вы нашли! Здесь неразрывны узы любви! Здесь нераздельны узы любви»⁴³¹. Торжественность финала выражена, в том числе, традиционными для подобного действия ладовыми средствами: тотальный *C-dur* утверждает тему вечной любви, вновь заставляя слушателя вспомнить схожие со Львовым композиционные и драматургические решения хорового финала «Ундины» Гофмана⁴³². Благодаря ясно ощущаемому катарсическому характеру окончание львовской оперы перекликается с величественными сценами, венчающими «Лесту, Днепровскую русалку» Давыдова и Кавоса, «Русалку» Даргомыжского, «Садко» и «Снегурочку» Римского-Корсакова.

⁴²⁸ Львов А.Ф. «Ундина»: Романтическая опера в трех актах: Партитура: рукопись: в 3-х т. Т. 3. С. 126.

⁴²⁹ Там же. С. 132.

⁴³⁰ Там же. С. 132–136.

⁴³¹ Там же. Со с. 173.

⁴³² Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 226–244.

Резюмируем следующее. Опера Львова – один из заслуживающих внимания образцов реализации в художественном произведении сюжета о морской деве. Приведенный анализ показывает, что интонационные, тембровые и драматургические решения композитором образов оперы обретаются в русле своеобразной музыкальной традиции, сложившейся на протяжении XIX века и определяющей выраженные интертекстуальные связи между произведениями. Сам феномен существования подобной традиции и интертекстуальных параллелей обусловлен, очевидно, архетипичностью образов сюжета – качеством, позволяющим судить об обращенности создателей к сфере коллективного бессознательного, откуда те черпали соответствующие образам русалочьих сюжетов идеи и способы их реализации в музыкальном искусстве.

§ 2.4. Особенности претворения архетипического образа морской девы в «Ундине» П. И. Чайковского⁴³³

В творчестве П.И. Чайковского «Ундина» занимает особое место. Сказочный романтический сюжет о морской деве, ставший основой художественных произведений эпохи романтизма и особый флёр загадочности, связанный с уничтожением самим автором рукописи произведения, во многом определяют его притягательность. Бесспорны достоинства музыкального материала утерянной в целом, но сохранившейся для современной аудитории в отрывках оперы. Возможность приоткрыть завесу таинственности «Ундины», будто ненадолго заглянуть за ту грань, где «рукописи не горят», дают уцелевшие фрагменты, которым сам Чайковский дал вторую жизнь в других своих опусах. Это Интродукция, использованная композитором в качестве таковой же в музыке к сказке А. Островского «Снегурочка»; песня Ундины «Водопад, мой дядя», вошедшая с некоторыми изменениями в качестве

⁴³³ Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* Особенности претворения архетипического образа морской девы и мифологемы воды в опере «Ундина» П.И. Чайковского // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. СПб.: Астерион, 2014. Вып. 9. С. 28–48.

первой песни Леля в партитуру «Снегурочки», свадебное шествие Бертальды и Гульбранда, ставшее второй частью Второй симфонии и последний дуэт Ундины и Гульбранда, который звучит в пятом танце лебедей из второго действия балета «Лебединое озеро». Финал первого действия, нигде впоследствии не использовавшийся, сохранился благодаря концертным исполнениям нескольких фрагментов только что написанной оперы в Большом театре Москвы 16 марта 1870 года⁴³⁴.

Для исследователя «Ундина» Чайковского представляет собою такой же несомненный интерес, как и для слушателя; в числе возможных ракурсов изучения считаем необходимым обозначить выявление особенностей претворения композитором архетипического образа морской девы. Несмотря на фрагментарность сохранившегося музыкального материала, он все же предоставляет основания для анализа и выводов об интенциях композитора в воплощении им образа главной героини и мифологемы воды, о круге выразительных возможностей, к которым он прибегал, о корреляции музыкального портрета Ундины Чайковского со схожими героинями опер иных авторов.

Известно, что композитор воспользовался готовым либретто «Ундины» В.А. Соллогуба, которое было создано для шедшей в 1848 году одноименной оперы А.Ф. Львова. Впоследствии данное либретто вошло в так называемое Смирдинское собрание сочинений графа Соллогуба⁴³⁵, где спустя годы Чайковский смог ознакомиться с ним. Общеизвестны, благодаря биографам композитора такие факты, как прекрасное его знакомство с детства с образом Ундины, ласковые прозвища «Ундиночка», адресованные сестре Александре, и то, что «Ундина» Жуковского была

⁴³⁴ См. об этом: *Чешихин В.Е.* История русской музыки, с древнейших времен по 1903 год и позже, в эволюции родов музыкального творчества: в 6 т. 2-е изд., испр. и доп. / В. Чешихин. М.: Электропечатня нот П. Юргенсона, 1905. Т. 1. История русской оперы (с 1674 по 1903 г.) С. 287–288. Труд Чешихина – не единственный источник, из которого можно почерпнуть информацию о фрагментах Ундины. Много упоминаний об опере, попытках композитора заручиться петербургской поддержкой в ее сценическом исполнении, о концерте в Большом театре оставили М.И. Чайковский, Н.Д. Кашкин, Г. Ларош и многие другие критики, исследователи, включая Б.В. Асафьева, П.Е. Вайдман, Е.М. Цареву, Е.М. Орлову.

⁴³⁵ Сочинения графа В.А. Соллогуба: в 5 т. СПб.: Издание придворного книгопродавца А.Смирдина (сына), 1855–1856. Либретто оперы «Ундина» находится в четвертом томе указанного издания (с. 233–293).

одной из любимейших книг в семье. Общеизвестно также и то, что первое издание «Ундины» Жуковского сохранилось в Клину в личной библиотеке Чайковского. Органичное и раннее вхождение образа волшебной морской красавицы в мир будущего великого музыканта, некоторая близость этого персонажа самому качеству его таланта⁴³⁶, а также (без сомнения!) – прекрасное знакомство Чайковского с многочисленными и разнообразными художественными инсталляциями сюжета в культуре (не только музыкальной) определяют его неугасающий интерес к нему. Морская дева – притягательный, колдовской образ – держала мастера в «плену» своего обаяния на протяжении всего его творческого пути. Чайковский неоднократно в эпистолярной отдавал дань будоражающему его творческое воображение сюжету. Так, буквально через несколько лет после уничтожения рукописи композитор отмечает: «года три назад я сжег партитуру. Теперь я опять начинаю увлекаться этим сюжетом»⁴³⁷.

Обратимся к способам реализации Чайковским архетипического образа морской девы. Первый законченный номер утраченной оперы – интродукция, которая впоследствии без существенных изменений становится интродукцией же к «Снегурочке». Вторая жизнь музыкального материала, ранее предназначенного «Ундине», обусловлена близостью самих персонажей. Снегурочка, как и Ундина, – существо волшебное, *иное*. Она приходит в наш, человеческий мир, ищет любви, приобретает трагический опыт от столкновения с несовершенным миром людей и, в итоге, – погибает. По-видимому, родственность героинь дала основания композитору быть уверенным в том, что музыка интродукции станет аутентичной в ином своем применении.

И все-таки важно вслушаться в этот материал, имея в виду его изначальное назначение, то есть, рассматривая его именно как интродукцию к «Ундине». Эта

⁴³⁶ Приведем в пример высказывание В.Чешихина: «Как жаль, что пропала именно эта “Ундина”, единственная опера Чайковского на сюжет сплошь фантастический, столь сродный его дарованию!». См.: *Чешихин В.Е.* История русской музыки, с древнейших времен по 1903 год и позже, в эволюции родов музыкального творчества. Указ. изд. С. 289.

⁴³⁷ Приводится по: *Чешихин В.Е.* История русской музыки, с древнейших времен по 1903 год и позже, в эволюции родов музыкального творчества. Указ. изд. С. 289.

музыка окунает слушателя в образную сферу будущей оперы: даже не зная наверняка концепцию самого композитора в отношении им созданного, здесь можно услышать, доподлинно узреть сказочное подводное царство, родной дом героини оперы. Мифологема воды претворяется в музыке вполне определенными способами. В интродукции отчетливо выделяются два контрастных фрагмента, которые создаются, с одной стороны, приглушенными фантастическими, ползущими секундовыми ходами деревянных духовых в первых тактах (пример 1) и, с другой, – сверкающей, будто переливающейся водяными каплями на солнце тканью другого эпизода, явственно расслоенного на «дно» и «поверхность» (цифра 2). Его особая тремолирующая фактура «наверху» и волнообразные ходы струнных «внизу» (пример 2) будто живописуют невиданные, ирреальные пейзажи водного мира.

Велика роль духовых и струнных в этой музыкальной инсталляции подводного царства. В финальных тактах интродукции, гимническом единении обеих тем к волшебному звучанию группы духовых и струнных присоединяются роскошные арфовые пассажи, вносящие выразительные штрихи в фантастическое, подлинно водяное полотно (пример 3). Показателен отзыв Г.А. Лароша об отрывках из «Ундины», прозвучавших на концерте 16 марта 1870 года: «Я нашел в них не только ту тщательную и элегантную оркестровку, которою всегда блистают композиции нашего даровитого соотечественника, но местами, и весьма удачно переданный тон фантастического водяного царства»⁴³⁸.

Образ Ундины неотделим от мифологемы воды как таковой. Являясь плотью от плоти существом *иного* мира, морская дева, естественно, наследует многие черты родной среды, которые претворены в характеризующих только ее эпизодах. Песня Ундины – важнейший для понимания образа морской девы номер. К сожалению, общая драматургия оперы композитора остается для нас навсегда утерянной. И все же по Песне Ундины мы можем хотя бы приблизительно судить о значимых для этого персонажа музыкальных доминантах. Интонационные особенно-

⁴³⁸ Ларош Г. Музыкальная хроника / Г. Ларош // Московские ведомости. 1870. № 72. С. 4.

сти Песни доказывают нахождение Чайковского в традиционном русалочьем музыкальном контексте: вокальная партия строится на мелких мотивах секундового строения (пример 4), которые в силу своей постоянной повторяемости создают некий эффект кружения – вовлечения, заманивания, «заклинания», так свойственных русалочьим образам.

Вместе с тем здесь явственно ощутимы и черты, свойственные *живой*, настоящей девушке – шаловливость, кокетство, трепетная лиричность. Такую же двухипостасную трактовку с явственным разделением оппозиций «живая – иная», «теплая – холодная» можно усмотреть и услышать в драматургии, как было неоднократно показано выше, образов Ундины Гофмана, Наташи Даргомыжского, Волховы и Панночки Римского-Корсакова и других морских дев.

Важно отдельно оговорить фактурную специфику Песни Ундины: вокальная партия сопровождается легким тремоло духовых и струящимися пассажами арфы и фортепиано, что также находится в соответствии с традиционным набором выразительных средств, свойственных претворению образа морской девы в музыке. Для наглядности приведем фрагмент (пример 5) такой константной фактуры. Покачивающийся, мерцающий характер аккомпанемента не меняется на протяжении всей Песни, лишь в кульминационные моменты сопровождение отличается более плотным и насыщенным звучанием. Особая оркестровка, будто имитирующая родную для Ундины водную стихию, расцветивается в моменты, когда героиня пересказывает просьбу дяди и брата: «оставайся с нами, наш украшен дом чудными цветами, крупным жемчугом» (два такта до цифры 70 – цифра 80 партитуры). Здесь явственно звучат роскошные переборы арфы на фоне выдержанных тонов духов и волнообразных пассажей струнных. Действительно, перед слушателем – красочная зарисовка подводной отчизны героини.

В Песне Ундины и в рассмотренных ранее фрагментах интродукции вода предстает перед слушателем в ее волшебной ипостаси. Однако вода традиционно трактуется в культуре отнюдь не в однозначном, но, напротив, учитывающем обе ее стороны ключе. Вода, как дарующая жизнь и, одновременно, как несущая опасность и даже смерть стихия – вот тот вектор, в котором раскрывается мифологема

воды в пласте художественных произведений на русалочью тему. Таковую бинарность наследует от материнской, породившей ее стихии и сама героиня, подобное диалектическое единство противоположностей характеризует и ее. Еще одним уцелевшим номером оперы, наиболее ярко претворяющим обозначенную диалектику образа, выступает Финал первого действия, нигде впоследствии композитором не использованный. В этом фрагменте налицо два драматургических пласта: хор обезумевших от страха перед разбушевавшейся стихией рыбаков и разворачивающаяся на этом выразительном фоне любовная сцена Ундины и Рыцаря, полная признаний, восторгов и радости взаимного чувства. Здесь, пожалуй, как ни в каком другом эпизоде произведения, амбивалентность мифологемы воды и плоть от плоти ее – Ундины – приобретает полнокровное звучание.

Впечатляющая картина бури, грозящей потоками воды смести все живое и потому ввергающая человека в пучины ужаса, имеет ясно очерченные интертекстуальные связи с иным произведением самого Чайковского на ту же тематику – симфонической фантазией «Буря». В буре «Ундины», как и в фантазии по Шекспиру, налицо соответствующие средства претворения грозной, смертельно опасной ипостаси мифологемы воды. Отметим энергичный хроматический, замкнутый мотив струнных (пример 6), своими нагнетающими лейтповторениями и кратким фугато подготавливающий картину беснующейся стихии. Необходимые штрихи, дополняющие впечатление, создают свистящие секундовые последовательности деревянных духовых (пример 7), явственно напоминающие соответствующие образу тембровые и интонационные решения Дебюсси в его морском симфоническом триптихе (Часть III: «Диалог ветра с волнами», пример 8) и отчетливо перекликающиеся с аналогичными картинками в произведениях иных авторов.

В дополнение к названным параллелям между претворением мифологемы воды Чайковским в «Ундине» с произведениями Дебюсси и фантазией «Буря» самого Чайковского, назовем также, к примеру, сцену бури из первой картины «Пана Твардовского» А. Верстовского, картину бури, открывающую оперу «Ундина» Гофмана, «бурю» в начале «Отелло» Дж. Верди, страницы «Летучего Голландца»

Р. Вагнера и т.д. Трактовки Н.А. Римским-Корсаковым бурных эпизодов в его многочисленных морских полотнах («Садко», «Шехеразада» и мн. др.) также могут быть примерами устойчивости музыкальной традиции в живописании воды с той лишь оговоркой, что интерпретация и чувство самим композитором стихии своеобразно и отличается, скорее, импозантной, но не беснующейся мощью.

В числе выраженных интертекстуальных параллелей между картиной бури из «Ундины» и другими произведениями на обозначенную тему отметим, кроме уже указанных, сходные фактурные (расслоение фактуры на «верх» и «дно», всевозможные тремоло, глиссандо, свистящие хроматические пассажи) и тембровые (преимущественно деревянные духовые со струнными) способы обрисовки образа, интонационный словарь, зиждящийся на хроматизмах и секундовости, мелких круговых мотивах, а также общую драматургическую тенденцию к повторности музыкального материала, что создает ощутимую иллюзию затягивающего круговорота – опасного, влекущего и смертельного. Общий вектор творческих поисков композиторов определяется самим образом, диктующим такие приемы своего воплощения.

В кульминационных разделах номера, живописующих пик бушующей стихии, и без того тревожная атмосфера усиливается вербальными средствами – хором, комментирующим разразившуюся катастрофу (примеры 9 и 10) и троекратно возвещающим подчеркнуто скандированную фразу «О, страшный час!» (заметим попутно ее замкнутое, круговое строение). Сколь выразительны средства претворения образа! Каков поистине зрительный эффект и впечатления от услышанного! В столь «страшный час» для рыбаков, на исчерпывающе обрисованном фоне беснующейся бури – совершенно иные краски и контрастный катастрофе островок настоящего восторга любви. Виновницей такого «оазиса» выступает Ундина – дитя, порожденное той самой стихией, которая сметает и крушит все на своем пути, грозя разрухой и гибелью. Как красноречив контрапункт двух ведущих драматургических линий в этой сцене – хора обезумевших от ужаса рыбаков (пример 10) и счастливого дуэта Ундины и Рыцаря! Как точна и многозначительна характеристика мифологемы воды, во власти которой даровать и «страшный миг», и «миг блаженства»!

Хор рыбаков	Дуэт Ундины и Рыцаря
Спасайтесь! Спасайтесь! Спасайтесь! Поток наш кипит! Из берега вышел, все ломит, валит! Беснуясь, все топит, нам смертью грозит! От гибели Бог нас один защитит! О страшный час!	О, счастье, миг блаженный, миг блаженный, вся кровь во мне кипит! Душа с Вселенной восторгом говорит! Я жить хочу любя, я радуюсь, страдаю, я чувствую себя!

В контексте таких представлений о водной стихии Интродукция к «Ундине» и Финал первого действия образуют выразительнейшую контрастную арку, иллюстрирующую имманентные мифологеме воды бинарные оппозиции «жизнь – смерть», «благо – опасность».

Необходимо уделить внимание способам музыкального воплощения любовного дуэта Рыцаря и Ундины. Несмотря на константность музыкальной катастрофы в финале, скандированный характер партии хора, идущих вразрез с состоянием героев, их партии отличаются подлинным ликованием светлого чувства. Здесь можно услышать и лирику, и широкого дыхания фразы, и унисон взаимности и единомыслия. Яркими штрихами, характеризующими Ундину в этом дуэте, выступают круговая, замкнутая природа интонаций, а также арфовые пассажи в сопровождении – как неперенные музыкальные спутники архетипического образа героини (пример 11).

Следующий номер «Ундины», музыка которого оказалась доступной для слушателя благодаря использованию ее самим композитором в других сочинениях – последний дуэт Ундины и Рыцаря, материал которого мы можем услышать в Пятом танце лебедей из второго акта «Лебединого озера». Дуэт, как и многие другие неоконченные, либо уничтоженные сочинения Чаковского подвергался в свое время процессу реконструкции⁴³⁹. В свободном интернет-доступе отдельные уцелевшие фрагменты из «Ундины» – те, о которых речь шла выше, и Дуэт Ундины и Гульбрандта в исполнении Тамары Милашкиной и Евгения Райкова.

Важным для понимания характеристики героини утерянной оперы оказывается применение музыки Дуэта в балете «Лебединое озеро». Как и «Снегурочка», в которой

⁴³⁹ Согласно разысканиям исследователей, восстановительная работа в отношении Дуэта Ундины и Гульбрандта была проведена В.Я. Шебалиным в 1956 году. См. подробно об этом: *Комаров А.В.* Восстановление произведений П.И. Чайковского в истории русской музыкальной текстологии: дис ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Комаров Александр Викторович. М., 2006. 260 с.

вовсе неслучайно обрела второе дыхание Интродукция к «Ундине», так и «Лебединое озеро» обнаруживает близость в сюжетном и смысловом планах к либретто «Ундины» и потому привлечение этого материала к родственному произведению кажется вполне оправданным. В книге Ю. Слонимского⁴⁴⁰ неоднократно подчеркивается преемственная связь между образами Ундины и Одетты. Обе героини – существа из иного, идеального мира, обе они во взаимодействии с миром людей приобретают горький опыт разочарования и предательства со стороны человека. Оба сюжета, безусловно, *романтичны* в самом полном смысле этого определения, то есть содержат целый комплекс проблем, характерных для романтического мировоззрения. Схожесть сюжетов определила саму возможность возрождения Дуэта Ундины и Гульбрандта в «Лебедином озере» и соответствие этого материала новым образным задачам. Известно, насколько щепетилен был Чайковский в вопросах творчества, как требователен к себе: в таком контексте замысел в отношении именно такой второй жизни Дуэта Ундины и Рыцаря неслучаен.

Музыкальный материал Дуэта также обнаруживает признаки воздействия архетипического образа морской девы на воображение композитора. И пусть в этом номере оперы бóльший удельный вес занимает партия Рыцаря, пусть партия Ундины в силу скорбности момента не проявляет так красноречиво свою манящую силу, но, скорее, демонстрирует сострадательность и подлинную всепрощающую любовь, все-таки даже здесь, в этом настоящем катарсисе можно услышать свойственные музыке русалочьих сюжетов тембровые и фактурные, а также штриховые решения. Речь идет о соответствующей оркестровке – ярких и выразительных сочетаниях арфы, духовых и струнных, о фактурных приемах, иллюстрирующих «водную» природу героини.

Дуэт строится на двух контрастных сферах – лирической кантилене широкого дыхания, которая отличает первый раздел формы (начальное соло Рыцаря), репризу (дуэт с Ундиной) и оживленной, в некоторой степени скерцозной середине (пример 12). На наш взгляд, средний раздел, обретя ауру и смысловой флёр не

⁴⁴⁰ Слонимский Ю.И. Лебединое озеро П. Чайковского: Серия Сокровища советского балетного театра. М.: Музгиз, 1962. 79 с.

только лишь «Ундины», но впоследствии и «Лебединого озера» в целом и его конкретного фрагмента – танца лебедей, подруг Одетты, и в силу таких обстоятельств ставший обладателем сложного семантического поля, имеет определенные точки пересечения с другим эпизодом знаменитого произведения, также непосредственно относящимся к связанной с морскими девами тематике, а именно характеристикой Римским-Корсаковым подруг Волховы, девиц Царства подводного во второй картине «Садко» (пример 13). Родство слышится в интонационном (терпкие секунды) и тембровом планах (и в том, и другом случае композиторы прибегают к сочетанию духовых и струнных). А роскошная арфовая интродукция к пятому танцу лебедей (отсутствующая в опере «Ундина»), несомненно, перекликается с арфовыми обрамлениями и вкраплениями в сцену Садко и Волховы и ее подруг. К указанному видео- и аудиоряду имеются основания добавить и Царевну Лебедь Римского-Корсакова, поскольку характеристики названных героинь свидетельствуют об одном векторе творческих поисков.

В Дуэте Рыцаря и Ундины также налицо двухипостасная – *иная и человеческая* – трактовка образа героини. Если в среднем разделе безжизненные реплики Ундины, выдержанные на одном звуке, являют слушателю существо, принадлежащее другому миру, то в заключительном разделе дуэта, то есть с Рыцарем, теплые лирические фразы, настоящая кантилена, трепетное чувство широких фраз свидетельствуют о живой, любящей женщине. Такая двуединая интерпретация Ундины, выраженная в соответствующем музыкальном материале, соотносится с аналогичной трактовкой образного мира «Лебединого озера» и во многом определяет справедливость и аутентичность использования этой музыки затем в балете.

Рассмотрение особенностей уцелевших фрагментов оперы «Ундина»⁴⁴¹ Чайковского дает возможность сделать выводы о том, что композитор во многих своих

⁴⁴¹ В наши дни предпринята реконструкция сохранившихся фрагментов партитуры оперы, которая была издана (как собственно партитура, так и клавиры) в Челябинске в рамках Академического полного собрания сочинений П.И. Чайковского с подробным научно-исследовательским очерком, раскрывающим историю создания сочинения, историю прижизненного исполнения, включающая либретто, отклики современников и даже обзор театральных замыслов Чайковского на сюжет «Ундины». См.: *Чайковский П.И. Ундина: Опера в трех действиях: Фрагменты партитуры // Чайковский П.И. Академическое полное собрание сочинений: Серия I: Сценические произведения, оперы:*

творческих решениях намеренно или же интуитивно руководствовался своеобразной *традицией* претворения архетипического образа морской девы и мифологемы воды. Воздействием таковой традиции, на наш взгляд, объясняется обращение разных композиторов (в том числе и Чайковского) к особому кругу выразительных средств и обусловленные этим интертекстуальные параллели между запечатлениями морской девы / ундины / русалки и мифологемы воды в разных музыкальных произведениях. Созданный Чайковским образ Ундины неразрывными узами связан как с предшествующими воплощениями образа Гофманом, Даргомыжским, так и во многом предуготовляет жертвенную трепетность, двуединство волшебства и реальности, проникновенную лиричность целой галереи героинь самого Чайковского, Римского-Корсакова и иных творцов.

§ 2.5. «Ундина» С. С. Прокофьева

в контексте музыкальных реализаций сюжета о морской деве

Юношеская опера С. С. Прокофьева «Ундина», с одной стороны, – явление малоизвестное для широкой музыкальной общественности. С другой, биографы, исследователи и любители творчества композитора в той или иной мере знакомые с его эпистолярным наследием, в целом, и «Автобиографией», в частности, прекрасно осведомлены о существовании «Ундины», поскольку это сочинение – одна из первых ступеней в формировании собственного стиля композитора и его оперной эстетики. Оконченная в 1907 году, в период обучения в Петербургской консерватории⁴⁴², «Ундина» действительно отразила в себе постепенно кристаллизующиеся стилистические константы начинающего композитора – зачастую музыковеды обращаются к написанному в консерваторский период, чтобы подчеркнуть преемственность более поздних драматургических решений Прокофьева по отношению

Том 3. Челябинск: Music Production International, 2016. 312 с. Важно отметить, что научно-текстологические разделы издания объемлют собой описания источников, подробные потактовые комментарии, иллюстрации, фото важнейших документов из личного архива композитора.

⁴⁴² Начало работы над оперой, как свидетельствует сам автор в своей «Автобиографии», – 1904 год. С. С. Прокофьеву было всего 13 лет.

к его юношеским опусам. Этот принцип исследования – традиционный и информативный в постижении феномена стиля, дает возможность раскрыть процессуальность становления композиторского письма, проследить его эволюцию. Так, М. Тараканов обращается к написанной также в консерваторский период обучения (сразу после «Ундины») опере «Маддалена», выявляя важные стилистические траектории развития Прокофьева как оперного композитора⁴⁴³. Этим же путем следует и М. Сабина, раскрывая особенности его оперного стиля⁴⁴⁴. В том же ракурсе изучает ранние оперы Прокофьева Н. Савкина, формулируя важные в контексте будущих произведений композитора выводы об основаниях его оперного творчества⁴⁴⁵.

В отличие от музыковедов, слушателю опера неизвестна: «Ундина» существует только в виде карандашной рукописи, да и то не в полном объеме. Первые два акта утрачены, рукопись клавира третьего и четвертого действия находятся в РГАЛИ⁴⁴⁶. История создания этого опуса отражена в некоторых моментах «Автобиографии» Прокофьева⁴⁴⁷, переписке с Н.Я. Мясковским⁴⁴⁸. Из «Автобиографии» можно почерпнуть сведения о том, какими были утерянные первые два акта оперы. Так, именно к лету 1904 года относится знакомство по совету М.Г. Кильштедт⁴⁴⁹ с

⁴⁴³Тараканов М. Е. Ранние оперы Прокофьева. М.; Магнитогорск: Гос. Ин-т искусствознания, Магнитогорский муз.-пед. ин-т, 1996. 199 с.

⁴⁴⁴Сабина М. Д. Об оперном стиле Прокофьева // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы (1953–1963) / Сост., ред. И. В. Нестьев и Г. Я. Эдьдман. М.: Сов. композитор, 1962. С. 53–92.

⁴⁴⁵Савкина Н. П. Становление оперного творчества С. С. Прокофьева (оперы «Ундина» и «Маддалена»): автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Наталья Павловна Савкина. М., 1989.

⁴⁴⁶Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Либретто М.Г. Кильштедт по поэме В.В. Жуковского // РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед.хр. 2. Рукопись (клавир) включает в себя следующие картины сохранившихся 3-го и 4-го действий: Действие 3-е. Картина первая: «Двор замка с колодцем». Картина 2-я: «Лодка на Дунае». Действие 4-е. «Зала замка Рингштеттен».

⁴⁴⁷Прокофьев С. С. Автобиография / Ред. М. Г. Козлова. М.: Советский композитор, 1982. С. 139, 140, 146–147 и далее.

⁴⁴⁸Например, время окончания оперы указано в письмо С. С. Прокофьева Н. Я. Мясковскому от 26 июня 1907 года: «... а пока дописываю тот 4-й акт “Ундины”, что давал Вам в мае...». См.: С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / Ред. колл. Д. Б. Кабалевский, А. И. Хачатурян, вступ. статья Д. Д. Шостакович. М.: Советский композитор, 1977. С. 37–38.

⁴⁴⁹Мария Григорьевна Веселкова-Кильштедт (1861–1931) – русская поэтесса, прозаик, драматург. Стихи Кильштедт «большой оригинальностью не отличались, но были написаны гладко, грамотно и читались легко». См.: Прокофьев С. С. Автобиография. Указ. изд. С. 138. Исследователи раннего творчества Прокофьева отмечают малую поэтичность и нежизнеспособность (в сравнении с оригиналом Фуке), созданного М. Г. Кильштедт текста либретто. См.: Савкина Н. П. Становление оперного творчества С. С. Прокофьева (оперы «Ундина» и «Маддалена»). Указ. изд. С. 5.

переводом Жуковского «Ундины» Фуке, обсуждение плана оперы в Петербурге и начало работы над ней по возвращении на лето в Сонцовку⁴⁵⁰.

В облике этой ранней оперы Прокофьева соединились многие разумеющиеся влияния: здесь впечатления от посещений театра в Петербурге⁴⁵¹ и первые юношеские музыкальные пристрастия⁴⁵². Музыкальный контекст, в котором рождалась и создавалась в дальнейшем «Ундина», совпавший со временем обучения в Петербургской консерватории и общении с Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым, А. К. Лядовым, Р. М. Глиэром, Н. Н. Черепниным, С. И. Танеевым и др., очень важен, поскольку дает возможность понять ее стилистические особенности, естественным образом претерпевающие воздействие этого плодотворного общения⁴⁵³.

Выдержанная в русле романтической традиции, имманентной романтическому по своей сути сюжету, «Ундина» Прокофьева выглядит как наследница живописной фантастики русских и европейских опер. Вместе с тем очень юный автор

⁴⁵⁰ Летом 1904 года был окончен первый акт. В «Автобиографии» приводятся некоторые особенности оперы. Например, приемного отца Ундины Рыбака Прокофьев «сделал тенором, может быть, под влиянием Берендея из “Снегурочки”». Композитора смущали некоторые мотивы присланного либретто: «Из лесу выезжает рыцарь Гульбранд, который рассказывает, как всякая нечисть приставала к нему по дороге. В лес же послала его, чтобы испытать, красавица Бертальда. Ундина слушает, сидя у ног, а при упоминании Бертальды пускается на всякие шалости: то плеснет водой, то убежит. Когда же разыгрывается непогода, Ундина скрывается в потоках дождя и воды. “Послушай, послушай, как рвется поток!” – восклицает рыбак и вместе с рыцарем спешит на поиски Ундины. Между тем поток переходит в балет водяных струек, на чем и кончается акт (или картина). Превращение рвущегося потока в балет породило во мне сомнения – остальное было ясно. Но как же поток, который я воспринял как грозное явление природы, должен был перейти в невинный и изящный балет струек?». См.: *Прокофьев С. С.* Автобиография. Указ. изд. С. 146–147.

⁴⁵¹ «За время пребывания в Петербурге меня водили на “Снегурочку”, “Манон”, “Ромео и Джульетту”». См.: *Прокофьев С. С.* Автобиография. Указ. изд. С. 137.

⁴⁵² «Язык Римского-Корсакова был непривычен, я полюбил его позднее. Гораздо большее впечатление произвело “Шествие гномов” Грига, которое я слышал в тот же день в утреннем симфоническом концерте. Это положило начало знакомству с Григом – увлечение, которое продолжалось в течение нескольких лет». См.: Там же. С. 138.

⁴⁵³ В «Автобиографии» Прокофьевым описаны важные детали и этапы последующей работы над оперой: внимание к уже написанному и инструментованному первому акту, проявленное Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым, которым автор играл созданное; поправки, которые вносил непосредственно во время исполнения Н. А. Римский-Корсаков в партитуру, показ «Ундины» С. И. Танееву в Москве, рождение второго акта, который был «менее наивен чем первый, в нем были гармонические замыслы и даже находки», общение с Н. Черепниным и его воздействие на продолжение работы над «Ундиной», обсуждения оперы в целом и ее финала с постоянным шахматным партнером и другом В. М. Моролёвым и т. д. См.: Там же. С. 158–160, 185–186, 220, 262–263, 294, 306–307.

настойчиво заявляет здесь о своей творческой индивидуальности. Однако изучение именно специфики стилистики оперы – вспомогательная задача настоящего параграфа, тем более, что это уже было осуществлено исследователями⁴⁵⁴. Цель же данного аналитического раздела состоит в том, чтобы рассмотреть раннюю оперу С. С. Прокофьева в контексте музыкальных реализаций сюжета о морской деве.

Опера Прокофьева, пусть и юношеская, являет собой еще один яркий образец воздействия на творческие поиски художника феномена *архетипического*, поскольку начинающий композитор интуитивно обращается к тому же самому арсеналу выразительных средств, что европейские (Гофман, Лорцинг, Дворжак, Мендельсон, Рейнеке и др.) и русские (Львов, Чайковский, Даргомыжский, Римский-Корсаков и др.) авторы в создании музыкальных образов своих морских дев – русалок, ундин, мелузин и т. д.

Круговой замкнутый мотив как инсталляция завораживающих песен морской девы присутствует в драматургически важных моментах действия и подчеркнута бытовых эпизодах. Например, в репликах первой сцены третьего акта (Ундина и Бертальяда сидят на скамье во внутреннем дворе замка) уже слышится эта интенция к закругленности, замкнутости (в преимущественно квинтовом диапазоне) ее фраз (пример 1). Эти же замкнутые мотивы составляют и начало большой сольной сцены Бертальяды: Ундина ушла и Бертальяда остается наедине со своими мыслями, облекая их – словно находясь еще под воздействием впечатления от общения с Ундиной – в сходные круговые мотивы⁴⁵⁵. Важно то, что здесь такие мотивы служат прекрасной иллюстрацией слов «*окрутила Гульбранда нечистая сила*» (пример 2). И далее,

⁴⁵⁴ Савкина Н. П. О некоторых чертах стиля в раннем оперном творчестве С. С. Прокофьева (на примере оперы «Ундина») // Вопросы жанрового и стиливого многообразия советской музыки: сб. научн. трудов / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского / Ред. колл. И. Е. Попов и др. М.: МГК, 1986. С. 32–47.

⁴⁵⁵ Помимо приведенного фрагмента, в «Ундине» содержатся еще примеры расширения сферы влияния интонаций Ундины и их появление в партиях не только Бертальяды, но и Гульбранда. Подобный прием прорастания интонаций одного героя в партиях других станет затем одной из важных черт оперного стиля Прокофьева. Так, ярким образцом такого рода прорастания становится партия Наташи Ростовской, чьи интонации проникают в партии Андрея Болконского, Пьера Безухова и даже Анатоля Курагина. См. также: Сабина М. Д. Об оперном стиле Прокофьева. Указ. изд. С. 65–66.

возвращаясь ко все той же неотступной мысли об околдованности Гульбранда, она задает себе горестный вопрос, закругленные контуры которого интонационно родственны ее прежним фразам (пример 3).

Круговая природа партии Ундины проявляется в кульминации третьего акта, в сцене на воде, когда Гульбранд, вне себя от ярости, проклинает Ундины и весь род ее, нарушая, тем самым, обет никогда не ругать ее на воде. Замкнутость и повторность мотивов в ответных репликах Ундины на жестокие слова рыцаря приобретает здесь заклинательный характер (пример 4). Наибольшую выразительность повторяющиеся замкнутые мотивы приобретают в драматически напряженной сцене, когда страшные слова Гульбрандом произнесены, и Ундина должна возвращаться в родную стихию. Зная об ожидающей Гульбранда участи в случае нарушения обещания, она хочет дать ему шанс все исправить и молит быть верным ей (пример 5). И здесь – те же круговые мотивы, гипнотический эффект которых усилен статикой гармонического комплекса, а особую выразительность придают волнообразные арпеджиато (есть основания предполагать, что в партитуре они бы предназначались арфе), так естественно иллюстрирующие волнующуюся водную стихию.

Очевидна интонационная близость прокофьевских мотивов со знакомым всем эпизодом из «Лебединого озера»⁴⁵⁶ П. И. Чайковского – явлении Одетты на бал в замок в момент, когда Зигфрид танцует с Одиллией, что сопровождается звучанием знаменитого лейтмотива. Немой укор-предупреждение Одетты перекликаются со смысловым наполнением сцены, в которой Ундина предостерегает Гульбранда о последствиях его измены. Появляясь повторно, будто на новом витке, тот же круговой мотив в таком же гармоническом и фактурном обрамлении вновь звучит как мольба, как исступленное заклинание⁴⁵⁷ (пример 6).

⁴⁵⁶ О воздействии «лебединых сцен» балета П. И. Чайковского на стилистику оперы Прокофьева впервые см.: *Савкина Н. П.* О некоторых чертах стиля в раннем оперном творчестве С. С. Прокофьева (на примере оперы «Ундина»). Указ. изд. С. 44–45.

⁴⁵⁷ Интонационно и семантически близким представляется также и тематизм главной партии Неоконченной симфонии Ф. Шуберта: на наш взгляд, образно-смысловое поле рассматриваемых тематических комплексов и Шуберта, и Чайковского, и юного Прокофьева чрезвычайно родственно. Замкнутость квинтового хода создает напряженность, а постоянная повторность сменя-

Отметим использование Прокофьевым того же принципа, что и в лейттеме гобоя из «Лебединого озера» – квинтовый ход вниз и его восходящее заполнение, что создает вполне зримую иллюзию кружения. Впервые лейттема появляется в инструментальном вступлении ко второй картине третьего акта, словно предвосхищая грядущие события⁴⁵⁸. Затем, после возвращения Ундины в свое подводное Отечество, эта же тема снова звучит на свадьбе Гульбранда с Бергальдой (первая картина четвертого акта), заставляя вспомнить драматургически схожую ситуацию – песню Наташи-русалки на свадьбе Князя и Княгини из оперы Даргомыжского.

Прокофьев наделяет лейттему Ундины аналогичными функциями: эта тема служит тревожащим совесть Гульбранда упреком, пробуждающим сожаление о несбывшемся счастье. Лейттема проникает в неотступные думы рыцаря об ушедшей возлюбленной и его покаянные настроения, иллюстрирует развернутую и красочную сцену появления героини из фонтана⁴⁵⁹. Поскольку в данном фрагменте рукопись достаточно отчетлива, считаем возможным привести выдержку непосредственно оттуда (пример 7).

Круговые мотивы присутствуют и в последнем явлении Ундины Гульбранду (пример 8): фрагментарно они сопровождают стук Ундины в дверь⁴⁶⁰, полностью звучат в ее выразительнейшем последнем монологе.

Круговые мотивы, помимо запечатления самых характерных сем образа морской девы (увлечь, околдовать, заморозить своей инаковостью), придают всей партии *интонационную цельность*, выразительно выделяют ее в контексте музыкальных портретов других действующих лиц. В очередной раз подчеркнем, что это характерно не только для оперы Прокофьева, но, в целом, для опер на русалочью тематику. В музыкально-сценических версиях на сюжет об Ундине (далее будет показано, что данный тезис справедлив и для произведений, героинями которых является

ющих друг друга императивного движения от доминанты к тонике и затем поступенного, с оттенком просьбы, мольбы (в зависимости от контекста) движения вверх обуславливает исключительную выразительность мотива.

⁴⁵⁸ Там же. Л. 12 об.

⁴⁵⁹ Там же. Л. 44–46 об.

⁴⁶⁰ Там же. Л. 51 об.

Русалка, Мелузина, Свитезянка, Лорелея) различных композиторов, представителей, что важно, разных национальных культур, очевидна общая тенденция дифференцировать интонационный словарь героини. основополагающую роль в этой *отличности* партии главной героини от других персонажей играют круговые мотивы. Причиной аналогичных направлений поисков, в данном случае – имманентной образу замкнутости мелодики – выступают архетипические основания образа, который словно подсказывает творцам средства своего претворения.

Архетипическими же основаниями объясняется просветленная концовка оперы Прокофьева. Разумеется, импульсы к такому умиротворенному камерному финалу⁴⁶¹ присутствуют в самой сказке Фуке, на основе которой создавалось либретто. Однако здесь следует учитывать и бóльший контекст – ведь легенды и поверия про контакт *иного* существа с человеком заключают в себе богатое поле для трактовок и интерпретаций. Одним из ключевых моментов в русалочьих сюжетах является мотив обета верности и его нарушения рыцарем. В более узком – сюжетном – смысле это влечет за собой трагичную для обеих сторон разлуку героев (к примеру, превращение героини в русалку, уходы Ундины и Мелузины от своих рыцарей, превращение Лорелеи в морскую деву и т. д.). В широком смысле есть основания рассматривать саму морскую деву как персонификацию водной стихии, то есть части Природы; в таком свете нарушение договора между Природой и человеком влечет пагубные, а порой и катастрофические последствия, примерами чему в наши дни выступают экологические проблемы, вызванные небрежным, потребительским отношением человека к своим природоохранным обязанностям. Очевидно этот актуальный смысл издавна подразумевается в мифологии, коль скоро последняя представляет собой сокровищницу многовекового человеческого опыта и универсализации его в определенных сюжетах, персонажах и т. д.

⁴⁶¹ В «Автобиографии» Прокофьев подчеркивает: «мне нравилось, что длинная пятиактная [впоследствии переработки приведут к тому, что композитор остановится на четырех действиях – Н. В.] опера заканчивается без прикрас простою лирической фразой». См.: Прокофьев С. С. Автобиография. Указ. изд. С. 306–307.

В приложении к сюжету об Ундине просветленная концовка свидетельствует, скорее, об обретении нарушившим свое обещание рыцарем потерянного им покоя и так желаемого им прощения. Именно этот христианский аспект заключен в сказке Фуке и затем наследуется всеми обращающимися к ней авторами, о чем свидетельствуют катарсические финалы опер Гофмана, Лорцинга, Львова.

Еще одним важным вектором интерпретации сюжета о морской деве, определяющим, в том числе, и особенности «тихого» финала оперы Прокофьева, может и должен выступать краеугольный принцип любой мифологии вообще – восстановление Космоса из Хаоса⁴⁶². Личный «космос» Рыцаря восстанавливается тогда, когда Ундина прощает его предательство, то есть созданную им самим, его малодушием ситуацию «хаоса»: обретение этого покоя даже за чертой смерти концептуально важно для всего сюжета и заключенных в нем христианских смыслов. Последние слова Ундины и ее умиротворяющая колыбельная с характерным баюкающим аккомпанементом исчерпывающе иллюстрируют этот воссоздающий, прощающий, смыывающий все тяготы бытия и грехи земной жизни смысл (пример 9).

В опере Прокофьева, как и в предшествующих произведениях по сказке об Ундине, претворен еще один важный аспект сюжетов о морской деве в целом, понимание которого встраивает произведение в широкий контекст других смыслово близких ему опусов и, тем самым, дает ключи к интерпретациям. Так, финальная колыбельная в опере Прокофьева, на наш взгляд, имеет выраженные переключки с заключительными песнями цикла Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха»: их роднит общая тема утешения природой, последнего приюта и пристанища в ней. Между начальными тактами девятнадцатой песни цикла «Мельник и ручей» и колыбельной Ундины существуют вполне очевидные интонационные, ладовые и гармонические параллели (вплоть до такого нюанса, как функция доминанты на тони-

⁴⁶² Прочитируем емкое выражение Е. М. Мелетинского: «Преобразование хаоса, т.е. состояния неупорядоченности, в организованный космос <...> составляет, в принципе, главнейший внутренний смысл всякой мифологии». См.: *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа: 2-е издание, репринтное. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. С. 205.

ческом органном пункте в нижеприведенном фрагменте), определяемые одним образом, одним эмоциональным содержанием (пример 10). Объяснить неслучайность таких интертекстуальных связей можно тем, что композиторы интуитивно исходят из общего импульса, который продуцирует столь схожие воплощения. Но связанные с водой крещенские смыслы и мотив утешения, очищения ею – лишь одна сторона трактовки этого древнего и могучего образа. Разумеющейся выступает ее амбивалентность⁴⁶³, неоднократно подчеркнутая на страницах настоящей работы.

Такая трактовка воды естественно заключена в операх на сюжет об Ундине: сама расстановка сил в литературном первоисточнике «Ундина и Кюлеборн» (в русских версиях – Струй) определяет *полюса* «жизнь – смерть». Неудивительно, что музыкальные портреты героини и ее могущественного родственника в операх, в том числе прокофьевской, принципиально различны, поскольку акцентируемый разными авторами контраст иллюстрирует эту эффектную в драматургическом плане бинарную оппозицию.

Образ грозного духа морской стихии требует для своего воплощения соответствующих средств: симптоматично, что музыкальные портреты этого персонажа в операх на сюжет об Ундине удивительно схожи. Более того, образ Кюлеборна, очевидно, имеет смысл рассматривать как частный вариант богатого в семантическом плане, древнего, архетипического образа морского божества, который обрел в мифологии, фольклоре, религии разных народов различные имена⁴⁶⁴, однако сохранил основные семы, связанные преимущественно с грозной, опасной, могущественной его сущностью. Эти черты обуславливают выбор выразительных средств, что является причиной интертекстуальных связей между произведениями.

⁴⁶³ В дополнение к вышеприведившемуся определению мифологемы воды, данному Е. М. Мелетинским, процитируем мнение еще одного ученого, филолога, писателя Н. М. Теребихина: «Вода – это не только порождающее лоно и крестильная купель мира и человека, но и та смертная материя, в которую он облекаются и претворяются – “на берегу” времени и пространства. Являясь универсальной сокровищницей всего религиозного опыта человечества, памятующего о своем происхождении из вод мирового океана, водный, или морской комплекс представлений по-разному осваивался и продуцировался, выражался, воплощался в мифопоэтических моделях разных народов мира». См.: Теребихин Н. М. Метафизика Севера. Архангельск, 2004. С. 63.

⁴⁶⁴ Океан, Нерей, Протей, Посейдон (у греков), Нептун (у римлян), Сусаноо, Рюдзин (у японцев), Нут (у египтян), Водяной, Морской Царь (собрательное имя у славян) и т.д.

Не становится исключением и «Ундина» Прокофьева. Так, появление Струя в лирической сцене Гульбранда и Бертальды (Гульбранд делает ей комплименты и дарит ожерелье) композитор облакает в эффектную сцену: здесь и тревожное тремоло, и медленно, но неуклонно движущийся вверх нижний мелодический голос, будто иллюстрирующий выростание зловещей фигуры Струя в водах фонтана, и выразительная цепь уменьшенных трезвучий (пример 11). Ритмический рисунок «четверть с точкой – восьмая – четверть» на тремолирующем фоне и уменьшенные гармонии выступают визитной карточкой Струя на протяжении третьего-четвертого актов⁴⁶⁵ оперы: именно такой музыкальный материал сопровождает сцену на воде, когда Струй выхватывает из рук Бертальды подаренное Гульбрандом ожерелье⁴⁶⁶. Важно также и то, что схожий ритмический рисунок с укрупнением итоговой третьей ноты (восьмая с точкой – шестнадцатая – целая с точкой), как будто придающей большую весомость, категоричность, неотвратимость, пронизывает и последние слова Ундины как посланницы мести Струя, провозвестницы того, что пророченное сбывается (пример 8).

Симптоматичны аналогии (фактурные, регистровые, ритмические и т. д.) между рассмотренным лейткомплексом Струя в прокофьевской опере и лейттемой Кюлеборна в опере Лорцинга (примеры 20, 21, 22 из § 2.2): очевидна общая интенция авторов выразить в музыке могущественное и угрожающее начало. Один и тот же образ (подчеркнем – образ, имеющий архетипические основания) определяет схожие средства художественной реализации.

Красноречивы параллели между принципами обрисовки Струя Прокофьевым и тем, как схожие образы экспонируются в других операх. Так, появление Морского Царя в «Садко» Римского-Корсакова обнаруживает использование аналогичных средств – расслоение фактуры на «дно» и «поверхность» при помощи регистровой дистанции, тремоло, соответствующая мелодическая фигура в нижнем голосе как звуковая инсталляция неуклонного подъема, уменьшенные гармонии

⁴⁶⁵ Нет свидетельств о том, какими средствами этот образ был претворен в утраченных первом и втором актах.

⁴⁶⁶ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Рукопись. Указ. ист. Л. 16 об.

(пример 12, а также примеры 17 и 18 из § 2.1). Показательны переключки между аналогичными сценами в операх Прокофьева и Гофмана. Появление Кюлеборна из фонтана Гофман живописует при помощи поступенного движения «из глубины» вверх. С прокофьевским Струем гофмановского Кюлеборна сближает и наличие пунктирного ритма, придающего энергию, упругость этому «восхождению», а также наличие все тех же уменьшенных гармоний (см. пример 14 из § 2.1.).

Все вышерассмотренные примеры касались именно внешнего антуража появлений Струя. Вокальных реплик у Струя в опере очень мало (в имеющихся третьем и четвертом актах): он предстает как немногословный ужасный призрак, устрашающий, производящий впечатление, внушающий трепет. Несмотря на скудость вокальной характеристики героя в опере Прокофьева, очевидно, что он обрисован композиторами теми же самыми способами, что и в других операх: именно архетипические основания грозного образа внушали разным композиторам, в том числе и Прокофьеву, имманентные владыке морскому решительные, весомые, категорические интонации, припечатывающие ходы и статичность и т. д. (пример 13).

Выраженная декламационность партии Струя явствует также из фрагмента, в котором он появляется из вод Дуная, забирая из рук Бертальды дорогой подарок Гюльбранда. Саркастические, злобные реплики морского духа представляют собой мстительный, угрожающий ответ на заданный Бертальдой в своей балладе риторический вопрос – «Кто мне даст ответ желанный? Кто узел разрубит?». Несмотря на краткость данного фрагмента, все же он играет важную роль в драматургии образа: здесь вновь появляется уже знакомый по сцене во дворе замка лейткомплекс Струя, впечатление от которого усугубляется рваными, короткими, припечатывающими фразами (пример 14).

Образ Струя реализован Прокофьевым только с грозной стороны. В третьем и четвертом актах нет никаких намеков на то, чтобы раскрыть другие его грани, например, показать его как любящего родственника, заботящегося о благополучии своей Ундины. Между тем, Кюлеборн в операх Гофмана и Львова демонстрирует человеческие, родительские черты, а этот же образ в «Ундине» Лорцинга на напи-

санное им самим либретто раскрыт настолько полно и разносторонне, что заставляет актуализировать вопрос о своем доминирующем положении в драматургии произведения в целом. Струй же в прокофьевской «Ундине», повторимся, не располагает такой многозначностью: его образ понятен, выдержан в одном ключе и потому выпукл, рельефен.

Еще одной важной драматургической особенностью оперы Прокофьева становится отсутствие хоров водных духов (обязательных персонажей в «Ундинах» Гофмана, Львова, Лорцинга): лишение такой важной поддержки, по-видимому, обуславливает углубленность в образе Струя мстительных черт, заостренную одноплановость его характеристики.

Однако духи как порождение водной стихии должны играть в драматургии оперы важное значение – они не только усиливают роль морского владыки, но и олицетворяют собой всю фантастическую сферу. Без них представителями ирреального мира оставались бы только Ундина и ее могущественный дядя. По-видимому, желанием уравновесить в драматургическом смысле реальный мир и мир водный определяется наличие в прокофьевской опере вместо водных духов других сказочных персонажей, с противоположным эмоциональным полюсом – волн. Именно к волнам обращается за помощью Ундина, прося их вернуть отнятое Струем ожерелье: «Волны милые, жемчужные, сестры милые, сестры дружные, помогите мне! Струем схвачена, цепь утрачена, но для друга неизменного поищите, что есть ценного на глубоком дне»⁴⁶⁷. И, если хоры духов в других операх представляют собой сферу Кюлеборна, а потому звучат, как он угрожающе, мстительно, мощно и исполняются мужским составом, то в прокофьевской «Ундине» волны – соратницы героини, сочувствующие ей и не выказывающие никакого враждебного отношения к кому-либо. Эти женские хоры – изящные, мягкие – обрамляют трагическую сцену возвращения Ундины в подводный мир после нарушения рыцарем своего обета.

⁴⁶⁷ Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Рукопись. Указ. ист. Л. 18.

Невесомый, ирреальный характер первого хорового интермеццо с отчетливо читаемым *волнообразным*, мягким рисунком мелодики определяется камерной динамикой и отсутствием сопровождения – хор волн, ответивших на просьбу Ундины, исполняется *a cappella* (пример 15). Другой хор волн замыкает собой сцену ухода Ундины, комментирует произошедшее, демонстрируя сочувственное отношение к героине. Отметим выразительные гармонические решения, взбирающиеся по малым секундам секвенции, красноречивую ритмическую формулу, что вкупе являет собой живописные звуковые эквиваленты плача, причитаний, вздохов над судьбой бедной Ундины (пример 16).

Архетипическими же основаниями объясняются явственные параллели между музыкальными портретами прокофьевского Гульбранда и рыцарями из опер Гофмана, Лорцинга, Львова: этот феномен обусловлен обращением композиторов к одному образу, который диктует единый драматургический вектор раскрытия. Неверный возлюбленный морской девы, предстает затем в сюжете как сильный, могущественный в социальном смысле герой и, в то же время, как герой, демонстрирующий духовную слабость, оказывающийся не в состоянии сдержать обет любви и впоследствии страдающий от собственного малодушия. Такая траектория развития образа определяет экспозицию рыцаря блестящим правителем – сильным, решительным, властным (что запечатлевается в музыке при помощи соответствующих интонаций в его партии) и затем, в финале – сломленным, кающимся, что явствует из полных боли его монологов.

Таков, вслед за Гульбрандом Гофмана, Хуго Лорцинга и Ольбрандом Львова и Гульбранд Прокофьева. И пусть у нас нет сведений о том, каким его показывает композитор в самом начале оперы, все же его реплики из большой лирической сцены с Бертальдой и драматической сцены на воде (первая и вторая картины третьего акта, примеры 17 и 18) в сравнении с его исполненным сожалений монологом (заключительная картина четвертого действия, пример 19) дают основания ощутить произошедшую с ним метаморфозу.

Переключки прокофьевского Гульбранда со своими братьями-рыцарями из других опер на тот же сюжет вполне естественны, поскольку драматургия развития

образа объяснима самим первоисточником. Гораздо большую весомость в процессе поиска архетипических оснований образа придают очевидные параллели приведенного монолога Гульбранада со схожей в смысловом плане сценой и Каватиной Князя из третьего действия «Русалки» А. С. Даргомыжского⁴⁶⁸. Покаянные настроения героев – и Князя, и Гульбранда – определяют музыкальную оболочку для таких состояний и соответствующие им элегического характера фразы с никнущими концами, паузы-вздохи, метроритмическую свободу и речевую выразительность мелодики и т. д. Сходство между двумя героями усиливается в момент, когда Гульбранд искренне, уже без метафор, обнаруживает свои тайные помыслы (пример 20).

Удивительными словесными параллелями, которые во многом обуславливают и музыкальные, выступают заключительные пассажи про счастье:

Гульбранд	Князь
А счастье? Счастья нет. С тоской встают отжившие мечты...	Не сам ли, безумец, я счастье утратил? А было так близко, возможно оно...

Данные переключки (отнюдь не единственные) выступают *следствием* воздействия феномена архетипического на творческие поиски композитора поэта, художника. Симптоматично, что и в музыкальном плане схожие тексты облекаются разными композиторами, разделенными временными и стилистическими дистанциями, в родственные музыкальные одеяния – сам образ провоцирует на это.

Архетипическими основаниями во многом определяются особенности запечатления в музыке драматургически важной в контексте реализации сюжета о морской деве парности женских образов. Прокофьевская пара Ундина– Бертальда также несет в себе данный оттиск сюжета. Композитор разграничивает певческие тембры (Бертальда – меццо-сопрано), эмоциональный фон их выходов, пытаюсь максимально подчеркнуть разность этих двух героинь⁴⁶⁹.

⁴⁶⁸ Даргомыжский А. С. Русалка: Опера: Клавир. М.: Музыка, 1984. С. 220–226.

⁴⁶⁹ Данные парные образы суть первые образцы условных «двух полюсов» лирики Прокофьева: первый тяготеет к лирике Ренаты, второй – к Джульетте-девочке. Фактически, эти градации уже представлены (пусть в зачаточном виде) в образах Ундины и Бертальды. См.: Савкина Н. П. Становление оперного творчества С. С. Прокофьева (оперы «Ундина» и «Маддалена»): Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Указ. изд. С. 22–23.

Партия Бертальды демонстрирует иные, отличные от круговой основы партии Ундины интонационные решения: изломанность мелодической линии, большой удельный вес речитативности. В имеющихся третьем и четвертом актах Бертальда много *говорит*: ее партия включает в себя монолог перед большой лирической сценой с Гульбрандом, где она предается размышлениям о потерянном счастье, собственно сам диалог с рыцарем, также выдержанный в речитативном ключе (первая картина третьего акта), балладу из сцены в лодке, которая сменяется гневно-испуганными фразами при появлении Струя (вторая картина третьего акта), отдельные реплики с Гульбрандом в сцене свадьбы и со служанками в спальне (четвертый акт). Информативным в плане выявления декламационной природы партии Бертальды и ее отличности от партии Ундины выглядит упомянутый выше монолог, предваряющий сцену с Гульбрандом из первой картины третьего акта: здесь и ладовый контраст, и речевые «пассажи», и решительные широкие ходы (пример 21).

Подобное *качественное* противопоставление, представляющее собой один из магистральных драматургических нервов разных опер на сюжет об Ундине и обуславливающее соответствующие модусы партий героинь, соблюдается в операх Гофмана, Лорцинга, Львова. Гордость, надменность, решительность, с одной стороны, отчаяние от сокрушенных надежд, с другой, – эти черты характера и эмоциональные состояния Бертальды воплощаются императивными ходами по тонам трезвучий, широкими скачками, тенденцией к речитативности, что резко контрастирует с преимущественно закругленными, полными лирики мотивами Ундины и объясняет выраженные переключки между музыкальными портретами Бертальды разных композиторов.

Обобщая аналитические наблюдения, подчеркнем, что архетипические основания образов – важная причина для кристаллизации их отличительных, *типических* особенностей, которые будут претворяться в художественных произведениях разными авторами. Не становится исключением и «Ундина» Прокофьева: опера *начинающего* композитора наследует закрепившиеся в практике приемы в характеристике основных действующих лиц. Исследователями раннего оперного творче-

ства Прокофьева отмечалось, что господствующим творческим методом в «Ундине» можно назвать «ассимилирование интонационного искусства XIX века»⁴⁷⁰. Думается, что, в свою очередь, причинами такой ассимиляции выступает не только ученический статус Прокофьева в годы написания «Ундины», определяющий естественный процесс освоения опыта предшественников, учителей, кумиров, но и архетипические основания образов легенды о морской девае, определяющие выбор авторами, в том числе и Прокофьевым, соответствующих выразительных средств.

§ 2.6. Неизвестные страницы «русалочьей» эпопеи: опера «Ундина» М. Вохиной⁴⁷¹

Среди художественных приношений морской девае многие повести, романы, драмы, пьесы, стихотворения, оперы, романсы, баллады, камерно-инструментальные опусы обрели счастливую сценическую судьбу, но столь же многие канули в Лету, едва успев привлечь к себе внимание. Опера «Ундина» Марии Вохиной – пример такого забытого опуса. Будучи исполненной единожды, она осталась бы лишь скудными строчками-упоминаниями в петербургской культурной хронике XIX века, если бы не несколько нотных сборников⁴⁷², изданных для любительского музицирования, и напечатанное в типографии М. Эттингера либретто⁴⁷³. Согласно имеющимся сведениям,

⁴⁷⁰ Савкина Н. П. О некоторых чертах стиля в раннем оперном творчестве С. С. Прокофьева (на примере оперы «Ундина»). Указ. изд. С. 37.

⁴⁷¹ Материалы данного раздела послужили основой публикации: *Верба Н. И.* «Ундина» Марии Вохиной: неизвестные страницы русалочьей эпопеи // *Временник Зубовского института*. 2020. № 4. С. 56–75.

⁴⁷² *Вохина М.* Ария «Волна печально плещет» из оперы «Ундина». Для сопрано / Слова М. Лихачева, музыка М. Вохиной. СПб.: У В. Стелловского, 1882 [с посвящением Клементии Борисовне Нагель, исполнительнице партии Ундины в премьерном показе оперы]; *Вохина М.* Ария «О мой Гульбранд» из оперы «Ундина». Для сопрано / Слова М. Лихачева, музыка М. Вохиной. СПб.: У В. Стелловского, 1882 [с посвящением Серафиме Николаевне Потоцкой]; *Вохина М.* Речитатив и ария «В страхе неведомом бьется пугливое сердце мое». Для контральто / Слова М. Лихачева, музыка М. Вохиной. СПб.: У В. Стелловского, 1882 [с посвящением Наталии Эдуардовне Гершельман-Корбут].

⁴⁷³ Ундина: опера в двух действиях / Музыка М. Вохиной. Либретто составил Лихачев. СПб.: Тип. М. Эттингера, уг. Невского и Литейного проспектов, д. № 66–78, 1881.

опера «Ундина» Марии Вохиной была поставлена силами Санкт-Петербургского музыкально-драматического кружка любителей⁴⁷⁴ 15 января и 3 февраля 1882 года в зале Демута. Об этом свидетельствует Г. Бернандт⁴⁷⁵, затем приведенная им информация используется во многих статьях, раскрывающих те или иные аспекты музыкальной культуры Санкт-Петербурга XIX века⁴⁷⁶. Бернандт указывает не только дату и место премьеры «Ундины», но также называет исполнителей⁴⁷⁷.

⁴⁷⁴ Музыкально-драматический кружок любителей был создан в 1877 году и просуществовал до 1910-х гг. За это время, помимо рассматриваемой постановки «Ундины» М. Вохиной, кружок освоил обширный сценический репертуар, в том числе «Фауста» Ш. Гуно, «Евгения Онегина» и «Черевички» П. И. Чайковского, «Проданную невесту» Б. Сметаны, «Хованщина» М. П. Мусоргского и другие оперы (см.: *Петровская И. Ф.* Музыкальный Петербург, 1801–1917: энциклопедический словарь-исследование: в 2 кн. / И. Ф. Петровская; Российский институт истории искусств. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2009–2010. Кн. 2. С. 72–74). Высокому уровню исполнительских сил кружка посвящен хвалебный пассаж безымянного рецензента, приведенный в опубликованном кружком отчете за 25 лет деятельности: «Такого явления вы не встретите нигде, даже в музыкальной Вене, причем, конечно, излишне присовокуплять, что явление это делает величайшую честь Кружку любителей. Отраднo видеть среди нашего замерзания людей, нашедших по крайней мере в искусстве исход и почву для избытка своих духовных сил» (см.: Санкт-Петербургский музыкально-драматический кружок любителей. Краткий исторический очерк за 25 лет его существования. СПб.: Государственная типография, 1902. С. 7). В отчете содержатся, помимо сведений о постановках упомянутых опер, несколько строчек об опере М. Вохиной: «15 января и 3 февраля 1882 г. дана была с благотворительной целью опера г. Вохиной “Ундина”. Оркестром дирижировал В. И. Главач» (там же. с. 9). В. И. Главач был приглашен дирижером струнного оркестра для ранее осуществленной постановки оперы Н. Ф. Соловьева «Кузнец-Вакула» (сезон 1879/1880): с этого времени деятельность кружка поддерживается А. Г. Рубинштейном (в сезоне 1882/1883 годов силами кружка с успехом была поставлена его опера «Фераморс»), Ц. А. Кюи, К. Ю. Давыдовым и другими (там же. с. 8).

⁴⁷⁵ См.: *Бернандт Г. Б.* Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). М.: Советский композитор, 1962. С. 313.

⁴⁷⁶ См.: *Иванова С. В.* Русские женщины-композиторы XIX века // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. № 5 (2). Т. 12. С. 563–566.

⁴⁷⁷ По-видимому, сам исследователь располагал весьма отрывочными сведениями, почерпнутыми, вероятно, из периодики тех лет. Этим можно объяснить отсутствие инициалов у многих действующих лиц. Согласно «Словарю опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России», в главных ролях были задействованы следующие певцы: «Гульбранд, рыцарь – Меликенцев, Бертальда, невеста Гульбранда [не указана]; Струй, водяной бог – Агеев; Ундина – Нагель; Рыбак – Иванов». Дирижировал оперой Г. О. Дютш, оркестровка была осуществлена М. М. Ивановым. См.: *Бернандт Г. Б.* Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). Указ. изд. С. 313. Стоит подчеркнуть, что в изданной арии «Волна печально плещет» значитс я посвящение – Клементии Борисовне Нагель, которая, судя по сведениям Бернандта, участвовала в премьерe в качестве певицы, исполняющей партию Ундины. Предположительно, не указанной Бернандтом исполнительницей партии Бертальды была Наталия Эдуардовна Гиршельман-Корбут, посвящение которой значитс я на изданной арии и речитативе. Важно также отметить некоторое несоответствие между сведениями, приводимыми Бернандтом, и теми, что содержатс я в отчете кружка, в котором в качестве дирижера

Место, где впервые была исполнена опера, – зал Демута, находившийся на участке между Большой Конюшенной 27 и набережной реки Мойки, 40 – в течение долгого времени было одним из знаковых мест Петербурга. Эта точка на карте города, будучи изначально трактиром, затем гостиницей, сохранив за собой имя первого владельца французского виноторговца Филиппа-Якоба Демута, обладает уникальной историей и освящена вниманием выдающихся деятелей культуры. У Демута останавливались и бывали в разное время А.С. Пушкин, А.С. Грибоедов, П.Я. Чаадаев, И.С. Тургенев, И.Е. Репин, даже будущий канцлер германии Отто фон Бисмарк, а также Н.Л. Бенуа, Ф.И. Шаляпин, В.Ф. Комиссаржевская, К.А. Варламов, привлекая к себе гостей, друзей, что постепенно превращалось в традицию регулярных «цеховых» собраний литераторов, театралов, музыкантов, зодчих⁴⁷⁸. Важным периодом в истории прославленной гостиницы стали годы, когда участком между Большой Конюшенной, 27 и набережной реки Мойки, 40 владел петербургский ресторатор, купец 2-й гильдии А.А. Ломач. Он обустроил в доме, выходящем на Мойку, сразу два театральные зала. Данное место послужило импульсом к зарождению русской эстрады⁴⁷⁹: в 1939 году здесь откроется Театр эстрады.

Однако вернемся в 1882 год, когда здесь состоялись постановки оперы «Ундина» Марии Вохиной. Тепло ли она была встречена публикой, или же потерпела провал? Подробности состоявшихся премьер не известны, да и о самой опере и ее авторах можно судить только по скудным источникам. Однако важно хотя бы отчасти составить представление о том, какой могла бы быть эта опера, поскольку обращение композитора к образу морской девы заслуживает внимания.

В богатом контексте различных произведений о морской деве важно понять – имело ли место использование откристиализовавшихся средств выразительности, ре-

значится В. И. Главач, а не Г. О. Дютш (см.: Санкт-Петербургский музыкально-драматический кружок любителей. Краткий исторический очерк за 25 лет его существования. Указ. изд. С. 9).

⁴⁷⁸ См.: Зувев Г. И. Течет река Мойка... От Фонтанки до Невского проспекта. М.: Центрполиграф, 2012. С. 588–612.

⁴⁷⁹ Гусаров А. Ю. Исторические здания Петербурга. Прошлое и современность. Адреса и обитатели. М.: Центрполиграф, 2018. С. 145–163.

презентирующих морскую деву, не только в прославленной музыке именитых творцов, но и в так называемых проходных сочинениях. Подобная процедура обладает не меньшим, чем в случае с известными произведениями, потенциалом информативности: задача подобных разысканий заключается не столько в том, чтобы оценить художественные достоинства того или иного русалочьего опуса, сколько в том, чтобы проследить *неслучайность, но в известной степени закономерность* средств воплощения и выражения, упирающихся в архетипическую природу образа.

Сведения об авторе музыки оперы, увы, крайне скудны. Известно, что Мария Вохина – автор не только оперы «Ундина», но и ряда камерно-вокальных и инструментальных произведений. Сведения о круге композитора можно почерпнуть из посвящений в изданных романсах и пьесах. Так, на обложке фортепианного опуса «Ловча-марш» значится: «Светлейшему князю А.К. Имеретинскому»⁴⁸⁰. Романс «Дайте на тройке вдвоем мне лететь»⁴⁸¹ посвящен певице Серафиме Николаевне Потоцкой, частой участнице различных петербургских концертов середины и второй половины XIX века⁴⁸². Другой романс «Не позабудь меня вдали»⁴⁸³ адресован первой русской женщине-юристу, получившей степень доктора права в Лейпцигском университете Анне Михайловне Евреиновой. Среди изданных в Петербурге и Москве произведений есть романсы «Слыхали ль вы?»⁴⁸⁴, посвященный Марии

⁴⁸⁰ Вохина М. Ловча-марш. Для фортепиано / М. Вохина. СПб.: Типо-литография Р. Голике, 1897.

⁴⁸¹ Вохина М. Дайте на тройке вдвоем мне лететь: Романс / Слова Е. А., Музыка М. Вохиной. СПб.: Нотопечатня О. Б. Май, у К. Леопаса, 1889.

⁴⁸² Ей же посвящена и одна из арий оперы «Ундина» – «О мой Гульбранд».

⁴⁸³ Вохина М. Не позабудь меня вдали! Романс / Слова А. Н. Амосова, музыка М. Вохиной. СПб.: У М. Бернарда, 1867.

⁴⁸⁴ Вохина М. Слыхали ль вы? Романс / Слова А. С. Пушкина, Музыка М. Вохиной. М.: У А. Б. Гутхейля, 1867.

Аполлоновне Маркевич, «Мы с тобой бестолковые люди»⁴⁸⁵, «Ты печальна!»⁴⁸⁶, Баркарола⁴⁸⁷, «Не так, не так!»⁴⁸⁸, «Сколько еще я должен был ей сказать»⁴⁸⁹ и др.

Составленное Лихачевым⁴⁹⁰ либретто оперы Вохиной располагает рядом достойных внимания особенностей. Автор сохраняет событийную канву сказки Фуке, однако сужает круг действующих лиц: в опере остаются рыцарь Гульбранд, Бертальда, водяной бог Струй⁴⁹¹, Ундина и Рыбак. По-видимому, ограничение числа персонажей обусловливалось имеющимися силами музыкально-театрального кружка любителей, о котором упоминает Бернандт. В либретто предусмотрено несколько хоров, исполняемых лесными духами (начало первой картины первого действия), гостями во дворце (два хора гостей обрамляют вторую картину второго действия) и ундинами (начало первой картины второго действия).

Лихачев опускает произошедшие с Ундиной и Рыцарем в городе события, начиная второе действие сразу же сценой в подводном царстве между Ундиной и Струем, к которому она вернулась после предательства Гульбранда. Сцена разоблачения Бертальды и, следовательно, целый комплекс важных с точки зрения драматургического противопоставления двух героинь подробностей также не попадают в оперу Марии Вохиной.

⁴⁸⁵ *Вохина М.* Мы с тобой бестолковые люди. Романс / Слова Некрасова [без инициалов], музыка Вохиной. СПб.: Литография Рейхельдта, 1865.

⁴⁸⁶ *Вохина М.* Ты печальна! Романс / Слова А. Мея, музыка М. Вохиной. М.: Паровая скоропечатня нот у П. Юргенсона в Москве, 1894.

⁴⁸⁷ *Вохина М.* Баркарола: Для голоса с фортепиано / Сл. К.Н.И. М.: Издательство П. Юргенсона в Москве, 1891.

⁴⁸⁸ *Вохина М.* Non so, non so!: Romance italienne per voce accomp. di pianoforte. СПб.: Bernard, 1868.

⁴⁸⁹ *Вохина М.* Wie viel hatt' ich ihr noch zu sagen: Lied: Fur eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. СПб., 1871.

⁴⁹⁰ Считаю необходимым обозначить некоторые несоответствия между опубликованными сведениями об авторе либретто в словаре Бернандта (В. С. Лихачев, то есть Владимир Сергеевич Лихачев, 1849–1910 – поэт-переводчик) и тем, как он указан в самом либретто и нотных изданиях. В либретто инициалы автора не указаны вовсе: кроме строчки «либретто составил Лихачев» ничего более не значится. Во всех трех имеющихся нотных сборниках – двух ариях Ундины и одной арии Бертальды – в качестве автора слов выступает М.(!) Лихачев. В имеющемся в фондах РНБ собрании сочинений В. С. Лихачева, названным самим автором «За двадцать лет (1869–1888)» либретто Ундины нет. См.: *Лихачев В. С.* За двадцать лет (1869–1889). Сочинения и переводы. СПб.: Издание А. Е. Алеева, Тип. И. Н. Скороходова, 1889.

⁴⁹¹ Любопытна попытка перевода имени водного духа из сказки Фуке. Kühleborn – буквально – рожденный в прохладных струях. Отсюда и русское имя, данное ему либреттистом – Струй.

Серьезные изменения касаются и самой Ундины. С одной стороны, либреттист сохранил важные мотивы, связанные с трагической любовью существа неземного к человеку. С другой, изрядно обеднил образ Ундины, убрав из своего либретто все, что касается религиозно-мистических оснований, объясняющих причины стремления *иного* существа в мир людской, то есть ее горячего желания обрести бессмертную душу. Вне этого религиозного контекста сказка теряет важный смысл, низводясь до истории несчастной любви морской девы и человека и мести героини за свое поруганное чувство. По-видимому, исчезновением в либретто оперы христианского фона, так свойственного легендам об Ундине, объясняется и углубление мстительных, решительных черт в ее облике. Яркой иллюстрацией такого новшества в образе героини служат ее слова, обращенные к Струю в первой картине второго действия: Струй призывает ее отомстить Гульбрандту и Бертальде и она отвечает ему воодушевленным согласием:

«Во дворец его / Поспешу теперь / И являюсь к нему / Гостьей незванной! / Накажу его, / Вероломного, / Сокрушу его / Счастье новое, / Страсть уснувшую / Пробужу опять, / Пылкой ласкою / Обману его, / Поцелуями умервицлю его / И вернусь к тебе / Отомщенная!»⁴⁹².

В хоре ундин, открывающем первую картину второго действия, – те же враждебные мотивы:

«На лоне подземных сокровищ, / В свободной и грозной стихии / Под властью могучего Струя, / Живем мы беспечней младенцев. / Нам чужды земные заботы, / Нам чужды земные печали: / То песни, то пляски, то игры / И день наш летит незаметно. / А ночью на берег безмолвный / Мы роем игривым всплываем / И чарами прелестей наших / Мужчин обольщаем и губим»⁴⁹³.

Из приведенного пассажа явствует, что автор отражает в тексте важнейшие черты морских красавиц: беззаботность, свободу, игривость, красоту, способность увлечь, обольстить. В данном фрагменте либретто ощутимы коннотации с хором русалок из оперы Даргомыжского: и текстовые параллели⁴⁹⁴, и общая тональность экспонирующих русалок и ундин поэтических строк.

⁴⁹² Ундина: опера в двух действиях. Либретто составил Лихачев. Указ. изд. С. 26.

⁴⁹³ Там же. С. 20.

⁴⁹⁴ Для наглядности приведем слова русалочьего хора их оперы Даргомыжского: Свободной толпою / С глубокого дна / Мы ночью всплываем, / Нас греет луна!.. (Выступают на берег.)

Любо нам порой ночью / Дно речное покидать, / Любо вольно головою / Высь речную разрезать. / Подавать друг дружке голос, / Воздух звонкий раздражать, / И зеленый влажный волос / В нем

Вместе с тем финал оперы все же смягчает мстительные мотивы главной героини – в последних словах Ундины, обращенных к умершему от ее смертельного поцелуя рыцарю, слышны и боль, и прощение, и сожаление:

«Отомщена ... уже? / Так скоро? О прости меня, мой милый, / Ведь я тебя любила... / Но не властна тебя спасти от мести я / была. О мой Гульбранд! Мой дорогой!»⁴⁹⁵.

И все же в приведенных строках нет и намека на просветленные финалы опер Гофмана и Львова, в которых прощение рыцаря становится важной драматургической доминантой и смысловым центром заключительных сцен опер.

Определенные изменения претерпевает и образ Струя. В сказке Фуке и операх на этот сюжет авторы подчеркивали не только грозные черты владыки водных духов, но и любяще-отцовские его качества. В операх Гофмана, Львова, Лорцинга, как бы было показано в предыдущих разделах, образ Кюлеборна сложен, амбивалентен, глубок. В либретто же оперы Марии Вохиной Струй лишается многих отцовских характеристик: автор, скорее, укрупняет его мстительную сущность, подчеркивая карающее начало.

Произведенные автором либретто акценты обусловлены, скорее всего, любительским и подчеркнута камерным характером оперы и теми постановочными силами, что имелись в распоряжении. Необходимость существенно сократить сказку Фуке, уместив ее в компактный объем, очевидно, определила расставленные драматургические акценты. Тем не менее, даже в усеченном варианте история драматических взаимоотношений морской девы и человека не теряет своей притягательности: автором сохранены основные семы архетипических образов морской девы, ее неверного возлюбленного, соперницы и отца, а также свойственные для сюжета противопоставление несовершенного мира людей и идеального мира природы.

Что же в музыке? Нам удалось найти всего лишь три изданных фрагмента⁴⁹⁶. Это две арии Ундины из первого и второго действий и речитатив и ария Бертальды из второго действия. Составить представление о целой опере по таким крохам –

сушить и отряхивать. См.: *Даргомыжский А.С.* Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. М.: Музыка, 1975. С. 213–217.

⁴⁹⁵ Там же. С. 39.

⁴⁹⁶ По имеющимся в фондах РНБ и РГБ изданиям.

цель вряд ли достижимая, однако судить о некоторых особенностях запечатления в музыке образов двух героинь, двух соперниц все же возможно. В имеющихся номерах Ундина представлена страдающим *живым* существом, в облике которого нет ни намека на ирреальность, инаковость. Напротив, в ее музыкальном портрете воплощены вполне человеческие и понятные чувства. Так, в первой из арий – «Волна печально плещет» – очевидны и тоска, и боль по покинутому ею морскому отечеству (пример 1), и воздыхания, связанные с первой земной любовью (пример 2). Среди явственных интонаций городского романса, в стиле которого выдержана вся ария, обращают особенное внимание несколько важных оборотов. Это круговые мотивчики с хроматической основой, выразительно воплощающие смысл слов «А, томится и тоскует Ундина на земле» (пример 2). Подобные круговые мотивы в изобилии представлены в партиях оперных морских дев (не только Ундин Гофмана, Львова, Лорцинга, Чайковского, но и Волховы и Панночки Римского-Корсакова, Русалки Даргомыжского, Русалочки Дворжака), а также камерно-вокальных опусов, ей посвященных⁴⁹⁷. В данном контексте появление круговых мотивов даже в не снискавшей признания опере представляется не случайным. Мария Вохина, как многие иные творцы, интуитивно облекала свою Ундину в схожие с ее сестрами одеяния: здесь имеют место и подсказки самого архетипического образа, во многом определяющего средства своего воплощения в искусстве.

С одной стороны, наличие подобных мотивов лишь в одном номере героини придирчивому читателю может показаться случайным. С другой, подобные же мотивы обнаруживаются и в другой имеющейся арии – «О мой Гульбранд» (пример 3). Приведем еще один небольшой фрагмент из этой же арии, иллюстрирующий все ту же круговую интонационную природу партии морской девы. Эмоциональное состояние героини в данной арии определяется поворотом сюжета: вспомним, что легенда об Ундине, запечатленная в сказке Фуке, содержит важный запрет для Гульбранда не ругать Ундину на воде. В сказке рыцарь не держит этого обета: влю-

⁴⁹⁷ Данный тезис будет детально рассмотрен в последующих разделах настоящей работы.

бившись в Бертальду, он с раздражением и нескрываемой злобой произносит резкие слова в адрес Ундины и, тем самым, нарушает данное обещание. В либретто Лихачева все эти события опущены: ария «О мой Гульбранд» исполняется Ундиной уже в подводном царстве, после хора ундин и перед важным объяснением с дядей Струем. О произошедших горестных событиях в судьбе героини мы узнаем непосредственно из арии, выстроенной на разного рода замкнутых мотивах, которые в данном случае будто символизируют всю безысходность охватившего Ундину горя (пример 4).

В арии Ундины «Волна печально плещет» наличествует заслуживающее внимания вступление: оно предваряет саму арию Ундины и последующий за ней диалог со Струем и иллюстрирует мизансцену начала второй картины первого действия, которая в либретто обрисована следующим образом: «Лес. Буря. Буря мало-помалу утихает и к концу картины из-за туч показывается луна»⁴⁹⁸. И пусть в данном вступлении всего лишь несколько строчек, все же и они достаточно информативны в плане явного желания композитора отобразить музыкальными средствами картину волнующегося леса (пример 5).

Способы, которыми Мария Вохина обрисовывала стихию, – волнообразная динамика, расслоение фактуры на трепещущий верх и рокочущий низ, всевозможные тремоло и т.д. – коррелируют с теми, какими пользовались другие композиторы, запечатлевая свои оперные, симфонические, инструментальные бури. И пусть столь лаконичные две строчки из имеющейся в наличии арии Ундины из оперы Марии Вохиной вовсе несравнимы по красочности и богатству с рассмотренными в предыдущих разделах примерами музыкальных бурь, все же «методы», к которым обращались композиторы, в том числе и она, симптоматично схожи, что, в свою очередь, дает основания рассматривать подобную схожесть как обусловленную архетипическими основаниями. Вода – мощный, притягательный и амбивалентный образ, отсюда и вполне объяснимые параллели в отображении этой мифологемы в музыке. Удивительно, но и в прошедших проверку временем полотнах, и в «проходных», ставших

⁴⁹⁸ Ундина: опера в двух действиях / Музыка М. Вохиной. Либретто составил Лихачев. Указ. изд. С. 7.

лишь строчками-упоминаниями в культурной хронике произведениях авторы неизменно прибегали к схожим средствам выразительности...

Еще одной важной особенностью сохранившихся номеров оперы Вохиной является способ противопоставления композитором двух героинь – в самой сказке Фуке Бертальда и Ундина заявлены как два антипода. В либретто же оперы Вохиной, во многом из-за его краткости, их разумеющаяся разность, быть может, не столько подчеркнута: Лихачевым опущены характеристики, репрезентирующие соперницу Ундины как гордую, бессердечную, надменную и, вместе с тем, усилены мстительные черты самой Ундины... Кроме того, обе героини озвучены композитором в совершенно человеческих, подчеркнута теплых, романсово-сентиментальных тонах. И во многом поэтому контраст между ними несколько сглажен: подобный нюанс характерен только лишь для рассматриваемого произведения Вохиной и выбивается из сформировавшейся в оперном жанре традиции претворения парных, глубоко контрастных женских образов. Вместе с тем, попытка показать разную природу Ундины и Бертальды ощутима в самом выборе композитором полярных певческих тембров: сопрано (Ундина) и контральто (Бертальда).

В либретто есть один выразительный и очень информативный номер Бертальды – речитатив и ария «В страхе неведомом бьется пугливое сердце мое» (далее в либретто она представлена лишь отдельными репликами в диалогах с Гульбрандом и Струем). Исходя из текста этого единственного развернутого номера, можно составить о ней представление не как о бессердечной гордячке, но как о глубоко страдающей героине, вызывающей явную симпатию – таким располагающим к ней выглядит уже сам речитатив, предваряющий арию. Здесь нет места угрозам, бессильной ревности, высокомерному самолюбованию, что в изобилии присутствует в версии Фуке (а также в уже рассмотренных операх на этот сюжет) – быть может, сокращение сказки Лихачевым имело неожиданный эффект и существенно высветлило, облагородило образ Бертальды. Музыкальное оформление этого номера еще более усиливает неминуемое расположение к ней – столь искренними выглядят облеченные в музыкальную плоть горестные фразы (пример 6).

Удивительно точным репрезентантом состояния Бертальды, красноречиво выраженным в словах «В страхе неведом бьется пугливое сердце мое», выступают те же, что у и главной героини, круговые мотивы, являющие здесь буквальный звуковой эквивалент тоски, предощущения личной катастрофы: композитору, на наш взгляд, удалось отчетливо воплотить в музыке объятое, буквально скованное кольцами неведомого страха сердце Бертальды (пример 7). Думается, что появление этих кольцеобразных мотивов у Бертальды обуславливается виновницей таких предчувствий: в данном фрагменте оперы эту интонационную визитную карточку морской девы можно рассматривать как важный драматургический прием, раскрывающий скрытое присутствие Ундины в мыслях, сиюминутной мизансцене и – шире – судьбе Бертальды в целом. Середина арии Бертальды выдержана в декламационном ключе: горькие интонации вопроса, подчеркнутые выразительными взлетами мелодики, стенания-вздохи по несбыточному счастью, заключенные в соответствующие опадающие интонации (пример 8), сообщают этому разделу исключительную выразительность и увеличивают симпатию к героине.

Резюмируя, подчеркнем, что «Ундина» Марии Вохиной, созданная на либретто Лихачева, демонстрирует *свое* прочтение запечатленной в сказке Фуке легенды о морской деве. Вынужденная камерность оперы, определившая краткость ее либретто, вызвала к жизни несколько иные драматургические акценты, касающиеся образов основных героев. К сожалению, о музыкальных портретах Гульбранда и Рыбака говорить не приходится из-за отсутствия хоть каких-нибудь сведений о них. И все же – даже на основании либретто и изданных трех фрагментов оперы можно судить о тех причинах, которые побуждали автора музыки к выбору определенных интонационных и фактурных решений для музыкальной характеристики своих героинь – решений, использовавшихся разными авторами в течение всего XIX века и откристиализовавшихся как наиболее ярко отражающие сущность образа морской девы и специфику связанного с ней сюжета.

Доподлинно неизвестно – знакома ли была Мария Вохина с операми Гофмана, Львова, Лорцинга. Думается, что не знакомство с имеющейся практикой

отображения морской деви в музыке, но архетипические основания образа обусловили такие интонационные особенности музыкального портрета героини оперы Вохиной. Понимание архетипической подоплеки проясняет специфику сохранившихся номеров и облегчает понимание того, какая была опера в целом, коль скоро имеющийся материал оказался столь информативным от его помещения в широкий контекст претворений образа морской деви в музыкальном искусстве.

§ 2.7. Трансформация архетипического образа морской деви в различных версиях балета «Ундина» Ц. Пуни и Ж. Перро⁴⁹⁹

«Балет представит вам вымыслы самые смелые, картины самые обворожительные, мысли самые свежие, сцены – самые поэтические. В новых балетах наших поэзия бьет стальским ключом, брызжет, пенится, играет искрами, льется гармоническими каскадами и даже переливается через край! Балет перенесет Вас в другой мир, познакомит с новой жизнью, откроет небывалые вещи, покажет то, что Вам и во сне не грезилось. Но главное: он обдаст Вас с головы до ног поэзией и выпустит из очарованного своего круга со свежей головой, веселым сердцем и неповрежденной желчью»⁵⁰⁰.

Балет «Ундина» Жюля Перро на музыку Цезаря Пуни (урожд. Cesare Pugni, Чезаре Пуни) по мотивам знаменитой сказки Фридриха де ла Мотт Фуке – еще одна красочная инсталляция сюжета о морской деви. Премьера балета состоялась в Королевском театре в Лондоне 22 июня 1843 года; Цезарь Пуни посвятил свою партитуру Августе, герцогине Кембриджской, известной любительнице балета, патронировавшей искусства в Лондоне и покровительствовавшей как композитору Пуни, так и балетмейстеру Перро.

⁴⁹⁹ Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* Трансформация архетипического образа морской деви в различных версиях балета «Ундина» Цезаря Пуни и Жюля Перро // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 1. С. 6–19.

⁵⁰⁰ «Наяда и рыбка»: Фантастический балет в трех действиях и пяти картинах; сочинение балетмейстера Перро, музыка Пуни (Бенефис г-жи Карлотты Гризи) // Пантеон. 1851. Т. I. Кн. 2. С. 9.

Впоследствии балет перерабатывался для постановок в Петергофе (1850) и Петербурге (1851)⁵⁰¹: изменения касались как либретто, так и хореографии. Фактически, три версии балета, созданные Перро, имеют главной героиней трех *различных* морских дев, в чьих образах более подчеркнуты то романтические и жертвенные, то обольстительные и опасные черты. Отличаются и названия балетов, которые, на наш взгляд, отражают концептуальные перемены в их смыслах: в Лондоне – «Ундина или Наяда», в Петергофе и Петербурге – «Наяда и рыбак». Это во многом обусловливается разной творческой статьёй партнерш Жюля Перро: для лондонского спектакля либретто создавалось в содружестве с итальянской балериной Фанни Черрито, которая исполняла в балете главную партию, для петербургского балет модифицировался в расчете на владительницу дум и сердца Перро легендарную Карлотту Гризи.

Лондонский вариант представлял собой, по мнению рецензентов, настоящую романтическую драму, наиболее близкую по духу литературному первоисточнику: «влюбленная в рыбака Маттео Ундина стремилась в мир людей и жертвовала ради любви к человеку собственным бессмертием»⁵⁰². Вместе с тем в первом спектакле Ундина совершала поступки, выходящие за рамки сюжета Фуке – она топила счастливую соперницу Джаннину, чтобы занять место рядом с Маттео, и только вмешательство Повелительницы Моря могло воскресить Джаннину и вернуть Ундину в родное Отечество. Уже из этой схемы очевидны серьезные сдвиги в интерпретации Перро сказки Фуке: вместо мстящего человеку родственника Ундины Кюлеборна – Повелительница Моря, восстанавливающая справедливость и возвращающая мир в рыбацкое селение, а Ундину на дно морское; взамен христианского желания героини получить бессмертную душу – страстное влечение к человеку, определяющее весь событийный ход балета. В образе самого Маттео в первой версии балета подчеркнуты благородные черты

⁵⁰¹ Федорченко О. А. Творчество Жюля Перро в Петербурге (1848–1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. СПб., 2006. 28 с.

⁵⁰² Федорченко О. А. «Скажи, которая Ундина?..» // Петербургский театральный журнал. 2006. № 2 (44) [Электронный журнал] URL: <http://ptj.spb.ru/archive/44/the-petersburg-prospect-44/skazhi-kotora-undina/>

– он выглядит, скорее, жертвой обольстительной Ундины, оставаясь верным своей Джаннине.

Современники не пожалели красочных эпитетов ни для авторов, назвав балет «одной из самых красивых постановок, которыми когда-либо могла похвастаться сцена», ни для исполнителей главных ролей. Так, искусство Фанни Черрито сравнивали с «божественным порханием»: публику и критиков поразили знаменитый «Танец с тенью», в котором героиня, получившая возможность стать смертной женщиной, чтобы быть с возлюбленным, впервые с изумлением осознает, что у нее есть тень. В рецензиях отмечалась исключительная выразительность самого Жюля Перро, танцевавшего роль Маттео⁵⁰³.

Музыка Пуни была единогласно признана шедевром. По мнению критиков, она «изящна, иллюстративна, добавляет шарма всему балету». Отдельно был отмечен момент, в котором рыбак Маттео, окруженный танцующими наядами, все более погружается в глубины моря: данная сцена производила особенное впечатление благодаря «в высшей степени живописным волнам в музыке, тонко “прорисованным” ряби течения и шуму прибоя»⁵⁰⁴.

11 июля 1850 года в Петергофе состоялся показ дивертисмента⁵⁰⁵ «Наяда и рыбак», о чем есть заметка Л. Бранта в «Северной пчеле». В образах морских дев на этот раз более акцентировалась хрупкость, волшебность, что весьма очевидно из красочных стихотворных строк, живописующих танец наяд из самого начала балета: «Наяд прелестных целый рой / Резвился группой над водой / Движенья их,

⁵⁰³ The Illustrated London News. 1843. July, 14. Перевод наш. – Н. В.

⁵⁰⁴ Ibid.

⁵⁰⁵ Исследователи считают, что определение «дивертисмент» не вполне подходит к данному спектаклю: петергофская постановка представляет собой, скорее, одноактный балет, названный дивертисментом в силу своей непродолжительности. Так, если лондонский спектакль состоял из шести картин, каждая из которых имела свое название («Раковина», «Рыбачья хижина», «Грезы рыбака», «Празднество мадонны», «Блекнущая роза», «Свадебный поезд») и в центре каждой картины находился определенный хореографический ансамбль или *pas d'action*, то петергофский вариант представлял собой укороченную версию, в которой, однако, трансформировался и общий смысл. См.: Федорченко О. А. Творчество Жюля Перро в Петербурге (1848–1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета. Указ. изд. С. 72–74.

извивов полны, / С собой изображали волны, / Жилище неги и прохлад, / Стихию вольную наяд. / Меж них стройна, легка, Гидрола, / Царица живописных дев...»⁵⁰⁶.

Образ главной героини наяды Азюрины предстал в гораздо более модифицированном по сравнению с лондонским спектаклем виде. Безответно влюбленная в Маттео и вынужденная страдать, поскольку ее желание безнадежно и попытки увлечь Маттео терпят крах, она напоминает тот образ, что вдохновит Андерсена на создание Русалочки из одноименной сказки. С героиней Андерсена наяду Азюрину сближают выраженные сюжетные параллели: Маттео, не ответив на ее любовный призыв, женится на своей Джаннине, обрекая наяду на тоскливое одиночество, что рождает ассоциации с треугольником Принц – Принцесса – оставленная Русалочка. В петергофской версии балета Перро подчеркнуты жертвенные, неопасные черты морской девы, роднящие ее с собирательным образом лирического и страдающего героя, характерного для романтизма в целом – героя, чьи мечты разбиваются вдребезги от столкновения с действительностью. Такой ракурс раскрывают поэтические пассажи из уже упоминавшейся рецензии Л. Бранта: «Но отчего среди наяд / Одна уже не веселится? / Слезой ее затмился взгляд / И сердце горестью томится?.. Из рук ее упал букет, / Цветок счастливого Маттео: / С тоской глядит ему вослед / навек покинутая дева...»⁵⁰⁷. Неслучайно исследователи определяют жанр этого дивертисмента как «романтическую поэму»⁵⁰⁸ – столь очевидны в ней знаковые черты эпохи.

Важно то, что в петергофском спектакле (по-видимому, вслед за лондонской постановкой) Перро разграничивает волшебный и реальный миры, подчеркивая их противопоставление хореографическими средствами, то есть четкой антитезой полных поэтического содержания *Pas des naiades*⁵⁰⁹ и характерных танцев⁵¹⁰, коими

⁵⁰⁶ Брант Л. Праздник в Петергофе // Северная пчела. 1850. 18 июля.

⁵⁰⁷ Там же.

⁵⁰⁸ Федорченко О. А. «Скажи, которая Ундина?..». Указ. ресурс.

⁵⁰⁹ Хореографическая форма *pas des naiades* – «grand pas, в котором имеются все важнейшие структурные особенности “классического” grand pas: entrée наяд, адажио Азюрины и Маттео в сопровождении кордебалета, сольные вариации, общая кода, соотнесенность солистов и кордебалета». См.: Федорченко О. А. Творчество Жюль Перро в Петербурге (1848–1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета. Указ. изд. С. 74.

⁵¹⁰ Так, «приход рыбаков и Джаннины заставлял наяд скрыться. Рыбаки исполняли характерный кордебалетный танец, а вслед за тем счастливые жених и невеста танцевали “увлекательную”

был представлен мир людей. Симптоматично, что такой драматургический ход, подразумеваемый самим сюжетом и побуждающий авторов прибегать к полярным выразительным средствам, отчетливо прослеживается в смежном с балетом жанре – операх на русалочью тематику, где различных авторов объединяло независимое, но диктуемое архетипическим образом и мотивами сюжета стремление размежевать мир волшебный и мир реальный. Композиторы, не сговариваясь, использовали соответствующие разным сферам интонационные, фактурные, динамические, тембровые и жанровые средства, углубляя пропасть между идеальным и реальным, недостижимым и желаемым, священным и профанным. Такой принцип драматургии очевиден, как уже было и будет далее показано в настоящей работе, в целой серии оперных «Ундин» Гофмана, Львова, Лорцинга, «Садко» и «Майской ночи» Римского-Корсакова, «Русалке» Дворжака и др.

В 1851 году балет с тем же названием «Наяда и рыбак» поставлен Перро в Петербурге (за дирижерским пультом был Цезарь Пуни), о чем также имеются заметки в соответствующих разделах театральной хроники как минимум трех печатных изданий: довольно краткая информативная статья в «Северной пчеле», более развернутая в «Отечественных записках» и пространная, подробная в «Пантеоне». Все три издания подчеркнули амбивалентный – обольстительный, волнующий, прекрасный и, в то же время, опасный, страстный и гибельный для главного героя – образ морской девы. Исследователи трактуют трансформацию балета следующим образом: «Изменения коснулись не только структуры (вместо одноактного балет стал трехактным), но и сюжета. Исчез мотив жертвенности Наяды: она не теряла бессмертия, но напротив, пыталась расстроить помолвку, используя свои волшебные чары (превращалась в юношу и обманом выманивала обручальное кольцо у Джанины), а когда это не удавалось, увлекала Маттео в море. Балет заканчивался гибелью героя и соединением влюбленных в мире наяд. В связи с сюжетными из-

Сицилиану». См.: Федорченко О. А. Творчество Жюль Перро в Петербурге (1848–1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета. Указ. изд. С. 74.

менениями, балет понес потери хореографические: в петербургской версии отсутствовал центральный эпизод лондонской “Ундины” – “Танец с тенью”, который исполняла наяда, превратившись в смертную девушку»⁵¹¹.

Иными словами, петербургская постановка была максимально далека от первоисточника, то есть сказки Фуке – в предлагаемой зрителю фабуле ни следа не осталось ни от христианских мотивов, ни от бескорыстия помыслов самой героини, страдающей от несправедливости и несовершенства людского мира, что составляет собой одну из важнейших драматургических линий шедевра Фуке. На наш взгляд, именно отдаленность от первоисточника обусловила окончательное закрепление названия «Наяда и рыбак», поскольку главной героиней балета Перро выступает теперь отнюдь не чистый дух воды, каковой предстает у Фуке его Ундина, но обворожительная и, вместе с тем, опасная морская дева. В этом новом образе более акцентированы игривые и, вместе с тем, хищнические черты.

Театральная хроника «Северной пчелы», посвященная по большей части шумному успеху Карлотты Гризи (Наяда), Жюля Перро (Маттео) и Елены Андреевны (Джаннина), так раскрывает смысловые трансформации балета: «В одного бедного рыбака влюбляется Наяда и употребляет все средства сверхъестественных чар и собственных своих прелестей, чтобы обольстить его [курсив наш – Н. В.]. Вот и все. Но из этого незначащего сюжета созданы три большие акта прелестнейших и очаровательнейших танцев...»⁵¹². В схожем ключе, подчеркивающим смертельную для рыбака прелесть Наяды, выдержана и заметка в «Отечественных записках», детально отражающая повороты сюжета в обновленном либретто и раскрывающая всю глубину его трансформации в сравнении с лондонской и петергофской постановками. Автор заметки сравнивает фабулу балета с балладой Гёте «Рыбак», справедливо замечая схожесть судеб обоих героев: «Помните ли вы прекрасную балладу Гёте “Рыбак”, балладу, написанную такими звучными стихами? Ее нельзя не помнить: мы все коверкали ее в школах. Помните ли вы, как кипела вода,

⁵¹¹ Федорченко О. А. Творчество Жюля Перро в Петербурге (1848–1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета. Указ. изд. С. 80.

⁵¹² Театральная хроника // Северная пчела. 1851. 9 февраля. С. 2.

как вздувались волны под ногами рыбака, который, как прикованный, сидел на берегу, не отрывая глаз от колыхавшегося поплавка? <...> Г. Перро чрезвычайно хорошо развил эту мысль в своем новом балете. Он совершенно согласен с Гёте <...> Надобно удить рыбу, чтобы увидеть ... наяду! <...> и не только видеть – в него влюбляется наяда и еще из очень-очень хорошеньких и уж, конечно, из самых грациозных наяд, какие когда-либо обольщали взоры смертного...»⁵¹³.

Рецензия в «Пантеоне» останавливается на всех изгибах сюжета, смакуя в подробностях меры, что предпринимает героиня для завладения своим возлюбленным. Сущность морской девы в этой постановке охарактеризована красноречиво: «Они увлекают слабосердых рыбаков только за тем, чтобы бедняки сперва утопали в горе и отчаянии, а потом утопились бы в их реке или ручейке... <...> Уж в том их ремесло»⁵¹⁴. Здесь в облике героини произошла существенная по сравнению с лондонским и петергофским спектаклями метаморфоза, экспонирующая перед нами совсем иную морскую деву. В масштабной (на восемь страниц!) рецензии в «Пантеоне» красной нитью проходят эпитеты, раскрывающие замороженность Маттео своей Наядой:

... вот и наш бедняк Маттео, как ни борется против искушения, как ни старается отогнать его воспоминанием своей невесты, а все не может выбить этой подкупающей улыбочки из головы и этих пронзающих глазок – из сердца...

...так и Наяда отдает свои плоды и цветы влюбленному юноше, который не в состоянии отвести от нее глаз...

... он бросается за нею, ... но она уже в волнах, он прыгает туда, чтобы спасти ее, и – сам утопает...»⁵¹⁵.

По-видимому, образ главной героини занимал и автора заметки в «Пантеоне», поскольку большое место он отвел характеру взаимоотношений между наядами, никсами, ундинами и человеком, подчеркивая драматический градус таких контактов и предопределенность смертельного для героя исхода.

Как рецензенты-современники, так и исследователи нашего века уделяют огромное внимание драматургии балета и отмечают процесс кристаллизации в

⁵¹³ Театральная хроника // Отечественные записки. 1851. № 3-4. С. 68–69.

⁵¹⁴ «Наяда и рыбка»: Фантастический балет в трех действиях и пяти картинах; сочинение балетмейстера Перро, музыка Пуни (Бенефис г-жи Карлотты Гризи) // Пантеон. 1851. Т. I. Кн. 2. С. 11.

⁵¹⁵ Там же. С. 12–14.

этом детище Перро основных хореографических форм⁵¹⁶. Важной приметой балета Перро становится углубленное разграничение двух сфер – бытовой и волшебной: «вся конструкция спектакля была уравновешена и подчинена одному общему композиционному замыслу: два “реалистических” акта (первый и третий) обрамляют фантастический (остров наяд)»⁵¹⁷. Подобный драматургический принцип эффектного контрастного сопоставления ирреального водного мира и жанрово-бытовых сцен, свойственных миру человеческому, присущ всем волшебным операм на сюжеты о морских девах.

Дальнейшая судьба «Наяды и рыбака» связана с именем Мариуса Петипа, который дважды – в 1874 и 1892 годах – обращался к балету Перро и музыке Пуни и ставил балет (взяв за основу хореографию Перро и дополнив партитуру музыкой Л. Минкуса) на сценах Большого и Мариинского театров в Петербурге. Впоследствии, как известно, балет Петипа-Перро восстанавливал на сцене Мариинского театра внук Цезаря Пуни А. В. Ширяев: в этой постановке блистала Анна Павлова⁵¹⁸. Именно хореографическая версия Петипа стала причиной, по которой не прервалась преемственная связь с «Ундиной-Наядой» Перро-Пуни. Так, в программу выпускного спектакля 2018 года АРБ им. А. Я. Вагановой вошел «большой Pas d'action из балета “Наяда и рыбак”. <...> При воссоздании хореографии была использована видеозапись сюиты из балета “Наяда и рыбак”, поставленной в 1984 г. П. А. Гусевым по его воспоминаниям о постановке, осуществленной А. В. Ширяевым в 1924 г. по мотивам балета М. Петипа – Ж. Перро...»⁵¹⁹.

⁵¹⁶ Федорченко О. А. Творчество Жюль Перро в Петербурге (1848–1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета. Указ. изд. С. 84–87.

⁵¹⁷ Там же. С. 85.

⁵¹⁸ История постановок, восстановлений и возобновлений балета Перро в Петербурге и Москве подробно, красочно, с использованием иллюстраций и фотоматериалов отражена в публикации на официальной странице АРБ им. А. Я. Вагановой в социальной сети Facebook. См.: Радина М. «Наяда и рыбак» а-ля Петипа [Электронный ресурс]. URL: https://www.facebook.com/academyvaganova/?eid=ARBb--WyWOJA3rCnAQQd1D-v2OyyM-BiLmIv9tFyC7Rv0cZlZhjQ0OU_rtF7xDegt5J97QhGd26ALNsSX. 2018. 31 января (Дата обращения 24.12.2019).

⁵¹⁹ Там же.

В истории реинкарнаций произведения есть еще одна важная веха – постановка балета на сцене Мариинского театра в хореографии Пьера Лакотта и с названием «Ундина»⁵²⁰, словно возвращающая к первоначальному лондонскому либретто и представляющая очередной виток в истории любви морской девы и рыбака. Постановка позволяет *услышать* (а не только представить, исходя из отзывов и рецензий⁵²¹) созданную Цезарем Пуни музыку и оценить интенции композитора живописать архетипический образ морской девы.

Востребованность этого образа в художественной практике обусловила процесс постепенного накопления соответствующих выразительных средств, о чем неоднократно говорилось на страницах работы. Цезарь Пуни интуитивно следует диктуемым самим образом средствам. Музыка балета⁵²² изобилует круговыми мотивами; и пусть такая замкнутая природа мелодики может быть названа одним из свойств балетной музыки вообще, все же в *сцене обольщения* круговые мотивы приобретают особое значение и специфическую, присущую именно образу морской девы выразительность. Ундина здесь буквально опутывает Маттео кольцами своего обаяния, что выражается в музыкальной ткани повторением одной и той же мелодической фигуры. Круговые мотивы впечатляюще иллюстрируют и смысл *танца с тенью*: здесь проявляется колдовская сущность героини, в том числе при помощи замкнутых мотивов. Они же составляют основу сцены с подругами Ундины.

Огромную выразительность в партитуре балета приобретают тембры арфы и духовых: каждый выход Ундины отмечен серебристыми арфовыми арпеджиато,

⁵²⁰ На официальном сайте театра указано: балет на либретто Жюль Перро и Фанни Черрито (по новелле Фридриха де ла Мотт Фуке); музыка Цезаря Пуни в авторской оркестровке Павла Смелкова; хореография Пьера Лакотта (2006). См.: Ундина [Электронный ресурс]. – URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2011/10/7/1_1900.

⁵²¹ В выше упомянутой рецензии 1851 года музыке Пуни отдавалось должное: «все мотивы свежи, новы, блестящи. Они одушевляли танцы и увлекали зрителей свое й игривость и гармонией...». См.: Театральная хроника // Северная пчела. 1851. 9 февраля. С. 2.

⁵²² Нотная библиотека Мариинского театра располагает Репетитором. Кроме того, в сети Интернет доступна запись постановки: Ундина [Электронный ресурс]. URL: <https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/760/47733.html>.

пронзительна, рельефна и по речевому выразительна тема гобоя в сцене с Повелительницей Моря, когда Ундина молит сделать ее смертной женщиной, чтобы иметь возможность быть с любимым.

Итак, образ главной героини, начиная с лондонской постановки, претерпел серьезные изменения, отразившиеся даже в самих названиях балета и раскрывающие все возможные модусы его интерпретации. Вместе с тем несмотря на очевидные трансформации, образ сохранял основное качество – амбивалентность, которое Перро неизменно подчеркивал во всех трех версиях. Музыка Пуни естественно дополняет драматургические решения балетмейстера, выявляя самые знаковые черты Ундины / Наяды. Сложность и неоднозначность созданной Перро и Пуни героини балета коррелируют с образами морских дев из других произведений и являют важную часть ярко характеризующего эпоху романтизма в целом интереса к русалочьей теме.

2.8. Особенности интерпретации архетипического образа морской девы и сказки Ф. де ла Мотт Фуке «Ундина» в одноименном балете Х. В. Хенце⁵²³

Балет «Ундина» Ханса Вернера Хенце, созданный в 1958 году в содружестве с английским балетмейстером Фредериком Аштоном, – явление выдающееся как в мире балетного искусства, так и культуре в целом. При постепенном ослаблении интереса композиторов к русалочьей теме, которое очевидно в XX веке, реставрация сюжета Фуке представляет собой важный случай обращения к волшебной сфере, свидетельствующий о том, что образ живет, продолжая волновать воображение творцов.

Премьера балета состоялась в «Ковент-Гардене», 27 октября 1958 года; партию Ундины танцевала легендарная Марго Фонтейн, за дирижерским пультом в тот

⁵²³ Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* Особенности интерпретации архетипического образа морской девы и сказки Фридриха де Ла Мотт Фуке «Ундина» в одноименном балете Ханса Вернера Хенце // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 3. С. 20–36.

вечер был сам Хенце⁵²⁴. Балет уверенно сохраняет репертуарные позиции на сценах театров мира, в том числе и в родном «Ковент-Гардене»⁵²⁵. Кроме того, балетом заинтересовались в России; после постановки «Ундины» Пуни в Мариинском театре «Ундина» Хенце на сцене Большого театра⁵²⁶ дает основания думать о возрождении интереса к русалочьей тематике, столь характерной для века романтизма.

Очевидным и уже не раз рассматриваемым на страницах настоящей работы обстоятельством представляется то, что каждый сюжет, в особенности пользующийся большой популярностью, возникающий в ту или иную эпоху, несет на себе ее отпечаток и выступает своего рода образцом мировоззрения, образных и стиливых предпочтений художников, композиторов, поэтов и т. д. Сюжет о морской девице и его востребованность в течение всего XIX – начала XX вв. являются собой подлинными и красноречивыми репрезентантами эпохи и как нельзя более ярко раскрывают вышеприведенный тезис. Поэтому тем более важно проанализировать – какие акценты расставляет его Величество Время в архетипическом образе морской девицы и сформировавшемся вокруг него сюжете, как трактуют сказку Фуке современные авторы, каким взором окидывает переросшая романтические установки и прошедшая суровые испытания XX века художественная культура универсальные смыслы заключенных в этой фабуле вечных вопросов? Жизнь и смерть, любовь и верность, волшебство и реалии – в какую виньетку облекаются эти вечные оппозиции в наши дни? Актуальны ли сформировавшиеся в XIX веке средства выражения в музыке одного из самых притягательных образов?

В версии Фредерика Аштона сказка Фуке претерпела изменения, не затрагивающие сердцевины сюжета и касающиеся, скорее, деталей. Так, сокращен список

⁵²⁴ На официальном сайте театра существует архивная запись об исполнителях премьерных показов балета. См. об этом: “Ondine” [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rohcollections.org.uk/performance.aspx?performance=12074&row=0>

⁵²⁵ В течение второй половины XX–начале XXI вв. этот балет регулярно представлен в театре. См.: Кузнецова Т. «Ундина» выплыла на сцене Ковент-Гардена: восстановление балета Фредерика Аштона // Газета «Коммерсантъ». № 106. 17 июня 2009 года. С. 11.

⁵²⁶ В сезонах 2016–2017 балет «Ундина» в постановке Вячеслава Самодурова шел на сцене Большого театра. См.: Пудеева М. Балет «Ундина» Х. В. Хенце [Электронный ресурс]. URL: <https://musicseasons.org/undina-balet/>

основных персонажей⁵²⁷ и изменены имена основных героев. Возлюбленного Ундины вместо Хульбрандта зовут Палемон, соперницу героини – Бертой, а не Бертальдой, Пастор становится Отшельником, место могущественного родственника Ундины Кюлеборна занимает повелитель морей Тиреннио. В либретто Аштона нет родителей Ундины и Герцога с супругой – их отсутствие означает исчезновение драматургических линий, связанных со знаковыми характеристиками самой Ундины, поскольку во взаимоотношениях с родителями и Герцогом проясняются важнейшие семы ее образа. Вспомним мотив подмены в сказке Фуке, когда простодушная Ундина стремилась явить Бертальде ее кровных родителей, а разгневанная Бертальда отрекалась от родных отца и матери в силу социальных причин, не желая быть дочерью простолюдинов: в данной драматургически важной точке противопоставление героинь представляется разящим, а христианские качества Ундины рельефно очерчиваются. Здесь контраст между Ундиной, изначально душой не обладающей, но стремящейся получить ее и осознающей значение этого драгоценного дара, и миром человеческим, постоянно попирающим в угоду тленным жизненным привилегиям вечные христианские ценности, особенно явственен.

Отказываясь от данного мотива, Аштон, скорее всего, руководствовался понятными и объяснимыми требованиями к балетному либретто, стремясь облегчить многонаселенную сказку Фуке и приспособить ее к танцевально-сценической версии. Вместе с тем, думается подобный маневр изрядно обедняет глубочайшие, по-настоящему христианские смыслы сказки Фуке, изымая из нее концептуальные акценты, сопряженные с высветлением героини, педалированием ее искренности, простоты, неискренности на фоне мыслящих отнюдь не христианскими категориями людей.

Однако нельзя сказать, что Фредерик Аштон вовсе отказался от христианского вектора сказки Фуке. В либретто фигурирует Отшельник, несущий те же функции, что и Пастор: его роль в самых значимых моментах действия сравнима с той, что исполняет священник в сказке Фуке. Кроме того, Аштон сохраняет один

⁵²⁷ В Приложениях приведены либретто балета «Ундина» Ф. Аштона и В. Самодурова.

из самых важных мотивов: в после венчания с Палемоном Ундина обретает, наконец, человеческую душу.

Образ владыки морей Тиреннио, с одной стороны, наследует многие качества Кюлеборна Фуке, например, властность, враждебность людям, способность мстить, противодействовать и т.д. С другой, в сказке Фуке образ Кюлеборна, напомним, несет в себе отцовские функции: могущественный родственник пытается защитить свое любимое дитя от развращенного и непостоянного человеческого мира. В либретто Аштона Тиреннио выступает конкурентом Палемона: в этом образе редуцируются защитнические качества, но появляются сопернические. Подобная трансформация по сравнению с литературным первоисточником выглядит для балетной версии вполне оправданной: драматургические противопоставления волшебного и реального миров, выраженные в конкретных парах персонажей Ундина – Берта / Палемон – Тиреннио, таким образом, уравниваются, обретая законченность.

Рыцарь Палемон сохраняет основные черты обрисованного в сказке Фуке Хульбрандта: страстность, очарованность чудесным видением Ундины и, в то же время, непостоянство, неспособность быть верным своему слову. Вместе с тем мотив предательства со стороны рыцаря у Аштона изрядно смягчен: причиной его женитьбы на Берте становятся не сословные привилегии и высокий социальный статус, который мог принести ему брак (как, например, в сказке Фуке), а чудесное спасение вместе с Бертой после кораблекрушения. Как и у Фуке, в финале балета рыцарь гибнет от поцелуя морской девы, предпочитая смерть страданиям без своей Ундины.

Сама же Ундина, в целом, наследует главные черты созданного в сказке и затем многократно претворенного в разных жанрах образа – чудесного, обольстительного, ирреального и, в то же время, страдающего от несовершенства человеческого мира, однако, прощающего его.

Балет Хенце-Аштона более напоминает любовную историю с подчеркнутым конфликтным противостоянием любящей друг друга пары (Ундина – Палемон) и противостоящих им сил (Берта – Тиреннио). Эта схема прошла испытание на прочность и закрепилась в качестве драматургически эффектной во множестве музыкально-сценических произведений. И все же в трансформированном виде сюжет о

морской дева в либретто Аштона представляет собой довольно слабый слепок того огромного спектра философских, универсально-бытийных проблем, что столь художественно и глубоко раскрыты в сказке Фуке при всем при том, что, разумеется, Аштон, вероятно, вовсе не ставил перед собой задачу детально *перенести* сказку Фуке на балетную сцену, но сотворить собственную версию этого вечного сюжета.

Что же в музыке? Партитура балета доказывает повторяющийся из источника в источник тезис о том, что Хенце создавал свою музыку, детально воплощая требования Аштона⁵²⁸ – настолько продуманным кажется каждый мелодический оборот, столь хореографичной представляется каждая фраза.

Не меньшего внимания заслуживают и стилистические особенности музыки балета. Исследователи не случайно идентифицируют в творчестве Хенце разнообразные устремления – от неоклассицизма до сериальности и затем сознательное возвращение к неоклассицизму⁵²⁹. Балет «Ундина» демонстрирует широкий спектр разнородных влияний: здесь можно услышать уловимые (быть может, даже сознательные) отсылки к И.Ф. Стравинскому, М. Равелю, П. Хиндемиту, К Орфу и другим мэтрам музыкального неоклассицизма XX века⁵³⁰. Приправленная атональностью и прихотливой метроритмикой, словно сотканная из многозначительных ал-

⁵²⁸ Hans Werner Henze. Composer of “Ondine”. URL: https://web.archive.org/web/20081201141833/http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_05/apr05/rj_hans_werner_henze_ondine.htm

⁵²⁹ Сразу после Второй мировой войны Хенце получает возможность продолжать прерванное военными событиями образование. Первые его произведения написаны в излюбленном им неоклассическом стиле, который впоследствии станет основой его композиторского творчества. Будучи поклонником Стравинского, Хиндемита, Равеля, Рахманинова, Прокофьева, Хенце в начале своего пути открыт и для новых веяний: на исходе 1940-х годов он, как и многие другие композиторы, посещает известную своими авангардистскими устремлениями Дармштадтскую школу, пробует свои силы в сериальной технике. Однако последняя не становится у Хенце магистральной, он отдает предпочтение такому важному для него неоклассицистскому направлению, которое выступает своего рода эмблемой его стиля. См.: *Вишневецкий И.* Случай Генце // Митин журнал. 1999. Вып. 57. С. 421–442; *Henze H. W.* Bohemian Fifths: An Autobiography / Translation by Stewart Spencer. – Princeton: Princeton University Press, 2015.

⁵³⁰ Отметим также несомненные, на наш взгляд, влияния фортепианной стилистики Дариуса Мийо на танцы из дивертисмента третьего акта. В партии фортепиано, чье соло в балете Хенце продолжительно и которое сопровождает различные номера дивертисмента, слышатся отчетливые реминисценции из фортепианных сюит Мийо с их джазовыми мотивами, терпкими гармониями и яркой акцентностью.

люзий, музыка балета Хенце, тем не менее, не производит впечатления эклектичности, коль скоро выбор мелодических оборотов, тембров, ритмической организации обусловлен, прежде всего, самой сущностью сюжета, стремлением раскрыть его разноплановость во всех деталях. Исчерпывающе стилистику балета комментирует изречение самого Хенце, касающееся творчества в целом, но выглядящее вполне справедливо в отношении частного произведения – балета «Ундины». Композитор признается в огромной любви к театру (магистральными жанрами в его наследии выступают опера и балет) и декларирует его принципиальную *синкретичность*: «Театр – это действительно моя область, так как волшебство, магия, маскарад, моление, пафос и буффонада соединяются у меня с музыкой таким образом, что позволяют прояснить то направление, в котором течет сама жизнь»⁵³¹.

Важен вопрос об использовании тех средств выразительности, что сформировались в романтическом XIX веке для воплощения архетипического образа морской девы: остаются ли они актуальными и в музыке XX века? С одной стороны, поиск в партитуре балета закругленных мотивов, тональной изменчивости и других способов претворения в музыкальном искусстве архетипического образа морской девы, сформировавшихся в XIX веке, весьма затруднен атональной природой музыки. С другой, очевидно, что одним из композиционных принципов музыки балета становится постоянный повтор мотивов, в том числе и закругленных. Специфика балетной музыки такова, что константная повторность музыкального материала выглядит неизбежной, поскольку определяется необходимостью подчеркивать выразительность движения. Круговые мотивы играют огромное значение в сцене, когда Палемону впервые является чудесное видение Ундины в гроте в первом акте (№ 4, Adagio⁵³²): здесь закругленность и повторность одних и тех же мелких моти-

⁵³¹ Творческие портреты композиторов. Ханс Вернер Хенце [Электронный ресурс]. URL: <http://art.niv.ru/doc/dictionary/composer/articles/218/hence-hans-verner.htm>

⁵³² В сети Интернет есть видеозапись лондонской постановки 2009 года, собравшей звездный состав исполнителей: Мияко Йошида (Ундина), Эдвард Уотсон (Палемон), Джenezия Росато (Берта), Рикардо Червера (Тиреннио), Гари Эвис (Отшельник) и др. См.: Hans Werner Henze 'Ondine' [Электронный ресурс]. – URL: <https://ok.ru/video/87893084887>

вов подчеркивают состояние гипнотической замороженности рыцаря, созерцающего прекрасное и доселе им невиданное существо. Ирреальность Ундины выражена знаковым для этой героини тембром арфы, а также скрипичными тремоло в высоком регистре – все эти очень типические, определяемые самим образом средства создают необходимое впечатление от творящегося на сцене волшебства и, в то же время, объясняют полноту и силу искреннего чувства рыцаря Палемона.

Красноречивой *аркой* выглядит видение Ундины Палемону в третьем акте балета. Чудесным образом спасшись после вызванного Тиреннио кораблекрушения, унесшего в море Ундину, Палемон собирается жениться на Берте. Рыцарь, однако, оказывается не в силах забыть Ундину: ее образ является ему во дворце непосредственно перед свадебным балом. В данном фрагменте очевидна ярчайшая аллюзия на видение Одетты Зигфриду на балу, где он предает ее. В данном *Adagio* плоть музыкального сопровождения составляют круговые замкнутые мотивы – Ундина зовет рыцаря, и этот зов облачается в типические средства выразительности, которые заключают не только кольцеобразные, будто обнимающие рыцаря построения, яркость которых усиливается их повторностью, но и неперемный для морской девы тембр арфы. Пронзительно красивая мелодия скрипки звучит как символ недостижимого счастья.

Отсылка к «Лебединому озеру» П. И. Чайковского – отнюдь не единственная, что помещает балет Хенце в контекст произведений о морской деве. Важной, на наш взгляд, выступает аллюзия на танец с тенью из «Ундины» Цезаря Пуни в первом акте балета Хенце (второе *Adagio* из № 4). Напомним, что данного мотива и предпосылок к нему нет в сказке Фуке. Однако балет Пуни в постановке Жюлья Перро становится настоящей легендой в мире балетного искусства и, без сомнений, Хенце знал о предшествующих запечатлениях архетипического образа морской девы в балетном жанре – отсылка к этому произведению чрезвычайно важна, она как будто связывает обеих Ундин кровными узами, обогащает понимание балетов.

Продолжая рассмотрение способов запечатления в музыке образа Ундины отметим, что танец с тенью являет собой красочную картину причудливых сочетаний арфы и духовых, буквально иллюстрирующих игру Ундины (арфа) с ее тенью

(духовые): Хенце (интуитивно, или же намеренно) использует наиболее ярко репрезентирующие Ундины тембры.

Ощутимые и значимые в контексте настоящей работы параллели присутствуют в способах обрисовки Тиреннио – антипода Ундины, чей образ олицетворяет грозную сущность и мощь; данная амбивалентность водной стихии в сюжетах об Ундине обычно персонифицируется в образах самой морской девы и ее дяди Кюлеборна. В балете Хенце функции грозного родственника Ундины выполняет Тиреннио – симптоматично, что способы его характеристики сравнимы с теми, которые использовали другие композиторы.

Появления Тиреннио в балете Хенце знаменуют драматургические *рубежи*, контраст которых рельефен и репрезентирует собой важные режиссерские приемы Хенце и Аштона. Сцены с Ундиной и Тиреннио *глубоко контрастны* в темповом, тембровом, динамическом и метроритмическом смыслах. Так, большая часть сцен Ундиной и Палемоном выдержана в рамках *Adagio, Largo*, в то время как сцены с Тиреннио – в *Allegro assai, Vivace assai* и т.д. Палитра лирических, с тончайшими градациями внутри *p* сцен с Ундиной включает в себе мягкие, теплые тембры деревянных духовых и арфы, солирующей скрипки и, в общем, отмечена прозрачной фактурой оркестра с предельной дифференциацией инструментальных линий; появления же на сцене Тиреннио (и сопровождающих его водных духов) знаменуются прорезывающими звучаниями медных духовых оркестрового *tutti*, волнообразными нагнетаниями и спадами, яркой динамикой⁵³³. Глубоко различны метроритмические модусы двух персонажей, олицетворяющих неоднозначность водной стихии. Ритмика сцен с Ундиной мягкая, подчеркивающая лирическую суть любовных сцен, в то время как в экстатических, напоминающих Орфа и Бартока ритмах Тиреннио без труда идентифицируется угрожающая сила и сокрушительная мощь этого героя и прародительной для него природной стихии. Ярчайшим примером является сцена кораблекрушения, в которой Хенце удалось воплотить в музыке настоящий апокалипсис.

⁵³³ Так, пляска водных духов и тритонов в конце первого акта выглядит по-настоящему экстатическим действием – в столь агрессивно-наступательном ключе решены и музыка, и хореография.

Думается, что Тиреннио и Ундина предстают в балете Хенце-Аштона как главные герои – столь выпуклы их музыкальные портреты, на фоне которых характеристики Палемона и Берты несколько меркнут. Возлюбленный Ундины, фактически, раскрывается только в дуэтных танцах с нею, а музыка этих *Pas de deux* подчинена раскрытию в большей степени *ее* образа. Тем не менее, в начале первого и третьего актов (два сольных *Adagio* – два видения рыцарем Ундины) композитор и хореограф обрисовывают Палемона как страдающего, увлекающегося и, в итоге, глубоко раскаивающегося героя. Подобный ракурс интерпретации образа рыцаря сохраняет заложенные еще в сказке Фуке черты, затем подчеркиваемые независимо друг от друга различными композиторами. В этом и заключается общее для многих архетипических образов свойство *подсказывать* творцам средства своего запечатления.

Важно уделить внимание и музыкальному портрету Отшельника, также несущему в себе все отличительные признаки архетипического образа⁵³⁴. И пусть этот герой имеет эпизодическую роль, все же способы его музыкальной обрисовки коррелирует с теми, что экспонировали Пастора в операх Гофмана, Лорцинга, Львова. Среди разлива впечатляюще чувственной музыки, сопровождающей лирические сцены между Ундиной и Палемоном, глас Отшельника, у которого ищет и находит защиту пара влюбленных, звучит лаконично, весомо и, в то же время, мягко. Сцена венчания в конце первого акта выглядит лирической кульминацией – столь проникновенна, разительно красива сопровождающая ее музыка, столь выпуклы в ней потцовски снисходительные мотивы, иллюстрирующие будто произнесенные напутственные речи Отшельника в адрес новобрачных: в этих моментах образ Отшельника тесно смыкается с выведенным Фуке и затем претворенным в музыкальном смысле различными композиторами Пастором.

⁵³⁴ Сам Юнг, обозначая основные архетипы, вывел, в числе прочих, образ Мудрого Старика (и женский вариант – Мудрую Старуху). Художественные инсталляции этого образа в культуре неисчислимы; в музыкальном же искусстве яркими воплощениями выступают, например, образы Досифея, Сусанина и других.

Образ Берты решается Хенце средствами, сравнимыми с теми, к каким прибегали вышеперечисленные композиторы – соперница Ундины подчеркнуто чело-вечна, что выражается в выборе для нее именно *танцевальной* музыки. Разумеется, подобный эпитет в приложении к балету может показаться странным, однако смысл его заключается в *жанровой* трактовке партии Берты. Удельный вес ее вы-ходов в сравнении с Ундиной довольно мал и дает немного простора выражению ее сущности. У Берты нет ни своего тембра (как, например, у Ундины), нет свой-ственных ей одной каких-либо знаковых мотивов, нет лирических сольных эпизо-дов, в которых бы раскрывались ее переживания: образ, в общем, достаточно обы-ден, что, имеет, тем не менее, важное драматургическое значение, поскольку на фоне его обыкновенности рельефнее проступают ирреальные черты морской девы. Подобный драматургический прием, когда парные женские образы служат кон-трастным фоном друг для друга, прочно утвердился в музыкально-сценических произведениях разных жанров, в том числе операх, балетах на русалочью тематику.

Таковы, в общем, основные принципы музыкальной драматургии балета Хенце-Аштона, которая во многом наследует откристаллизовавшиеся в течение XIX века средства воплощения в музыкальной ткани архетипических образов мор-ской девы и ее возлюбленного и соперницы, могущественного водного владыки, мудрого Пастора и т. д.

Однако природа архетипических образов имеет свойство раскрываться с раз-ных сторон в зависимости от эпохи. Сохраняя неизменными основные семы, эти вечные образы отражают самые яркие установки времени, в котором они воссозда-ются. В данном контексте важно обратиться к трансформации сюжета о морской деве в постановке Большого театра в сезонах 2015–2016 гг., сопровождавшуюся большим резонансом. В либретто, написанном хореографом Вячеславом Самоду-ровым (см. Приложение), сюжет сказки Фуке переводится из событийно-действен-ной, раскрывающей сложные вопросы взаимоотношений человека и природы, в символистскую плоскость, превращая балет в богатую смыслами *притчу* о чело-веке, любви, одиночестве...

Здесь нет того числа персонажей, что задействованы в лондонском спектакле⁵³⁵ – фактически, полем развертывания сюжета становится подсознание / сновидение / иллюзии, а основными героями выступают Ундина, Беглец и их отражения; событийная канва обусловлена мотивом бегства героя от действительности, возникающими у него стремлениями и попытками Ундины удовлетворить их. Очень тонкая грань между объективом камеры то с ее, то с его сторон, все время размываемые переходы между этими двумя мирами, множащиеся отражения главных героев и лишь призрачные, едва узнаваемые сколы с сюжета Фуке сообщают многомерному спектаклю с отнюдь не линейным развертыванием сюжета⁵³⁶ очень соблазнительный для толкования именно с архетипической точки зрения ракурс.

В самом деле, в версии Самодурова, очищенной от наслоения действий, укрупнены сами архаические образы в неожиданной и в равной степени свойственной как XIX, так XX векам трактовке. Мотив бегства в *иной* мир чрезвычайно важен для понимания романтического мировоззрения, коль скоро уход от действительности представляет собой одну из отправных точек романтической эстетики. Важно акцентировать вожделенное для Беглеца пристанище – олицетворяемую Ундиной водную стихию, где, быть может, герой сможет обрести желаемую цель. Вспомним о богатой Крещенской, возрождающей, смывающей все тяготы этого мира семантике, которой обладает вода. В данном, накопленном в течение многих веков контексте попытки Беглеца вырваться за пределы искажающего человека *вещного* мира в иное, в буквальном смысле *очищающее* измерение, чтобы вернуть себя Себя (хотя бы даже в сновидениях), представляются глубокими, знаковыми и универсальными для ищущего способы восстановить расколотую целостность с Природой человека.

⁵³⁵ Действующими лицами выступают Ундина, Беглец, отражения Ундины, отражения Беглеца.

⁵³⁶ В периодических изданиях, в том числе сети Интернет существует множество критических рецензий, раскрывающих особенности восприятия балета зрителями-слушателями. При разноречивых мнениях, есть и общие места, касающиеся горячо обсуждаемого «ухода в бессознательное», предпринятого и с успехом осуществленного постановщиком балета. См., например, *Беляева Е.* «Утонули в бессознательном» [Электронный ресурс]. URL: <https://musicseasons.org/utonuli-v-bessoznatelnom/>; Пудеева М. Русский след «Ундины» [Электронный ресурс]. URL: <https://musicseasons.org/russkij-sled-undiny/> и др.

В то же время бегство из действительности мира сегодняшнего также является собой важнейший мотив, просматривающийся во многих художественных произведениях XX–XXI вв. На наш взгляд, авторам-постановщикам «Ундины» в Большом театре⁵³⁷ удалось актуализировать старый сюжет о морской девице и ее возлюбленном для полноценного восприятия искушенным и, увы, уже мало вдохновляющимся сказками современным слушателем, транспонировать архетипические образы в созвучную ему «тональность» и, тем самым, доказать вечные, немеркнущие смыслы русалочьего мифа.

⁵³⁷ «Ундина» в постановке Вячеслава Самодурова под управлением Павла Клиничева завоевала премию «Золотая маска»-2017 (номинация балет/работа дирижера). См.: Лауреаты премии «Золотая маска»-2017 [Электронный ресурс]. URL: http://www.goldenmask.ru/fest_23_180.html

ГЛАВА IV. РУСАЛОЧЬИ ОБРАЗЫ В ОПЕРНОМ И БАЛЕТНОМ ЖАНРАХ

§ 2.9. «Das Donauweibchen» и «Днепровская Русалка» как предвестники «эры русалок».

Грани архетипического и интертекстуального⁵³⁸

Было бы большим преувеличением утверждать, что тетралогия «Днепровская русалка» не получила исследовательского внимания в должном объеме. Ей посвящены разномасштабные работы, обращенные к истории создания, истокам (зингшпилю «Das Donauweibchen» К.Ф. Генслера и Ф. Кауэра), значению для отечественной культуры⁵³⁹. Было бы, однако, еще большим преувеличением думать, что тематика эта исчерпана. Напротив, со временем она начинает приобретать новое звучание и связанную с важными проблемами гуманитарного знания актуальность. И пусть в добротных трудах уже очерчена ее, в общем, счастливая сценическая судьба, выяснены авторы и даты постановок каждой части, сделаны важные выводы о драматургии, жанровой природе, роли, которую она сыграла в эпоху становления отечественного оперного искусства – несмотря на подробные очерки, в этом массиве остается исследовательская лакуна, сопряженная со спецификой запечатления в тетралогии архетипических образов сюжетов о морских девах и связей с их последующими реинкарнациями в российских и зарубежных оперных опусах.

Несмотря на утвердившееся в музыковедческой литературе мнение о легкой зрелищности «Русалок» и отсутствии в них каких-либо глубин, все же музыка их

⁵³⁸ Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* «Das Donauweibchen», «Днепровская русалка» и «Волшебная флейта»: грани интертекстуального и архетипического // *Обсерватория культуры.* 2015. № 5. С. 38–44.

⁵³⁹ *Жданов И.Н.* «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. Указ. изд.; *Рабинович А.С.* Русская опера до Глинки. М.: Музгиз, 1948; *Бернандт Г.Б.* Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). М.: Советский композитор, 1962. С. 250–251; *Абрамовский Г.К.* Русская опера первой трети XIX века. М.: Музыка, 1971; *Губкина Н.В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003; *Борисова Н.А.* Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: Источники, творческая история, поэтика. Арзамас: АГПИ, 2007 и многие другие.

представляет несомненную ценность – и как таковая, и в аспекте реализации в ней системы архетипических образов сюжетов о морских девах. Прежде, чем сосредоточить внимание на русалочьей эпопее Ф. Кауэра, К.А. Кавоса и С.И. Давыдова, оговорим то, что в наши цели не входит масштабная и подробная характеристика тетралогии; это неоднократно и в различных ракурсах уже осуществлено многими учеными. Наша задача – обратиться к тем номерам из различных частей «Днепровской русалки», которые красноречиво свидетельствуют об архетипической подоплеке музыкальных образов и том значении, что они будут иметь для последующих версий русалочьего сюжета в опере XIX века.

Музыкальный облик главной героини Лесты заслуживает особого внимания. Открывающая первую часть тетралогии знаменитая ария «Приди в чертог ко мне золотой», ставшая безусловным шлягером первого десятилетия XIX века, содержит в себе важные для архетипического образа морской девы интонационные особенности. В ней наличествуют характерные для русалки круговые и хроматические обороты: скачок и виртуозное, ажурное его заполнение из мелких мотивов (часто секундового, хроматического строения), что создает ощущение кружения и околдовывания (примеры 1 и 2). Такие интонационные особенности, повторимся, станут яркими штрихами в музыкальной характеристике различных морских дев, претворенных в операх, камерно-вокальных и камерно-инструментальных произведениях. Подобный феномен оставляет поле для размышлений о причинах, побудивших композиторов обращаться к схожим интонационным оборотам. И одна из таких причин, как уже неоднократно отмечалось, – архетипичность образа морской девы, подталкивающая авторов на поиски музыкального эквивалента такой значимой теме, как «завлечение в сети» и будто удерживающая сходное направление их мысли.

Помимо интонационных решений также весьма показательным выглядит присутствие в экспозиционном для героини номере небольшого соло флейты – духовые (наряду с арфой) будут в последующих русалочьих операх одними из знаковых инструментов в тембровой характеристике образа морской девы и мифологемы воды. Обращает внимание журчащий, подвижный аккомпанемент – такая фактура также

является одной из интуитивно оправданных, естественных и производящих адекватное образу впечатление на слушателя. Вспомним об открывающем вокальный цикл Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха» номере, который иллюстрирует схожий водный образ! Интонационные и фактурные связи очевидны (пример 3); интертекстуальные переключки не ограничиваются только приведенным фрагментом. Во многих номерах «Прекрасной мельничихи» можно встретить и круговые интонации, и фактуру (в особенности в первой, образно «светлой» части цикла).

Скептически настроенный читатель, быть может, возразит, что рассматриваемые случаи интертекста могут быть следствием принадлежности обоих композиторов к одной школе и обусловлены национальной традицией, очевидной в «Дунайской девице» Ф. Кауэра и ее русской переделке – «Днепровской Русалке» Ф. Кауэра, А. Кавоса и С.И. Давыдова. И все же хотелось бы подчеркнуть, в том числе, *неслучайность* таких параллелей – ведь и Кауэр, и впоследствии Шуберт искали способы запечатления в музыке неуловимо изменчивого, бесконечно притягательного образа водной стихии, персонификацией которого у первого стала Гульда (в русском варианте – Леста с ее обещающим счастьем «златым чертогом»), у второго – ручей, как символ движения, как спутник молодого мельника на протяжении всего его пути, как символ вечного прибежища для него. Схожестью исходной творческой задачи – *образом* – объясняется, на наш взгляд, родство приведенных музыкальных фрагментов.

Возвращаясь к днепровской Лесте, отметим использование композиторами арпеджированной фактуры и всевозможных тремоло, аутентично характеризующих изменчивый облик повелительницы водной стихии. В приведенном из второй части «Днепровской Русалки» (музыка Ф. Кауэра, вставные номера А. Кавоса, либретто К.Ф. Генслера в переводе Н.С. Краснопольского) примере имеет смысл отдельно подчеркнуть иной модус высказываний Лесты. Если ранее мы показывали круговую, завлекающую природу музыкального облика главной героини, то в данном примере, помимо уже обозначенных интонационных и тембровых решений налицо решительные обороты, иллюстрирующие вторую ипостась морской девицы – властную, могущественную. Эту сторону двуединого образа героини раскрывают

широкие ходы, упругая ритмика, подчеркнутые динамическими и темповыми средствами (пример 4).

Колдовские семы образа находят отражение в разговорных диалогах тетралогии. Реплики, характеризующие это качество героини, многочисленны, приведем лишь некоторые из них, вложенные в уста Милославе и Кифару соответственно: «про нее много рассказывают, как приманивает она к себе людей»⁵⁴⁰, «надобно остерегаться этой Русалки. Она гоняется за мужчинами и ловит их. Превращается в разные виды, и кто согласится на ее желания, того она сделает богатым и сильным. А после и свернет шею на сторону»⁵⁴¹. Еще одним примером проявления коварства выступает квартет Нариссы и трех русалок из третьей части «Лесты, Днепровской Русалки» (либретто Краснопольского, музыка Давыдова). Мизансцена явления десятого такова: «Театр представляет лес, вдали протекает река Днепр. <...> Тарабар спит на берегу реки. Нарисса с тремя русалками выходят из реки»⁵⁴². Коварные черты очевидны уже в начальных репликах: «посмотрите, как повеса растянулся здесь и спит, должно проучить балбеса, он покудова храпит, он покудова храпит»⁵⁴³. В музыкальном отношении этот сам за себя говорящий текст подкрепляется секундовыми интонациями, кружениями, повторами, которые можно рассматривать как прямое следствие архетипичности русалочьего облика, побуждающего композитора к стремлению запечатлеть в музыке соответствующими средствами его яркие черты. «Станем пеленать» – текст, подразумевающий аутентичные интонационные круговые решения. Поэтому и в музыке явственен «круговой полон» (пример 5).

Такой интонационный арсенал приобретает в музыкальной характеристике героини лейтзначение; приведем в пример арию Лесты из первого действия третьей

⁵⁴⁰ Русалка: Опера комическая в трех действиях: Часть 1, переделанная с немецкого Н. Краснопольским. [Музыка г-да Кауэра и Давыдова]. СПб.: в Театральной типографии, 1804. С. 55–56.

⁵⁴¹ Там же. С. 55–56.

⁵⁴² Леста, Днепровская русалка: Часть 3: Опера комическая в трех действиях, переделанная с немецкого Н. Краснопольским. [Музыка г. Давыдова]. СПб.: в Театральной типографии, 1806. С. 3–4.

⁵⁴³ Там же.

части тетралогии «Мы девки-крестьянки приветливые», исполняемую ею перед Та-рабаром. Леста переодета в костюм крестьянки (заметим попутно, что в течение всей оперы героиня предстает в разных обликах, что имеет свой смысл, поскольку многоликость, изменчивость, способность к перевоплощениям представляет собой важную сему в структуре архетипического образа), и некоторые словесные обороты ее арии – «петь песни, играть в хороводы, резвиться, плясать» – связаны тесными интертекстуальными нитями с русалками других творцов. В музыкальной ткани арии можно обнаружить те же круговые обороты (пример 6). Подобный интонационный символ приобретет статус характерного признака практически всех морских дев и русалок, воссозданных в звуках на протяжении XIX века.

Не только отдельные интонационные решения, но целые сцены в последующих за тетралогией операх на русалочий сюжет имеют в своей основе прототипы из «Лесты, Днепровской Русалки». Объяснимым причинами архетипичности прообразом сцены с русалками и Хора русалок из третьего действия второй картины оперы Даргомыжского выступает начало второго действия «Лесты» Давыдова. В нем нетрудно услышать мелкие, кружащиеся круговые обороты зачастую секундового строения, множественные текстовые параллели (пример 7). Следует отдельно оговорить инструментарий, сопровождающий данную сцену – это сочетание струнной и духовых групп.

В Хоре русалок, встречающих свою повелительницу, – снова знакомые круговые мотивы (пример 8) и тембры кларнета и флейты. Схожий комплекс выразительных и драматургических средств используется в русалочьей сцене из оперы Даргомыжского. Здесь очевидны мелкие мотивы с секундовым ядром, повторы этих мотивов, усиливающие эффект «кружения», выбор инструментария (струнная и духовая группы, пример 9). В этом же смысловом и образном поле обретается чарующая ночная сцена с русалками из «Майской ночи» Римского-Корсакова, также показывающая очевидное интонационное, фактурное, драматургическое родство со сценами из опер Давыдова и Даргомыжского (примеры 10 и 11).

Обращает внимание заочная характеристика иных важных сем облика главной героини, данная ей Кифаром и Останом, в которой подчеркивается ее милость

и великодушные: «В водах Днепровских обитает богиня, милостива к нам. Она хранит нас, защищает, во власть не предаёт бедам. Её за то мы почитаем, благодарим и прославляем. Она, щедроты изливая, заставила себя любить, обильной жатвой наделяя, должна хвалима всеми быть. Её всегда мы почитаем, благодарим и прославляем»⁵⁴⁴. Здесь налицо отголоски сугубо русского почитания русалок, нашедших своё запечатление в обрядах так называемых «Зеленых святок», следующих после праздника Троицы: согласно древним верованиям, «ублаженные» ежегодной данью уважения русалки способны помочь собрать обильный урожай и жатву.

Требование соблюдения долга – важная константа в музыкальной характеристике днепровской русалки, что смыслово связано с мотивом обета хранить верность, который русалка получает от своего возлюбленного и который впоследствии им нарушается. Этот мотив обуславливает наличие во всех русалочьих операх своего рода наказов и предупреждений, облеченных как в форму отдельных реплик, так и полноценных отдельных номеров. Во всех частях тетралогии содержатся отсылки к мотиву неисполненного обета. Например, уже в первой части Хор русалок, вслед за упреком Лесты («Тот день недолго продолжался, / Когда с тобою я была, / Когда ты мною восхищался / И клятву дал любить меня!») предупреждает Видостана: «Всегда сей день вспоминай / И долг любви не забывай!»⁵⁴⁵.

Мотив упрека за нарушенные обещания пронизывает всю тетралогию, поэтому подробно остановимся только на одном иллюстрирующем эту знаковую ситуацию эпизоде. Речь идет об арии Лесты из первого действия третьей части тетралогии. Данный номер – самый настоящий наказ-заклинание и предостережение от неверности: «супругу станешь коль любить, тогда спокоен можешь быть»; «всегда сие вспоминай и никогда не забывай»⁵⁴⁶. Музыкальное оформление такого импе-

⁵⁴⁴ Русалка: Комическая опера: [для фортепиано с пением]: Часть 3. Музыка С. Давыдова. СПб.: Театральная типография, 1804–1807. С. 13.

⁵⁴⁵ Русалка: Опера комическая в трех действиях: Часть 1, переделанная с немецкого Н. Краснопольским. [Музыка г-да Кауэра и Давыдова]. СПб.: в Театральной типографии, 1804. С. 2.

⁵⁴⁶ Русалка: Комическая опера: [для фортепиано с пением]: Часть 3. Музыка С. Давыдова. СПб.: Театральная типография, 1804–1807. С. 17–18.

ратива выглядит вполне аутентичным – здесь знакомые по иным номерам интонационные «кольца», волнующаяся «водяная» фактура: журчащий аккомпанемент у Лесты и арпеджиато, сопровождающие хор русалок (пример 12). Первоначальная прихотливость и неуловимая текучесть русалочьего интонационного облика затем сменяется властными, но также очень естественными для морской владычицы интонациями на словах «всегда сие возпоминай...». Повторимся, что такая амбивалентность, выражающаяся в гармоничном соединении колдовской и повелительной, лирической и могущественной, волшебной и человеческой, карающей и милующей сторон станет в течение всего XIX века основным вектором раскрытия образа морской деви в оперных произведениях различных композиторов.

Заметим также, что музыкальные портреты героинь русалочьих опер заключают в себе выраженный жанровый и национальные компоненты, что явствует из таких номеров, как баллада Ундины из одноименных опер Гофмана и Львова, Песня Наташи из оперы Даргомыжского, многочисленные номера из «Майской ночи» Римского-Корсакова, проникнутых народным духом. Стремление композиторов максимально приблизить морскую деви к истокам, континууму народно-поэтической мысли проистекает из важнейших сем архетипического образа. Русалочьи образы нашли свое запечатление в огромном количестве образцов народного творчества, а, значит, должны выглядеть максимально аутентичными данному пласту и в музыкальном отношении. Для иллюстрации этого предположения прибегнем к показательному высказыванию одного из первых исследователей-рецензентов премьерных и последующих показов «Днепровской русалки» – в его словах отражена встретившаяся горячее приветствие публики неременная связь с фольклорным пластом: «Много было успехов в драматическом мире, – но подобного, как судьба даровала этой переkreщенной “Русалке” – едва ли когда было. Восторг зрителей был похож на изступление. Что им было за дело, что это был перевод, переделка! *Они видели в этой пьесе древние свои мифы, предания, поверья...* [курсив

наш. – *Н.В.*] Одним словом, появление “Русалки” было эпохой торжества Русской оперы и жаждой национальности в зрителях»⁵⁴⁷.

Истоки жанровых решений образа главной героини можно обнаружить и в «*Das Donauweibchen*» Ф. Кауэра, и практически во всех составляющих тетралогии «Днепровская русалка». Так, в первой ее части, которая, как известно, основывалась практически целиком на музыке Кауэра и располагала только лишь отдельными вставными номерами Давыдова⁵⁴⁸, содержится музыкальный шлягер «Вы к нам верность никогда не хотите сохранить». Музыкальное оформление номера, как неоднократно было замечено исследователями⁵⁴⁹ представляет собой мотив использованной Давыдовым широко известной народной песни «*Їхав козак за Дунай*» (пример 13). В четвертой части «Днепровской Русалки» также очевидно стремление авторов обозначить славянские музыкальные корни происходящего: в первом действии (явление седьмое) переодетая казачком дочь Лесты Лида играет на бандуре и исполняет песню «*Ой, пиду я погуляю, / На бандури поиграю*»⁵⁵⁰.

В тетралогии представлены заслуживающие внимания первые попытки дать представление об инаковой сущности героини при помощи тембра. В первом акте третьей части ее появлению предшествует эпизод с участием стеклянной гармоники⁵⁵¹, обладающей удивительным тембром и как никакой иной подходящей для характеристики существа из другого мира. Сами интенции композитора выделить героиню тембровыми средствами, которые бы передавали ее неземной, водянистый облик, очень важны.

Не только прихотливые и изменчивые русалочьи образы из разных произведений XIX века связаны с ориентирами из тетралогии. Возлюбленный героини, в разных операх нареченный разными именами, в музыкальном и драматургическом

⁵⁴⁷ *Зотов Р.М.* И мои воспоминания о театре // Репертуар русского театра. СПб., 1840. Т. 1. Кн. 4. С. 6–7.

⁵⁴⁸ См. подробнее: *Губкина Н.В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. Указ. изд. С. 160, 179–183.

⁵⁴⁹ Там же. С. 182.

⁵⁵⁰ Русалка: Комическая опера в трех действиях: Часть 4. С принадлежащими к ней хорами, балетами и превращениями. СПб.: в Театральной типографии, 1807. С. 35.

⁵⁵¹ См. об этом: *Рабинович А.С.* Русская опера до Глинки. М.: Музгиз, 1948. С. 213.

отношениях все же связан явными интертекстуальными нитями с Видостаном. В самом общем смысле это подразумевает в его музыкальном портрете наличие противоположных интонационных сфер, подчеркивающих силу, мощь, блеск, высокий социальный статус и, вместе с тем, – покаянно-лирические настроения, живописующие его сожаление о содеянном. Одной из самых ярких является параллель между Видостаном из «Лесты, Днепровской Русалки» Давыдова и Князем из «Русалки» Даргомыжского. Сцена, в которой Видостан вспоминает Лесту на берегу Днепра, эхом отзывается в исключительно схожей картине, где Князь обращается мысленным взором к минувшему и горько раскаивается в случившемся. И пусть удельный вес лирико-психологического наполнения партии Князя, а также глубина раскрытия этого образа Пушкиным и Даргомыжским неизмеримо ярче, чем в тетралогии, все же средства, которыми авторы показывают своего героя в непростую для него минуту, оказываются чрезвычайно схожими. Помимо текстовых параллелей и практически идентичных режиссерских решений, очевидных в приведенных примерах, обращает внимание общий как для Видостана, так и для Князя характер мелодики – элегичный, со множеством ламентозных оборотов, как символом искреннего покаяния (сравнить примеры 14 и 15).

Думается, что покаянная линия, которая углубляет характер героя, делает этот образ сложным и многоплановым, изначально – заслуга Давыдова. Именно в третьей части тетралогии, целиком принадлежащей его перу, Видостан раскрывается как страдающий: такая разноплановость образа послужила впоследствии ориентиром для иных запечатлений рассматриваемого героя. Ключом к такому прочтению служит, прежде всего, сюжет и вытекающие из него семы образа, но самые первые творческие опыты воплощения его в музыке очень важны – от них тянутся преемственные связи к будущему Князю Даргомыжского, Хульдбранду Гофмана, Хуго Лорцинга, Ольбранду Львова.

Из дуэта Видостана и Лесты явствует, сколько внимания композитор уделил покаянному состоянию, и как последовательно (вслед за арией «О, места, места приятны») он раскрывает его (пример 16). Однако не только в давыдовской «Лесте»

можно обнаружить родство между образами Видостана и Князя. Знаковая параллель содержится в одной из мизансцен первого действия первой части – «Днепровской Русалке» Кауэра-Генслера в переводе Краснопольского (со вставными номерами Давыдова). Так, Видостан, направляясь в терем Славомысла для женитьбы на его дочери Милославе, проезжает мимо тех мест, где впервые когда-то встречался с Лестой. Приводим фрагмент сцены:

«Видостан (сидя под дерево): Я как будто приколован к этому месту, и не могу забыть того, что со мною приключилось (Листья с дерева на него сыплются. Вскочив) Что это значит? Какое невидимое существо окружает меня?».

На наш взгляд, намеренной отсылкой к приведенному отрывку выступает сцена из «Русалки» Даргомыжского. Князь возвращается на старые места, к старым воспоминаниям, горестно взглядывая на развалившуюся мельницу, подходит к дубу. Согласно режиссерской ремарке, «листья сыплются на него». Князь ошеломленно вопрошает: «Что это значит? Листья, поблекнув, вдруг свернулись и с шумом, как дождь, посыпались на меня!»⁵⁵². Думается, параллель эту, учитывая знание Пушкиным самой тетралогии и места, которое она занимала в быту его современников⁵⁵³, можно считать вполне сознательной. Некоторые топографические особенности «Днепровской русалки» эхом откликаются в «Русалке» Пушкина-Даргомыжского. Например, в режиссерской ремарке к явлению 19 первого действия первой же части либретто тетралогии значится: «Театр представляет берег Днепра; с одной стороны Мельница, близ которой лежат несколько мешков с мукой; с другой стороны на берегу большое дерево»⁵⁵⁴. Невольно на память приходит ремарка к первой картине первого действия оперы Даргомыжского: «Берег Днепра. Вдали река. Налево мельница, возле нее дуб; направо скамейка»⁵⁵⁵.

⁵⁵² Даргомыжский А.С. Опера «Русалка»: Клавир. Указ. изд. С. 225–226. У Пушкина: «Что это значит? Листья, поблекнув, вдруг свернулись и с шумом / Посыпались как пепел на меня».

⁵⁵³ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Пушкин А. С. «Евгений Онегин». СПб.: Искусство-СПб, 2008. С. 340.

⁵⁵⁴ Русалка: Комическая опера: [для фортепиано с пением]. Музыка г-на Кауэра, переделанная для фортепиано г. Куцимом. Часть 1. СПб.; М.: у Пеца; у Ленгольда, Б.г. С. 52.

⁵⁵⁵ Даргомыжский А.С. Опера «Русалка»: Клавир. Указ. изд. С. 17.

Помимо рассмотрения отдельных персонажей тетралогии в контексте русалочьих опер XIX века важно обратиться и к целым сценам, которые впоследствии как палимпсест будут проглядывать в других русалочьих партитурах. Вновь подчеркнем, что подобный феномен определяется самим сюжетом и его архетипическими образами. Сами образы будто удерживают поиски разных авторов на этой тропе, определяя схожесть творческих результатов.

В сюжете мощно представлен образ водной стихии, оказывающей человеку как милость, так и представляющей серьезную опасность. Подобная амбивалентность имманентна мифологеме воды: вода, дарующая жизнь, и вода как символ всемирного потопа, несущего смерть – суть две ее неизменные ипостаси. Неслучайно во многих произведениях первое знакомство человека с морской девой происходит именно на фоне разбушевавшейся стихии. Третья часть тетралогии – «Леста, Днепровская Русалка» – также начинается картиной бури со всеми необходимыми ее атрибутами, то есть завывающими пассажирами, яркой и эффектной динамикой, всевозможными тремоло (пример 17).

Основания укрепиться во мнении, что давыдовская «Леста» выступает своего рода первым образцом в череде последующих реинкарнаций русалочьего сюжета в оперном искусстве XIX века дают и другие сцены тетралогии. Так, в начале третьей ее части на фоне бури в оркестре звучит хор испуганных охотников (пример 18). Как не провести параллели с хором обезумевших от страха рыбаков и самой картиной беснующейся водной стихии, например, в «Ундилах» Гофмана, Львова, Чайковского! Опера Гофмана начинается эффектной картиной бури, сопровождающей первое появление Хульдбранда в хижине приемных родителей Ундины. Финалы первых актов опер Львова и Чайковского являют собою впечатляюще схожие с Да-выдовской, но более развернутые музыкальные инсталляции бури с аналогичными эффектными средствами: тремоло, яркая динамика, громоподобная фактура, свистящие пассажи духовых и т.д. Сам образ будто подсказывает своим творцам средства своего воплощения, которые и выглядят весьма близкими.

Еще одной символичной в избранном ракурсе исследования выступает интертекстуальная параллель между целыми сценами на свадебных торжествах в первой

части тетралогии «Днепровская Русалка» и ее преемнице Пушкина-Даргомыжского. На брачном пиру Видостана и Милославы появляется Леста (в виде молдаванки с бандурою) и исполняет иносказательную и, в общем, обличающую Князя песню:

<i>Пошел в путь Витязь молодой, Искать подруги дорогой. Нашел красу прелестну, Приветливу, любезну; Ее всем сердцем полюбил, И выбором доволен был.</i>	<i>Не прелесть и краса одна, Для жизни щастливой нужна; Души потребна нежность И сердца непорочность. Кто клад найти умел такой, Тот кончит век щастливо свой!</i> ⁵⁵⁶
---	---

В качестве сцены-близнеца назовем свадебный праздник в «Русалке» Пушкина-Даргомыжского. Как Леста изобличает неверного возлюбленного, так и песня Наташи, «раздавшаяся не к добру», служит жгучим укором совести Князю⁵⁵⁷. Симптоматично похожи режиссерские ремарки по окончании песни:

*По окончании арии все молчат. Леста пристально глядит на Видостана*⁵⁵⁸.
*Князь, встревоженный, встает со своего места. Гости в недоумении*⁵⁵⁹.

Важно и то, что аналогичные номера, например, баллады Ундины в одноименных операх Гофмана и Львова, несут схожую драматургическую и чрезвычайно важную функцию – выступления героинь в условиях богатого праздничного пира круто меняют обычный ход вещей и служат своего рода катализатором дальнейшего действия.

Помимо мифологемы воды и близких способов ее отражения в музыке, роднит все оперы на русалочью тему истолкование свадебного мотива. Начиная с самих русалочьих мифов и, вслед за ними в тетралогии, во всех последующих версиях очевидно разделение свадьбы на истинную и ложную. Ложная свадьба, происходящая в угоду соблюдения социального статуса героя и являющаяся, таким образом, результатом неискренних чувств, творится на земле (свадьба Хульбранда и Бертальяды у Гофмана, Видостана и Милославы в тетралогии, Ольбранда и Бертальяды у Львова, Князя и Княгини у Даргомыжского). Истинная свадьба как следствие настоящих чувств (Ундины и Хульбранда, Лесты и Видостана, Ундины и

⁵⁵⁶ Русалка: Опера комическая в трех действиях: Часть 1. Указ. изд. С. 154–157.

⁵⁵⁷ Даргомыжский А.С. Опера «Русалка»: Клавир. Указ. изд. С. 164–166.

⁵⁵⁸ Русалка: Опера комическая в трех действиях: Часть 1. Указ. изд. С. 154–157.

⁵⁵⁹ Даргомыжский А.С. Опера «Русалка»: Клавир. Указ. изд. С. 166.

Ольбранда, Наташи и Князя) невозможна в реальном, но совершается, в итоге, в идеальном мире и, как правило, ее топом выступает подводное русалочье царство.

В тетралогии «Днепровская Русалка» конец первой, начало и конец второй, конец четвертой частей представляют собой свадебные ситуации, должны венчать счастливый союз влюбленных – ситуации подлинные, нефальшивые, и происходят они именно в русалочьих чертогах. Важно отметить, что если конец первой и начало второй частей подразумевают брачную пару Лесту и Видостана, то в финале тетралогии происходит кардинальная трансформация, и на месте Лесты – в качестве настоящей возлюбленной Видостана, выстраданной им в череде испытаний, – является уже Милослава.

Конец первой части «Днепровской русалки»	Начало второй части «Днепровской русалки»	Конец второй части «Днепровской русалки»	Конец четвертой части «Днепровской русалки»
Ударяет гром, после онаго слышна на Театре приятная гармония, составленная из духовых инструментов. Театр переменяется и представляет хрустальные чертоги Русалки, на дне Днепра. – Леста на возвышенном троне. Видостан перед нею на коленях. По ступеням стоят с розовыми гирляндами Русалки, держащая над любовниками розовые венки ⁵⁶⁰ .	Театр представляет самые чертоги Лесты, как в конце первой части. Видостан стоит перед Лестою, сидящею на троне. Русалки с розовыми гирляндами держат над ними розовые венки. Все прочия впереди, в прежнем очаровательном положении ⁵⁶¹ .	Туман мало помалу исчезая представляет великолепные чертоги Русалки. Вдали трон с каскадами и фонтанами. Леста окруженная Русалками ⁵⁶² .	Без особых ремарок, кроме «театр переменяется в ее [Русалки. – В.Н.] чертоги; видны Славомысл, Милослава и Ратима ⁵⁶³ .

В окончании «Русалки» Даргомыжского можно увидеть схожее намерение композитора живописать справедливое воссоединение Русалки-Наташи и Князя:

Перед авансценой, снизу, подымается облако, которое закрывает всю сцену. Когда оно проходит, открывается вид на подводную часть Днепра в роскошной обстановке подводного царства. Луна светит сквозь воду. Сцена освещается голубым огнем. Русалки стоят в живой картине, посреди них Царица. Сверху показывается группа русалок. Они плывут и влекут за собой труп Князя к стопам своей Царицы⁵⁶⁴.

⁵⁶⁰ Русалка: Опера комическая в трех действиях: Часть 1. Указ. изд. 164–165.

⁵⁶¹ Днепровская русалка: опера комическая в трех действиях: Часть 2. Указ. изд. С. 1.

⁵⁶² Там же. С. 150.

⁵⁶³ Русалка: Комическая опера в трех действиях: Часть 4. С принадлежащими к ней хорами, балетами и превращениями. СПб.: в Театральной типографии, 1807. С. 135.

⁵⁶⁴ Даргомыжский А.С. Опера «Русалка»: Клавир. Указ. изд. С. 309.

Вспомним о сюжетных перипетиях «Майской ночи» Гоголя – Римского-Корсакова. Счастье Левко и Ганны было бы невозможно в системе земных координат из-за ряда сословно-социальных причин. И пусть счастливое воссоединение влюбленных происходит не на дне реки, однако именно вмешательство Панночки имеет для них решающее значение: Русалка выступает как перст судьбы, отдавая удел блаженства тем, кто его заслуживает.

Акцентуацию иного мира как единственного подходящего прибежища для подлинной – идеальной – свадьбы можно обнаружить и в Ундинах Гофмана и Львова. Об этом красноречиво свидетельствуют финалы обеих опер. Счастье для влюбленных – Ундины и Хульдбранда у Гофмана, Ундины и Ольдбранда у Львова – в земных реалиях, где властвуют несовершенные и основанные на материальных ценностях законы, немислимо. Истинное счастье возможно только в мире, зиждящемся на по-настоящему гуманистических началах, и в первую очередь, *Любви*.

В подобном толковании брачного мотива в операх на русалочью тематику чрезвычайно сильна христианская подоплека: сквозь такую призму в русалочьем идеальном мире, где вершится справедливость и торжествует Любовь, легко угадывается некая модель Небесного Царствия – последнего упования и прибежища всех страждущих на земле (особо обратим внимание и на то, что в Евангелии брачный пир выступает как своего рода символ Небесного Царствия). Следует отметить, что свадебный мотив как эквивалент торжества свершившейся справедливости и, шире, – торжества Любви – может рассматриваться как действие непреложного закона мифа, о котором чрезвычайно ярко и емко высказался Мелетинский: «в космогонических мифах развитых мифологических систем упорядочивающая деятельность богов более ясно и полно осознается как преобразование хаоса, т. е. состояния неупорядоченности, в организованный космос, что составляет, в принципе, главнейший внутренний смысл всякой мифологии, в том числе архаической»⁵⁶⁵.

И пусть приведенное суждение касается широкой проблематики и более масштабных мифов, нежели частный русалочий случай, но все же в последнем также

⁵⁶⁵ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа: 2-е издание, репринтное. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. С. 205.

очевидно стремление героини исправить трагичную для нее самой и ее неверного возлюбленного ситуацию, его нарушенные обеты, их несвершившееся на земле счастье и, в итоге, – преобразовать этот *хаос*, восстановить свой *космос*. По-видимому, данный мотив как нельзя четко ощущался всеми авторами, приступающими к художественной огранке русалочьего мифа, и одно из свидетельств тому, повторимся, – катарсические (и нередко – христиански окрашенные) финалы многих опер на русалочью тематику, в которых трагизм земной гибели героев преодолевается предощущением вечного блаженства в идеальном русалочьем царстве, которое они получают взамен за свои страдания в этом тленном и несовершенном мире. Это обуславливает естественные интертекстуальные параллели в музыкальных решениях финалов.

Жанровая природа прообраза «Днепровской Русалки» – зингшпиль «Das Donauweibchen» К.Ф. Генслера и Ф. Кауэра – обусловила иные переключки, которые, на наш взгляд, выглядят разумеющимися, если учесть сами законы жанра. В зингшпиле обычно действуют две пары влюбленных и серьезный герой уравновешивается своей противоположностью. Диалоги, превращения, комические эпизоды суть неотъемлемые черты этого жанра. Во исполнение данной традиции Тарабар (Ларифари у Кауэра-Генслера) выступает своего рода противопоставлением Видостану и, в тоже время, имеет множество точек соприкосновения с другим персонажем, завоевавшим признание публики со времен своего появления на сцене и по сей день – Папагено. Комичность этого героя, перипетии совместных с Тамино путешествий, взаимоотношений принца и птицелова, наконец, подробности первоначального знакомства и затем получения Папагено жены – Папагены – служат, на наш взгляд, ориентирами (быть может, вполне сознательными, если учесть популярность образа Папагено) для Генслера и Кауэра, а затем и Краснопольского и русских композиторов в создании ими образа Тарабара. Так же, как и Папагено (четвертая картина второго действия «Волшебной флейты»)⁵⁶⁶, Тарабар в свое время знакомится со своей будущей возлюбленной Ратимой, когда она предстает

⁵⁶⁶ Моцарт В.А. Волшебная флейта: Опера: Клавир. М.: Музыка, 1982. С. 144.

перед ним в образе старухи. Как Папагена заставляет поклясться в верности Папагено (пятая картина второго действия)⁵⁶⁷, также и Ратима пытается связать словом Тарабара. В некоторых эпизодах тетралогии сходство между Папагено и Тарабаром становится очевидным.

Днепровская русалка»: часть 2 (музыка Кауэра, вставные номера А.Кавоса). Действие третье, финал ⁵⁶⁸ .	«Волшебная флейта» пятая картина второго действия ⁵⁶⁹ .
<p>Леста: Видостан! Вот твоя супруга! А ты, Тарабар, хотя за болтливость твою и не заслуживаешь обещанного мною награждения, но я хочу, чтобы ты впредь лучше думал о Русалке и сдержу свое слово. Возьми Ратиму, обещанную тебе жену.</p> <p>Тарабар: Да эту награду мог я иметь и без твоей милости.</p> <p>Леста: Будь мне послушен, возьми Ратиму или страшись.</p> <p>Тарабар (<i>в сторону</i>): В хороших же я останусь барышах. Но быть так, лучше взять Ратиму, а то как Русалка разсердится, да женит еще меня на какой-нибудь ведьме (<i>Подходит к Ратиме, которая превращается в молодую пригожую девушку. Тарабар в изумлении</i>).</p> <p>Леста: Доволен ли ты теперь?</p> <p>Тарабар: Очень доволен (<i>в сторону</i>) Вот прямо услужила молодцу...</p>	<p><i>Танцующая и пристукивая большой палицей, появляется Старуха.</i></p> <p>Старуха: А я уже здесь, мой ангел.</p> <p>Папагено: Вот это да! Вот это счастье!</p> <p>Старуха: А если мне ты дашь клятву остаться верным навеки, ты убедишься, как девушка твоя нежна...</p> <p><...></p> <p>Папагено: Не так поспешно, милый ангел! Такое дело надобно обмозговать.</p> <p>Старуха: Папагено! Я советую тебе: не медли. Дай руку или здесь навеки будешь замурован. <...> Ты будешь жить на хлебе и вожде. И без друзей и без подружек жить тебе придется, и от всего земного навсегда отречься.</p> <p>Папагено: Пить воду? Отречься от всего земного? Нет. Уж лучше полюбить старуху. Вот моя рука и обещанье в верности тебе. (<i>Про себя</i>). Пока не встречу помоложе.</p> <p>Старуха: Клянешься?</p> <p>Папагено: Отчего же нет? Клянусь.</p> <p>Старуха превращается в юную девушку, одетую как Папагено.</p> <p>Папагено: Па...па... Папагена! (<i>пытается ее обнять</i>)</p>

Образные и текстовые параллели определяют наличие многих интертекстуальных связей в музыкальных обликах обоих персонажей, вызванных к жизни их авторами примерно в одно время («Волшебная флейта» в 1791, «Das Donauweibchen» в 1792), впервые поставленных в одном городе (Вена) и обретающихся в рамках одной национальной музыкальной традиции.

⁵⁶⁷ Там же. С. 162.

⁵⁶⁸ Днепровская русалка: Опера комическая в трех действиях: Часть 2. Указ. изд. С. 150–152

⁵⁶⁹ Моцарт В.А. Волшебная флейта: Опера: Клавиур. Указ. изд. С. 162.

Воздействие «Волшебной флейты» ощутимо и в иных моментах тетралогии. Здесь, как и в выдающемся зингшпиле Моцарта налицо необходимость для героя (Тамино и Видостана) пройти черед испытаний, что в свою очередь, представляет собой непрменный в структуре многих мифологических сюжетов мотив инициации. Он заложен в самих сюжетах о морских девах, поскольку сам факт сохранения обета – испытание для героя. Однако в кауэровском зингшпиле и тетралогии удельный вес рассматриваемого мотива возрастает, что определяет связи между операми. Как Тамино во владениях Зорастро должен пройти своеобразную проверку на прочность, подвергнувшись экзаменам на стойкость, бесстрашие, отвагу, так и Видостан обязан доказать свое право на счастье. В четвертой части тетралогии Леста оговаривает условия возвращения ему Милославы: «Иди к сему замку; *мужеством, постоянством и честью ты победишь врага твоего* [курсив наш. – Н.В.], но страшись даже мыслию изменить своей супруге»⁵⁷⁰. Здесь очевидна интертекстуальная параллель между приведенными словами и наказом от трех мальчиков Тамино: «... и помни: стойким будь и храбрым, смелым будь мужчиной...»⁵⁷¹, а также многочисленными наставлениями жрецов принцу.

Сходство между «Волшебной флейтой» и «Днепровской Русалкой» обретает отчетливость, если внимательнее всмотреться в образ главной героини. Русалка в тетралогии берет на себя функцию поистине королевскую, прощая Видостана и соединяя с Милославой. Здесь, на наш взгляд, налицо сходные с Зорастро функции – судить и миловать, воздавать каждому по заслугам. Финальные сцены второй и четвертой частей русалочьей эпопеи представляют собой выразительнейшие инсталляции такого статуса главной героини:

Вторая часть Кауэра (вставные номера Кавоса) и Генслера (в переводе Краснополь- ского)	Четвертая часть Давыдова и Шаховского
Видостан (падая на колени): я надеюсь на твоё великодушие, ожидаю примирения и прощения.	Леста: Так, и я надеюсь, сей урок научит тебя быть добрым супругом... Видостан: Клянусь...

⁵⁷⁰ Русалка: Комическая опера в трех действиях: Часть 4. Указ. изд. С. 6–7.

⁵⁷¹ Моцарт В.А. Волшебная флейта: Опера: Клавир. Указ. изд. С. 77–78.

<p>Леста (принимая его в свои объятия): Так, я тебя прощаю. Живи счастливо с своею супругою, которую возвращу я тебе в моем царстве, где брак твой должен вторично торжествоваться... <...> Леста и русалки: Спокойно, счастливо живите, Друг друга искренно любите! Хор: Будь наша защита, храни нас от бед; Внемли наши клятвы, внемли наш обет: Мы все тебя любим и все тебя чтим, Твои мы уставы всегда сохраним⁵⁷².</p>	<p>Леста: Прошедшия твои горести для меня вернее твоих клятв, но не будем их напоминать. Я перенесла сюда твою супругу и Князя Славомысла для празднования твоего с ними соединения... <...> Хор: Супругов страстных съединенье Мы будем праздновать в сей час Забудем бывшия мученья, Да радость царствует меж нас. Князь Видостан и Милослава, Ваш век в блаженстве процветет, И вашего Княженья слава, Хвалою наполнит целый свет⁵⁷³.</p>
---	---

В приведенных финалах рассматривающийся ранее свадебный мотив обретает поистине сакральные смыслы. Отметим, что впоследствии никакая другая опера на русалочью тематику не завершалась счастливым воссоединением героя *не с русалкой*, а с ее соперницей. В подобном окончании очевидна *космизация хаоса*, и основной творческой силой такого упорядочивающего процесса выступает Русалка. Данный аспект образа впоследствии будет, фактически, нивелирован в многочисленных операх на русалочью тематику: причиной выступает драматическая плоскость толкования русалочьих мифов в культуре романтизма, что созвучно мировоззренческим константам эпохи. Однако же художественный континуум начала столетия (в котором создавалась тетралогия), разумеется, еще испытывал влияние наследия века минувшего с его картиной мира и вполне возможно, что такое стремление авторов вывести сюжет из сферы личностной в надличностную суть отголоски того же миропонимания, частным случаем проявления которого в художественной практике выступает образ мудрого правителя Зороастро. В нашем случае роль справедливого судьи играет Русалка: ее право на это основывается на кровной связи с природными стихиями. Являясь своего рода персонификацией водной силы – одной из самых могущественных в мироздании – Русалка будто облечена властью даровать милость, покой и награду героям оперы. Эта сема образа из числа опреде-

⁵⁷² Днепровская русалка: Опера комическая в трех действиях: Часть 2. Указ. изд. С. 148, 152.

⁵⁷³ Русалка: Комическая опера в трех действиях: Часть 4. Указ. изд. С. 136–139.

ляющих. И в самой тетралогии авторами уделено внимание рассматриваемому аспекту облика Русалки. Вспомним выразительную декларацию ее мощи из второй части: «Что хочу, то совершаю / Я стихии укрощаю / Солнце, воздух, огонь, вода / Мне послушны завсегда»⁵⁷⁴ (музыкальный пример был приведен ранее). В четвертой части (явление девятое первого акта) тетралогии названная линия получает новое подтверждение и развитие:

Прекрасное местоположение на берегах Днепра; Русалки выходят из реки для принесения жертвы солнцу, они несут разные раковины, наполненные морскими растениями.

Хор

О, солнце, ты нас согреваешь,
Ты жизнь растениям даешь,
Творца природы вид являешь,
Как он, всем благодати лиешь.

Становятся возле жертвенника, составленного из раковин, и возлагают на него растения. Музыка, по которой на колеснице, запряженной лебедьми, Леста выезжает, окруженная морскими божествами, она сходит с колесницы; Русалки проведя ее на берег, приближаются к жертвеннику.

Леста

О, солнце! благодетель света,
Приди! да твой небесный луч
Грозы гонящий мрачных туч,
Среди тобой цветуща лета,
Здесь жертву нашу воспалит,
И благодать нам твою явит.

Хор Русалок

Здесь нашу жертву воспалил
И благодать нам твою явил.

Леста

О, солнце! Ты как царь природы,
Ко всем щедроты равно льешь,
Нам жизнь и радость ты даешь,
Как проникаешь в наши воды.
Твой луч да жертву воспалит
И благодать нам твою явит⁵⁷⁵.

Почти зримые параллели возникают между рассмотренной сценой из тетралогии и катарсическим окончанием оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова с его выраженным пантеизмом и финальным обращением к солнцу как символу и источнику жизни на земле. В окончании первого акта четвертой части тетралогии о русалке очевидны сходные пантеистические устремления авторов, трансформирующие личные перипетии и переживания героини в просьбу-молитву о всех и вся, демонстрирующие ее связь с могучими природными силами, как будто изымающие ее из обычного, земного мира и, тем самым, подчеркивающие ее *иную* сущность.

⁵⁷⁴ Русалка: Комическая опера: [для фортепиано с пением]. Музыка г-на Кауера, переделанная для фортепиано Г. Куцимом. Часть 2. СПб.; М.: у Пеца; у Ленгольда, Б.г. С. 7.

⁵⁷⁵ Русалка: Комическая опера в трех действиях: Часть 4. Указ. изд. С. 40–41.

Выявленные интертекстуальные связи тетралогии «Днепровская Русалка» со многими русалочьими операми XIX века имеют, как уже неоднократно подчеркивалось, явственную причину – архетипичность образа главной героини и окружающих ее персонажей. От Лесты и Видостана, а также многих сюжетных мотивов тянутся, как показывает проведенный анализ, многочисленные нити преемственности к Ундине и Хульбранду Гофмана, Ундине и Хуго Лорцинга, Наташе и Князю Даргомыжского, Ундине и Ольбранду Львова, героям опер Римского-Корсакова и многим другим произведениям на русалочью тему. Феномен такой преемственности определяется двумя – генетической и культурно-исторической – составляющими проблемы архетипа. Они провоцируют художника в процессе претворения архетипичного образа в ткани произведения общаться как с доопытными образцами человеческой психики, содержащимися в так называемом культурном бессознательном, так и с целым, в течение веков накапливаемым багажом средств реализации этих образов в конкретных художественных произведениях.

Вместе с констатацией естественных *общих* точек пересечения между оперными опусами на русалочью тему очень важно отметить и то *особенное*, что отличает «Днепровскую Русалку» от круга ее многочисленных «младших сестер». В течение последующих реставраций образа морской девы в оперной литературе XIX века она перемещается из *объективной* плоскости в *субъективную* и приобретает лирико-психологические и трагические оттенки. Если Русалка Краснопольского, Шаховского, Кавоса и Давыдова выступает как справедливая властительница, носительница высшей силы, и этот объективный аспект образа имеет в тетралогии такое же важное смысловое и драматургическое значение, как и личные взаимоотношения героини с ее возлюбленным, то в последующих оперных версиях сюжета основное внимание композиторов и авторов литературных первоисточников сосредотачивается на личной драме героини, социальной подоплеке этой драмы, мотивах мести героини неверному возлюбленному за поруганное чувство, или же мотивах поистине христианского прощения ею своего избранника. В любом случае, в операх, следовавших после тетралогии, морская дева – пусть даже в ином мире – все-таки

получает своего любимого, соединяясь с ним вечными узами; иными словами, русалка космизирует случившийся только с ней «хаос», упорядочивает и исправляет свой собственный разрушенный мир. В таком контексте тетралогия, пожалуй, является тем первым и единственным вариантом русалочьего сюжета, в котором героиня преодолевает рамки *личного* и, претендует, таким образом, на *мировой* масштаб деятельности. В указанном отличии ассимилированы как свидетельства кардинальной разницы миропонимания между XVIII и XIX столетиями, так и ответы на вопросы о непреходящей актуальности сюжета, способного чутко реагировать и вбирать в себя основные доминанты времени, питать новыми смысловыми соками своих героев и служить своеобразным барометром мировоззрения той или иной эпохи.

§ 2.10. Трансформация системы архетипических образов сюжетов о морских девах в реалистичной драме «Русалка» А. С. Пушкина и одноименной опере А. С. Даргомыжского⁵⁷⁶

Драма А.С. Пушкина «Русалка» и одноименная опера А.С. Даргомыжского принадлежат к выдающимся явлениям культуры. Оба произведения «дышат» уникальной русской ментальностью и в то же время соотнесены с вершинами мирового художественного опыта. Названные сочинения создаются в атмосфере общей идеи осознания национальной самобытности, отложившей зримый отпечаток на творчество поэтов, писателей, музыкантов и художников первой половины XIX века. Вместе с тем, и драма Пушкина, и опера Даргомыжского находятся в русле романтических тенденций европейского искусства, естественным образом отразившихся в их содержании.

⁵⁷⁶ Материал данного раздела послужил основой публикаций: *Верба Н. И.* К проблеме трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах в культуре XIX века (на примере драмы «Русалка» А.С. Пушкина) // Общество. Среда. Развитие: Научный журнал. СПб., 2012. № 3. С. 113–117; *Верба Н. И.* Мифологема свадьбы в «Русалке» А.С. Даргомыжского: к вопросу о смысловом ориентире финала оперы // Общество. Среда. Развитие: Научный журнал. СПб., 2012. № 4. С. 207–211; *Верба Н. И.* Мельник в «Русалке» А.С. Пушкина и А.С. Даргомыжского // Музыкальная академия. 2013. № 1. С. 60–65.

О драме «Русалка» Пушкина есть целый ряд и самостоятельных статей, и очерков, являющихся частями изучения творчества поэта в целом. Перечисление всей пушкинианы увело бы в сторону от ракурса диссертации, поэтому обратимся к тем работам, в фокусе которых находится именно «Русалка». Загадочность, незавершенность и флёр таинственности, связанные с волшебным сюжетом драмы, с одной стороны, и реалистичность, злободневность, с другой, объясняют неугасаемый со времени появления и до наших дней исследовательский интерес к этому произведению. Основным стержнем одних работ является исторический контекст создания драмы, ее многообразные связи с мировой культурой⁵⁷⁷; другие рассматривают истоки, из которых формировался ее образный мир⁵⁷⁸, в центре третьих – не только история создания, но и проблемы поэтики этого произведения⁵⁷⁹.

Из трудов, посвященных опере «Русалка» Даргомыжского, необходимо вспомнить масштабный отклик А. Серова⁵⁸⁰, напечатанный в 1856 в «Музыкальном и театральном вестнике», рецензии Ц. Кюи⁵⁸¹, Ф. Толстого⁵⁸². Большое внимание опере уделено М. Пекелисом⁵⁸³, А. Глумовым⁵⁸⁴, А. Гозенпудом⁵⁸⁵, А. Цукером⁵⁸⁶ и

⁵⁷⁷ *Жданов И.Н.* «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. Указ. изд.

⁵⁷⁸ *Сдобнов В.В.* К истокам пушкинской «Русалки» // *Время и текст: Историко-литературный сборник*. СПб.: Академпроект, 2002. С. 30–38.

⁵⁷⁹ *Борисова Н.А.* Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: Источники, творческая история, поэтика. Арзамас: АГПИ, 2007.

⁵⁸⁰ *Серов А.Н.* Русалка. Опера А. С. Даргомыжского // *Музыкальный и театральный вестник*, 1856. No 24, 26, 28, 32-34, 36-39. Этот материал опубликован позже: *Серов А.Н.* Русалка. Опера А. С. Даргомыжского // *Избранные статьи: В 2-х т. М.; Л.: Музгиз, 1950. Т. 1. С. 254–338.*

⁵⁸¹ *Кюи Ц.А.* «Русалка». Опера г. Даргомыжского // *Музыкально-критические статьи*. Пг.: редакция журнала «Музыкальный современник», 1918.

⁵⁸² *Толстой Ф.М.* Разбор Русалки, оперы А.С. Даргомыжского, Ростиславом. СПб.: Тип. Н. Греча, 1856 (извлечено из «Северной пчелы»).

⁵⁸³ *Пекелис М.С.* Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: В 3-х т. М.: Музыка, 1966–1983 (Т.1, 1966; Т.2, 1973; Т.3, 1983); *Пекелис М.С.* Даргомыжский и народная песня. К проблеме народности в русской классической музыке. М.; Л.: Музгиз, 1951.

⁵⁸⁴ *Глумов А.Н.* Музыкальный мир Пушкина. М.; Л.: Музгиз, тип. «Известий» в Москве, 1950. С. 206–221.

⁵⁸⁵ *Гозенпуд А.А.* Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Очерк. Л.: Музгиз, 1959. С. 116–120.

⁵⁸⁶ *Цукер А. М.* «Откуда ты, прекрасное дитя?». «Русалка» Даргомыжского // *Цукер, А. М.* Драматургия Пушкина в русской оперной классике : 2-е изд. М.: Композитор, 2015. С. 48–84.

другими музыковедами⁵⁸⁷. В их трудах подчеркнуты тесные связи с музыкой М. Глинки, представлен подробный анализ оперы, опирающийся на солидную источниковедческую базу, выявлены особые штрихи в драматургии, обосновано то значение, которое имела «Русалка» для русской оперы.

Несмотря на основательную изученность, существуют ракурсы, обойденные вниманием исследователей. Так, до сих пор драма и опера не рассматривались на предмет отражения в них *системы архетипических образов* сюжетов о морских девах и произошедшей трансформации этой системы, между тем, такой анализ будет способствовать новому взгляду на их драматургию и, возможно, приоткроет новые оттенки интерпретации.

Драма «Русалка» задумывается поэтом в 1826 году, в Михайловском. Впоследствии он в 1829, 1830 и 1832 гг. возвращается к этому замыслу⁵⁸⁸, дописывая отдельные сцены, меняя их последовательность и набело отделявая рукопись⁵⁸⁹. К этому времени мифологические, фольклорные сюжеты о морских девах прочно бытуют в устной традиции, имеют длительную историю воссозданий и составляют основу целого ряда широко известных произведений, в большей или меньшей степени знакомых Пушкину. Сам Пушкин является, помимо рассматриваемой драмы, автором стихотворений «Русалка» (1819) и «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826), «Яныш-королевич» из «Песен западных славян» (1835)⁵⁹⁰.

Вспомним, что в преддверии эпохи романтизма в структуре сюжета мотив предательства отнюдь не доминирует: он либо вообще отсутствует, либо едва намечен. До обращения к этим сюжетам романтиков в большинстве славянских фольклорных образцов ундины, русалки, мавки, лоскотухи, водяницы выступают в каче-

⁵⁸⁷ Канн-Новикова Е.А. Хочу правды: Повесть об Александре Даргомыжском. М.: Музыка, 1971; Ремезов И.И. А.С. Даргомыжский М.: Гос.муз. изд-во (Музгиз), 1963; Шлифштейн С. А.С. Даргомыжский: Лекция. М.: Гос.муз. изд-во, 1955. Изд. 2-е; Хопрова Т. И. Красногородцева Г. Александр Сергеевич Даргомыжский: Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музгиз, 1959.

⁵⁸⁸ Томашевский Б.В. Примечания // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1977–1979. Т. 5. Л., 1978. С. 513.

⁵⁸⁹ См. также: Борисова Н.А. Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: Источники, творческая история, поэтика. Указ. изд. С. 51–82.

⁵⁹⁰ Основа песни о Яныше-королевиче соответствует фабуле «Русалки».

стве изначально присущих водной стихии духов, или утонувших некрещеными детей: и те, и другие, несмотря на большую амплитуду разноречивых отношений к человеку (от равнодушного до настороженного и откровенно враждебного) вовсе необязательно имеют в прошлом драматические любовные обстоятельства. На рубеже XVIII–XIX веков во многом благодаря появлению «Лорелеи» Брентано, «Ундины» Фуке, «Das Donauweibchen» Кауэра и Генслера и ее русских вариантов Давыдова и Кавоса архетипический образ главной героини обогащается жертвенными, а затем мстительными семами, что обновляет всю структуру как фольклорного образца, так и художественного произведения. В системе архетипических образов русалочьих мифов появляется новый герой – неверный возлюбленный и постепенно выкристаллизовывается важный для их романтического функционирования мотив предательства, который провоцирует героиню на самоубийство, а затем и месть, осуществляемую ею уже в иной, волшебной ипостаси. Этот мотив на протяжении всего XIX столетия развивается параллельно в двух плоскостях – *как в фольклорной, так и художественной*. Иными словами, не только фольклорные образцы влияют на облик художественных произведений (что естественно), но существует и обратное действие, каким бы парадоксальным оно не казалось: функционирование сюжета в художественных произведениях оказывает воздействие на облик фольклорных образцов.

Процесс изменений естественен для архетипического образа, поскольку он не может оставаться раз и навсегда застывшей данностью, неизменно повторяясь в своих реставрациях. Несводимость его к тождественным повторам и способность постоянно обновляться, приобретая обусловленные временем новые грани, замечательно прокомментированы исследователем: «Архетип всегда находится в развитии, меняясь в зависимости от исторического контекста»⁵⁹¹. Важность исторического контекста подчеркивается в работах, посвященных изучению архетипа:

⁵⁹¹ *Большакова А.Ю.* Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Материалы Международной заочной научной конференции 19-24 апреля 2010 г. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. С. 13.

«именно контекст (общекультурный и собственно литературный) позволяет доминировать одной или несколькими семам архетипа»⁵⁹².

Итак, до пушкинской «Русалки» уже *обновленная* романтической огранкой система архетипических образов сюжетов о морских девах представлена собственно героиней, ее неверным возлюбленным (часто стоящим выше в социальном смысле), отцом героини (как правило, рыбаком), соперницей героини и зачастую ребенком – плодом запретной любви. В этой трансформированной системе (в отличие от ее безмстительных, например, греческих вариантов⁵⁹³) стержневыми моментами являются неудовлетворенная страсть, мотив предательства и мести за попранное чувство. Такова основа легенд и преданий, а также художественных произведений о Лорелее, Ундине, Мелузине, Лесте, Дунайской Русалке. Поэт, приступая к работе над своим замыслом, располагал образами, успевшими укорениться в том самом «коллективном бессознательном», что служило идейным источником для художественной практики: «мы можем особо выделить культурное бессознательное как некую сферу, в которой дремлют изначальные архетипические образы, идеи, мотивы, получающие затем актуализацию в художественном творчестве»⁵⁹⁴.

Наряду с безотчетной ориентацией Пушкина, как и любого другого поэта, художника, композитора на сферу коллективного бессознательного, он, вместе с тем, имел и реальную основу для работы над образами драмы. Система архетипических образов «Русалки», с одной стороны, базируется на вполне осознаваемом поэтом пласте поверий, легенд и сказок, бытующих в народе и хорошо ему знакомых. Деревенское окружение, сопутствующее ему в ссылке в Михайловском в течение довольно продолжительного периода – все это питало своими соками мифологическую основу драмы и те семы архетипического образа героини, которые

⁵⁹² Кушниренко А.А. Семантика компонентов архетипического комплекса литературного произведения // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Материалы Международной заочной научной конференции 19–24 апреля 2010 г.. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. С. 32.

⁵⁹³ Вспомним, что основными характеристиками, например, nereid (дочерей морского вешего старца Нерея) выступали божественная красота, веселый нрав, любовь ко всякого рода играм, нежное пение и покровительство мореходам.

⁵⁹⁴ Большакова А.Ю. Архетип, миф и память литературы Указ. изд. С. 12.

определяют ее двухипостасную – человеческую и волшебную – природу. Важно отметить, что Пушкин известен, в том числе и как собиратель народных песен, которые так или иначе откладывают отпечаток на его творчество: «непосредственная связь “Русалки” с кругом русских народных песен, не только известных Пушкину, но и лично им записанных, не подлежит сомнению»⁵⁹⁵.

С другой стороны, Пушкин, очевидно, был знаком с имевшими ошеломляющий успех поэтическими и театральными произведениями на волновавшую его тогда тему. Общим местом в работах многих пушкинистов о «Евгении Онегине» становится констатация большого влияния, произведенного оперой «Днепровская русалка» (и ее последующих серий К. Кавоса и С. Давыдова), на мировоззрение столичных и провинциальных барышень, которое, в свою очередь, запечатлевается в знаменитых строках: «А Дуня разливает чай; / Ей шепчут: “Дуня, примечай!”/ Потом приносят и гитару; / И запищит она (бог мой!): “Приди в чертог ко мне золотой!”»⁵⁹⁶. Исследователи подчеркивают широкую известность названной оперы: «Опера шла <...> с неизменным успехом. Ария [имеется в виду ария Лесты “Приди в чертог ко мне золотой!”. – *Н.В.*] вошла в песенники и была популярна, особенно в провинции»⁵⁹⁷; ее массовый и продолжительный успех: «Несмотря на всю нелепость своего содержания, она [то есть “Днепровская русалка” – *Н.В.*] произвела фурор, и в Петербурге только что и говорили о ней и пели повсюду из нее арии и куплеты: “Приди в чертог ко мне золотой”, “Мущины на свете, как мухи, к нам льнут” и “Вы к нам верность никогда не хотите сохранить”»⁵⁹⁸. Экземпляр «Лесты, днепровской русалки» хранился в личной библиотеке Пушкина⁵⁹⁹.

⁵⁹⁵ Городецкий Б.П. *Драматургия Пушкина*. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом), 1953. С. 313–314. Исследователь приводит в пример такие песни, как «Бестолковый сватушка», «С угрюмой женой тебе век вековать», «Греет солнышко», «Любит, любит миленький, любит не по-прежнему, любил – все обманывал, другу подговаривал»: их образы, по мнению автора, перекликаются с созданными Пушкиным.

⁵⁹⁶ Пушкин А.С. *Евгений Онегин*. Глава вторая, XII.

⁵⁹⁷ См.: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Пушкин А. С. «Евгений Онегин». СПб.: Искусство-СПб, 2008. С. 340.

⁵⁹⁸ Арапов П. Н. *Летопись русского театра*. СПб.: Тип. Н. Тиблена и К°, 1861. С. 163–164.

⁵⁹⁹ Хопрова Т. И Красногородцева Г. Александр Сергеевич Даргомыжский: Краткий очерк жизни и творчества. Указ. изд. С. 9.

Таким образом, в своем замысле Пушкин опирается на уже откорректированную временем и художественной практикой первых десятилетий XIX века систему архетипических образов сюжетов о морских девах, в которой одним из ключевых моментов становится мотив предательства, выводящий развертывание событий в конфликтную, и даже, что не будет преувеличением, трагедийную плоскость. Вместе с тем, в эту обновленную систему поэт вносит и что-то *свое*, являющееся уникальным продуктом только лишь *его* осмысления, только лишь *его* творческой переработки сюжета.

Рассмотрим, как же выглядит система архетипических образов в драме Пушкина. Обращает внимание отсутствие у Пушкина имен главных действующих лиц, в том числе и героини. Так, в общении с Отцом героиня именуется Дочь, в общении с Князем – Любовницей, в финальных сценах – Русалкой. Раскрытые Пушкиным эти стороны героини показывают образ в движении, демонстрируют его динамичность. Схематично, но очень точно *в самих именах* обрисованная линия «дочь – любовница – русалка» определяет, фактически, фабулу произведения и *архетипичность* образа героини, которая проходит вехи одного и того же драматичнейшего пути, предопределенного для множества дочерей-любовниц-русалок до и после нее.

Черты, неотделимые от пушкинской героини, это жертвенность, но, в то же время, сила и независимость характера – она не захотела жить без любимого и предпочла смерть. Названное отличает практически всех героинь русалочьих мифов, претворенных в культуре эпохи романтизма – будь они другими, сюжет также складывался бы иначе. И в этом отношении Пушкин довольно традиционен, создавая аутентичный и внутренне очень логичный, цельный образ.

Не лишним будет вспомнить, что драма создавалась им параллельно с романом «Евгений Онегин»⁶⁰⁰, и образные сферы обоих произведения естественно переплелись. Тому есть весомые основания, поскольку они демонстрируют почти идентичные схемы, которые можно было бы представить так:

⁶⁰⁰ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Указ. изд. С. 186–187.

Узловые вехи сюжета	Комментарии
Влюбленность героини	Будущая Русалка влюблена в Князя; Татьяна – в Онегина
Предательство возлюбленного	Князь женится на другой; Онегин отказывает Татьяне в любви. И тот, и другой проявляют малодушие, <i>предают!</i>
Смерть / перерождение героини: <i>иная жизнь</i>	У Русалки – конец жизни земной, начало <i>иной</i> жизни на дне речном. Татьяна переживает тоже своего рода «смерть», после которой влачит безрадостное, <i>иное</i> существование сначала в имении, затем в столице («Но и следов Татьяны прежней / Не мог Онегин обрести», «для бедной Тани все были жребии равны»)
Возвращение «раскаившихся» возлюбленных	Князь возвращается «к грустным берегам», к которым «его влечет неведомая сила» («Я счастлив был, безумец!.. и я мог / Так ветрено от счастья отказаться...»); Онегин встречает Татьяну в столичной атмосфере
Печальная участь возлюбленных	Открытый, но вполне угадываемый финал «Русалки»: гибель Князя. Финал «Евгения Онегина»: «Она ушла. Стоит Евгений, / Как будто <i>громом поражен</i> ».

Роднят оба произведения интертекстуальные переключки в финалах. Русалка, вспоминая прошлое, рассказывает: «С той поры, / Как бросилась без памяти я в воду / Отчаянной и презренной девчонкой / И в глубине Днепра-реки очнулась / Русалкою холодной и могучей / Прошло семь долгих лет...»⁶⁰¹. Онегин в финале романа, осознавая нежданно нахлынувшее на него чувство, занят «Не этой девчонкой несмелой, / Влюбленной, бедной и простой, / Но равнодушною княгиней, / Но неприступною Богиней / Роскошной, царственной Невы...»⁶⁰². Возможно, что важные штрихи образа Татьяны становятся новыми семами архетипического образа Русалки. Такой процесс взаимообогащения мог протекать и в обратную сторону, привнося что-то новое – царственное, роскошное, могучее и холодное – в облик Татьяны, поскольку единовременность возникновения замыслов произведений обусловила взаимоотношения обеих героинь на манер сообщающихся сосудов.

Образ пушкинской Русалки от такого соседства будто насыщается наряду с волшебными, и живыми семами – перед нами предстает настоящая, страдающая, *живая* женщина. Пушкин будто выводит этот сюжет из сферы сугубо волшебной

⁶⁰¹ Пушкин А.С. «Русалка». Сцена «Днепровское дно».

⁶⁰² Пушкин А.С. «Евгений Онегин». Глава 8, XXVII.

и реализует его не только лишь в фантастическом, сказочном (как традиционно это делалось до него), а и в *социально-психологическом* ключе. Возможно, в такой расстановке акцентов и подчеркивании, вместе с мистической, реальной стороны драмы, особую роль играет неоднозначное отношение Пушкина к романтизму. Разумеется, европейские романтические веяния не могли не наложить своего отпечатка на мировоззрение русских художников, однако же у романтизма в России специфические судьбы, окрашенные, особенно в связи с событиями декабря 1825 года и предшествующим им движением, по большей части в социально-политические тона⁶⁰³. Риторически заданный в «Евгении Онегине» вопрос «Что романтизмом мы зовем?..» и некоторый налет сарказма в ответе «Не вижу я; да что нам в том?»⁶⁰⁴ проясняют ироническую позицию автора по отношению к этому явлению именно на русской почве. Известна целая дискуссия, развернувшаяся в русской критике в 20-х годах XIX века⁶⁰⁵: по свидетельству современников и исследователей она особо занимала Пушкина, начавшего в связи с этим работу о теоретической стороне народности⁶⁰⁶. Быть может, своя, особенная статья романтических течений в России и раздумья поэта об этом обуславливают драматургическое уравнивание в драме обеих плоскостей – и фантастической, и реальной?

Такое предположение подкрепляется сочно и многоаспектно раскрытым социальным конфликтом в произведении Пушкина. Так, волшебная сфера явственно предстает перед взором читателя лишь в конце драмы (хор русалок, монолог Русалки, выход Русалочки на берег и изумленная реплика Князя: «Откуда ты, прелестное дитя?»). Напротив, в социальную подоплеку происходящих событий поэт погружает читателя сразу же, противопоставляя богатого, знатного Князя и простую, бедную дочь мельника. Несколько иная картина, например, в «Ундине»

⁶⁰³ См. подробнее об этом: *Гуревич А.М.* На подступах к романтизму (о русской лирике 1820-х годов) // Проблемы романтизма: Сборник статей. М.: Искусство, 1967. С. 154–231.

⁶⁰⁴ *Пушкин А.С.* «Евгений Онегин». Глава 6, XXIII.

⁶⁰⁵ *Кюхельбекер В.К.* О направлении нашей поэзии... // Путешествие, дневник, статьи. Л.: Наука, 1979. С. 455.

⁶⁰⁶ *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Указ. изд. С. 437; *Томашевский Б.В.* Пушкин: В 2 кн. М.; Л.: Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). Издательство Академии наук СССР, 1956, 1961. Кн. 2. С. 106–153; *Мордовченко Н.И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л.: Наука, 1959 С. 196–236, 376–420.

Фуке: поскольку героиня изначально является существом волшебным, флёр сказочности окутывает все повествование, и социальный конфликт, являющийся неотъемлемой частью и «Ундины» (приемная дочь рыбака и могущественный рыцарь), реализуется тоже в сказочном ключе. Нет в драме Пушкина и часто сопутствующей сюжетам о морских девах христианской подоплеку, так органично вписанной в контекст «Ундины» Фуке. Пушкин отсекает многие романтические атрибуты развертывания и сосредотачивается на трагедийных *жизнейских* коллизиях сюжета, раскрытых им с глубокой психологичностью и правдивостью⁶⁰⁷.

Следующий образ – возлюбленный героини, Князь. Его характеристика в системе архетипических образов сюжетов о морских девах следующая: герой отличается величием и знатностью и, вместе с тем, не обладает ни йотой той внутренней силы, которая присуща героине. Герой не проходит испытания (инициации), предавая любовь в угоду социальным выгодам. Таковы рыцари в «Ундинах» Фуке, Гофмана и Жуковского, таков Видостан в «Русалке» Краснопольского, Кауэра и Давыдова, таков и пушкинский Князь. Важными интертекстуальными нитями, обусловленными архетипичностью образа, связаны два последних персонажа. Князь Пушкина наследует многие черты Видостана: социальное положение, мощь, власть и, в то же время, отсутствие человеческого стержня в решении важных жизненных вопросов. Например, Видостан не может противопоставить ничего определенного Лесте в ответ на ее любовные притязания – волевым началом в либретто Краснопольского обладает именно героиня. По-видимому, вовсе неслучайно Пушкин практически копирует у Краснопольского контекст, окружающий обоих героев, когда они предаются воспоминаниям о былых днях любви: этот нюанс мгновенно нивелирует временное расстояние, разделяющее героев и актуализирует в сознании внимательного читателя проблематику архетипов:

«Русалка» Пушкина	«Русалка» Краснопольского
Князь (Идет к деревьям, листья сыплются). Что это значит? листья, Поблекнув, вдруг свернулись и с шумом	Видостан (садится под дерево) Я как будто приколдован к этому месту и не могу забыть того, что со мною приключилось. (Листья с дерева сыплются на него.)

⁶⁰⁷ Как коррелируется этот пушкинский подход со знаменитым императивом «Хочу правды!» создателя музыкальной версии «Русалки»!

Посыпались как пепел на меня⁶⁰⁸.

Вскочив.) Что это значит? Какое невидимое существо окружает меня?⁶⁰⁹

Традиционность трактовки поэтом образа возлюбленного и укорененность его в континууме культуры подчеркивается интертекстуальными перекличками и с образом Онегина. Выше уже обращалось внимание на единовременность возникновения замысла и работы Пушкина над обоими произведениями и обусловленные этим обстоятельством параллели между Русалкой и Татьяной. Теми же самыми доводами можно объяснить явное сходство и меж героями. Как не уловить сначала скучающую назидательность Онегина в успокаивающе холодных объяснениях Князя? И как потом не вспомнить пытающегося вернуть любовь отчаяние Евгения, видя горькое раскаяние его собрата? Как не увидеть в показном величии и блеске Князя холодную напыщенность Евгения, как не провести параллели между их поступками? Князь, в угоду светским требованиям, не может «подругу себе по сердцу брать», но «по расчетам иных людей», «для выгоды чужой»; Онегин, из-за мнимой разочарованности в этом мире, решает, что «супружество будет мукой»... В итоге оба – и Князь, и Евгений – в силу собственного малодушия *предают* героинь. Переклички между сущностями героев настолько сильны и так взаимообогащают друг друга разными гранями одного и того же образа, что имеет смысл прибегнуть к наглядному отображению их речей:

Евгений Онегин	Князь
Я за нее вас оплачу Признаьем также без искусства...	Я не хочу притворствовать напрасно...
Но я не создан для <i>блаженства</i> ; Ему чужда душа моя...	Мой милый друг, ты знаешь, нет на свете, <i>блаженства</i> прочного...
<i>Судите</i> ж вы, какие розы Нам заготовит Гименей...	Сама ты <i>рассуди</i> . Князя не вольны, Как девицы – не по сердцу они Себе подруг берут...
Сменит не раз младая дева Мечтами легкие мечты; Так деревцо свои листы Меняет с каждою весною. Так, видно, небом суждено. Полюбите вы снова... ⁶¹⁰	Твою печаль утешит бог и время... ⁶¹¹

⁶⁰⁸ Пушкин А.С. «Русалка». Сцена «Днепр. Ночь».

⁶⁰⁹ Краснопольский Н.С. Днепровская русалка // Борисова Н.А. Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: источники, творческая история, поэтика. Указ. изд. С. 115.

⁶¹⁰ Пушкин А.С. «Евгений Онегин». Глава 4. XII.

⁶¹¹ Пушкин А.С. «Русалка». Сцена «Берег Днепра. Мельница».

Боже мой! Как я ошибся, как наказан... ⁶¹²	Я счастлив был, безумец!.. и я мог Так ветрено от счастья отказаться ⁶¹³
---	--

Коннотации между Онегиным и Князем можно находить и далее, однако важно следующее. Приведенные примеры еще раз демонстрируют *процесс трансформации системы архетипических образов* у Пушкина: главные герои представлены поэтом именно как *живые* люди, а местом действия, наряду со сказочной сферой, становится и *реальная жизнь*.

Эту тенденцию подтверждают и изменения, произошедшие в структуре следующего архетипа – соперницы. Данный первообраз, фигурирующий во многих сюжетах и безотносительно русалочьей темы (впрочем, как и возлюбленный героини), по-новому, в положительном и сочувствующем ключе трактуется поэтом. Вспомним, что совершенно иной предстает Бертальда в «Ундине» Фуксера. Ее облик играет ключевую роль в христианском контексте всего произведения и актуализирует вопрос о духовных качествах и человеческих ценностях Ундины – насельницы морской стихии, от рождения души не имеющей, и Бертальды – живого человека, априори ею обладающей... Сходные трактовки, основанные на противопоставлении доброго, светлого начала героини и злого – соперницы, присущи большинству сюжетов о морских девах.

Иной подход в раскрытии образа соперницы демонстрирует Пушкин. Да, Княгиня – разлучница, но, вместе с тем, она обрисована поэтом, несмотря на небольшую сцену «Светлица», с явной симпатией и теплотой. Внешний облик Княгини очерчен точно и лаконично: «Ты всем взяла: красою ненаглядной, / Обычаем и разумом». Отсутствие злого умысла у Княгини, ее искренняя любовь к Князю, простота нрава, обнаруживающаяся в общении с другими персонажами драмы

⁶¹² Пушкин А.С. «Евгений Онегин». Глава 8. XXXII.

⁶¹³ Пушкин А.С. «Русалка». Сцена «Берег». Еще одним важным интертекстуальным штрихом, объединяющим финальные разделы в обоих произведениях, служит горестная реплика Татьяны: «А счастье было так возможно, так близко...» (Пушкин А.С. «Евгений Онегин». Глава 8. XLVII): в этих строках практически «читается» сходная по чувству тирада Князя «Я счастлив был, безумец!.. и я мог так ветрено от счастья отказаться!»...

(мамкой, ловчим), близость к народу трансформируют архетипический образ соперницы, будто исправляя ее недобрые черты.

Важной семой обновленного образа соперницы становится желание иметь детей («Когда б услышал бог мои молитвы / И мне послал детей!»), еще более усиливающее расположение к ней и акцентирующее наличие в системе еще одного важного архетипа – ребенка. Желанный для Княгини, он оказывается реально существующим для Русалки. Образ ребенка – чистый, страдающий от обстоятельств своего незаконного рождения и нередко служащий одним из инструментов мести Русалки своему неверному возлюбленному – является результатом функционирования сюжетов о морских девах именно в культуре романтизма. Русалочка обрисована Пушкиным в соответствии с определяющей семой этого образа, то есть невинностью: из единственного в драме монолога становятся очевидными ее неискренность в людских делах («А что такое деньги, я не знаю»), ласковость и удивительное детское очарование («Откуда ты, прекрасное дитя?»⁶¹⁴).

Анализ архетипических образов, которые *унаследовала* драма «Русалка», позволяет обнаружить изменения, произошедшие в образах героини, ее возлюбленного и соперницы. Теперь настал черед обратить внимание на образы, до Пушкина еще не являвшиеся принадлежностью системы. Совершенно новым персонажем в драме Пушкина оказывается мельник и соответствующий топоопределяющий нюанс – мельница. До обращения поэта к ставшему легендарным сюжету героиня русалочьих мифов обыкновенно является дочерью рыбака (такова Лорелея). В других случаях героиня изначально представляет собой *иное* существо в человеческой, тоже, как правило, рыбацкой семье (такова Ундина). Во всех сюжетах о морских девах подчеркивается близость к воде, реке, морю, озеру. Пушкин в этом отношении следует традиции и, вместе с тем, вносит и качественно иное – в драме действие происходит не просто около воды, а у *мельницы* на воде.

Некие предвосхищающие топ драмы Пушкина импульсы содержатся в либретто «Русалки» Краснопольского. В режиссерской ремарке к явлению 19 первого

⁶¹⁴ Пушкин А.С. «Русалка». Сцена «Берег».

действия значится: «Театр представляет берег Днепра; с одной стороны мельница, близ которой лежат несколько мешков с мукой; с другой стороны на берегу большое дерево....»⁶¹⁵. Здесь подчеркнут не столько мистический, сколько курьезно-сказочный аспект, что определяется требованиями жанра комической оперы. В конце указанного явления мешки с мукой играют злую шутку с конюшим Видостана Тарабаром: «Лежавшие у мельницы мешки начинают подниматься и приближаться к Тарабару, который боязливо отступает. Мешки окружают его и, танцуя около Тарабара, тормозят его; наконец он убегает от них, скрывается за стоящее у берега дерево, которое превращается в ветряную мельницу, на крыльях которой растянутый Тарабар вертится на воздухе и кричит изо всей силы»⁶¹⁶. В явлении 15 второго действия Леста предстает перед Тарабаром в виде мельничихи⁶¹⁷.

Пушкин в сравнении с Краснопольским и ранее предшествующими (и последующими) авторами произведений, основанных на русалочьей теме, значительно обогащает смысловую нагрузку топа. Чтобы полностью раскрыть семантику этого важного в структуре сюжета топографического сдвига обратимся к истории интерпретации образа мельницы в культуре. В религиозном христианском пласте мельница служила одним из сакральных символов, связанных с пресуществлением Христа; отметим, что такое понимание сопряжено с уподоблением Христа пшеничному зерну⁶¹⁸. В фольклоре разных народов мельница издавна наделялась магическими свойствами. Внешний вид домашней зернотерки, состоящей из двух круглых жерновов, зачастую связывался с деятельностью вращающейся небесной и неподвижной земной сфер. В карело-финском поэтическом эпосе «Калевала» фигурирует таинственная мельница Сампо, при помощи которой можно получить богатство и

⁶¹⁵ Краснопольский Н.С. Днепровская русалка // Борисова Н.А. Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: источники, творческая история, поэтика. Указ. изд. С. 137.

⁶¹⁶ Там же. С. 141.

⁶¹⁷ Там же. С. 162.

⁶¹⁸ Евангелие от Иоанна 12:24: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода».

счастье⁶¹⁹. Из-за универсального для многих народов символа зерна как эквивалента циклически умирающей и возрождающейся жизни мельница овейна не только флёрот плодородия: ей, наряду со свойствами кормилицы приписывались и обратные. Так, «в месопотамском летнем обряде оплакивали Таммуза, кости которого смолоты в мельнице и развеяны по ветру»⁶²⁰. В некоторых фольклорных традициях «предметом обработки могло стать не только зерно, соль, золото и т.д., но и человеческое тело»: обычны были случаи человеческих жертвоприношений мельнице для улучшения урожая⁶²¹. Из фольклора образ мельницы проникает в искусство и литературу: замечательна и амбивалентна его трактовка, например, Питером Брейгелем Старшим, Иеронимом Босхом⁶²² и Сервантесом⁶²³. В русской фольклорной традиции мельница – ставшее традиционным место сношений с нечистой силой, водяными, русалками и прочей нечистью.

Примеров неоднозначной трактовки образа мельницы в искусстве и фольклоре может быть множество. Важно уяснить следующее: мельница будто служила своеобразным водоразделом между жизнью и смертью, стражем, стоящим на границе меж двух состояний; в жерновах ее могли перемалываться человеческие судьбы, а вечное кружение ветряков символизировало неумолимый ход времени и смену одного другим...

Пушкин, очевидно, был хорошо знаком с таким пониманием мельницы. В деревне Бугрово, что находится близ Михайловского, в наши дни действует музей «Водяная мельница», экскурсоводы которого делают особенный акцент на воспо-

⁶¹⁹ Калевала: Финская народная эпопея / Полный стихотворный перевод, с предисловием и примечаниями Л. П. Бельского. С.-Петербург: Типография Н. А. Лебедева, Невский просп., д. 8., 1888. Руны I–XI.

⁶²⁰ Приводится по: Соколов М.Н. Христос у подножия мельницы-Фортуны. К интерпретации одного пейзажно-жанрового мотива Питера Брейгеля Старшего // Искусство Западной Европы и Византии. М.: Наука, 1978. С. 132–156.

⁶²¹ Там же.

⁶²² *Абсентис Д.* Мир Босха. Пылающие мельницы [Электронный ресурс]. URL: http://www.ergotism.info/ru/absentis/lst_07a_europe_bosch.htm (дата обращения 01.02.2012).

⁶²³ *Пискунова С.И.* Мотивы и образы летних праздников в «Дон Кихоте» Сервантеса [Электронный ресурс]. URL: http://www.portal-slovo.ru/philology/44049.php?sphrase_id=49771 (дата обращения 01.02.2012).

минаниях тогдашних крестьян о встречах с поэтом: «Пушкин любил зимой с дворовыми в людской лучину щипать, песни петь, в особенности про березу белую. На мельницу в Бугрово бегать любил. Иной раз совсем от муки поседеет, станет как старый мельник»⁶²⁴. Во время ссылки в Михайловском поэт, как известно, работал над некоторыми главами «Евгения Онегина»; в том числе, была написана сцена Поединка⁶²⁵, ярко запечатлевающей *роковую* семантику рассматриваемого топа. Как мы знаем, дуэль разворачивается именно *близ мельницы*: «Готовы санки беговые, / Он сел, на мельницу летит»; «Опершись на плотину, Ленский / Давно нетерпеливо ждал»⁶²⁶.

В сходном же значении этот топ («Берег Днепра. Мельница») фигурирует и в начале драмы «Русалка». Еще раз подчеркнем, что до Пушкина действия русалочьих мифов происходили *на берегу* реки, моря, озера или любого другого водоема. В драме «Русалка» мельница *впервые* становится местом разворачивания сюжета. Перенесение поэтом повествования именно в это место, ранее *не входившее* в русалочьи мифы, будто подчеркивает предопределенность событий, предвосхищает их трагедийные повороты.

Именно Мельница становится немой свидетельницей того, как в первом витке драмы, в финале сцены «Берег Днепра. Мельница» разворачивается своего рода *инверсия свадьбы*. С одной стороны, налицо все свадебные атрибуты, то есть богатый подарок жениха невесте (ожерелье), денежный выкуп отцу; есть и все необходимые персонажи для такого случая – пара влюбленных и отец невесты. С другой стороны, вместо верной любви – разлука и предательство, вместо драгоценного ожерелья героиня чувствует на себе «холодную змию», вместо богато украшенного венца срывает с себя «венец позорный», которым венчал не священник, но «враг лукавый», вместо приличествующего случаю глагола «обвенчались» звучит роковое «мы развенчались», вместо прославлений родителям раздаются проклятия отцу

⁶²⁴ Пушкин в Михайловском [Электронный ресурс]. – URL: <http://pushkin.ellink.ru/reserve/res7.asp> (дата обращения 01.02.2012).

⁶²⁵ См.: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Пушкин А. С. «Евгений Онегин». Указ. изд. С. 186.

⁶²⁶ Пушкин А.С. «Евгений Онегин». Глава 6. XXV.

родному, вместо счастливой жизни, – смерть⁶²⁷. Вместо «космоса» – «хаос»: мир разрушен, произошел сбой в желанном ходе событий, мельница поворачивает свое колесо...

Выше уже подчеркивалось, что отцом героини в драме Пушкина впервые представлен Мельник. Вспомним, что во времена, когда поэт работал над текстом драмы, да и в предшествующие эпохи, мнение об этом персонаже (безотносительно русалочьих сюжетов) сложилось довольно устойчивое. В народе считалось, что недаром мельницы строились на отшибе деревни: мельнику, согласно крестьянским убеждениям, так сподручнее колдовать, поскольку неотъемлемой семей этого образа является именно ворожба. Фольклорная традиция естественно продолжена художественной – ярким примером воплощения образа мельника в русской культуре является знаменитая комическая опера М. Соколовского на либретто А. Аблесимова «Мельник-колдун, обманщик и сват», премьеры которой состоялись в 1779 году.

Исследователи отмечают большую популярность оперы и ее счастливую сценическую судьбу, обусловленную, в том числе, участием в главных партиях крупнейших мастеров русского театра – от А. Крутицкого и Е. Сандуновой до М. Щепкина и О. Петрова, ярко выраженную национальность, аутентичное воссоздание обрядов и правдивость образов⁶²⁸. Так, один из центральных персонажей получает следующую характеристику: «Мельник не только корыстен, но и сметлив, находчив, хитер; в нем есть подлинная удаль и размашистость»⁶²⁹. В этом точно очерченном образе, ограненном вековой фольклорной традицией, угадывается и пушкинский Мельник, которого поэт охарактеризовал, следуя, с одной стороны, издавна укоренившимся представлениям⁶³⁰ и, с другой, по-своему его интерпретируя. Мельник в начальных сценах «Русалки» обладает недюжинной крестьянской хватистостью, здравым расчетом, что особенно проявляется в реалистичных наставлениях дочери и стремлении даже дорогой, «кровной» ценой заполучить выгоду – он

⁶²⁷ Пушкин А.С. Драма «Русалка». Сцена «Берег Днепра. Мельница».

⁶²⁸ Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Указ. изд.

⁶²⁹ Там же.

⁶³⁰ Традиционные семы архетипа Мельника подчеркиваются и в знаменитом стихотворении Пушкина «Возвратился ночью мельник...».

в буквальном смысле реализует статусы «колдуна, обманщика и свата». Символично то, что в сцене наставлений он назван Пушкиным собственно Мельником: именно *Мельник* общается с дочерью, именно извечная изворотливая жилка побуждает его к полудиничным урокам родной «кровинке». В течение развертывания драмы, когда Князь уезжает и на его глазах разыгрывается подлинная трагедия, в мельнике просыпается *Отец*, и теперь уже он в иной ипостаси своего образа выслушивает горькие упреки дочери. Следующая грань – сумасшедший *Старик*, мнящий себя «здесьним вороном».

Путь мельника, который можно проследить даже в данных ему в произведении именах (Мельник – Отец – Старик), не менее драматичен, чем путь самой героини, и финал этого пути, то есть сумасшествие, еще никто до Пушкина не подчеркивал с такой реалистичной и трагедийной силой. Кардинальная метаморфоза, произошедшая с лукавым, хватким, полным жизненных сил мельником сравнима с разверзшейся бездной: поэт как будто погружает читателя на самое «дно беды». Что же еще может впечатлить сильнее, чем картина от горя потерявшего разум отца? И какой еще финал может быть правдивее в контексте произошедших в драме событий, чем лаконично обрисованное поэтом зрелище безумия? «Здесьний ворон» вместо прежнего мельника служит жгучим укором возвратившемуся на прежние места Князю, пробуждает его совесть: «И этому все я виной! Страшно / Ума лишиться. Легче умереть»⁶³¹.

Обращает внимание то, как именует себя безумный старик – «я здесьний ворон». С давних пор образ ворона неоднозначно запечатлевался как в народном сознании, так и культуре. С одной стороны, ворон отождествляется с вещей птицей, пророчащей смерть, несчастья, бедствия; неперенным акцентом в облике этого

⁶³¹ Пушкин А.С. Драма «Русалка». Сцена «Днепр. Ночь».

существа выступает то, что он питается мертвечиной, падалью. С другой, из-за своего долголетия, он является символом мудрой старости⁶³² и даже наделяется способностью добывать/охранять богатства. «Здешний ворон» в драме Пушкина также отличается амбивалентностью и вбирает в себя как семы долголетия (он – старик), так и недоброго вещунства («С той поры / То здесь, то там летаю, то клюю / Корову мертвую, то на могилке / Сижу да каркаю»⁶³³); сохраняется и такая важная сема, как связь с деньгами: «Я продал мельницу бесам запечным, а денежки отдал на сохраненье / Русалке, вещи дочери моей. / Они в песку Днепра-реки зарыты, / Их рыбка-одноглазка стережет»⁶³⁴. Пушкин следует традиции в обрисовке своего персонажа; наряду с этим, наделяет его безумием, что делает образ сложным, противоречивым.

Такой новый штрих в образе отца героини, как безумие, имеет важный семантический аспект. В 1824 году в Михайловском Пушкин начинает работу над «Борисом Годуновым». Как явствует из писем поэта, импульсом к созданию произведения послужили впечатления от прочтения X и XI томов «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, ему же Пушкин и посвящает свой труд. Важно отметить, что в сентябре 1825 года поэт начинает работать над сценой «Площадь перед собором в Москве», в которой изображен юродивый Николка. Для создания образа Пушкин обращается к материалу Карамзина⁶³⁵, проводит собственные разыскания. В прославленной книге знаменитого историка так представлен облик

⁶³² В одной из детских повестей М. Пришвина – «Кладовая солнца» – содержится следующий пассаж: «Ах, ворон, ворон, вещая птица! Живешь ты, может быть, сам триста лет, и кто породил тебя, тот в яичке своем пересказал все, что он тоже узнал за свои триста лет жизни. И так от ворона к ворону переходила память о всем, что было в этом болоте за тысячу лет. Сколько же ты, ворон, видел и знаешь...». *Пришвин М. М.* Кладовая солнца. М.: Советская Россия, 1983. С. 47–48.

⁶³³ Там же.

⁶³⁴ Там же.

⁶³⁵ В письме к В.А. Жуковскому от 17 августа 1825 г. Пушкин пишет: «Кстати об элегиях, трагедия моя идет, и думаю к зиме ее кончить; вследствие чего читаю только Карамзина да летописи. Что за чудо эти 2 последние тома Карамзина! Какая жизнь!» См.: *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом); Примеч. сост. Б.В. Томашевского. 4-е изд. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1977–1979. Т.10. Л., 1979. С.135.

современного Борису Годунову юродивого Иоанна: «Тогда же был в Москве юродивый, уважаемый за действительную или мнимую святость: с распущенными волосами ходя по улицам нагой в жестокие морозы, он предсказывал бедствия и торжественно злословил Бориса; а Борис молчал и не смел сделать ему ни малейшего зла, опасаясь ли народа, или веря святости сего человека. Такие юродивые, или блаженные нередко являлись в столице, носили на себе цепи или вериги, *могли всякого, даже знатного человека укорять в глаза беззаконною жизнью* [курсив наш. – Н.В.]...»⁶³⁶. В «Истории государства Российского» Карамзин уделяет внимание Николе Саллосу⁶³⁷ (Николе Псковскому), описывая знаменитую историческую ситуацию, когда в 1570 году названный юродивый дерзнул в лицо обвинить Грозного в том, что тот «человеческим мясом питается», намекая на утонувший в крови после ужасного царского нашествия Великий Новгород⁶³⁸. По другим свидетельствам, приводимым Карамзиным, Саллос говорил царю буквально следующее: «Ивашко! Ивашко! Долго ли тебе лить неповинную кровь христианскую?»⁶³⁹. В труде Карамзина также содержатся сведения о Василии Блаженном, который, «подобно Николе Псковскому, не щадил Грозного и с удивительною смелостию вопил на стогнах о жестоких делах его»⁶⁴⁰.

Вот как раскрываются образы юродивых в версии В.И. Даля: «Юродивый – безумный, божевольный, дурачок, отроду сумасшедший; народ считает юродивых божьими людьми, находя нередко в бессознательных поступках их *глубокий смысл*, даже предчувствие или предвиденье...»⁶⁴¹. В православной литературе юродивые также находят свое запечатление, одним из примеров чему является раздел о юро-

⁶³⁶ Карамзин Н.М. История Государства Российского: В 12 томах и 3 кн. Калуга: Золотая аллея, 1994. Кн. 3. Т. 9. Гл. 7. С. 309.

⁶³⁷ Саллос в переводе с греческого и есть – юродивый.

⁶³⁸ Карамзин Н.М. История Государства Российского: В 12 томах и 3 кн. Указ. изд. Кн. 3. Т. 9. гл. 3. С. 63–64.

⁶³⁹ Там же. Кн. 3. Т. 9. Гл. 3. С. 197 (примечания к главе 3).

⁶⁴⁰ Там же. С. 309.

⁶⁴¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. 2-е издание, исправленное и значительно умноженное по рукописи автора: В 4 т. СПб.; М.: Типография М.О. Вольфа, 1880–1882. Т. 4. С. 669.

дивых в фундаментальном и распространенном труде протоиерея Серафима Слободского: «они вели необычный образ жизни, иногда представлялись как бы лишенными рассудка, вызывая тем над собою насмешки людей. Вместе с тем, они в иносказательной форме обличали зло в мире, как словами, так и действиями»⁶⁴².

Нет нужды акцентировать укорененность и, что не будет преувеличением, – архетипичность образа юродивого для русской ментальности и культуры; обратим внимание на то, что он имеет выраженную *социальную* «подкладку», которую поэт, обладая общими представлениями о юродивых, уразумел благодаря собственным исследованиям и работе над «Борисом Годуновым»⁶⁴³. Юродивый в силу болезного ума и особой избранности Божией, презирая общественные условности, обладает правом *обличения в лицо сильных мира сего в их беззакониях* – пожалуй, названное можно рассматривать как основную сему рассматриваемого архетипа. Как похоже это на взаимоотношения сумасшедшего «здешнего ворона» и Князя в финале драмы «Русалка»! Как сквозят в полуиздевательских, безумных репликах несчастного отца («Зачем вечер ты не приехал к нам? <...> «Ты знаешь, я на все гляжу сквозь пальцы...»⁶⁴⁴) иносказательные укоры для нечистой княжеской совести; как мучительно правдиво для Князя звучит отказ Старика-Ворона на запоздало покаянное предложение пойти жить в богатый княжеский терем! Здесь налицо интертекстуальный маршрут от Николки к Старика – оба эти образа роднят вложенные им в уста изобличительные слова, отсылающие не к человеческому, но Страшному Суду и вечному приговору:

Николка	Старик
«Николку маленькие дети обижают... Вели их резать как <i>зарезал ты маленького царевища</i> » ⁶⁴⁵	«В твой терем? Нет! Спасибо! / Заманишь, а потом меня, пожалуй, <i>удавишь ожерельем...</i> » ⁶⁴⁶

⁶⁴² Закон Божий: Для семьи и школы / Сост. Протоиерей Серафим Слободской: Изд. 6-е. Издание Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2008. С. 698.

⁶⁴³ Об этапах работы поэта над образом юродивого в «Борисе Годунове» см.: *Иеромонах Иов (Гумеров) Образ юродивого в «Борисе Годунове» А.С.Пушкина* [Электронный ресурс]. – URL: <http://omiliya.org/article/obraz-yurodivogo-v-borise-godunove-aspushkina-ieromonakh-iov-gumerov.html> (дата обращения 01.02.2012).

⁶⁴⁴ Пушкин А.С. Драма «Русалка». Сцена «Днепр. Ночь».

⁶⁴⁵ Пушкин А.С. «Борис Годунов». Сцена «Площадь перед собором в Москве».

⁶⁴⁶ Пушкин А.С. Драма «Русалка». Сцена «Днепр. Ночь».

Из изложенного остановится очевидным, какое значение поэт придает отцу героини и как еще более смещаются в связи с этим акценты в системе архетипических образов сюжетов о морских девах. Амбивалентная, вмещающая в себя несколько ипостасей, трактовка персонажа обусловлена, очевидно, как фольклором, так и социально-историческими реалиями России: преломленный сквозь призму этих знаний опыт поэта смог породить именно такой сложный и многосмысловой образ.

Резюмируя проведенный анализ, еще раз подчеркнем, что под воздействием гения Пушкина она претерпевает значительнейшую трансформацию. Сказочную, волшебную условность обогащает реалистичность социального, личностного и психологического планов: сюжет объемлет не только сферу фантастическую, но и спускается на «грешную землю», обрастая кровью, плотью и страданиями *живых* людей, переданными Пушкиным с удивительной простотой и точностью. Реалистичность «Русалки» не раз акцентировалась в работах пушкиноведов⁶⁴⁷. Вместе с тем трактовка драмы только в этом ключе, на наш взгляд, обедняет возможности интерпретации. Драматургия пушкинской «Русалки», наряду с отражением реалистичного вектора, отличается и *подчеркнутой мифологичностью*: строение драмы во многом обусловлено имманентными мифу требованиями композиции, в числе которых назовем принципы парности, повторяемости и, в конечном итоге – цикличности.

Противоположности, образующие взаимоисключающие *пары*, присутствуют в образах главных действующих лиц, что, повторимся, определяется их архетипичной природой. Героиня, в начале повествования обнаруживающая искренность, простоту, непосредственность выражения своих самых потаенных чувств, в финале демонстрирует властность, решительность, мстительность. Князь, предстающий перед читателем слабовольным, меркантильным (ведь он предпочел брак, согласующийся, прежде всего, с социальными выгодами!) и, в общем, довольно несимпатичным персонажем, в итоге раскрывается в подлинном раскаянии и искренних чувствах. Сложный образ Мельника, как было рассмотрено, также вбирает в себя противоположные ипостаси: крепкий, хваткий, лукавый в прологе и безумный,

⁶⁴⁷ См. названные выше работы Томашевского Б.В., Борисовой Н.А., Жданова И.Н.

одержимый, обвиняющий в эпилоге. Приведенные примеры демонстрируют функционирование в образной драматургии «Русалки» бинарных оппозиций, наличие которых, на наш взгляд, – не столько результат авторской продуманности композиции, сколько следствие присущих самому мифологическому инварианту свойств, естественно проникающих и в художественное произведение на его основе.

Стержнем мифа является цикличность как претворение природного круговорота⁶⁴⁸. «Биение» подобных циклов находит отражение в исследуемой драме и, в конечном счете, сводится к универсальной спирали «рождение/жизнь – умирание/смерть – воскрешение/новая жизнь». Несостоявшаяся свадьба, уже на другом хронологическом витке, повторяется в сцене свадьбы Князя и Княгини, однако эта «пара» объединяет в себе, фактически, противоположности: инверсию свадьбы и свадьбу настоящую, которые, в свою очередь, тесными узами связаны, соответственно с эсхатологическими и креационными мифами⁶⁴⁹. В основе первых конец мира: таков итог и сцены «Берег Днепра. Мельница» в драме. Вторые – креационные – мифы о сотворении мира; и сам свадебный мотив, как отголосок общего для многих креационных мифов мотива Священного брака⁶⁵⁰, входит составной и органичной частью в их общий принцип *творения*, а не разрушения. В том же ракурсе, вероятно, следует рассматривать сцену свадьбы Князя и Княгини. Вместе с тем ценой настоящей свадьбы выступает жертва и разрушенный мир героини, то есть хаос – поэтому свадьба Князя и Княгини заранее обречена, что и происходит на самом деле. Свадебный мотив в драме также проходит неизбежные циклы: его сложность и неоднозначность подчеркиваются сопоставлением оппозиций сакрального и профанного, истинного и ложного, жизни и смерти...

Продолжая перечень примеров, вспомним, что Мельница – неотъемлемое от поэтики «Русалки» место действия – присутствует как в начале, так и в финале драмы, тоже образуя своего рода контрастную «пару». Вспоминая былые дни,

⁶⁴⁸ См.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. Указ. изд..

⁶⁴⁹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. Указ. изд.

⁶⁵⁰ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. Указ. изд.

Князь говорит: «Вот мельница! Она уж развалилась; / Веселый стук ее колес умолкнул; / Стал жернов...»⁶⁵¹... Подобная арка играет огромное смыслообразующее значение в драматургии произведения: от сопоставления с картинами нехитрого и безмятежного счастья начала первой сцены (теза) еще острее чувствуется трагизм финала драмы, еще фатальнее выглядит развалившаяся мельница как символ разрушенного счастья (антитеза).

Подытожим, что наряду с реалистичной направленностью, в пушкинской драме *сохраняется* и даже (благодаря реалистичной «прививке») с новой силой и рельефностью *проявляется* мифологическая основа сюжетов о морских девах. Архетипичность образов и мотивов, обогащение фабулы иным, социально-психологическим истолкованием имманентно присущих ему персонажей и появление новых (мельник, мельница) – все это углубляет *мифопоэтическую сторону* «Русалки». Тесный синтез омифологизированной реальности и реалистичного мифа, универсального и индивидуального, архетипичного и частного, вечного и мгновенного, по-видимому, является причиной неоскудеваемого интереса к произведению и служит залогом его востребованности, актуальности и непреходящей современности во все эпохи.

Что же у Даргомыжского? Как зазвучала в опере «Русалка» трансформированная система архетипических образов? Этот вопрос требует особого взгляда на либретто, драматургию и интонационную сферу оперы.

Вспомним общеизвестный факт, что либретто Даргомыжский создавал сам, относясь к тексту Пушкина со всей деликатностью: это отмечают все исследователи. Подобная бережность обусловлена личным знакомством, неоднократными встречами и, как следствие, – огромным *пиететом* композитора к Пушкину, хорошей ориентацией в его творчестве, что также отражено во всех монографиях, по-

⁶⁵¹ Пушкин А.С. Драма «Русалка». Сцена «Днепр. Ночь».

священных Даргомыжскому. Вместе с тем в либретто фигурирует все же модифицированный пушкинский текст, и имеет смысл отдельно остановиться на внесенных композитором изменениях.

Прежде всего отметим, что героиня в опере получает простое человеческое имя Наташа. Лишившись условных, данных поэтом имен (Дочь, Любовница, Русалка), героиня еще более приближается к земной жизни⁶⁵². Этот же реалистический вектор, цепко ухваченный композитором, побуждает его расширить сцены объяснений героини с отцом и Князем, вложить в ее уста целую палитру разнообразных переживаний, таких искренних, понятных и свойственных *живой* девушке – от трепетно-любовных, щемящих, горько-ироничных, оскорбленных (I акт) до горделиво спокойных и преисполненных сознанием собственной силы (IV акт). Композитор насыщает реплики Наташи обиходными оборотами, близкими, во-первых, народным и, во-вторых, сугубо речевым: это качество, как известно, подкрепляется мастерски созданной музыкальной составляющей образа. Общим местом в работах о «Русалке» Даргомыжского становится констатация ее генетической связи с народной песней⁶⁵³. Творческая переработка композитором народных интонаций придает партии Наташи подлинно национальный характер. Такое кровное родство с пластом русского музыкального фольклора еще более выводит героиню из волшебной сферы в настоящую жизнь: Даргомыжский тем самым будто осуществляет следующий шаг в процессе трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах, углубляя заложенные в драме реалистические тенденции.

Свидетельством переосмысления, вернее, до-осмысления композитором литературного первоисточника становится то, что Даргомыжский добавляет к характеристике Наташи мстительно-угрожающие черты уже в I действии оперы. Так, у Пушкина первая сцена драмы «Берег Днепра. Мельница» оканчивается тем, что героиня, сбросив с себя «венец позорный», бросается в реку, при этом никакими ре-

⁶⁵² Отметим, что и Мельника крестьяне однажды величают «Пахомыч».

⁶⁵³ См. указанные труды М.С. Пекелиса, А.А. Гозенпуда, Ф.М. Толстого, А.Н. Серова, Ц.А. Кюи, Е.А. Канн-Новиковой, И.И. Ремезова, С.Шлифштейна, Т. Хопровой и Г. Красногородцевой.

пликами с ее стороны этот поступок не комментируется: поэт будто оставляет читателю пространство для собственного эмоционально-чувственного досочинения сцены. Даргомыжский же, значительно увеличив саму сцену до размеров целого акта, заканчивает ее выразительным монологом своей героини: «Днепра царица, предаюсь / Могучей власти я твоей. / Прими меня под свой покров / И научи, как отомстить за вероломство, за измену, / Научи лишь за измену отомстить!»⁶⁵⁴. Этими же угрожающе-призывными интонациями намного более, чем в пушкинском первоисточнике наполнено окончание арии Русалки «Жар мести и любви кипит в крови! <...> Узнай же ты, коварная разлучница моя, и ревность, и мученья презренной любви»⁶⁵⁵. Таким образом, композитор в либретто, в сравнении с поэтическим оригиналом, значительно усугубляет мстительные семы в облике героини.

Отдельного внимания заслуживает воплощение Даргомыжским чудесного пения как неотъемлемой семы героини. Музыка, тем более, такой синтетический жанр, как опера, имеет огромные преимущества в плане передачи звукового смысла сюжетов о морских девах: этого, в свою очередь, лишены драматические, поэтические и живописные произведения, посвященные им. Будучи априори присутствующим опере, пение, как никакой другой вид искусства, обладает всеми средствами для наиболее полного раскрытия образа героини. Если в драме Пушкина только воображение читателя может помочь ему «услышать» интонации вложенных поэтом ей в уста горьких строк «По камушкам, по желту песочку...», то в опере эта песня становится одной из кульминаций. Здесь важно разделить пение как язык оперного жанра и именно эту песню героини как имманентную сему архетипического образа. Подчеркнем еще раз, что пение морских дев имеет амбивалентную природу: с одной стороны, оно обладает чудесными качествами, с другой – несет в себе гибель.

⁶⁵⁴ Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. М.: Музыка, 1975. С. 110–111.

⁶⁵⁵ Там же. С. 273–274.

Именно с сохранением исходной семантики трактована сначала Пушкиным, а затем подчеркнута и Даргомыжским песня героини на свадьбе у Князя и Княгини⁶⁵⁶. Приковывая внимание печальным характером, диссонирующим с общим настроением, эта песня, во-первых, звучит настолько *завораживающе*, что никто не смеет прервать ее и, во-вторых, предвещает именно *недобрые события*. Так, буквально одним из первых комментариев к ней выступают слова Княгини: «*Не к добру* [курсив наш. – Н.В.] на свадьбе нашей песня грусти раздалась»⁶⁵⁷. Точным выглядит инструментальное решение, предваряющее вступление песни Наташи: звучит одинокое соло гобоя, который своим выразительным тембром эмоционально подготавливает «песню грусти»⁶⁵⁸.

Сложная, многозначая мифологема свадьбы проходит скрепляющей нитью сквозь всю оперу. Обращает внимание изломанность свадебной линии в опере, примером чему является драматургия второго действия: песня героини будто вносит сюда своего рода «червоточину», идущую вразрез с атмосферой пира. Вместе с тем это отнюдь не единственный пример насыщения такой амбивалентной семантикой ситуации свадьбы в опере. Выше рассматривалось, как в конце сцены «Берег Днепра. Мельница» Пушкин рисует инверсию свадебного действия. Даргомыжский вслед за поэтом усиливает этот болезненный оборотнический смысл. К описанным Пушкиным атрибутам свадебного торжества композитор добавляет развернутые народно-хоровые сцены (их нет в пушкинском первоисточнике). Подобный прием в оперной драматургии имеет отстраняющее значение: на общем фоне трагедия личности выглядит более выпукло. Однако в первом действии «Русалки» наличие масштабных разножанровых хоровых крестьянских номеров и игр, образующих своего рода хоровую сюиту, кроме выполнения отстраняющих функций, еще более усиливает свадебные ассоциации. При ближайшем рассмотрении они отсылают к издавна укоренившимся народным обычаям.

⁶⁵⁶ Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. Указ. изд. С. 162–164.

⁶⁵⁷ Там же. С. 165.

⁶⁵⁸ Там же. С. 161. Ц. 154. Финал второго действия.

Ни Пушкин, ни Даргомыжский специально не оговаривают время разворачивающихся событий. По косвенным признакам можно предположить, что действие в опере происходит осенью, либо ближе к ней: эту гипотезу питают именно народные сцены. Согласно ремарке композитора, «крестьяне входят *с граблями и косами* [курсив наш. – *H.B.*]...»⁶⁵⁹, что наводит на мысль о сенокосе или же окончательной уборке полей. Далее, две песни являются хороводной и плясовой («Заплетися, плетень» и «Как на горе мы пиво варили»). Разумеется, эти песни были востребованы в крестьянском быту круглый год, однако наиболее всего осенью, после сбора урожая, во время свадеб. Возможно, интуитивно, вычерпывая смыслы из «коллективного-бессознательного», а может, и вполне намеренно, Даргомыжский следует народной традиции, обогащая возможную, но так и несостоявшуюся «свадьбу» непременным участником – народом, что позволяет идентифицировать этот фрагмент оперы в нужном ключе и прочесть все возможные смыслы от такого «опознавания»⁶⁶⁰.

Драматичный диалог Наташи и отца разворачивается на хоровом фоне; хор выступает как активный участник событий («Наташа, что с тобой, что за причина слез?»⁶⁶¹) и как комментатор («Можно ль так, скажи сама, отца родного упрекать?»⁶⁶²). Даргомыжский вкладывает в уста Наташе помимо проклятий отцу еще отречение от родных («Прочь все! Родных не знаю я!»⁶⁶³): драматизм финала первого действия достигает высочайшей точки накала, вслед за которой следует роковая развязка («Мы развенчались, – стинь ты, мой венец!»⁶⁶⁴). Такая трактовка сцены еще более углубляет заложенную Пушкиным инверсионную семантику свадьбы.

⁶⁵⁹ Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. Указ. изд. С. 48.

⁶⁶⁰ Вспомним, что ранние детские годы Даргомыжского прошли в родовом имении – селе Новый Твердунов на Смоленщине в окружении деревенской природы и общении с дворовыми, среди которых самым ярким персонажем для будущего композитора была няня, знавшая, как и в случае со знаменитым тезкой Даргомыжского, множество сказок, песен и явившаяся для него одним из проводников в мир родной культуры (См. Хопрова Т., Красногородцева Г. Александр Сергеевич Даргомыжский. Краткий очерк жизни и творчества. Указ. изд. С.3). Поэтому вопрос о намеренности или же бессознательности отражения композитором народной традиции в опере остается риторическим....

⁶⁶¹ Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. Указ. изд. С. 101.

⁶⁶² Там же. С. 102

⁶⁶³ Там же. С. 102–103. Этого текста нет в пушкинском первоисточнике.

⁶⁶⁴ Там же. С. 109–110.

Инверсия свадьбы в первом акте и настоящая свадьба во втором образуют зеркальную композицию в драматургии оперы. Однако на этом дальнейшее искажение свадебной линии не завершается: отголоски обеих свадеб слышны в конце третьего действия, в дуэте Мельника и Князя: «Зачем же, князь, вечер ты не приехал к нам? У нас был *пир*, тебя мы долго ждали». В этой сцене также даются косвенные намеки на время года: Князь вновь возвращается на старые места, к старым воспоминаниям и снова – осенью: «Что это значит? Листья, поблекнув, вдруг свернулись и с шумом, *как дождь*, посыпались на меня!». Картина общего запустения («Вот мельница; она уж развалилась...») подчеркивается атмосферой увядания природы. Осень как символ умирания незримо присутствует в начальной и последних картинах оперы.

Как драматично на этом фоне звучат обращенные к Князю слова безумного Мельника: «Здорово, *зять!*», отсылающие к свершившимся событиям начала оперы и коверкающие обычай здороваться самого Князя (пример 1). Из примера становится очевидным, что Мельник *не забыл* за истекшее с последней роковой встречи время интонации Князя: они воспроизведены им почти в точности. Как разнятся они с той пышной фразой, которой он приветствовал гостя в начале (пример 2). И какой глубокий психологический подтекст несет в себе этот точно схваченный композитором прием! Подражание княжеским манерам живописует всю бездну отчаяния и мстительной памяти, в которой жил несчастный старик все эти годы, помня до мелочей обстоятельства давно свершившейся трагедии!

Искажение свадебной линии еще более усугубляется в последнем акте оперы, когда Мельник, мертвой хваткой вцепившись в Князя, обращается к Княгине и Ольге с такими речами: «Он наш жених, его мы не уступим! Сегодня свадьба и вас на пир я приглашаю!»⁶⁶⁵. Вспомним, что подобного текста у Пушкина просто нет – финал оперы создается именно Даргомыжским. Предположим, что при его написании композитор мог ориентироваться на «коллективное бессознательное», подска-

⁶⁶⁵ Там же. С. 294.

зывавшее неизменную концовку большинства произведений, основанных на русалочьей теме. Как правило, в окончаниях этих сюжетов свадьба близко соседствует с похоронной тематикой. В концовке повести «Ундина» Фуке тесно соседствуют свадьба и погребение рыцаря (Ундина, превратившись в ручей, навсегда обвивает его могилу). Важно отметить, что в описании свадьбы рыцаря и Бертальды постоянно предвосхищаются будущие печальные события⁶⁶⁶. Здесь еще одна мифологически обусловленная бинарная оппозиция «свадьба – похороны», имеющая под собой более глубокий смысл диалектического единства жизни и смерти.

Даргомыжский создает такой финал, в котором находят разрешение все заявленные в первом действии конфликты: несостоявшаяся свадьба Наташи и Князя должна свершиться, виновник злодеяний должен потерпеть ту же кару, какую уготовил героине, а сама героиня, наконец, должна обрести свою любовь и, одновременно, удовлетворить жажду мести. Подобная развязка вполне обоснованна в контексте развития оперного действия, но для ракурса настоящего исследования важно то, что такой финал предусматривается логикой развертывания именно мифологической стороны произведения.

Выше уже было отмечено, что костяком драматургии пушкинского первоисточника является цикличность, понимая в мифологическом ключе, а именно, в смене естественных фаз «жизни – смерти – воскрешения или новой жизни». Внимательный взгляд заметит, что третья фаза этого универсального цикла – воскрешение или новая жизнь – представлена в драме Пушкина не столь ярко, как первые две, что связано с неоконченностью произведения. Даргомыжский усиливает эту, сугубо мифологическую черту драматургии, демонстрируя в либретто и самой опере *полный* цикл. Картина влекомого к ногам Наташи-Русалки Князя вполне удо-

⁶⁶⁶ Если рассказывать мне, читатель, подробно, каков был
В замке Рингштеттене свадебный пир, то будет с тобою
То же, как если бы вдруг ты увидел множество всяких
Редких сокровищ, покрытых траурным флером, и в этом
Злую насмешку нашел над ничтожностью счастья земного.
См.: Жуковский В.А. Ундина. Старинная повесть. Глава XVIII.

влетворяет ее любовным и мстительным желаниям, а сам Князь является непрременным действующим лицом – женихом! – в наконец-то восстановленном *космосе* героини, с чего, по сути, начинается следующий цикл, своего рода воскрешение...

Очевидно, свадебные мотивы финала обусловлены народной традицией. Как часто фольклорные сказочные образцы завершают свое повествование именно картиной свадебного пира! В то же время, такое драматургическое решение объясняется воздействием художественной практики. Вспомним, насколько популярной в русской культуре оказалась «Днепровская русалка» и ее продолжения! В финале «Русалки» Н.С. Краснопольского Леста появляется на свадьбе Видостана и Милославы и, срывая брачный венец с невесты, крадет жениха. Заключительная картина оперы живописует следующее зрелище: «Хрустальные чертоги Русалки на дне Днепра. Леста на возвышенном троне. Видостан пред нею на коленях. По ступеням стоят с розовыми гирляндами русалки, держащие над любовниками розовые венки»⁶⁶⁷.

По всей видимости, такого рода финал послужил своего рода интуитивным образцом для Даргомыжского. Повторим, что за подобными концовками, венчающими собою ряд драматических сказочных событий стоит сугубо мифологический смысл «восстановления космоса» или «космизации хаоса». Если не упускать из виду мифологичность «Русалки», то созданный Даргомыжским финал оперы окажется *логичным и угадываемым*, поскольку так завершается большинство мифологических сюжетов. И тогда можно многое было бы возразить одному из первых рецензентов шедевра Даргомыжского Серову, автору глубокой и контекстно-масштабной работы, и противопоставить плохо скрываемому недовольству названного критика недостаточно, на его взгляд, реалистичным финалом оперы⁶⁶⁸ доводы о мифологической первооснове «Русалки», которая обуславливает именно такой конец.

⁶⁶⁷ Краснопольский Н.С. Днепровская русалка // Борисова Н.А. Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: источники, творческая история, поэтика. Указ. изд. С. 193–194.

⁶⁶⁸ См.: Серов А.Н. Русалка. Опера А. С. Даргомыжского // Музыкальный и театральный вестник, 1856. № 24, 26, 28, 32–34, 36–39. Этот материал опубликован позже: Серов А.Н. Русалка. Опера А. С. Даргомыжского // Избранные статьи: В 2-х т. М.; Л.: Музгиз, 1950. Т. 1. С. 254–338. Обозначенные упреки в «нежизненности» финала «Русалки» стали, пожалуй, так называемым «общим местом» в критических работах об опере.

Не только лишь свадебная линия отличается сложностью и богатством значений в опере. Образ отца героини, который в пушкинском первоисточнике испытывает значительную трансформацию, в опере обретает новые грани, сообщающие ему способность произвести еще более разящее впечатление. В самом начале композитор представляет слушателю этот образ, используя множество изобразительных, декламационных элементов в мелодике, которые живописуют ряд сем архетипа – основательность, лукавость, хитринку. Это претворяется в целом ассортименте интонаций Мельника – от грубовато-расчетливых, запечатленных в устойчивой ритмике и четко очерченных оборотах («Умейте вы разумным поведением его тотчас и в руки взять, да!», пример 3) до плутовато-вкрадчивых («То ласками, то сказками умеете заманить»), воплощенных в кружащейся и, действительно, – будто «заманивающей» мелодике и соответствующем ритмическом рисунке (пример 4).

Изобразительность проявляется также в концовке арии Мельника, которая изобилует повторами, априори несущими «назидательный», «поучающий» смысл («Одно и то же надо вам твердить сто раз!», пример 5). Те же интонации слышатся в сцене Мельника и Наташи в момент, когда он видит дочь после отъезда Князя («Что за чудная повязка?», пример 6).

После предательства Князя и отречения Наташи в музыкальную ткань партии Мельника проникают смятение и тревога. Если ранее его обращения к дочери носили, скорее, обобщенный характер («уж если друг завидный *вам* в случай подвернется...», «...надо *вам* твердить сто раз» и т.д.), то теперь его речи персонифицированы («*Твои* упреки сносить нет силы <...> *твои* упреки в могилу сведут отца!»). В мелодии возникают волнообразные обороты, оканчивающиеся жалобными нисходящими секундовыми ходами; прерывистость ритмики, разбивающей череду схожих коротких фраз, также свидетельствует о большом душевном волнении персонажа (пример 7).

Важными вехами в развитии, точнее, перерождении образа и пробуждении в мельнике *отца* становятся отчаянные, заклинательно жалобные реплики в самом финале первого акта. Пожалуй, впервые он обращается к дочери по имени (пример 8). Кардинальную смену интонационного арсенала партии Мельника обнаруживает

финал оперы. Отрывистые мелкие мотивы, будто иллюстрирующие карканье вороны, наглядно демонстрируют соответствующие семы в этом сложнейшем образе (пример 9).

Семы обличения, которыми Пушкин так сочно обогатил образ отца героини, также находят свое преломление в финале оперы. В ранее рваную мелодику проникают терцовые ходы и декламационно-речевые, «человеческие» обороты, проникновенно и точно подкрепляющие смысл произнесенных слов (пример 10). Даргомыжский углубляет заложенную Пушкиным семантику сцены дальнейшим развертыванием образа в обвинительном ключе. Иносказательность предположения несчастного старика перерастает в опере в гневные и уже совсем недвусмысленные реплики (пример 11). И буквально через несколько мгновений композитор «поворачивает» своего героя к слушателю другой стороной (пример 12).

Синтез комического и трагического, обличительного и жалобно-горького, социально-универсального и лично-конкретного в созданном Даргомыжским образе отца героини вновь наводит на мысль об обусловленности именно такой трактовки причинами, имеющими подоплеку в мифе. Единство противоположностей в облике Мельника наталкивает на их прочтение с точки зрения бинарных оппозиций, имманентных самой структуре мифа. Еще большую выразительность тесному соседству каждой контрастной составляющей пары образа Мельника придают их подчеркнутость не только текстом (как в поэтическом первоисточнике), но и музыкально-драматургическими, интонационными средствами оперы.

Естественные интертекстуальные связи между Мельником Даргомыжского и Сусаниным Глинки объясняются архетипичностью рассматриваемого образа отца, а также огромным профессиональным и личностным уважением Даргомыжского к старшему коллеге, его личным присутствием при рождении глинкинского шедевра. Такие черты, как ласковость, искренность, желание утешить «кровиночку» в трудной жизненной ситуации чувствуются в музыке обращений обоих отцов к их дочерям (примеры 13 и 14).

Архетипичность образа отца обуславливает выраженные интертекстуальные параллели и между Мельником в «Русалке» и Риголетто в одноименной опере Дж.

Верди. Оба героя находятся в схожей ситуации: они теряют единственных дочерей и виновниками этих трагедий выступают облеченные властью Князь и Герцог. Иными словами, в обоих случаях драматические перипетии оперных сюжетов имеют социальную подоплеку. Одним из примеров интертекстуальности, определяемой архетипичностью образа отца, выступают знаменитые «Сжальтесь» Мельника и Риголетто. Во втором действии оперы Верди Риголетто сначала обличает придворных в исключительной по своей декламационной выразительности и драматичности части арии «Куртизаны, исчадь порока», а затем взывает к жалости (пример 15).

Весьма схожие мизансцена и ее смысловое наполнение – в завершающем третьем действии «Русалки» дуэте с хором. Поначалу иносказательные обличения у Мельника сменяются гневными, яростными обвинениями Князя («Ты враг мой, ты дочь похитил у меня») и затем – жалобной мольбой (пример 16). Достойны особого внимания удивительно близкие интонационные решения обеих партий, причины которого, по-видимому, следует искать в общей жанровой и семантической природе данных фрагментов.

Еще более роднит обе сцены народный фон: Риголетто обвиняет, а затем умоляет вельмож Герцога; Мельник обличает Князя и после закликает его слуг. Обращает внимание сходство методов, которыми оба композитора раскрывают образы своих персонажей. Поначалу представляя их в общественных ипостасях (мельник и шут), и Даргомыжский, и Верди затем показывают своих героев с разных сторон, подчеркивая то глубоко человеческие, личностные семы отцовства, то мстительные, обвинительные, без сомнения, имеющие социальную подкладку, черты.

Параллели наличествуют не только между многоплановыми образами Мельника и Риголетто. Определенные переключки можно усмотреть и меж героинями обеих опер, которых роднят, во-первых, общий удел (предательство, обман и, в итоге, – смерть) и, во-вторых, многие черты созданных либреттистами и композиторами характеров (трепетность, живость, простота, искренность и непосредственность выражения чувства). Не будет большим преувеличением предположение, что такие интертекстуальные нити обуславливаются архетипичностью образов обеих

героинь. Та же причина определяет и многие общие черты в обликах Князя и Герцога. Иными словами, и в «Русалке», и «Риголетто» единым является драматургически важный сюжетный треугольник, включающий героиню, ее коварного возлюбленного и отца героини. Удивительно (и, пожалуй, симптоматично) то обстоятельство, что создавались обе оперы практически одновременно⁶⁶⁹!

Архетипичность обликов действующих лиц названных опер подчеркивается еще один примером претворения схожего сюжета в культуре. Образно-содержательное пространство «Риголетто» Верди, либретто которого основано на драме В.Гюго «Король забавляется», может быть дополнено романом Л.Фейхтвангера «Еврей Зюсс» (1918). Магистральной линией указанного романа, являются реальные события, а именно – биография Иозефа Зюсса Оппенгеймера, всесильного финансиста при вюртембергском дворе, казненного в 1738 году. Однако Фейхтвангер, помимо воссоздания исторической панорамы Германии XVIII века, обогащает действие романа вымышленной драматической линией, связанной с дочерью Зюсса Ноэми. Перипетии развития этого сюжета – укрывательство дочери от глаз герцога в тщательно оберегаемом доме, другая сторона образа самого Зюсса, связанная с отцовством, посягательство герцога на честь Ноэми и, в итоге, ее гибель – несомненно, перекликаются как с канвой «Риголетто», так и со многими художественными произведениями, имеющими в своей основе схожий сюжет.

В этом же смысловом пространстве обретается и созданная Даргомыжским версия «Русалки». Старая фабула в новой, выразительнейшей трактовке обогащается смыслами, доселе ей неприсущими: ни в каком другом воспроизведении сюжета о морских девах отец героини не сходит с ума в финале, не пророчит, не обвиняет, то есть не демонстрирует так ярко очерченные сначала Пушкиным, а затем разнопланово раскрытые Даргомыжским социальные и личностные семы. Ни в какой другой версии сюжета горе отца не воплощено с такой впечатляющей силой и правдивостью. Названное, в свою очередь, свидетельствует о принадлежности

⁶⁶⁹ Премьера «Риголетто» состоялась, как известно, в 1851 году. Премьера «Русалки» – в 1856 году.

этого образа не только лишь сюжета о морских девах, но об его инкорпорированности в континуум культуры, подчеркивает его архетипичность.

Образ Князя в интерпретации Даргомыжским также претерпевает изменения, особенно заметные в его общении с Княгиней. Так, в пушкинском варианте Князь на свадебном пиру не произносит в адрес невесты никаких слов. У Даргомыжского в развернутой свадебной сцене Князь клянется будущей жене в вечной любви: «Да, я клянуся, клянуся честью, жизнь мою тебе одной, одной лишь посвятить!⁶⁷⁰ <...> Клянусь тебя одну по гроб любить!⁶⁷¹». Подобные речи не делают чести герою, а лишь подчеркивают его легкомысленность и ветреность и, подкрепленные пышной мелодикой, – неискренность, лживость. В самом деле, разве могут правдиво выглядеть признания в любви Княгине, если только что они звучали в адрес Наташи, причем в схожем эмоциональном ключе, естественным образом обуславливающим словесные и интонационные параллели (пример 17). Таким образом, Даргомыжский «украшает» своего героя характеристиками и нюансами, не свойственными поэтическому оригиналу: они, в свою очередь, сообщают образу сперва еще более отталкивающее впечатление. Подобные ловеласные черты придают Князю сходство с Герцогом из «Риголетто»: легкость, с которой Князь признается в любви «до гроба» и Наташе, и Княгине, провоцирует на такое сравнение.

Вместе с тем в финале оперы звучат подлинная искренность и раскаяние. Очень важным штрихом, добавленным Даргомыжским, является либо «прочитанная» в оригинале, либо интуитивно продолженная (вспомним об отменном знании Даргомыжским творчества поэта и почитании его!) линия сопоставлений с «Евгением Онегиным». В драме Пушкин вкладывает в уста Князю следующие горькие строчки: «Я счастлив был, безумец!.. и я мог / Так ветрено от счастья отказаться»⁶⁷². Князь Даргомыжского восклицает, по сути, то же самое, однако, как же явственно прослеживается в варианте, предложенном композитором, связь с финальным объяснением Татьяны и Онегина!

⁶⁷⁰ Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. Указ. изд. С. 128.

⁶⁷¹ Там же. С. 130.

⁶⁷² Пушкин А.С. Драма «Русалка». Сцена «Берег».

Князь	Татьяна
«Не сам ли, безумец, я счастье утратил, а было так близко, возможно оно! А было так близко, возможно оно!» ⁶⁷³	«А счастье было так возможно, так близко!..» ⁶⁷⁴

Этот повторенный дважды текст, отсылающий к заключительной сцене знаменитого романа, безусловно, подчеркивает амбивалентность облика Князя и раскрывает сочувствие композитора своему герою. Сосуществование в облике Князя противоположных черт, которые, как и у Мельника, с исключительной выразительностью раскрыты в интонационном плане, вновь наталкивает на мысль об отражении бинарности в образной драматургии оперы.

В трактовке образа Княгини Даргомыжский в целом следует за Пушкиным, продолжая процесс трансформации архетипа соперницы в безусловно положительном, человеческом ключе. Симпатия к ней многократно усиливается, когда этот и без того неоднозначный образ поэтического первоисточника обрывает интонационной плотью, демонстрирующей чуждые высокомерию и властности простоту и неприязнательность, близость народным оборотам и речевую выразительность, трепетность и волнение, свойственные живой, любящей женщине. Небольшой речитатив Княгини и сцена с Ольгой в третьем действии оперы в полной мере раскрывают названные черты⁶⁷⁵. И в заключительном акте Даргомыжский развивает прежние, глубоко человеческие качества Княгини: ее очень интимный и искренний монолог реализуется в соответствующей взволнованной мелодике с рельефно очерченными вздымающимися интонациями горьких вопросов-упреков (пример 18).

Композитор отдает дань и другим семам архетипа соперницы, и обогащает оперный образ властными, действенными чертами: Княгиня вместе с Ольгой спешит на берег, чтобы убедиться в неверности Князя. Отметим, что подобного поворота событий нет в пушкинском первоисточнике. В этой сцене Даргомыжский вкладывает Княгине в уста решительные обороты, расширяющие ее прежний (сцена свадебного пира, сцена с Ольгой) интонационный портрет (пример 19). Мягкость, нежность, простота и женственность с одной стороны, и продиктованные

⁶⁷³ Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. Указ. изд. С. 221–222.

⁶⁷⁴ Пушкин А.С. «Евгений Онегин». Глава 8. XLVII.

⁶⁷⁵ Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. Указ. изд. С. 204–210.

уязвленностью, оскорбленной гордостью обманутой женщины сила и решимость, с другой в облике Княгини также могут рассматриваться как отражение оговоренного бинарного принципа в драматургии оперы.

Трансформация архетипического образа соперницы, начатая Н. Краснопольским и Пушкиным и затем развитая Даргомыжским, имеет еще один важный для развития русской оперы драматургический аспект. В теперешнем своем облике образ Княгини составляет хоть и контрастную пару главной героине оперы, но, вместе с тем, внушает явные симпатии. Облик соперницы претерпевает существенную модификацию и выглядит теперь вовсе неоднозначным: этот персонаж обладает силой, притягательностью, демонстрирует обоснованность своих справедливых жизненных притязаний.

Последний знаковый как для системы архетипических образов сюжета о морских девах, так и для драматургии оперы образ, – Русалочка. Возможность использования по отношению к этому персонажу термина архетипический образ обосновывается его повторяемостью в культуре. Одним из ярких его воплощений является ребенок в опере А. Берга «Воццеке». Разумеется, между «Русалкой» и «Воццеком» пролегает пропасть длиной почти в семьдесят лет, эти оперы являются своего рода зеркалами различных менталитетов, различных культур и, что самое важное, – различных эпох! Вместе с тем заслуживает внимание сходство некоторых драматургических приемов, при помощи которых характеризуется архетипический образ ребенка обоими композиторами. В опере Берга ребенок Воццека и Мари не имеет вокальной партии в полном смысле этого слова. Единственные реплики, которые произносит он на протяжении всего оперного действия – «Хоп-хоп!» – иллюстрируются звучанием челесты. Речь и инструмент суть составляющие «партии» Русалочки в опере Даргомыжского. Невозможно не обнаружить и некоторые связующие нити в судьбах обоих детей: и в том, и другом случае они незаконнорожденные, их родители несчастны, имеет место любовный треугольник и измена, приводящая к трагическим последствиям.

Архетипический образ ребенка, повторимся, становится принадлежностью системы сюжета ближе к веку романтизма. Вспомним, что Пушкинская драма

оставляет Даргомыжскому едва намеченные штрихи портрета Русалочки – наивность, доверчивость, красоту. Композитор развивает оперный образ в заданном по этом направлении, реализуя обозначенные семы в необычной партии, где выразителями становится не вокальная линия, а речь и инструмент. Арфа всегда сопровождает появление Русалочки; ее чистый, серебряный тембр олицетворяет невинность образа ребенка Наташи и Князя, в то же время прочно ассоциирует услышанное с водной сферой (пример 20).

От данной инструментальной трактовки Даргомыжским образа Русалочки тянутся нити преемственности к особенностям оркестровых характеристик героинь Римского-Корсакова, в большей или меньшей степени обладающих родственными узами с героиней Даргомыжского и ее дочерью – Панночки (пример 21), Снегурочки, Волховы, Царевны-Лебеди. По-видимому, некая закреплённость в сознании музыкантов (и не только музыкантов) за звучанием арфы таких эпитетов, как зыбкость, призрачность, фантастичность (этот ряд можно продолжать и далее) обуславливает ее востребованность именно в характеристиках героинь из водного мира. Волнообразные арфовые пассажи становятся неотъемлемыми элементами сцены таяния Снегурочки, хора русалок из «Майской ночи», выходов Волховы.

Сказанное необходимо дополнить еще одним заслуживающим внимания обстоятельством. Зачастую инструментовка партии или появления Наташи в опере Даргомыжского включает не только тембр арфы, но и духовых (гобой, кларнет). К схожим тембровым решениям (флейта и арфа) прибегает и Римский-Корсаков в сцене таяния Снегурочки. Духовые и арфу можно рассматривать своего рода лейт-инструментами в музыкальных портретах морских дев. Иллюстрацией тому служит выход Русалочки в последнем действии Даргомыжского (пример 22).

Сравнение драматургических и инструментальных приемов, которыми пользовались Даргомыжский и Римский-Корсаков, актуализирует еще одну важную проблему, имеющую отношение как к постепенной трансформации системы архетипических образов сюжетов о морских девах, так и к истории русской оперы в целом. Речь идет о таком режиссерском решении Даргомыжского, как контрастное чередование народно-бытовых и фантастических сцен: впервые в русской опере

этот впечатляющий прием был апробирован автором «Руслана и Людмилы». Подобными сопоставлениями богаты и партитуры сказочных опер Римского-Корсакова. В локальном смысле, то есть применительно к системе архетипических образов рассматриваемых сюжетов о морских девах названный метод имеет важное отстраняющее значение: сюжет от одной художественной реализации до другой постепенно обогащается массовым фоном, а потому драма главных героев выглядит на нем более рельефно.

Подытожим. Интонационная и драматургическая сферы оперы свидетельствуют о многогранном запечатлении созданных Пушкиным амбивалентных персонажей. Даргомыжский, с одной стороны, продолжает многие линии, намеченные Пушкиным. Образы Мельника, Наташи, Князя, Княгини, получив соответствующие интонационную и драматургическую поддержки, обретают завершенность в оперной ткани. Многие социальные и реалистичные акценты, расставленные Пушкиным, сохраняются и в опере. Мифологичность драмы претворяется в либретто оперы, определяя драматургические приемы и способы обрисовки главных действующих лиц (бинарные оппозиции). Вместе с тем Даргомыжский, как любой художник, привносит в доставшийся ему от Пушкина сюжет что-то свое. Старый сюжет, обретая музыкальную «плоть и кровь», благодаря слуховому и литературному багажу композитора, обрастает новыми интертекстуальными связями, а, значит, и новыми смыслами.

Значение Даргомыжского в процессе трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах огромно. Трактовка композитора интегрирует «Русалку» в более широкий культурный контекст, чем тот, в котором находились иные реставрации излюбленного в XIX веке сюжета. Расширяя смысловое поле поэтического первоисточника, композитор расставляет *свои* акценты в драматургии: образы, созданные Даргомыжским, перекликаются с целой галереей литературных, поэтических, оперных персонажей, находящихся *вне* системы архетипов сюжетов о морских девах.

**§ 2.11. Пантеистическая трактовка русалочьего образа
в «Майской ночи» Н.А. Римского-Корсакова. Органичное сопряжение
христианского и языческого начал в образе Панночки⁶⁷⁶**

Полна чудес могучая природа...

«Майская ночь» – одно из произведений Н.А. Римского-Корсакова, в чистом виде реализующее русалочью тему в отличие, например, от «Садко», в которой сюжет о морских девах, гармонично входя в структуру произведения, все же не выступают в качестве основной драматургической и смысловой линии.

Повесть Н. В. Гоголя «Майская ночь или Утопленница» содержит полный спектр персонажей и мотивов из системы архетипических образов русалочьих сюжетов. Здесь и красавица-дочка сотника, наследующая характерные черты морской девы, и мистические обстоятельства противостояния со злой мачехой (читаем – соперницей), и предательство сотника, не сдержавшего обетов любви к дочери, и полное драматизма превращение героини в русалку из-за причиняемых ей мачехой страданий, и, наконец, месть героини. Композитор сам написал либретто на текст Гоголя, бережно отнесясь к оригиналу и сохранив поэтичность, романтичность, удивительную образность гоголевской прозы. Дополняющие друг друга тональности повести Гоголя и оперы Римского-Корсакова обязаны родственным мироощущениям обоих художников, в центре которых – преклонение перед *феноменом национального*. В «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков так высказывался об основе произведения, сочетающей в себе быль, верования, миф и сказку: «Само действие оперы связано мною с троицкой или русальной неделей, называемой зелеными святками, да и Гоголевские утопленницы обращены в русалок. Таким образом, мне удалось связать с обожаемым мною содержанием обрядовую сторону народного быта, которая выражает собою остатки древнего язычества»⁶⁷⁷.

Обратимся к музыкальным решениям композитором архетипических образов сюжетов о морских девах. Непосредственно с русалочьей темой связаны рассказ

⁶⁷⁶ Материал данного раздела послужил основой для публикации: *Верба Н. И.* Образы «Майской ночи» Н.А. Римского-Корсакова в контексте проблем архетипичного и интертекстуального // *Общество. Среда. Развитие: Научный журнал*. СПб., 2014. № 2. С. 117–124.

⁶⁷⁷ *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни: 9-е изд. М: Музыка, 1982. С. 156.

Левко в первом и половина третьего акта. Названные сцены связаны интертекстуальными нитями с другими «русалочьими» произведениями из-за обращения к особым интонационным, тембровым, фактурным и драматургическим решениям, свойственным претворению в музыке архетипических образов сюжетов о морских девах. В «Майской ночи» композитор следует сложившемуся кругу выразительных приемов, связанных с претворением в музыке мифологемы воды и образа морской девы. Имманентные русалочьему музыкальному пласту интонационные, метроритмические, тембровые и фактурные решения предвосхищаются уже в увертюре, затем в рассказе Левко, и в полную силу звучат в третьем действии оперы.

Еще в дуэте из первого действия (цифра 210) перед рассказом Левко можно идентифицировать практически все характерные средства: триольные последовательности, живописно иллюстрирующие мерное колыхание воды, расслоение фактуры на «дно» и «поверхность», тремолирующие вкрапления. Здесь же, пусть в эмбриональном виде композитор экспонирует две полярные – дарующую жизнь и смертельно опасную – ипостаси воды. Это и спокойное, завораживающее покачивание («будто дитя в люльке»), и, вместе с тем, соответствующее напряженное музыкальное оформление монолога Ганны на словах «Давно, как бы сквозь сон, я помню, что говорили такое страшное о нем»: прежняя «невозмутимость», тишина и очарование сменяются подобающими «чему-то страшному» гармонией и фактурой. Нельзя не отметить значение секундовых оборотов в приведенном отрывке (пример 1). Иными словами, здесь как в зародыше, как в свернутом тезисном изложении присутствуют самые характерные для звукового претворения мифологемы воды приемы.

Подобный вектор воплощения мифологемы воды и образов загадочных насельниц водной стихии очерчен в увертюре к опере (пример 2). Особая инструментовка, характеризующаяся совмещением звучания струнных и духовых или же арфы и духовых присуща рассказу Левко: неприхотливый танцевальный мотив с выраженным национальным колоритом, пронизывающий начало рассказа (и оркестровую, и вокальную партию), экспонирует именно гобой, а вслед за ним другие

деревянно-духовые. Указанный мотив выступает своего рода лейтформулой героини рассказа: проведения у деревянной группы передаются в вокальную партию, характеризуя саму Панночку (пример 3).

В этой сцене увязывается воедино образ Панночки-русалки и соответствующие ему тембровые решения. Вспомним о гобое, сопровождающем песню Наташи в «Русалке» Даргомыжского, о роли деревянных духовых в характеристике морской царевны Волховы, о значении этого же тембра для музыкальной характеристики Ундины в одноименной опере Гофмана. В таком богатом традиционными решениями контексте выбор инструментария для экспозиционных характеристик Панночки кажется вполне оправданным. Кроме того, здесь вновь проявляется круговое строение мелодики и в замкнутых мотивах отчетливо слышатся секундовые интонации. Особо оговорим танцевальный характер фрагмента характеристики Панночки. Значимость жанровой составляющей в музыкальном портрете Русалки становится более рельефной, если вспомнить партии Ундины, Наташи, Волховы.

Фактурные и тембровые решения также находятся под воздействием накопленных традиций воплощения русалочьих образов: приведем в пример фрагмент рассказа Левко о трагической гибели Панночки («вот подале от дому, с высокого берега кинулась в воду, и панночки боле на свете не стало»⁶⁷⁸): этот отрывок сопровождается тремоло струнных. И далее, в ответ на вопрос Ганны о ведьме, Левко повествует о самих русалках под роскошный аккомпанемент арпеджированных пассажей и трелей флейты⁶⁷⁹, а затем и тремоло струнных с выразительным соло кларнета и флейты⁶⁸⁰. Обозначенные интонационные, фактурные и тембровые решения присущи и Сцене русалок в начале третьего действия. Композитор обогащает характеризующий русалок инструментарий тембром валторны. Приглушенные зовы выразительно обрисовывают таинственную атмосферу украинской ночи и как нельзя более верно иллюстрируют ирреальность мизансцены, предвосхищая

⁶⁷⁸ Римский-Корсаков Н.А. Майская ночь: Клавир. Указ. изд. С. 80.

⁶⁷⁹ Там же. С. 81.

⁶⁸⁰ Там же. С. 82–83.

появление сказочных героинь. Еще раз подчеркнем наличие нисходящих, томных секундовые ходов внутри ограниченных в диапазоне мотивов (пример 4).

Волшебная ткань ночи над гладью озера передается композитором аутентичными средствами. Впечатляюще красочным и кинематографически точным приемом претворения завораживающе прекрасной, таящей в себе чудеса водной стихии становятся зыбкие, дрожащие тремоло струнных (пример 5). Средства музыкальной выразительности, использованные композитором, имеют явные переключки с теми способами, которыми претворяли в звуках водную стихию Гофман в опере «Ундина», Дебюсси в симфонических и фортепианных морских опусах и т. д. Рассматриваемый фрагмент, аккумулирующий в себе основной спектр приемов запечатления в музыке мифологемы воды (секундовые интонации, духовые инструменты, особая тремолирующая фактура), еще раз вплетается в ткань начала третьего действия; этот музыкальный материал, словно некий символ воды обрамляет знаменитую «Спи, моя красавица»⁶⁸¹.

В музыкальной характеристике Панночки можно обнаружить круговые замкнутые построения в вокальной партии («Пой, пой еще, казак!»), так свойственные образу арфовые переливы пассажей⁶⁸², дрожащую гладь воды, переданную соответствующей тремолирующей оркестровой тканью, тембр флейты, рельефно вычерчивающей такие имманентные персонажу и стихии, с которой он связан, секундовые просительные тоны (пример 6).

Исследователи называют рассматриваемый комплекс, включающий в себя вокальные, тембровые, фактурные и гармонические компоненты, «лейтмотивом русалки»⁶⁸³: с незначительными изменениями он сопровождает все появления Панночки в третьем действии⁶⁸⁴. При вариантном изложении реплик героини все-

⁶⁸¹ Там же. С. 217 и 225.

⁶⁸² В «Летописи» композитор так комментирует свой выбор лейтинструмента героини: «...при пении Панночки введена была значительная новизна: сопровождение постоянным *glissando* двух арф». См.: Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. Указ. изд. С. 157. Вспомним арфовые пассажи, ставшие неизменными спутниками и Ундины, и Наташи-Русалки, и Волховы, и Царевны-Лебедь, и даже Снегурочки.

⁶⁸³ Кандинский А.И. Н.А. Римский-Корсаков // История русской музыки: в 2-х т., 3-х кн. М.: Музыка, 1972–1979. Т. 2, кн. 2. М., 1979. С. 64.

⁶⁸⁴ Римский-Корсаков Н.А. Майская ночь: Клавир. Указ. изд. С. 228, 231, 255 и далее.

таки сохраняется секундовость как интонационная сердцевина ее звукового портрета (пример 7); сопровождение реплик Панночки обогащается тембром гобоя – знаковым для музыкальной характеристики морской девы инструментом (пример 8).

Описание русалок и у Гоголя, и в опере Римского-Корсакова выдержано в традиционном ключе. Находясь в ту волшебную ночь на берегу озера, зачарованный Левко видит: «Русалки на берег одна за другою выходят; при месяце бледны их лица, с кос длинных струится вода. Как тени, прозрачны тела их, и одежды белы, как снег»⁶⁸⁵. Достоинно отдельного внимания то, что Римский-Корсаков расширяет характеристику русалок в опере по сравнению с Гоголем: в тексте фантастической повести нет собственно хора, да и многих иных – жанровых – номеров, характеризующих русалок в музыкальном плане. Такие номера присутствуют в ткани оперы, с их помощью композитор реализует самые яркие штрихи в архетипическом образе своих волшебных героинь.

Обычай русальной недели, в том числе связанные с разнообразными песнями, подробно освещены в многочисленных трудах российских фольклористов XIX – рубежа XX веков. Без этого звучащего континуума музыкальный образ русалки невыносим. При помощи песней, хороводов воплощается такая важная сема в ее образе как прекрасное, завораживающее *пение*. Обращение композитора к фольклорному пласту для решения образных задач выглядит естественным. Римский-Корсаков в «Летописи» подчеркивал разумеющуюся связь русалочьих сцен с многовековой народной традицией: «Все хоровые песни оперы моей имеют оттенок обрядовый или игровой: весенняя игра “Просо”, троицкая песня – “Завью венки”, русальные песни – протяжная и скорая в последнем действии и самый хоровод русалок»⁶⁸⁶.

⁶⁸⁵ Там же. С. 232. Сравним то же описание у Гоголя: «Левко посмотрел на берег: в тонком серебряном тумане мелькали легкие, как будто тени, девушки в белых, как луг, убранный ландышами, рубашках; золотые ожерелья, монисты, дукаты блистали на их шеях; но они были бледны; тело их было как будто сваяно из прозрачных облак и будто светилося насквозь при серебряном месяце». См.: Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. М.: Художественная литература, 1982. С. 71.

⁶⁸⁶ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. Указ. изд. С. 156.

В «Майской ночи» можно найти и обрисовку трагических обстоятельств превращения несчастной девушки в русалку, также укоренившихся в фольклоре и литературе на данную тематику («Позабудемте, как нас молодцы, полюбивши раз, насмеялися. Как тогда себя от кручины злой, от тоски змеи от безвыходной в темном омуте хоронили мы»), и общую мстительную канву поведения, обусловленную таковыми причинами («Заманивать молодца пеньем, иль старого смехом пугать мы любим...»), и, вместе с тем, беззаботность и очарование («и легкою тенью мы любим при месяце петь и играть»)⁶⁸⁷. Подобный дуализм образа русалки и свойственная ему бинарность отмечены во всех фольклорных, этнографических и энциклопедических источниках.

Неудивительны интертекстуальные переключки рассматриваемого фрагмента оперы с Хором русалок из оперы Даргомыжского. Обращает внимание трехдольность аккомпанемента, его волнообразный характер и в том, и другом примерах (примеры 9 и 10), на метроритмическом уровне создающие иллюзию кружения (в «Майской ночи» это подкрепляется еще и сценическим действием: согласно авторской ремарке, русалки водят хоровод). Налицо интонационная общность хоров: вновь подчеркнем роль кольцеобразных мотивов, будто заполняющихся секундовыми поступенными ходами.

Сравнением с хором Даргомыжского интертекстуальный контекст хора русалок Римского-Корсакова не ограничивается. В ассоциативном поле хора из «Майской ночи» – романс (пример 11) «Свитезянка» и одноименная кантата (пример 12), во многом унаследовавшие находки композитора в сфере характеристики образов водной стихии. Речь идет об интонационных параллелях в пределах основных круговых замкнутых мотивов в хорах оперы, кантате и романсе, о волнуемом, трепещущем, колышущемся, водяном сопровождении, даже о текстовых переключках между обеими версиями «Свитезянки» и хором русалок в «Майской ночи» (примеры 11, 12, 13, 14).

⁶⁸⁷ Римский-Корсаков Н.А. Майская ночь: Клавир. Указ. изд. С. 234–242.

Отдельно следует подчеркнуть значение круговых мотивов – кратких в кантате и романсе «Свитезянка» и более протяженных, но все же хорошо ощутимых в хоре из оперы. Замкнутые кольцеобразные построения, а также многочисленные повторы одного мотива, создающие эффект вращения, что подкрепляется трехдольным метром, выступают наглядным звуковым эквивалентом самого русалочьего облика – чарующего и опасного, прекрасного и мстительного одновременно. Считаю целесообразным привести в пример еще один фрагмент хора русалок (пример 15), который ярко иллюстрирует эту круговую семантику: постоянные повторения здесь с живописной красочностью запечатлевают кружение манящего образа, несущего гибель.

Круг – в разных его ипостасях и средствах отображения – выступает своего рода символом русалок. Не удивительным в этом контексте выглядит жанровое решение одного из знаковых русалочьих номеров – Хоровод. Особо отметим, что хоровод фигурирует в качестве определяющего для русалок действия не только в «Майской ночи» – вспомним танцы русалок из четвертого действия оперы Даргомыжского, Хороводную песню Садко из одноименной оперы Римского-Корсакова. Вспомним также об удивительном драматургическом сходстве названных фрагментов всех опер, о чем красноречиво свидетельствуют авторские ремарки для выстраивания мизансцен.

«Русалка» Действие IV. Картина первая. Танцы русалок	«Садко» Картина вторая	«Майская ночь» Действие III. Хоровод русалок
Подводный терем русалок. При поднятии занавеса – живая картина. Некоторые русалки прядут, другие танцуют.	Садко играет наигрыш и запекает хороводную песню. Дочери Царя Морского водят круги, а Морская Царевна садится около него и плетет ему венок.	Русалки водят хоровод и заплетают венки.

И снова констатируем наличие круговых – обусловленных как жанром, так и образом – мотивов в музыкальной ткани Хоровода. Замкнутые мелкие построения и их бесчисленные возвраты, создающие на драматургическом уровне эффект вращения, составляют интонационный базис данной сцены. «Кругами» пронизана буквально вся картина – от зачина («Собирайтесь, девицы», примеры 16 и 17) до сю-

жетных фрагментов («Полюби меня, красна девица», пример 18). Круговые интонации составляют интонационный базис и партии Панночки. В приведенном фрагменте (пример 19) обращает внимание сопровождение так присущих архетипическому образу русалки замкнутых оборотов сочетанием флейты и арфы. Традиционный набор выразительных средств – обозначенный инструментальный состав (арфа и духовые), интонационные особенности (круговые мотивы с выраженными секундовыми, томными шагами), фактурные решения (дифференциация «низа» и «верха», то тремолирующая и трепетная оркестровая ткань, то роскошные, льющияся, подлинно водяные пассажи) – весь этот лейткомплекс в целом будет свойствен диалогам Панночки, Левко⁶⁸⁸ и последующим Танцам и играм русалок⁶⁸⁹.

Присутствие обозначенного комплекса средств выразительности ощущается и в просьбе Панночки «Молодец милый, найди мне ее» (пример 20), и в посулах «Я награжу тебя, молодец мой» под аккомпанемент переливающихся пассажей (пример 21), и в жалобах «О, посмотри на лицо мое белое» (пример 22), и в репликах из Дуэттино «О, как легко мне теперь, как отрадно» (пример 23) в сопровождении духовых, и во многих других эпизодах сцены.

Особо отметим интертекстуальные параллели вышеназванных фрагментов из «Майской ночи» с романсом и кантатой «Свитезянка». Помимо выраженных и таких естественных для архетипического образа музыкальных связей между произведениями, ощутимы и явные вербальные, из множества которых приведем лишь некоторые.

«Свитезянка»	«Майская ночь»
Парень пригожий мой, парень красивый...	Парубок милый, пригожий казак...
Хочешь красивой, веселою рыбкой целый день будешь в струйках плескаться?	Стану отныне я вольною рыбкой, вольною рыбкой кружиться в волнах...

Важное значение имеют параллели между музыкальными решениями Танцев и игр русалок с эпизодом явления изумленному Садко Волховы и ее подружек – девиц Царства подводного (примеры 24 и 25). В числе общих черт сцен обеих опер

⁶⁸⁸ Римский-Корсаков Н.А. Майская ночь: Клавир. Указ. изд. С. 255 и далее.

⁶⁸⁹ Там же. С. 266 и далее.

назовем секундовые ходы, замкнутые мотивы, повторность материала, а также соответствующие образам метроритмические, фактурные особенности (различные виды тремоло, пульсирующая ткань) и инструментальный выбор (деревянные духовые с обязательными включениями арфы в момент появления главных героинь – Волховы и Панночки).

Еще одной отсылкой, органично входящей в музыкальную русалочью сферу, является связь героинь Римского Корсакова, Даргомыжского и других музыкальных русалок с характеристикой основного образа в романсе «Морская Царевна» А.П. Бородин. Материал романса дает разнообразные подтверждения обусловленности композиторских решений архетипичностью образа. Средства, при помощи которых Бородин облакает в музыкальную плоть Морскую Царевну, настолько близки тем, что представлены у названных творцов, что считаем необходимым привести ряд примеров таких интертекстуальных связей. Они иллюстрируют вербальные переключки (таблица), круговую интонационную природу речей героини, соответствующие образу фактурные, метроритмические (пример 2б), и – шире – драматургические сходства, свидетельствующие об одном направлении творческих поисков разных композиторов.

Романс «Свитезянка» ⁶⁹⁰ Н.А. Римского- Корсакова – А.Мицкевича	«Морская царевна» А.П. Бородин ⁶⁹¹	«Майская ночь» Н.А. Римского-Корса- кова ⁶⁹²	«Русалка» А.С. Даргомыжского ⁶⁹³
Парень пригожий мой, парень краси- вый, кто ты? Бросься к нам в волны и будем кру- житься вместе по зыби хрустальной со мной. <...> Но- чью на ложе волны серебристой лан-	Приди ко мне ноч- ной порой, о путник молодой. Здесь и прохлада, и покой. Ты здесь отдох- нешь, и сладко за- снешь, качаясь на зыбких волнах, где, него полна, лишь дремлет волна в пу- стынных берегах.	Заманивать молодца пеньем, иль старого смехом пугать мы лю- бим, и легкой тенью при месяце петь и иг- рать. И в омуте темном кружиться, и в темную глубь уходить, и снова на зыби резвиться, и парубка песней ма- нить. И слушать порою	Свободной толпою с глубокого дна мы ночью всплываем, нас греет луна. <...> Любо нам ночной порою дно речное покидать, любо вольной го- ловою гладь реч- ную разрезать... Подавать друг

⁶⁹⁰ Римский-Корсаков Н.А. Свитезянка: Романс для сопрано. Указ. изд. С. 68–77.

⁶⁹¹ Бородин А.П. Морская царевна: Романс // Бородин А.П. Романсы и песни: для голоса в сопровождении фортепиано. М.: Музыка, 1985. С. 23–25.

⁶⁹² Римский-Корсаков Н.А. Майская ночь: Клавир. Указ. изд. С. 233–236.

⁶⁹³ Даргомыжский А.С. Русалка: Клавир. Указ. изд. С. 213–217.

дышей мы набро- саем, сладко за- дремлем под сенью струистой, дивные грезы узнаем....	По зыби морской сама за тобой Ца- ревна морскаяплы- вет, Она манит, она поет, к себе тебя зо- вет...	ночную, как ветер шу- мит в тростниках, и легкой, воздушной сто- пою на берег мы выйти толпою, при месяца греться лучах.	дружке голос, воз- дух звонкий раз- дражать, и зеле- ный, влажный во- лос в нем сушить и отряхать...
---	---	---	---

Какими точными предстают творческие реализации разными композиторами образов морских дев! Сколь аутентичными представляются эти способы, живописно иллюстрирующие водную стихию, ее зыбкость, волшебный и непознанный мир, демонстрирующие способности русалки околдовать, заманить того, кто оказался свидетелем их игр. Примеров, раскрывающих интертекстуальные связи между русалочьими произведениями Римского-Корсакова, Бородина, Даргомыжского, а также других авторов, можно привести множество. Подобное интертекстуальное поле обусловлено архетипическим образом морской девы – образом, во многом диктующим художникам средства своего воплощения в искусстве.

Способы претворения Римским-Корсаковым русалочьих образов в «Майской ночи» свидетельствуют о во многом *традиционном подходе* к запечатлению в музыке этих персонажей. Однако, подчеркивая данную, определяемую самим архетипическим образом, особенность творческого процесса, необходимо обозначить и *новаторские акценты*, которые внесены композитором в облик главной героини, в частности, и в русалочий сюжет в целом.

Архаичный, языческий обрядовый пласт подчеркивается в произведении русальными песнями и претворением обычаев так называемых «зеленых святок». Однако изначальная и разумеющаяся переплетенность в народном сознании как сугубо языческих нюансов, столь привлекательных для внимательного ко всему подлинно национальному взора художника, так и христианских акцентов, а также близость самих праздников Православной Троицы и Зеленых русалочьих святок, принадлежащих к полярно разным сферам, обусловили в опере, наряду с языческими, и наличие естественных христианских мотивов. Очевидно, композитор не оставляет без внимания данный смыслообразующий стержень сюжетов о морских девах.

Одним из моментов, свидетельствующих о неразрывной связи православия и язычества в русалочьем сюжете – связи, столь имманентной русскому сознанию и во многом определяющей тот самый *феномен национального* – является совместная молитва Левко и Ганны (примеры 27 и 28). Островок катарсиса в финале оперы, просьба о прощении Панночки, о даровании ей Царствия Небесного в благодарность за оказанную помощь как нельзя более ярко иллюстрирует одну из самых удивительных особенностей фольклорной основы оперы, а именно – увязывать, гармонично сопрягать, казалось бы, совершенно взаимоисключающие явления. С одной стороны – *инаковое* существо, совершившее непростительный грех самоубийства и потому приобретающее *бесовскую, богопротивную(!) природу*, но, с другой, так впечатляюще ярко отраженное в сюжете очарование героини, ее способность помогать и *творить добро*. По-видимому, по этой причине искренняя молитва об упокоении и прощении души Панночки в финале «Майской ночи» выступает смысловой доминантой оперы.

Римский-Корсаков будто вытаскивает и укрупняет общее для подавляющего большинства русалочьих сюжетов свойство – гармоничного *сопряжения христиански ориентированных и языческих моментов*. В опере, как и в фольклоре и – шире – как и в повседневном народном быту того времени, встречаются на одной территории и в полный голос звучат непримиримые верования, фантастика и жизненные реалии. Помещая свою героиню в такой широкий, подлинно пантеистический контекст, композитор вносит своеобразные, ярко характеризующие только лишь его стилистику нюансы в привычную структуру системы архетипических образов сюжетов о морских девах и тем самым изрядно смягчает трагические и «страдательные» мотивы, эстетизирует и «осветляет» свою героиню, «окутывает» ее удивительным флером волшебства, изящества и красоты. Финальные славения оперы, адресованные «солнышку красному», «светлому месяцу», «доброму молодцу» и «белой лебедушке» – славения, заставляющие вспомнить воспевание Велик-Новгорода в финале «Садко» и гимн Яриле-Солнцу в окончании «Снегу-

рочки» – будто приглашают слушателя не столько сосредотачиваться на драматизме личной судьбы русалки, но более воспеть хвалебную песнь могучей силе Природы, породившей столь чудесное, таинственное и прекрасное существо.

§ 2.12. Специфика претворения мифологемы воды и архетипического образа морской девы в опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова⁶⁹⁴

Кто же ты, девица, а и кто твои сестры купавые?

В числе опер на морскую тему «Садко» выделяется спецификой претворения архетипических образов русалочьих сюжетов, пропущенной через своеобразное мировосприятие художника. Чудесная история о новгородском гусле вобрала сколы как славянских сказаний⁶⁹⁵, так и мифов других народов⁶⁹⁶, породив своеобразный мульти-мифологизм сюжетной основы оперы, который детально проанализирован в Приложении и предваряет собой нотные примеры к разделу.

В чем же заключается специфика претворения в опере «Садко» архетипических образов сюжетов о морской деве? Каково соотношение традиционного и нового в трактовке композитором мифологемы воды, образов морской девы, ее возлюбленного и других представителей системы в таком сложном, насыщенном иными мотивами сюжете, в который они, с одной стороны, вливают свежие соки и, с другой, благодаря которому обогащаются и сами?

⁶⁹⁴ Материал этого раздела послужил основой для публикации: *Верба Н. И.* Волхова и Морская дева: специфика претворения архетипического образа в опере «Садко» Н.А. Римского-Корсакова // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сборник статей по материалам VI Международной научно-практической конференции (4-6 декабря 2013 года): в 2-х ч. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. Часть 2. С. 17–39.

⁶⁹⁵ *Янковский М.О.* Былинные истоки оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова // Ученые записки ГНИИТМиК. Т. 2. Сектор музыки. Л., 1958. С. 319–352.

⁶⁹⁶ В частности, А.Н. Веселовский, отмечая естественную славянскую полифоничность, основанную на различных вариантах новгородских сказаний о Садко, находит сходство ее общей канвы или отдельных фрагментов с эпизодами старофранцузского романа «Tristan le Léonois», английскими балладами, даже с рядом событий библейского и христианского циклов. См.: *Веселовский А.Н.* Былина о Садке // Журнал министерства народного просвещения. 1886, № 12 (декабрь). С. 251–284.

Жанр оперы-былины подразумевает отнюдь не личностный или трагедийный модус, но отстраненное, метафоричное повествование, своеобразной настройкой к которому служит былина о Волхе Всеславьевиче⁶⁹⁷, помещенная композитором в начале произведения, а также авторская ремарка, согласно которой действие происходит «в Новгороде и на Море-Окиане в полусказочно-полуисторическое время. Между четвертой и пятой картинами проходит 12 лет»⁶⁹⁸. Эпичность и сказовость суть важные характеристики «Садко»; их квинтэссенцией становятся подытоживающие оперу слова: «То старина славна, то и деянье, старцам угрюмым на потешенье, девицам, молодцам на поученье, всем на услышанье»⁶⁹⁹. Эпичность произведения накладывает отпечаток на облики героев и характер их взаимоотношений. Так, история Садко и Волховы не отягощена острым драматизмом (свойственным сюжетам о русалках), но вписана в объективный универсально-ценностный контекст микса социальных реалий и мифа. Это свойство оперы акцентировал сам композитор, отмечая в «Летописи», что «былевой и фантастический сюжет “Садко” по существу своему не выставляет чисто драматических притязаний; это – 7 картин сказочного, эпического содержания»⁷⁰⁰.

Подобное наполнение свойственно трактовке композитором *мифологемы воды*. В экспозиционной характеристике «Окиян-моря» неразрывно слиты и незыблемое спокойствие, и архаическая сила, и дистанцированность от предстоящих событий. В таком ключе вода будто вбирает в себя функции времени: ее текучесть и сопряженность с *движением* неразрывно связаны с бесконечным временем. Иными словами, мифологема воды в «Садко» аккумулирует в себе не только значения *топа*, но и *хроно*, подчеркивая его имманентные былине неопределенность и условность, которые, в свою очередь и обуславливают актуальность произведения для всех эпох.

⁶⁹⁷ Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах. Указ. изд. С. 23.

⁶⁹⁸ Там же. С. 1.

⁶⁹⁹ Там же. С. 416.

⁷⁰⁰ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. Указ. изд. С. 288.

О тесной сопряженности «воды-места» и «воды-времени» в «Садко» свидетельствует музыкально-смысловая арка оперы: из картины безбрежного во все века существующего Окиан-моря синего начинается и ткётся история Садко, в эту же морскую бесконечность будто канет и результат его волшебных странствий⁷⁰¹. Нетрудно заметить явные периодичность и цикличность в постоянном появлении этого музыкального лейтсимвола воды, то в разных, то в весьма схожих конфигурациях сопровождающего основные повороты сюжета и в самом чередовании то «морских», то «городских» сцен. В такой насыщенности хронологическими свойствами и заключается, на наш взгляд, *специфика* интерпретации Римским-Корсаковым мифологемы воды.

Вместе с тем композитор довольно традиционен в обращении к комплексу драматургических и композиционных средств, живописующих водную стихию: существуют вполне естественные сходства в ее звуковом отображении с другими произведениями на морскую тематику, в которых авторы так же, как и Римский-Корсаков, черпали идеи в «коллективном бессознательном», вобравшем и закрепившем способы запечатления⁷⁰².

Поиски Римского-Корсакова в сфере музыкального отображения морской тематики сравнимы с достижениями И. Айвазовского в живописи – настолько аутентичными кажутся «морские» выразительные решения в «Шехеразаде», «Садко», «Сказке о Царе Салтане» и многих других сочинениях. Наследие Римского-Корсакова без преувеличения можно назвать антологией музыкальных марин. Произве-

⁷⁰¹ Отметим попутно, что такой же «водяной» смысловой аркой отличается симфоническая фантазия «Буря» П.И. Чайковского (ор. 18): открывает и замыкает произведение картина мерно волнующегося моря, что и соответствует литературной программе опуса: «Море. Волшебник Просперо посылает повинующегося ему духа Ариеля произвести бурю, жертвою которой делается корабль, везущий Фернандо. Волшебный остров. Первые робкие порывы любви Миранды и Фернандо. Ариель. Калибан. Влюбленная чета отдается торжествующему обаянию страсти. Просперо сбрасывает с себя силу волшебства и покидает остров. Море». См.: *Чайковский П.И.* Буря: Фантазия для оркестра // *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений: в 63 т. М.: Музыка, 1940–1990. Т. 24. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. С. 12.

⁷⁰² Данный материал послужил основой публикации: *Верба Н. И.* Мифологема воды в опере Н.А. Римского-Корсакова «Садко» и в творчестве К. Дебюсси: грани архетипического // *Музыковедение.* 2014. № 2. С. 17–25.

дения Дебюсси представляют собою еще один пример сходного отношения к морской сфере, которое сопоставимо по зримой точности воплощения стихии с полотнами художников-импрессионистов. В сравнении устремлений обоих музыкальных маринистов обнаруживается архетипичность образов водной стихии, актуализируется вопрос о «коллективном бессознательном» (точнее, его *музыкальной* части), которое, очевидно, инициировало интонационные и драматургические параллели в опусах Римского-Корсакова и Дебюсси⁷⁰³. Обратимся к ним.

Музыковедами отмечались наличие близких композиционных приемов претворения образа водной стихии в музыкальной ткани «Моря» и «Сирен» Дебюсси и «Садко» Римского-Корсакова⁷⁰⁴: «Не случайно, конечно, к морю обращался с особой охотой и “пантеизм” Римского-Корсакова, композитора, морские образы которого, очевидно, заметно повлияли на формирование “морской эстетики” Дебюсси»⁷⁰⁵. Это актуализирует вопрос: чем вызвано удивительно сходное направление творческих поисков обоих композиторов?

Сама водная стихия и ее качества определяют естественное родство в музыкальных запечатлениях разных авторов. Например, вздымающиеся и опадающие водные массы естественно найдут звуковой эквивалент в соответствующем мелодическом рисунке и приличествующей динамике, расслоении оркестровой фактуры, разнообразных по мощности и «плотности» тремоло; зыбкость «глуби глубокой» – в диссонантности, неустойчивости гармонии; мерность – в постоянных повторях, волнообразных движениях, круговой, вращательной линии мелодики, ее возвратности в разных метроритмических вариантах на протяжении всего произведения.

⁷⁰³ Немаловажным обстоятельством в таком сравнении выступает то, что рождаются рассматриваемые морские произведения Римского-Корсакова и Дебюсси практически в одно время: над симфоническим триптихом «Ноктюрны» Дебюсси работает в течение 1897–1899 годов, то есть буквально сразу после окончания Римским-Корсаковым «Садко» (1894–1896), а симфонические эскизы «Море» создаются в 1903–1905 гг.

⁷⁰⁴ *Альшванг А.* Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М.: Музгиз, 1963. С. 61, 63; *Кремлев Ю.* Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. С. 487, 491, 494, 500; *Кандинский А.И.* Н.А. Римский-Корсаков. Указ. изд. С. 113.

⁷⁰⁵ *Кремлев Ю.* Клод Дебюсси. Указ. изд. С. 487.

Такие самые общие представления обретают свою музыкальную плоть в конкретных фрагментах произведений Римского-Корсакова и Дебюсси. Существуют явственные интонационные параллели в музыкальных решениях обоими композиторами мифологемы воды. Большую роль в воплощении рассматриваемого образа приобретает тягучая и волнующаяся хроматика, большое значение в которой имеют секундовые ходы (пример 1). Зовущий характер хора подружек Волховы провоцирует на сопоставление этого музыкального материала с эпизодом из «Сирен» (пример 7)⁷⁰⁶ и «Моря» (пример 2) Дебюсси. Поступенное, зачастую хроматическое, «колеблющееся» секундовое движение присуще многим другим страницам «Моря»: очевидно, оно во многом обеспечивает тематическое родство всех частей опуса (примеры 3 и 4)⁷⁰⁷.

Помимо рассмотренной особенности строения мелодики, следует также отметить такие общие для обоих композиторов интонационные находки, как тенденция к замкнутости мотивов и их круговой структуре, ориентация на волнообразное строение мелодики. Подтверждением служит основной мотив из вступления к опере, пронизывающий в дальнейшем всю ее ткань, а также отрывки из «Шествия чуд морских» (примеры 5 и 6).

Приведенный пример отсылает не только к начальной прихотливой теме «Шехеразады», но и призывающему хоровому мотиву «Сирен» Дебюсси. Привлекает внимание его непосредственная интонационная, смысловая близость с упоминавшимся эпизодом, в котором Садко слышит далекое пение приближающегося к нему «эскорта» Морской Царевны. Вращательный характер мелодики, иллюстри-

⁷⁰⁶ Как напоминает фрагмент из «Садко» литературную программу и ее музыкальное воплощение в «Сиренах» Дебюсси! Сходство настолько явное, что имеет смысл привести программу полностью, поскольку она может комментировать и соответствующее место в опере Римского-Корсакова: «Море и его безгранично многообразный ритм; потом среди осеребренных луной волн возникает, рассыпается смехом и удаляется таинственное пение сирен». Приводится по: *Альшванг А.А.* Произведения К.Дебюсси и М. Равеля. Указ. изд. С. 57.

⁷⁰⁷ Симптоматично в данном контексте начало «Сирен» именно с этого интервала: звучание нисходящей секунды выглядит своего рода эмбрионом будущей темы сирен. Нисходящий секундовый «вдох» служит для Дебюсси одним из музыкальных «лейтсимволов» моря – настолько часто композитор прибегает к этой «интоне» для характеристики «волнующихся» водных образов.

рующей кружение морских воронок и напоминающий движение мелких водоворотов, свойствен *solo corn* в «Играх волн» (пример 8) и выразительному эпизоду «Разговора ветра с морем», так убедительно реализуемого духовыми (пример 9).

Круговой, зовуще-тревожный характер мотивов присущ морским пейзажам из «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси, например, теме моря, точно прокомментированной словами Пеллеаса: «Ночью будет непременно в море шторм. Каждую ночь оно бушует грозно, а днем оно спокойно, как небесная лазурь!» (пример 10). Помимо аналогичного рассматриваемым фрагментам интонационного ядра, в данном эпизоде чувствуются схожие регистрово-красочные решения – полярное расслоение оркестровой фактуры, в котором явственно присутствуют «низ» (морские глубины) и «верх» (поверхность моря). Такая имманентная образу структура будет присуща музыкальным маринам Римского-Корсакова и Дебюсси: это *интуитивное* направление творческих поисков, отталкивающихся от первообраза, от архетипа.

Интонационная и фактурная основа «Острова радости» Дебюсси также составлена из множества разнообразных мелких кружащихся мотивов и их вариантов (примеры 11 а и 11 b), отсылающих к вышеприведенным примерам из «Океан-моря синего» и «Шествия чуд морских» и наводящих на мысль об архетипичном первопринципе, который определяет схожие музыкальные воплощения водной стихии.

«Кружащиеся» мотивы, волнообразная линия мелодики, роскошные арпеджированные пассажи через всю фортепианную клавиатуру, фактурное расслоение на «низ» и «верх» присущи и другой концертной пьесе Дебюсси – «Отражения в воде» (пример 12). В приведенном отрывке привлекают внимание целотоновые ходы в замкнутом круговом мотиве нижнего голоса: далее будет специально оговорено значение целотоновой гаммы и гаммы тон-полутон в характеристиках Дебюсси и Римским-Корсаковым «морских» образов.

Вполне возможно, что Дебюсси, облакая мифологему воды в соответствующие интонационные, динамические, фактурные и регистровые «одежды», фактически, руководствовался той же, упирающейся в бессознательные структуры, му-

зыкальной идеей, которая ранее определяла направление творческих поисков Римского-Корсакова, чему подтверждением выглядит претворение мифологемы воды в еще одном эпизоде «Садко» (пример 13).

Параллели в интонационной сфере между морскими произведениями Римского-Корсакова и Дебюсси подкрепляются их фактурным родством, регистровыми, а также во многом схожими оркестровыми решениями. Одной из аутентичных находок, на которые подталкивает сама морская стихия, являются всевозможные тремоло: они как нельзя ярко иллюстрируют колышущуюся водную массу. Тремоло выступает яркой характеристикой не только водной стихии: этот прием охотно используется композиторами для отражения различных, зачастую тревожных эмоций человека, чему существует множество примеров в музыкальной литературе. И все же постоянство применения тремоло для воплощения в музыке именно мифологемы воды объясняется существованием в семантике рассматриваемого приема *сем движения, пульсации, дрожи*, которые в зависимости от художественной задачи и избранного регистра, темпа и тембра могут выражать широчайшую палитру как психологических состояний, так и живописных морских (и, шире, природных) образов. Не удивительно в этом смысле столь частое использование разнообразных по мощности и плотности тремоло и различных его вариантов в партитурах Римского-Корсакова и Дебюсси. Тремоло пронизаны фантастические картины «Садко», без этого приема немислимы партитуры «Сирен», «Моря», морских картин «Пеллеаса и Мелизанды» (примеры 14, 15, 16).

Искрящиеся глиссандо, пассажи и арпеджиато живописно передают оттенки трепетного дрожания и переливов водных струек и ручейков: как арфовые, так и порученные другим инструментам (в особенности, солирующим скрипке и флейте), они являются еще одним ярким красочным средством в музыкальной характеристике воды. Должную дань этому приему отдают Римский-Корсаков и Дебюсси. В качестве примеров из «Садко» можно было бы привести, пожалуй, целые страницы из «Шествия чуд морских», «Плясок царства подводного», сцен с Морской Царевной (примеры 17, 18 и 19).

Выразительным примером иллюстрации переливов водных струй выступает начало сцены у источника «Пеллеаса и Мелизанды». Здесь можно услышать и арпеджированные пассажи, охватывающие все регистры, и «кружевную» звукопись, имитирующую журчание воды: как напоминает это интонационную и фактурную стороны «Шествия чуд морских» и «Плясок Царства подводного»! Оба композитора улавливают и пользуются схожим композиционным приемом повторения музыкального материала в разных его вариантах, что также выступает своего рода эквивалентом постоянно текущей, с одной стороны, – прежней, с другой, – совершенно иной воды (пример 20).

В контексте проводимого анализа важно упомянуть о выраженной параллели между образами Мелизанды и Мелузины. Самые значимые вехи пути героини французской народной легенды – встреча феи с рыцарем у источника, влюбленность рыцаря, свадьба, обет и нарушение его, а также мотивы обещания и предательства, мотив чистой любви, исковерканной человеческим несовершенством, мотив ухода феи в иной мир как результат отсутствия веры и подлинной любви у рыцаря, мотив недостижимости счастья – все это наличествует и в судьбе Мелизанды. Укорененность легенды о Мелузине во французском фольклоре, а также один из вариантов написания ее имени как Мелизанда (Мелюзайн, Мелюзина, Мелизанда) делает предположение о прототипе героини оперы Дебюсси вполне обоснованным. Вот почему столь красноречивы интертекстуальные переключки между средствами претворения в музыке мифологемы воды Дебюсси и Римским-Корсаковым: отнюдь не периферийным, но определяющим смысловое поле обеих опер и того, и другого композитора персонажем является порождение водной стихии – морская дева.

Схожесть отображения в музыке мифологемы воды, обусловленная родством выразительных средств, отсылает также к Баркарале op. 60 Ф. Шопена. Здесь также можно услышать реализованные фактурными средствами всплески, дрожания, струящуюся речную гладь, ощутить пульсацию трехдольности, уловить особую семантику круговой замкнутости мотивов, в структуре которых большое значение имеют секундовые интонации, прочувствовать колышущееся движение сопровож-

дения и волнообразную динамику. Этот образ так близок к созданным впоследствии Римским-Корсаковым и Дебюсси, что имеет смысл привести несколько примеров, чье вполне явное родство с опусами названных композиторов определяется, повторимся, архетипичностью образа воды (примеры 21 и 22).

Мифологема воды в музыке Римского-Корсакова и Дебюсси претворяется и особыми ладово-гармоническими средствами. Гармония, наверное, как ни одна другая сфера является выразительницей уникальной манеры письма композитора. И, по-видимому, искать явную схожесть в тональных и красочных решениях означало бы слишком обеднять присущую каждому автору оригинальность стиля. Вместе с тем существует прослеживающийся во многих морских сочинениях принцип, согласно которому текучесть, зыбкость воды выражается неустойчивыми гармониями, частой сменой тональностей, что служит живописным эквивалентом изменчивого движения водных масс. Изобретательность Дебюсси в гармонической сфере не раз подчеркивалась исследователями, которые, вместе с тем, акцентируют ее общий неустойчивый характер, определяемый идущей от образа импрессионистской звукописью: «тут и сопоставление минорных и мажорных трезвучий, из которых рождается увеличенное трезвучие, и параллелизмы увеличенных трезвучий, и противоположное хроматическое движение голосов, основа которого сводится к созвучиям на звуках целотонного звукоряда, и множество других форм, где признаки увеличенного лада остроумно сочетаются с неустойчивыми формулами мажора»⁷⁰⁸.

Многое из приведенных высказываний о «водных» гармониях Дебюсси применимо и для его предшественника: имеется в виду сам *принцип тонального разнообразия*, реализованный в фантастической картине «Подводного царства» в «Садко» и других морских опусах Римского-Корсакова. Исследователи, разбирая план картины, отмечают ее своеобразную «тонику» ми мажор (хоры «Глубь глубокая», Величальная песня и «Общая пляска»), малотерцовые соотношения (си, лябемоль, ре мажоры), образующиеся «Шествием», «Пляской речек и ручейков», «Пляской рыбок», перелом в действии (появление Старчища), акцентированный си

⁷⁰⁸ Альшванг А.А. Произведения К.Дебюсси и М. Равеля. Указ. изд. С. 62.

бемоль мажором, и сумрачную краску си минора, «оттеняющую драматическую ситуацию конца 6-й картины»⁷⁰⁹.

Имеющим, на наш взгляд, очевидную архетипическую подоплеку случаем интертекстуальности выглядит обращение Римского-Корсакова и Дебюсси в характеристике воды к целотоновым и схожим с ними построениям. Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни» упоминал о преимуществах данного решения, впервые использованного им в симфонической картине «Садко», с глинкаевскими находками в «Руслане и Людмиле»: «Начало *allegro* 3/4, рисующее падение Садка в море и увлечение его в глубь морским царем, напоминает приемом момент похищения Людмилы Черномором в I действии “Руслана”, причем, однако нисходящая гамма Глинки целыми тонами является замененной нисходящей же гаммой: полутон, тон, полутон, тон, сыгравшею впоследствии значительную роль во многих моих сочинениях»⁷¹⁰. Вспомним, что гамма «тон-полутон» характеризует в опере «Садко» и «спуски», и торжественные «поднятия» из глубин Морского Царя. Близкими указанной линии Глинка – Римский-Корсаков кажутся интонационно-гармонические находки Дебюсси, реализованные им в триптихе «Море»; удивительно схожими с корсаковскими картинами «подъемов и спусков» из морских глубин выглядят отрывки из «От зари до полудня на море» и «Отражений в воде» (примеры 23 и 24).

Приведенные примеры не аккумулируют в полной мере всей схожести морских опусов Римского-Корсакова и Дебюсси. Их ряд можно продолжать и далее, однако хотелось бы сосредоточить внимание не только на естественных живописных, *иллюстративных* подходах композиторов, стремящихся запечатлеть внешние признаки объекта, но также подчеркнуть и *сущностный*, в котором как Римский-Корсаков, так и Дебюсси демонстрируют мастерство в отображении амбивалентных онтологических свойств водной стихии, то есть выраженный в бинарных оппозициях дуализм (добро-зло, космос-хаос, жизнь-смерть и т.д.), определяющий

⁷⁰⁹ *Кандинский А.И.* Н.А. Римский-Корсаков. Указ. изд. С. 113.

⁷¹⁰ *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. Указ. изд. С. 77–78.

различные ее образы – спокойный и мятущийся, одаривающий и опасный, включая тончайшие градации названных эпитетов.

Такая амбивалентность обнаруживается, в том числе, при помощи иллюстративных средств, характеризующих водную стихию с иной, нежели ранее рассматривалось, стороны. Яркой параллелью служат схожие в интонационном и смысловом планах живописные картины тяжелых угрожающих всплесков волн и порывов ветра, предваряющих «Песню Варяжского гостя» в опере Римского-Корсакова и третью часть «Моря» Дебюсси (примеры 25, 26).

В более глубоком смысле оборотная сторона воды реализуется Римским-Корсаковым и Дебюсси при помощи возвратности музыкального материала – мотивов и целых фрагментов⁷¹¹, которые являют мелкие замкнутые построения. При их варьированном или точном повторении создается почти зримое ощущение кружения. Перманентное круговое вращение на интонационном и формообразующем уровнях выступает своего рода символом «воронки», способной «затянуть» как героя, так и слушателя. Это свойство является неотъемлемой семой и архетипического образа морской девы, которая наследует онтологические признаки породившей ее стихии.

Причина родства морских произведений Римского-Корсакова и Дебюсси, повторим, заключается в архетипичности претворяемого композиторами образа, который обуславливает интертекстуальные параллели. Имеет также смысл подчеркнуть такую особенность претворения и Римском-Корсаковым, и Дебюсси мифологемы воды в музыке, как латентный характер ее грозной ипостаси: при четком бинарном разделении, вторая сторона оппозиции – «хаос» – не отличается явным устрашающим, мрачным или же катастрофическим обликом. Ей свойственна сила, мощь, но, вместе с тем, она лишена какой-либо трагедийности, что объясняется аспектами мировоззрения и музыкальной эстетики обоих композиторов. Эта мысль

⁷¹¹ Вспомним об открывающей «Садко» картине Окиан-моря, которая впоследствии либо целиком, либо эпизодически будет пронизывать всю музыкальную ткань произведения. Этот же принцип перманентного варьированного повтора, возврата лежит и в основе многих «морских» произведений Дебюсси.

находит подтверждение в труде Ю. Кремлева: «Уже Римский-Корсаков в симфонической картине “Садко” противопоставил романтическим традициям образ мерно волнующегося моря, за что был похвален Мусоргским, нашедшим, что “мысль волнующегося моря несравненно грознее и импозантнее бури”»⁷¹². Для Дебюсси же «традиционная романтика морских бурь оказывалась еще более далекой, чем для Римского-Корсакова»⁷¹³. Кроме того, во многих романтических музыкальных произведениях, живописующих водную стихию, последняя нередко служит выразителем внутреннего мира героя, то есть принимает на себя эмоциональную, сугубо «человеческую» нагрузку. Напротив, в сочинениях Дебюсси и «Садко» Римского-Корсакова водная стихия отражена с большей долей объективности и даже отстраненности от сложного мира человеческих страстей.

Как разнится такой подход с, например, тесно связанной с человеческими переживаниями интерпретацией мифологемы воды в многочисленных музыкальных реинкарнациях шекспировской «Бури»⁷¹⁴! Как отличается это объективное понимание Римским-Корсаковым архетипичного образа воды от его выраженной двухипостасной трактовки в известной симфонической фантазии «Буря» П.И. Чайковского! Между «Садко» и названным опусом существуют и явные интертекстуальные переклички, и кардинальные расхождения, свидетельствующие о различии в системе музыкально-эстетических взглядов Римского-Корсакова и Чайковского.

Открывающий «Бурю» Чайковского образ спокойного, мерно волнующегося моря схож по арсеналу музыкально-выразительных средств с «Океан-море синим». Здесь та же повторность музыкального материала, создающая впечатление тяжелого колыхания волн, регистровое и фактурное разделение на «низ» и «верх», волнообразность и замкнутость (взлет-возврат) пассажей струнных и трехдольность, усиливающая круговой принцип организации мотивов, приглушенная динамика

⁷¹² Кремлев Ю. Клод Дебюсси. Указ. изд. С. 487.

⁷¹³ Там же. С. 487.

⁷¹⁴ О музыкальных воплощениях «Бури» Шекспира в музыкальном искусстве, в частности, произведениях Г. Пёрселла, А. Алябьева, Г. Берлиоза, П. Чайковского, А. Аренского, Я. Сибелиуса см. подробнее: Кабалева Я.А. «Буря» Шекспира в музыкальном искусстве»: Автореф. дисс. ... канд. искусств. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2012. 24 с.

(все градации *p*⁷¹⁵), отображающая такие состояния морской стихии, как «дальний рокот», «шелест», «негромкий всплеск». Вместе с тем Чайковский, в соответствии с литературной программой и дуалистическим принципом экспонирования сложного образа показывает иную ипостась моря, демонстрируя его в яростно-клокочущем ключе. И эта характеристика грозного обличья воды решается мощной динамикой, взлетающими ходами и тремоло струнных, свистящими пассажами флейт, стремительным темпом и устрашающим тремоло ударных (примеры 27–29).

Здесь нет и следа той импозантной мощи, мастером которой оказался Римский-Корсаков. Напротив, в интерпретации Чайковского бинарные оппозиции мифологемы воды выражены в крайней степени, что предопределено названием и литературным первоисточником, по которому была создана программа фантазии. Показательны в этом отношении советы Чайковскому В. Стасова, который помогал композитору осознать образный план будущего произведения. В письме от 21 января 1873 года Стасов отвечает Чайковскому: «Вы спрашиваете нужна ли буря? Еще бы! Непременно, непременно, без нее и увертюра будет не увертюра и вся программа переменится. <...> Пусть буря вдруг залает, зарычит, словно собака, сорвавшаяся с цепи и бросившаяся на врага, чтобы укусить его по приказу хозяина. Пусть ваша буря бросится и укусит итальянский корабль с принцами...»⁷¹⁶.

Вспомним о ранее рассмотренных примерах подобной трактовки, акцентирующей выраженный дуализм образа, – опере Гофмана «Ундина», где композитор с первых тактов вводит слушателя в совершенный «хаос» бури, запечатленной средствами, схожими с теми, к которым обращался впоследствии Чайковский: здесь налицо яркая динамика, подчеркнутая скорым темпом, пунктирный ритм в

⁷¹⁵ Показательна в этом смысле выдержка из письма Чайковского Э.Ф. Направнику с просьбой о корректуре нюансировки в самом начале партитуры произведения: «я пользуюсь случаем исправить одну ошибку в инструментовке. Я заметил в прошлом году, что в интродукции, где все струнные разделены на три и у всех особенный ритм, – первые скрипки слышны более других, во-первых, потому, что они сильнее других, а во-вторых, выше. Так как желательно, чтобы в этом месте не было заметно никакого определенного ритма, то очень прошу Вас первым скрипкам велеть играть *ppp*, а остальным просто *p*. Я забыл выставить это на партитуре». Приводится по: Чайковский П.И. Буря: Фантазия для оркестра. Комментарии редакции. Указ. изд. С. XIV–XV.

⁷¹⁶ В.В. Стасов и П.И. Чайковский // Русская мысль. 1909, кн. 3. С. 104–105. Приводится по: Чайковский П.И. Буря: Фантазия для оркестра. Комментарии редакции. Указ. изд. С. XII–XIII.

восходящих ходах духовых, широкий интонационный и тембровый диапазоны звучания, стремительные пассажи, рокочущее тремоло литавр (см. пример 1 раздела 2.1).

Названные полярные ипостаси величавого водного образа находят свое отражение в Фантазии для большого оркестра «Море» А. К. Глазунова. Сама программа, данная к фантазии, уже живописует эту бинарность: «Веками несло море свои волны, то гонимые страшным ветром, то убаюкиваемые легким дуновением. На берегу сидел человек, и перед глазами его менялись картины природы. Солнце ярко горело на небе, море было спокойно, но вот налетел сильный порыв ветра, за ним другой, небо потемнело и заволновалось море. С бешеным ревом и величественной силой боролись стихии. Разразилась гроза. Пролетела буря и море стало успокаиваться. Вновь заблестало солнце над сглаживающей поверхностью. И все, что человек видел и что в душе своей перечувствовал, то он поведал другим людям»⁷¹⁷. Программа обуславливает фантазийную форму произведения, чутко следующую всем поворотам этого лаконичного сюжета. Используемые композитором краски живописуют изменчивое непостоянство водной стихии – то гладкой и безмятежной, несущей покой и благо, то беснующейся и опасной, угрожающей человеку.

В партитуре «Моря» Глазунова круговые мелкие мотивы с секундовой сердцевиной приобретают лейт-статус: очевидно, творческие интенции композитора также устремлялись в аналогичном направлении, поскольку круговые интонации пронизывают все произведение и составляют, по сути, его мелодическую квинтэссенцию. И грозная, и чарующая ипостаси воды выводятся Глазуновым из одного зерна, заявленного буквально в первых тактах (пример 30): таким образом эффектно подчеркивается диалектическое единство двух полярных полюсов воды. В картинах бури, подкрепленные динамикой, темпом и мощью звучания всего оркестра, эти мотивы превращаются в зримый, наглядный эквивалент накатывающей,

⁷¹⁷ Глазунов А.К. Море: Фантазия для усиленного оркестра. Ор. 28. Лейпциг, 1890. С. 1.

наливающейся могучей силой волны (пример 31), точно соответствуя строкам программы: «но вот налетел сильный порыв ветра, за ним другой, небо потемнело и заволновалось море».

Интонационную основу спокойных разделов, иллюстрирующих ту часть программы, в которой «вновь заблестало солнце над сглаживающей поверхностью», также составляют рассматриваемые круговые мотивы (пример 32). В безмятежном темпе, рельефные на фоне утихомирившегося оркестра, они являют собою не только живописную картину сверкающего в неспешном величии *мирного* моря. Созерцательный дух эпизодов *Tranquillo* и *poco meno mosso*⁷¹⁸, контрастных с предыдущими «бурными», будто выводит на авансцену глазуновской партитуры человека со всеми его переживаниями и впечатлениями от увиденного им... Изящная, волшебная, кружевная вязь мелких, въяве кружащихся, зовущих, манящих мотивов, украшенных роскошным арфовым сопровождением, красочно и психологически точно иллюстрирует помимо самой дивной марины состояние человека, замороженного открывшейся его взору невиданной красотой.

Заложенный в основе произведения монотематический принцип, словно передающий интонационную круговую эстафету от инструмента к инструменту, наглядно прочитывается во всей партитуре. Из множества возможных считаем важным привести хотя бы один эпизод (пример 33). Названные интонационные средства усиливаются, будто возводятся в квадрат драматургическими. Рассмотренные варианты замкнутых мотивов в различных своих эмоциональных модусах и градациях имеют в партитуре свойство *возвратности*. Данное качество соотносится с формой произведения, в котором – в соответствии с жанром фантазии и самим эпическим образом – свободно чередуются исступленно яростные («веками несло море к берегам свои волны, то гонимые страшным ветром») и проникновенно лирические разделы («то убаюкиваемые легким дуновением»). Вместе с тем перманентное

⁷¹⁸ Со с. 13 и 16.

возращение родственных по своей сути интонационных лейтсимволов будто вырывается в концепции «Моря» своеобразные «спирали» и «кольца» уже на ином – драматургическом уровне, еще более усиливая ощущения *кружения*.

В константной возвратности то грозных, то мирных картин (обозначим их в *схеме* как «буря» и «тишь»), отмеченных сменой темпа, метра, плотности оркестровой фактуры и динамической палитры и т.д. но имеющих *единый* интонационный базис, можно усмотреть прямые аналогии с диалектической цикличностью человеческой жизни и услышать в этих аналогиях голос самого автора, мастерски рассказывающего своим слушателям, «*что человек видел и что в душе своей переживал*».

«буря»	«тишь»	«буря»	«тишь»
<i>Allegro</i> (с. 1) – <i>Agitato</i> (с. 11)	<i>Calando poco a poco</i> (с. 13) – <i>Tranquillo</i> (с. 13) – <i>Poco meno mosso</i> (с. 16)	<i>Tempo I</i> (с. 38) – <i>Meno mosso</i> (с. 49) – <i>Piu animato</i> (с. 50) – <i>Tempo I ma poco pesante</i> (с. 51) – <i>Piu mosso</i> (с. 53) – <i>Tempo I</i> (с. 55) – <i>Poco piu animato</i> (с. 65) – <i>Grandioso</i> (с. 66) – <i>Allegro moderato</i> (с. 73)	<i>Come prima ma tranquillo</i> (с. 76) – <i>Ancora piu tranquillo</i> (с. 79) – <i>Poco meno mosso</i> (с. 81) – <i>Tranquillo</i> (с. 87)

Подобный глубинный слой программности важен: объективные образы природы, как правило, отражаются в искусстве с выраженной субъективной окраской, приобретая от соприкосновения с мировоззрением и сиюминутным настроением творца индивидуальный модус высказывания. Такой бытийный подтекст характеризует не только «Море» Глазунова, но справедлив и к иным музыкальным воплощениям этого образа. Стремление творцов живописать *обе* ипостаси воды, их амбивалентно обусловленную цикличность, и, сквозь богатую палитру состояний морской стихии показать *человека* во всем многообразии его чувств – все это представляет собой *генеральный* драматургический вектор музыкальных морских полотен.

Приведенные примеры, во-первых, доказывают симптоматичность интертекстуальных параллелей между художественными произведениями, реализующих схожие образы и, следовательно, вновь актуализируют проблему обусловленности таких переключек архетипом, содержащемся в коллективном бессознательном. Во-вторых, анализ процитированных фрагментов музыкальных произведений релье-

ефнее помогает выявить *специфику трактовки мифологемы воды именно Римским-Корсаковым* – художником, интерпретировавшим опасную ипостась рассматриваемого образа, скорее, в сказочно-фантастическом, несомненно, грозном, но не угрожающем, безусловно, производящем величественное впечатление, но отнюдь не мрачном ключе⁷¹⁹, на что провоцировали как сама аура сказки-мифа, так и собственные музыкально-эстетические позиции композитора.

Дальнейшее раскрытие мифологемы воды в опере «Садко» неразрывно связано с ее персонификациями в образах Морского Царя и Морской Царевны. Думается, что оба героя вбирают это качество, однако в разной мере. Морской Царь более последовательно реализует опасную ипостась, Волхова также наделена ею, но в более завуалированном, таинственном и неоднозначном планах, поскольку колдовская сторона героини неразрывно связана с противоположной – одаривающей, любящей и помогающей. К специфике претворения образа морской девы (с присущей ему бинарностью) в партии Волховы обратимся немного позднее, а теперь сосредоточим внимание на Морском Царе.

Этот персонаж наследует признаки, свойственные водной стихии в опере в целом: грозные и могущественные черты, безусловно присутствующие в облике героя, несколько сглажены эстетикой произведения. Вот почему со строго дозированной мерой импозантности в своих страшных проявлениях, Морской Царь выглядит по-настоящему сказочным персонажем, но отнюдь не воплощением inferнального зла или символом катастрофы. Даже «Общая пляска» и тонущие по этой причине «бусы-корабли» не производят впечатления трагического катаклизма: щедрость музыкального материала, его трансформации, богатство контрастов и лейтсимвол *величия*, проходящий своеобразным смысловым рефреном сквозь всю фантастическую сферу оперы, определяют рефлексию фигуры Морского Царя и его окружения более в эстетическом, а не этическом плане.

Есть еще один важный аспект, о котором нельзя не упомянуть, обращаясь к глубинным, архетипичным основам этого образа. Картина подводного царства в целом

⁷¹⁹ Такая трактовка мифологемы воды свойственна подавляющему большинству «морских» произведений Римского-Корсакова.

отличается исключительным разнообразием характеристик. Здесь композитор отдает внимание, кажется, всем жителям глубин – от чуд морских до маленьких ручейков, любовно и с удивительной фантазией отделявая каждую деталь, что и обуславливает такое роскошество «водяной» музыкальной палитры. Тематика партии Морского Царя строится на знаменитой гамме тон-полутон и соответствующих характеру интонационных грозных и властных оборотах; подчеркнем интонационное постоянство этой партии. В конце второй и шестой картинах партия Царя, фактически, выдерживается в рамках заданного «лекала» (примеры 34, 35 и 36). Некоторым исключением из этого *кругового* мотива служит приказ Царя в конце шестой картины (пример 37).

Константность музыкальной характеристики этого персонажа в противовес разнообразию средств и красок в фантастических музыкальных картинах наводят на мысль о том, что главный герой Подводного Царства не столько Царь морской, сколько сама природа во всей ее красоте, неповторимом многообразии форм и могуществе. Если придерживаться предложенной точки отсчета, вполне соответствующей пантеистическим устремлениям композитора, то несколько иные трактовки приобретает знаменитая Величальная песня. Адресатом славления становится тогда обширный морской мир в целом, а слова «Славен, грозен Царь Морской... Царство морское, нет тебя краше...» в контексте оперы с ее мастерски воплощенным подводным волшебством приобретает коннотации с комментарием непостижимого великолепия нерукотворного мира в другой опере композитора: «Полна чудес могучая природа».

Подчеркнем наличие в интонационной лейтформуле морского владыки такой приметы, как замыкающий возвратные построения широкий скачок вниз, являющийся символом утверждающе категоричного, приказывающего, гневного и решительного начала. Согласно классификации Д. К. Кирнарской можно идентифицировать в партии Морского Царя архетип призыва. Симптоматично то, что разные композиторы, в том числе и Римский-Корсаков, независимо друг от друга, основываясь, по-видимому, на бессознательных структурах, инициирующих схожие творческие находки в области музыкально-речевого эквивалента этому образу, приходят к близким интонационным формулам. В качестве примера приведем отрывки

из партии родственного Морскому Царю персонажа – Кюлеборна из «Ундины» Гофмана. Ария с хором из второго акта иллюстрирует призыв Кюлеборна к сородичам вставать на месть людям. Нетрудно заметить, что она строится по тому же, обусловленном архетипичностью образа, принципу, что и партия Морского Царя: здесь те же приказывающие короткие мотивы, замыкающие каждое построение угрожающие и припечатывающие ходы вниз, что ярко иллюстрирует атрибуты архетипа призыва (пример 9 из раздела 2.1.).

Заслуживают внимания интертекстуальные параллели между Кюлеборном и Морским Царем, что вновь продиктовано архетипичностью образа. Вспомним, как впервые морской владыка поднимается из морских глубин, вернее о запечатленной при помощи необходимого и уже не раз проанализированного выше набора выразительных средств живописной картине этого процесса (примеры 38 и 39). Это в высшей степени зримое полотно имеет, на наш взгляд, своеобразного близнеца, в качестве которого выступает удивительно схожая сцена появления Кюлеборна в опере «Ундина». В одной из начальных сцен второго акта оперы Гофмана, когда Ундина прогуливается вместе с Бертальдой во дворе замка, из фонтана начинает медленно вылезать Кюлеборн. В оркестре такое движение с кинематографической четкостью и наглядностью обрисовано при помощи поступенного движения вверх (смотреть пример 14 из раздела 2.1.). Разумеется, масштаб – колодец и Ильмень-озеро – разный, но средства впечатляюще схожие. Приведенный показательный случай интертекстуальности вновь заставляет задуматься о значимости феномена архетипического в музыкальном искусстве.

Обобщим, что наряду с традиционными средствами реализации в музыке архетипического образа (интонационными, иллюстративными), Морской Царь обладает и генерируемой спецификой трактовки Римским-Корсаковым мифологемы воды: он более *славен*, чем *грозен*, скорее, могущественен, чем жесток, больше величественен, чем кровно мстителен, как, например, его сородич Кюлеборн.

В образе Волховы композитор следует и традиционным способам воплощения типичных черт, и наделяет этот облик своей спецификой. Оговорим такую особенность партии, как огромный удельный вес бесконечно красивых вокализов в

ней. Прекрасный голос *как таковой* – одна из определяющих сем в образе морской девы. Претворение в музыке «Садко» этой, настолько свойственной морской деве черты можно расценивать, с одной стороны, как соответствие типичному принципу построения образа, но, с другой, как специфику именно музыкальной характеристики Волховы, поскольку в иных произведениях на русалочью тему вокализы не являются «визитной карточкой» героинь. Вместе с тем, эти удивительно красивые вокализы, возможно, обусловлены тем *культот красоте*, который накладывал свои отпечатки на трактовку образа морской девы в эпоху модерна (югендстиля, ар нуво и пр.) на рубеже XIX–XX вв. и определял особые акценты в ней⁷²⁰.

В Приложении приведен целый ряд выдержек из партии Волховы, свидетельствующий о различных вариационных конфигурациях вокализов. Обращает внимание неперенное присутствие в них секундового элемента, который в интонационном контексте «морской» музыки во всей опере выступает своего рода связующим звеном, объединяющим как водную стихию, так и порожденных ею персонажей в одно интонационно-смысловое целое. Вспомним, что гамма тон-полутон сопровождает выходы не только Морского Царя, но и Волховы (вторая картина). В свою очередь, «первоэлементы» этой последовательности – большие и малые секунды – являются определяющими интонемами в партии Волховы. Таким удивительным по образности и слуховой убедительности способом композитор реализует в музыке «кровное» родство собственно воды, Морского Царя и Волховы.

Прекрасное пение, претворенное в облике Морской Царевны таким количеством призывных, заманивающе красивых, томящихся и вздымающихся вокализов, заставляет вспомнить в этой связи и тему сирен Дебюсси, волнующий зов которых также основан на схожих секундовых оборотах (пример 40).

Музыкальная характеристика Волховы аккумулирует и опасную, и дарующую ипостаси породившей ее стихии: она наследует музыкальные качества мифологемы воды, в числе которых круговые мотивы, столь свойственные фантастическим картинам «Садко». Выше подчеркивалось, что такие мотивы представляют

⁷²⁰ Более подробно особенности интерпретации образа морской девы в эпоху модерна будут рассмотрены в разделе 3.10 настоящей работы.

своеобразный звуковой эквивалент важнейшей в структуре образа морской девы семе околдовывания, заманивания. Примеров, которые бы раскрывали значение этих кружащихся замкнутых построений в партии героини – множество. Приведем начало дуэта из второй картины, в котором Волхова будто опутывает Садко своим волшебством. Важным драматургическим приемом, свидетельствующим о том, что Садко поддается на чары Царевны, служит интонационная диффузия. Садко переживает интонации Волховы (пример 41): герой не в силах изъясняться по-иному, нежели так впечатлившая его «девица-душа».

Еще одним примером кругового строения мелодики является фрагмент из четвертой картины оперы: из озера слышится голос Морской Царевны, словно продолжающий выписывать круги (пример 42)⁷²¹.

Удивительным, ярким, опять-таки апеллирующим к сфере бессознательного и интуитивного, можно рассматривать феномен родства между интонационными решениями образа Волховы и романсом М.А. Балакирева «Песня золотой рыбки»

⁷²¹ Своеобразным доказательством заклинательно-волшебного воздействия чар Морской Царевны и на Садко, и на других персонажей оперы служит состояние всеобщего оцепенения из четвертой картины после чудесного улова из озера: все задействованные персонажи в этой сцене, как замороженные, вслед за настоятелями, повторяют одну и ту же фразу «Чудо чудное, диво дивное» (См.: *Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 191*).

1-й Настоятель

Чу - до чуд - но - е, ди - во див - но - е! Сле - я - лось!

2-й Настоятель

Уместным, думается, будет сравнить музыкальное воплощение этой картины со схожей реакцией самого Садко на дивное видение подплывающих к нему белых-утиц – подруг Волховы и самой Морской Царевны. Здесь композитором использованы те же средства: неоднократное повторение начального мотива, живописующее состояние восторженного преклонения перед чудом. См.: *Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 87*:

Садко

Чу - до же чуд - но - е, а и ди - во же див - но - е!

Приведенные фрагменты ярко иллюстрируют степень колдовского воздействия героини на окружающих: повторимся, что, тем самым, претворяется одна из основных сем архетипического образа морской девы.

на слова М. Ю. Лермонтова. В «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков подчеркивал преимущество некоторых эпизодов симфонической картины «Садко» с названным романсом Балакирева: «D-dur'ная часть, allegro 4/4, рисующая пир у морского царя, в гармоническом, а отчасти и в мелодическом отношении напоминает любимый мною в то время романс Балакирева “Песня золотой рыбки”»⁷²². Влияние этого произведения сказывается на партии Волховы в целом и в особенности чувствуется в процитированном выше эпизоде с доносящимся из озера голосе Морской Царевны: здесь та же кружащаяся, убаюкивающая мелодика вокальной партии, та же трехдольность, усиливающая эту семантику. В текстовом, смысловом планах вышеприведенный фрагмент из «Садко» и романс Балакирева также имеют точки пересечения: Волхова и золотая рыбка увлекают волшебным миром своих сказочных обещаний. Для наглядности считаем необходимым процитировать отрывок из романса «Песня золотой рыбки» (пример 43).

В партии Волховы есть *свой* лейтсимвол, возвращающийся в разнообразных, но незначительных интонационных и ритмических вариациях и олицетворяющий кружение, заманивание, вовлечение в «сети». Речь идет об удивительной красоте музыкальной фразы, в разные моменты действия наполняемой различными словами, но удерживающей традиционный для образа морской девы смысл. Приведем примеры из разных картин оперы (пример 44). Естественным для героя откликом на столь выраженную ворожбу является состояние околдованности: Садко, копируя круговые интонации так поразившей его воображение Волховы, без конца повторяет один и тот же вопрос, будто не в силах разорвать смыкающееся вокруг него чаровское кольцо (пример 45).

Показательными вехами в этом психологическом процессе постепенного вовлечения героя в сети прекрасной морской девы, мастерски отраженном в музыке,

⁷²² См.: Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. Указ. изд. С. 77–78. Поскольку музыкальный материал симфонической картины использован композитором и в одноименной опере, то высказывание композитора справедливо по отношению к обоим произведениям.

являются претворенные при помощи круговых мотивов вопрос «Как с тобой венчаться мне? Здесь женат я на земле» (пример 46) и последовавшее, определяемое самим образом Волховы, решение-ответ: «Кину я все! Буду с тобой век вековать» (пример 47). Последняя реплика особенно важна – она будто символизирует особую грань в развитии образа героя – Садко пропал, околдован так, что забыл жену и все, что было его сердцу дорого раньше!

Каким правдивым, каким по-настоящему реалистичным в сказочном оперном контексте выглядит подобный ход! Вспомним об этических затруднениях либреттистов и самого композитора, испытываемых в связи с неудобным моментом в былинах, касающимся женитьбы Садко на дочери Морского Царя при наличии жены в Новгороде (что подробно проанализировано в очерке «“Садко” Н. А. Римского-Корсакова: к вопросу о мультимифологизме сюжетной основы оперы» в Приложении): найденный авторами «Садко» выход выглядит психологически наиубедительнейшим. Взаимоотношения героя с Волховой не были бы такими понятными и предсказуемыми, если бы в облике Царевны не претворялись бы столь последовательно как в смысловом, так и музыкальном планах *типичные* черты образа морской девы, которым герой, как показывают множество произведений на русалочью тему, противостоять не в силах. Подкрепляет это впечатление пример (не единственный!) переимания Садко интонаций Волховы: в седьмой картине окончательно сраженный гуслир копирует не только мотив полюбившейся ему «чудной девицы», но и сам текст фразы-лейтсимвола Морской Царевны (пример 48).

Очередным примером следования круговому принципу в строении партии Морской Царевны выступает Колыбельная. Здесь также налицо мелкие мотивы, оканчивающиеся, как правило, в той же точке, откуда берут начало, и узорчатая, постепенно погружающая героя в кольца волшебного сна интонационная вязь мелодики (пример 49).

Опираясь на разработки Д. К. Кирнарской о коммуникативной природе архетипических комплексов в музыке, отметим, что наряду с атрибутами архетипов медитации и прощения, в музыкальной характеристике Волховы реализуется также черты архетипа призыва, о чем свидетельствуют заклинательные обороты в ее

представлении Садко во второй картине оперы: «Девушка вещая, знаю я, ведаю...». Важно то, что Волхова в рассматриваемом эпизоде естественно наследует черты Морского Владыки: здесь, помимо объединяющей и указывающей на их родство гаммы тон-полутон, явственно прослеживаются властные припечатывающие фразу обороты, действительно выступающие своего рода символом предопределенности, судьбоносности и неотвратимости (пример 50). При помощи таких интонаций в партии Волховы претворяются непеременимые в образе морской девы семы вещунства, ведовства – ведь героиня связана со стихией воды, может управлять и *повелевать* ею. В обозначенном контексте появление императивных оборотов на фоне оказывающего поистине умопомрачительное действие на героя потока лирики представляется логичным и обусловленным самим архетипическим образом. В партии родственниц Волховы – «холодной и могучей русалки» Наташи, загадочной Ундины – такие семы реализуются также при помощи интонационных атрибутов архетипа призыва.

Наряду с интонационными (секундовые ходы, круговые мотивы, большой удельный вес вокализов, соответствующие образу обороты) и драматургическими (постоянный возврат музыкального материала, усиливающий круговую «заманивающую» семантику) средствами, семы образа морской девы в характеристике Волховы решаются также особой инструментовкой, имманентными образу штриховыми, фактурными приемами.

Соединение арфы с духовыми присуще музыкальным портретам многих героинь в произведениях, реализующих сюжеты о морских девах или русалках; не удивительно, что такие же инструментальные тембры сопровождают выходы Волховы в «Садко». Образ морской девы зачастую претворяется в музыке при помощи разнообразных тремоло: Римский-Корсаков также охотно прибегает к этому приему, создающему образ призрачной, ускользающей красоты – зыбкой, как дрожание водной глади и льющейся, как серебряные водянистые струи. Тремоло, как прием отображения в музыке морской стихии в опере, заимствован из характеристики «Океан-моря синего». Во многом благодаря различным тремоло воплощение образа водяной красавицы обретает особое очарование в дуэте из второй картины

«Светят росой медвяною...». Впечатляющим примером использования названного приема и соответствующих образу инструментов является сопровождение приглушенным сияющим тремоло струнных голоса Волховы в четвертой картине оперы. Эту волшебную ткань прорезывают возгласы валторн и других духовых (пример 51), а замыкает таинственную звукопись зова-заклинания Морской Царевны лейтинструмент музыкальных морских дев – арфа (пример 51).

Важны также немзыкальные и невербальные средства претворения основных сем морской девы в образе Волховы. Во второй картине, согласно авторским ремаркам, Волхова *плетет венок* для Садко в то время как ее сестры – дочери Морского Царя – водят *хоровод*⁷²³; в шестой картине Морская Царевна *прядет пряжу*⁷²⁴. И венки, и хороводы, и процесс прядения пряжи – атрибуты образа русалки⁷²⁵, как и общая, генеральная для сюжета оперы связь морской девы с сокровищами и ее способность наделить ими человека.

Рассмотрение интонационных, темброво-инструментальных, драматургических, а также невербальных средств реализации в партии Волховы *традиционных* сем морской девы позволяет заключить, что схожесть способов музыкальной характеристики Царевны и других героинь произведений на русалочью тему, интертекстуальные переключки между этими опусами объясняются архетипичностью самого образа, во многом определяющего родственную методологию его претворения разными авторами.

⁷²³ Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 90. Текст ремарки: «Садко играет наигрыш и запекает хороводную песню. Дочери Морского Царя водят круги, а Морская Царевна садится около него и плетет ему венок».

⁷²⁴ Там же. С. 291. Текст ремарки: «Из темной темени выступает прозрачный лазоревый терем. Посередь его ракитов куст. Царь Морской, Окиан-море со Царицею Водяницею сидят на престолах. Волхова-Царевна прекрасная прядет пряжу. Подружки ее, касны девицы царства подводного, плетут венки из морской травы и цветов».

⁷²⁵ Вспомним, в связи с этим, ремарку Даргомыжского, согласно которой четвертый акт должен следующим образом живописать подводное русалочье царство: «Подводный терем русалок. При поднятии занавеса – живая картина. Некоторые русалки прядут, другие танцуют» (см.: Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. С. 252) и реплику Русалки: «Оставьте пряжу, сестры, солнце село» (там же, с. 261).

Однако наряду с типичными чертами, в облике Царевны Морской прослеживается и разумеющаяся специфика, продиктованная как самим сюжетом и его былинными истоками, так и жанровыми особенностями оперы. Обособленность морской девы именно Римского-Корсакова в ряду других морских героинь иных композиторов заключается в большой доле бесстрастности и невыраженности личного начала, акцентуации былинно-эпического элемента, накладывающего отпечаток на драматургию оперы в целом и на бытие в ней отдельных персонажей. В «Садко» нет Волховы *страдающей* (в сравнении, например, с образами Наташи Даргомыжского или Ундин Гофмана, Лорцинга, Львова, Русалочки Дворжака): отсутствие этой важной в структуре образа семы, так рельефно прослеживающейся у многих ее родственниц, определяет своеобразность облика Морской Царевны.

Подытоживая анализ морской образной сферы и способов ее воплощения отметим, что сама расстановка сил в опере основывается на устоявшемся для русалочьего фольклорного пласта и корпуса художественных произведений на эту тему принципе: мифологема воды будто заключает в себе (и в смысловом, и собственно музыкальном планах) двух производных персонажей – героиню и ее отца. В свою очередь, морская сфера противостоит земной, определяя, тем самым, бинарность драматургии оперы, четко подразделяющейся на два полярных мира. Названное свойство можно рассматривать как генеральный драматургический принцип для большинства музыкально-сценических (и, разумеется, литературных, послуживших базисом для либретто) реализаций сюжетов о морских девах. Это вновь отсылает к причинности такого феномена, а именно – обусловленности схожего строения опер архетипичностью самого образца, регламентирующего особенности драматургии.

Садко также, как и рассмотренные герои оперы, аккумулирует в себе и типичные в исследуемом контексте черты, и особенные. В образе Садко более выражена *специфика*, связанная именно с былинными истоками, но все же и *типичные* семы прослеживаются довольно явно. В числе их сама реакция Садко на колдовские чары Морской Царевны, его готовность «кинуть все» и «век вековать» с так поразившей его волшебной девой. К уже процитированным добавим еще один.

В партии Садко естественная в его положении реакция наглядно проиллюстрирована во фрагменте, живописующем восторженное любование гуслея сразившим его видением прекрасной Морской девы. Отметим мастерство композитора в отражении этого состояния «помраченности ума», с психологической точностью запечатлевающего «занимающийся дух» при помощи интонаций лейтсимвола (оппадающие секунды) и «лейтгаммы» в нисходящем виде (тон-полутон) Морской Царевны. В совокупности названные средства производят эффект завороченности, плененности героя – основные черты музыкальной характеристики Царевны как будто «инкорпорируются» в эпизод партии Садко (пример 53). Подобный отклик кажется разумеющимся в сопоставлении музыкального «поведения» Садко с Волховой, Хульдбранда с Ундиной или же Князя с Русалкой-Наташей: помещение героев оперы Римского-Корсакова в сравнительную ситуацию с другими персонажами из родственных произведений яснее обозначает обусловленные архетипичностью образа черты.

И все же Садко, в первую очередь, – новгородский гуслея. Он, а не морская дева – главный герой оперы, что определяет иной крен в расстановке акцентов и развертывании музыкального повествования, в ткани которого архетипические образы сюжетов о морских девах являются важной *частью*, вписанной в основной контекст «садковского» *целого*.

В образе Садко – как былинном, так и претерпевшем художественную огранку оперы – сплелись воедино, наряду со сферой русалочьих мифов, несколько семантических полей, в том числе одиссеевская и орфическая линии. Последняя в контексте творчества Римского-Корсакова и конкретном приложении к Садко обретает особые смыслы. Она связывает Садко не только с целой портретной галереей новгородских гуслея и реально существовавшей во времена могущества Великого Новгорода художественной и бытийной традицией, которая послужила базой для кристаллизации отличительных черт образа «гуслея Садка-богатого

гостя»⁷²⁶, но и с другими героями опер Римского-Корсакова, несущими в себе сколы этой орфической семантики.

Заслуживающим специального внимания образом является Левко из «Майской ночи». Их сближает с Садко один из краеугольных моментов: Садко гуслиями пленяет Волхову Царевну Прекрасную и затем целый морской мир во главе с его владыкой, одаривающий героя невиданными богатствами. Левко своими песнями пробуждает таинственные волшебные силы реки и также, в итоге, получает судьбоносную помощь от общения с русалкой. Здесь наличествуют явные смысловые параллели! Неудивительно, что подобный схожий для обеих опер вектор инициирует переклички в некоторых других перипетиях сюжета, обусловленных родством самих образов Садко и Левко. Так, схожими представляются антураж и событийный ряд первой и второй картины «Садко» и второго-третьего акта «Майской ночи», в которых оба героя, потерпев общественное фиаско и убедившись в непонимании их этим обществом, приходят к воде и ищут успокоения, отдохновения и утешения в музыке. Для наглядности приведем эти параллели в табличке:

Садко	Левко
После неудачи в разговоре с купцами новгородскими, фактически, «выгнанный» Садко (первая картина) приходит на берег Ильмень-озера и «отводит душу» в пении и игре на гуслиях (2 картина). Мастерство его велико настолько, что производит решающее в судьбе героя впечатление даже на морской мир, благодаря чему он чудесным образом выигрывает заклад и отправляется в желанное для него морское путешествие, целью которого ставит прославление Великого Новгорода.	После суматохи событий с переодеваниями и «колдовством», «надувательством» в воспитательных целях Головы и его приближенных Левко приходит на берег озера и запекает задушевную песню о любимой, привлекая своим искусством и искренностью Панночку и ее подруг-русалок (начало третьего акта). В результате Левко получает возможность быть с любимой и отвечающей ему взаимностью Ганной, что без вмешательства волшебных сил, конечно бы, невозможно.

Орфическая тематика, заключающаяся в самом первопринципе, согласно которому искусство Садко и Левко открывает им двери сказки, делает возможным общение с фантастическими силами и благодаря этому удовлетворяются самые немислимые с реалистичной точки зрения желания, прослеживается в оперной судьбе обоих героев очень рельефно.

⁷²⁶ См. указанные выше труды Н. Костомарова, былины о Садко в сборниках К. Данилова, П. Киреевского, П. Рыбникова, А. Гильфердинга.

Показательными примерами воздействия самого Садко на морское царство и его обитателей выступают процитированные уже фразы-комментарии Морской Царевны⁷²⁷, знаменитая «Хороводная», в которой герой демонстрирует могущественное влияние на подводный мир и степень преклонения перед его искусством. Симптоматично, что сема музыкального колдовства, этой магии звукотворчества выражается в приведенном фрагменте также при помощи знакомых круговых мотивов: теперь уже Садко пленяет Морскую Царевну и ее подруг, теперь уж он – чародей, вовлекающий в таинство чудных песен и дивных переборов (пример 54).

В связи с этим вспомним начальное интонационное зерно Общей пляски подводного царства: неудивительно, что оно представляет собою своего рода «круг», который благодаря постоянному повторению музыкального материала, живописующему кружение, вихрь пляски, напоминает колоссальную воронку, захватывающую все большее число участников. Грандиозность самой пляски понуждает задуматься о мощи воздействия исполнительского мастерства Садко, заставившего Царство морское слушаться «славных переборов» его гуслей (пример 55). И здесь мотивы мифологических систем различных народов, исходящие из таинственной связи человека и сил природы, а также из идеи всепокоряющей мощи искусства, сплетаются в один неразрывный «узел», обогащая как отдельные персонажи названных опер в частности, так и архетипичный первообраз, так ярко персонифицированный в Орфее, в целом.

Важно подчеркнуть материальную *бескорыстность* устремлений Садко и Левко. Они продиктованы жаждой прославить родную землю в одном случае и не дать погибнуть взаимной любви в другом: «беспредельно велики богатства, которыми природа награждает человека пытливого, смелого, исполненного мечты и не своекорыстного»⁷²⁸. В очередной раз вспомним о смысле взаимоотношений золотой рыбки и человеческой корысти в известной сказке Пушкина. В приложении к рассматриваемым

⁷²⁷ «Долетела песня твоя да глубокого дна Ильмень-озера. Сестры мои *позаслушались*. Пуще их всех *позаслушалась* я...<...> *Полонили сердце мне песни чудные твои...*». См.: Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 88, 103–104.

⁷²⁸ Янковский М.О. Былинные истоки оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. Указ. изд. С. 347.

ситуациям в операх Римского-Корсакова эта семантика обогащается новыми нюансами: при чистоте устремлений героя помощь волшебных сил непременно будет явлена. Для исследуемой в диссертации проблемы сравнение Садко с Левко очень важно, они выступают примерами насыщения русалочьей темы в опере иными оттенками: орфической линией и мотивом бескорыстия героя. Появление новых акцентов имеет большое значение для исследования процесса трансформации системы архетипических образов сюжетов о морских девах в художественных произведениях и самого *бытия* этих сюжетов в культуре.

Настал черед обратиться к образу Любавы⁷²⁹, чье появление в опере было связано с долгими раздумьями и деятельной, активной перепиской всех принимавших участие в создании либретто «Садко» с композитором. Считается, что во многом этот образ обязан советам Стасова, который, ознакомившись с предварительным сценарием «Садко», написанным по просьбе композитора Штрупом⁷³⁰, высказал ряд замечаний. Среди них есть несколько, напрямую касающихся Любавы и, что важно, подкрепляющих мифологическую, бинарную подоплеку оперы: «Действие *все время* происходит только у воды, в воде и под водой, что очень монотонно и затруднительно, не только для автора, но и для слушателя и зрителя! *Земли* вовсе нет или почти вовсе нет. <...> Женский элемент – повально все только *волшебный*, ни одной *реальной* женщины нет на сцене. Если же женщины-новгородки являются в хоре, то это только единственно ради своих женских голосовых регистров»⁷³¹. Стасов вносит свои существенные коррективы в сценарий Штруппа и предлагает ввести в оперу образ жены Садко, ссылаясь при этом на различные варианты былин, согласно которым у гусяря *есть* жена. По мнению критика, из-за гармоничного сочетания фантастических и реальных картин опера будет бо-

⁷²⁹ Данный материал послужил основой публикации: *Верба Н. И.* Любава в «Садко» Н.А.Римского-Корсакова: дань сюжету былины или реализация архетипического образа? // Дом Бурганова. Пространство культуры: Научный журнал. 2013. № 4. С. 134–146.

⁷³⁰ См. об этом: *Янковский М.О.* Стасов и Римский-Корсаков // Музыкальное наследство. Римский-Корсаков: в 2-х т. М.: Изд. АН СССР, М., 1953. Т. 1. С. 376–377.

⁷³¹ Приводится по: *Янковский М.О.* Стасов и Римский-Корсаков. Указ. изд. С. 378–379. Курсив в приведенном фрагменте письма – авторский, то есть В.В. Стасова.

лее органичной и полной по содержанию и, тем самым, сблизится с общим направлением мифа о Садко⁷³². В письме Римскому-Корсакову Стасов описывает предполагаемый им финал сценария: «В конце концов Садко, от чувств и событий волшебных и фантастических, возвращается к реальной жизни – новгородской, супружеской, деятельной; Морская Царевна, явившаяся в последний раз, от отчаяния протекает рекой Волхов (погибель язычества), а народ поет восторженным хором: “И не будет Садко более ездить на сине-море, будет жить Садко в Новгороде”»⁷³³.

Отсюда вполне обоснованным представляется укрупнение образа жены Садко (пусть одним-двумя словами, но все-таки обозначенного уже в былинах), которая, в свою очередь, вносит свои акценты в «одиссеевскую» подоплеку былин о Садко и основанного на них либретто оперы. Любаву в опере можно рассматривать в контексте свойственного для «Садко» мультимифологизма – как персонаж, интегрирующий семы различных образов, не принадлежащих ни былинам, ни либретто. О присутствии в смысловой подкладке образа верной жены Садко характерных черты иных героинь исследователи высказываются так: «Садко – в такой же мере “русский Орфей”, в какой и “русский Одиссей”. Это “раздвоение личности” героя сказалось и на женских персонажах: наряду с гибнущей на границе миров “Эвридикой” (Волховой), в опере есть и “Пенелопа” (Любава)»⁷³⁴.

Верность и жертвенность Любавы актуализируют в сознании слушателя образ жены Одиссея. Вместе с тем, страстность и – в отдельные моменты – драматизм музыкальной характеристики этой героини «Садко» заставляют провести параллели и с другим женским образом, обогащающим мультимифологическую составляющую произведения – Наташей Даргомыжского. В пользу такого сравнения свидетельствуют несколько моментов оперы. В частности, обращают внимание выдержанные в одном эмоциональном и даже вербальном ключах упреки обеих героинь,

⁷³² Там же. С. 379.

⁷³³ Письмо к Н.А. Римскому-Корсакову от 7 июля 1894 г. «Русская мысль». 1910, IX, с. 110–115. Приводится по: Янковский М.О. Стасов и Римский-Корсаков // Музыкальное наследство. Римский-Корсаков: в 2-х т. М.: Изд. АН СССР, М., 1953. Т. 1. С. 378–379.

⁷³⁴ Кириллина Л. Античные темы и образы в творчестве Римского-Корсакова. Указ. изд. С. 13.

адресованные своим возлюбленным (третья картина «Садко» и первый акт «Русалки»):

Любава	Наташа
Любава: «Ох, знаю я, Садко меня не любит, меня не жаль покинуть муженьку. <...> Давно ли называл меня своею ладой, часами не сводил с меня своих очей? Давно ли говорил любовны сладки речи, во гусельки играл и звонки песни пел? Давно ль?» ⁷³⁵ .	Наташа – Князю: «Ах, не по-прежнему меня ты любишь! Бывало, издали уже спешишь ко мне с веселою душою, меня улыбкой ясною подаришь, обнимешь ласковой рукою и мною светлый взор свой веселишь. Сегодня скучен, уныл и мрачен ты, как будто вовсе разлюбил меня» ⁷³⁶ .

Интертекстуальные связи присутствуют и между некоторыми фрагментами партий Любавы и Княгини, что объясняется, на наш взгляд, общими для всех трех типичными семами *образа покинутой героини*, изливающей душу в лирических укорах. Как Любава и Наташа, так и Княгиня горюет и печалится, прибегая к откристаллизовавшимся (очевидно, в фольклорной практике) выражениям: «А помню я, как был он женихом, он от меня на шаг не отлучался, с меня очей, бывало, не сводил! <...> Где же ты, бывлая радость? Где вы, сны молодых страстей?»⁷³⁷.

Об общности Любавы и Наташи, оказавшихся в сходных житейских ситуациях, говорит и событийный ряд четвертой картины оперы Римского-Корсакова, напоминающий своей последовательностью и драматургическими решениями первый акт «Русалки». Расставаясь с «ладушкой любимой», Любава причитает⁷³⁸ всем, как оставленная Князем Наташа:

Любава	Наташа
Любава – Садко: «Куда ты собираешься? Уж куда ты снаряжаешься? В какой народ? В каку сторону? Как чужая-то сторонущка горем вся посеяна, слезами поливана» ⁷³⁹	Наташа – Князю: «Кто, кто нас разлучит? <...> Разве я за тобою вслед и в далекий край не властна идти? Разве я не могу тебе на войне служить? Разве я не раба твоя? Лишь позволил бы умереть с тобой!» ⁷⁴⁰
Любава: «Покидает меня, головку бедную, моя ладушка любимая, оставляет меня на веки вековечные!» ⁷⁴¹ .	Наташа: «О Боже, он уехал, навек меня покинул, зачем не уцепилась я за полы его и что не ухватила узды его коня!» ⁷⁴² .

⁷³⁵ Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 127–128.

⁷³⁶ Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. Указ. изд. С. 67–68.

⁷³⁷ Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. Указ. изд. С. 196, 200.

⁷³⁸ Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 248–249.

⁷³⁹ Там же. С. 249–250.

⁷⁴⁰ Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. Указ. изд. С. 74–75.

⁷⁴¹ Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 247–248.

⁷⁴² Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. Указ. изд. С. 93.

Неудивительно, что в финалах четвертой картины «Садко» и первого акта «Русалки» присутствуют интертекстуальные параллели между образами обеих героинь, в своем иступленном отчаянии взывающих к силам природы:

Любава	Наташа
«Расступися ты, мать-сыра земля! Вдову си- рую, ты сокрой меня!» ⁷⁴³	«Днепра царица, предаюсь могучей власти я твоей! Прими меня под свой покров!» ⁷⁴⁴

В этом контексте вполне разумеющимися кажутся интонационные переключки в музыкальном оформлении призывов и Наташи (пример 56), и Любавы (пример 57): в обоих случаях эмоциональный накал облекается в выразительнейшие реплики героинь, построенные согласно сходному принципу (широкий скачок и последующее его заполнение) и заключающие в себе как распевное, так и скандированно-решительное начала.

Думается, причины выраженной родственности Любавы и Наташи (в отдельные моменты – Любавы и Княгини) и сходного вектора их музыкальных характеристик в операх во многом диктуются и обуславливаются архетипическим образом: оставленные и оттого несчастные героини обращаются к стихиям и ищут утешения в природе, как в космическом начале, способном исторгнуть их из «хаоса» земной жизни. Подобные мотивы являются строительными кирпичиками многих мировых сюжетов, в большинстве фольклорных, которые, в свою очередь, послужили основой художественных произведений. Не только лишь Пенелопа присутствует в смысловой «подкладке» образа Любавы: его обогащают героини из сюжетов о морских девах, что, в свою очередь, инкорпорирует «Садко» в более широкий, нежели только лишь былинный, или только лишь одиссеевско-орфеевский, культурный контекст.

Выше мы подробно останавливались на причинах укрупнения образа Любавы в либретто и опере: его необходимость определялась бинарностью драматургии (важностью контраста между волшебно-морскими и реально-городскими сценами) и таким свойством оперной стилистики уже самого Римского-Корсакова, как парность женских персонажей. В контексте имеющихся интертекстуальных переключек с «Русалкой» Даргомыжского, в частности, и корпусом преданий о морских

⁷⁴³ Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 261–264.

⁷⁴⁴ Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. Указ. изд. С. 110.

девах, в целом, следует отметить, что эти параллели выступают важным обоснованием большого внимания либреттистов и композитора к Любаве Буслаевне.

Система архетипических образов сюжетов о морских девах включает в себя два женских соперничающих, даже конфликтующих персонажа: женщину волшебную, принадлежащую водной стихии и женщину земную, реальную. Такая заложенная в самих сюжетах расстановка сил *естественно* определяет наличие контрастных пар в драматургии всех опер (шире – всех произведений) на русалочью тему: «Днепровской русалки» и ее продолжений Кавоса и Давыдова (Милослава и Леста), «Ундины» Гофмана, Лорцинга, Львова (Бертальда и Ундина), «Русалки» Даргомыжского (Наташа и Княгиня), «Русалки» Дворжака (Русалка и Княжна) и т.д.

Появление в опере Любавы и впечатляюще страстное раскрытие образа продиктовано внутренней необходимостью поиска контрастной пары ирреальной Волхове. Любава воплощает собою человеческое, женское начало: отсюда ее слабость, ревность, страдания, выраженные в жанрах молитвы («Помоги мне, Боже-Господи, сохрани его буйну голову...»), причитания («Ох, тошно мне, тошнехонько, тяжело мне, тяжелехонько! Ой, не дай никому ты, Господи, жить обидной во сиротчестве, что во том ли во горьком вдовичестве!»), плача, жалобы («Теперь одна... Садко меня не любит...»), которые отличаются, несмотря на относительно небольшую партию, большим интонационным разнообразием. Волхова же олицетворяет начало волшебное, отсюда и сказочно-холодный образ вещи «царевны прекрасной», бесстрастной, могущественной, воплощенный, по большей части, в жанре вокализа и лейтфразе-символе («Полонили сердце мне...»), что закрепляет в сознании слушателя его несколько отстраненную и не согретую искренними и разнообразными, как у Любавы, эмоциями, объективированность и безропотное следование заранее предсказанной судьбе («Девушка вещая, знаю я, ведаю...»).

Антитеза Любава – Волхова (читаем «суша – вода», два сущностно разных мира) соразмерна той, что присутствует между двумя главными героинями в операх на русалочью тему и проявляется жанровыми, интонационными, инструмен-

тальными и другими средствами. Схожим драматургическим вектором руководствовались все композиторы, создавая необходимую и обусловленную самим сюжетом полярную двоичность женских персонажей.

Привлекая разработки Д. К. Кирнарской, отметим, что в соответствии с семами образа покинутой и страдающей героини, в партии Любавы преобладают архетипичные интонации прошения – в противовес Волхове, чья музыкальная характеристика зиждется на архетипах медитации (лирики) и призыва. Мольба, молитва, жалоба суть смысловые ориентиры для соответствующих жанровых воплощений в партии жены Садко. Приведенные в Приложении примеры иллюстрируют наличие интонационных атрибутов этого архетипа.

И в этом смысле Любава Буслаевна близка Княгине Даргомыжского. Выше уже подчеркивались сравнимые ситуации: их родство, выраженное в событийном, вербальном и музыкальном планах (в партиях обеих реализуются интонации прошения), а также близость с другими женскими персонажами в тех же сюжетных условиях (Наташа, Ундина и т.д.) доказывает устойчивость и традиционность, шире – архетипичность – образа покинутой своим возлюбленным женщины, частными претворения которого являются рассмотренные случаи. Именно архетипичностью образа определяются переключки между его звуковыми и словесными «одеждами» в художественных воплощениях.

Обращает внимание национальный облик многих оборотов Любавы: при помощи опоры на народно-песенное начало в партии жены Садко акцентируется ее человечность, *реальность* в противовес воздушно-зыбким, неземным вокализмам и устойчивой лейтфразе прекрасной и ирреальной Морской Царевны. Характеристика героини через народные интонации в операх на русалочью тему – *типический* прием, рельефнее обнажающий *онтологический* контраст между двумя героинями. Именно первообраз диктует такие имманентные драматургические средства художественной реализации.

Еще один персонаж «Садко», к которому следует обратиться в связи с проблематикой настоящей работы – Старчище⁷⁴⁵. Тесная его спаянность с христианской тематикой бесспорна. Известно, что под именем Старчища первоначально имелся в виду издавна чтимый на Руси Никола Морской, в чьих силах было утихомирить разбушевавшуюся морскую стихию. На наш взгляд, под Старчищем подразумевается не только названный святой: это действующее лицо располагает и долей автобиографического подтекста. В письме композитора В. И. Бельскому от 11 мая 1904 года содержится следующий пассаж: «В день ангела Старчища из “Садки” снег валил хлопьями». Согласно примечанию редактора к этому письму, «9 мая – день Святого Николая Морского (переименованного в “Садко” по цензурным соображениям в Старчище) – именины самого Н.А. Римского-Корсакова»⁷⁴⁶.

Такое предположение питается не только косвенным фактом совпадения дней ангела Святого Николая / Старчища и Николая Андреевича Римского-Корсакова, что естественно. Основной ракурс, в котором возможно отслеживать авторское слово в партии Старчища – своеобразное миссионерство композитора и созданного им героя, чьими конечными целями являются внесение гармонии и равновесия, космизация хаоса, восстановление порядка как в происходящем на дне морском, так и в звуковое оформление этого действия. Данный угол зрения близок с христианским вектором былины и оперы – пусть не ярко выраженным, имеющим языческую подкладку и приправленным пантеистическими акцентами, однако присутствующим и регламентирующим повороты сюжета. Обращает внимание схожесть музыкального воплощения Римским-Корсаковым образа Старчища с образами пасторов в операх Гофмана, Лорцинга, Львова, в которых тот выполняет, по сути, аналогичные функции. Согласно своему статусу пастор вносит мир и покой в

⁷⁴⁵ Данный материал послужил основой публикации: *Верба Н. И.* Образ Старчища в «Садко» Н.А. Римского-Корсакова в аспектах архетипичности и интертекстуальности // *Известия ВГПУ*. Волгоград, 2014. № 3 (88). С. 65–69.

⁷⁴⁶ См.: Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Сост., автор вступ. статей, комментарии и указатели Л.Г. Барсова. Указ. изд. С. 323.

трагическое окончание истории Ундины и рыцаря, сообщая ему необходимые оттенки катарсиса. Важно то, что облакается эта пасторская миссия в музыкальную плоть, сравнимую с той, которая отличает его собрата из «Садко».

Как видно из приведенных в Приложении примеров, музыкальные портреты пасторов из опер названных композиторов зиждятся на естественных для их роли оборотах – неспешных, торжественно-величавых Интонационный рисунок и ритмические особенности реплик Хайльмана реализуют, согласно разработкам Д. К. Кирнарской, важнейшие признаки коммуникативного архетипа медитации. Действительно, партия пастора основывается именно на «тихой звучности», «бесконечных лентообразных линиях» и «вариантном разворачивании ровных, безакцентных мелодических ходов»⁷⁴⁷. Важно и то, что изрекаемые Божьим служителем слова подчеркиваются предельным лаконизмом оркестровой фактуры, которая своей скупой и прозрачной хоральностью как будто подтверждает их весомость (примеры 6 и 39 из раздела 2.1.).

Существуют явные смысловые и отсюда музыкальные переключки между образами пасторов и Старчища из «Садко». Партия последнего также является собою пример воплощения основных атрибутов архетипа медитации. Этому способствует жанровая определенность единственного выхода Старчища. Как известно, композитор заимствует для него мелодию из «Обихода»⁷⁴⁸, что и определяет сугубо религиозный, эпический музыкальный облик Старчища. И пусть его реплики в противовес умиротворенным характеров пасторов из «Ундин» Гофмана, Лорцинга, Львова произносятся, согласно авторской ремарке, «зычно», пусть здесь в корреляции с мизансценой более выражена ритмическая составляющая, пусть решительные ходы в соответствующем метроритмическом облачении заставляют улавливать в этой партии не только признаки архетипа медитации, но и архетипа призыва,

⁷⁴⁷ Исследователь подчеркивает, что «Многие религиозные песнопения в духовной музыке и, например, колыбельные песни в музыке светской – характерные примеры архетипа медитации, с которым связана вся углубленно-сосредоточенная сфера музыкального выражения». См.: *Кирнарская Д.К.* Музыкальные способности. Указ. изд. С. 77–83.

⁷⁴⁸ *Кандинский А.И.* Н.А. Римский-Корсаков. Указ. изд. С. 115.

все же ощутимые интертекстуальные переключки между музыкальным оформлением речей пасторов и Старчища есть. Они выражаются в лентообразном строении мелодии, главенстве *слова*, диктующего лаконизм звукового рисунка и оркестрового сопровождения, объединении небольших построений-тезисов в крупные фразы, наличии *речевых* повторов звуков и тотальной декламационности.

В образе угадывается и более глубокая подкладка. Вспомним, что персонаж, сравнимый с названными, присутствует и в «Снегурочке»: Царь Берендей наследует его многие характерные черты, а именно – мудрость, административную силу, стремление рассудить героев и ситуации, опираясь на непреложные Божеские и природные законы справедливости, гармонии и равновесия. Отсюда, от этой матрицы – несомненные переключки между музыкальным претворением образов Берендея, Старчища, пасторов. Родство музыкальной характеристики Царя с их портретами чувствуется буквально в каждой подчеркнута декламационной – вещательной, пророческой – фразе сцен с Бермятой и Купавой (второе действие «Снегурочки»). Здесь та же неспешность, торжественность, эпичность, ровность эмоционального наполнения, граничащая с бесстрастностью, что вкупе реализовано через лаконизм, речитацию, небольшой диапазон, скупость оркестровой фактуры сопровождения, подчеркивающей важность вербальной составляющей (пример 60). Но более всего это родство ощущается, на наш взгляд, в заключительной сцене оперы, что выражено не только лишь в схожести принципов претворения в музыке отличительных черт образа, но и в аналогичности самих ситуаций:

Финал различных «Ундин»	Окончание шестой картины «Садко»	Финал «Снегурочки»
Пастор интерпретирует гибель рыцаря в Божественном ключе, <i>успокаивая и утешая</i> народ, привнося «порядок» и катарсис в трагическую сцену.	Старчище <i>утихомиривает</i> разгулявшееся подводное царство, возвращая <i>гармонию и равновесие</i> как героям, так и стихии.	Реплики и трактовка Царем гибели Снегурочки и Мизгиря вносят необходимый уравнивающий контраст – <i>покой, отраду, надежду на грядущие милости</i> – в драматизм финала оперы. Царь призывает задуматься о <i>вечном круговороте жизни</i>

В строении заключительных весомых реплик Царя угадываются характерные и для Старчища, и для пасторов способы воплощения мудрого, имеющего явную

сакральную природу образа. Здесь соответствующими средствами выразительности реализуются степенность, основательность, *незыблемость* Высшего разумного начала, проводником которого выступает Царь, призывающий вверенный ему народ «вернуться на круги своя» и, несмотря на печальные события, славить дарующее жизнь, тепло и свет Божество (пример 61).

Продолжая своеобразный аудио- и видео-ряд героев, в обликах которых запечатлены схожие семы, что определяет саму возможность рассмотрения их как персонификации одного архетипического образа, вспомним также о несчастном Мельнике-Вороне в «Русалке» Даргомыжского. В своем накаленном безумии он изрекает и пророчит реалистичные, разяще правдивые истины и безумие его в контексте оперы можно трактовать именно как мудрость высшего порядка, как мудрость *юродивого*, которому только и позволено в сложных реалиях национального русского менталитета «глаголать правду».

Перечисленные герои восходят к архетипическому образу Мудрого Старика (по Г.Юнгу), в свою очередь, оказывающегося центральным во многих мифологических и религиозных⁷⁴⁹ сюжетах. Подобная бездонность образа Старчища в «Садко» еще более углубляет связи оперы не только с фольклорным пластом о морских девах и корпусом художественных произведений на эту тематику, но и с более широкой сферой сюжетов (как фольклорных, так претерпевших обработку в культуре), в которых хаос космизируется при помощи вторжения справедливой и мудрой силы, персонифицированной в соответствующем герое.

Резюмируем. Система архетипических образов о морских девах обогащает смысловую палитру «Садко» Римского-Корсакова, сообщает ему полифоничность и интегрирует в широкий культурный контекст. Вместе с тем благодаря контакту с былинной основой оперы и откристилизовавшимися в ней мотивами, сами архетипические образы русалочьих мифов претерпевают соответствующую огранку, трансформируясь и приобретая новые семы.

⁷⁴⁹ Отметим, что мотив «регуляции миропорядка» благодаря воздействию Высших Сил выступает ядром огромного пласта религиозных сюжетов. В частности, он является неизменной основой такого жанра, как жития святых.

Укорененность русалочьих образов в фольклоре и затем художественной практике продуцирует явные интертекстуальные параллели между их музыкальными воплощениями в различных произведениях. Примерами этому выступают хронотоп, герои, события и ситуации оперы Римского-Корсакова, чьи музыкальные портреты содержат в себе немало отсылок на характеристики персонажей, мизансцен, мест и времени действия из других опер, основанных на сюжетах о морских девах (и – шире – морской стихии в целом).

§ 2.13. «Утопленница» Н. В. Лысенко: национальная украинская опера о русалке⁷⁵⁰

Оперу Николая Витальевича Лысенко «Утопленница»⁷⁵¹ в России знают немногие, да и то, скорее, в профессиональных кругах. Однако она хорошо известна на Украине благодаря прославленному имени ее творца – основоположника украинской классической музыки и зачинателя профессионального музыкального образования в стране. Лысенко приобрел неофициальное, но ёмкое в информативном отношении прозвище «гетмана украинской музыки» в том числе благодаря своей подвижнической деятельности по сбору, обработке, популяризации украинских народных песен, с которыми он обращался бережно, любовно и мастерски.

Обладая прекрасным образованием и недюжинной эрудицией⁷⁵², получив основательную профессиональную базу в Лейпцигской консерватории у К. Рейнеке,

⁷⁵⁰ Материалы данного раздела послужили основой публикации: *Верба Н. И.* «Утопленница» Н. В. Лысенко: национальная украинская опера о морской деве // Вестник Кемеровского института культуры и искусств. 2020. № 53. С. 82–95.

⁷⁵¹ Работа над оперой продолжалась с 1871 по 1883 годы. См.: *Лысенко О. Н.* Микола Лысенко: Воспоминания сына / Лит. обработка Б. Хандроса. М.: Молодая гвардия, 1960.

⁷⁵² После завершения домашнего образования (языку его обучал А. А. Фет) Лысенко поступил на факультет естественных наук Харьковского университета, а затем продолжил обучение в Киевском университете, который окончил в 1864 году; спустя год получил степень кандидата естественных наук.

И. Мошелеса, Э. Рихтера и Э. Венцеля⁷⁵³ и затем совершенствуясь в мастерстве композиции и оркестровки в Петербургской консерватории у Римского Корсакова, Лысенко стал подлинно великой фигурой в украинской музыке, соединяя в себе качества гражданина, этнографа-музыковеда, пианиста, дирижера, общественного деятеля, просветителя и организатора сыгравших неоценимую роль в культуре страны музыкально-образовательных учреждений и значимых мероприятий⁷⁵⁴.

Созданная в содружестве с двоюродным братом, единомышленником и другом М. Старицким, лирико-фантастическая опера «Утопленница» по Гоголю снискала успех при своих первых постановках⁷⁵⁵ и даже в XX веке была в репертуаре

⁷⁵³ Сам Н. В. Лысенко, впрочем, совсем не в восторженных тонах отзывался об этом периоде своего становления как музыканта. Отмечая в письмах несомненную пользу от занятий по фортепиано с Э. Венцелем, он вместе с тем осознает малую результативность своего пребывания стенах Лейпцигской консерватории для его роста именно как композитора. Красноречиво высказывание Н. В. Лысенко о необходимости другой почвы для развития своей индивидуальности: «Я взял у немца в Лейпцигской консерватории науку его о музыке, но возвратился домой и стал при помощи той науки над своим добром работать, не онемечивая своей песни. Может быть, некоторое время был под влиянием чужой науки, а в дальнейшем уже ясно отмежевал себе “где мое, где не мое”...». См.: *Лысенко О. Н.* Микола Лысенко: Воспоминания сына Указ. изд. Кроме того, подлинное возмущение у него вызывало абсолютное незнание в стенах лейпцигской консерватории музыки славянских композиторов и авторитарно-изничтожительное мнение об этом пласте мировой музыкальной культуры, которое бытовало там в 60–70-е годы XIX века. См. подробнее об этом: *Гозенпуд А. А.* Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура. М.: Музгиз, 1954.

⁷⁵⁴ Плодотворное общение с самим Н. А. Римским-Корсаковым и другими «кучкистами» сыграло свою роль в разнообразной деятельности Н. В. Лысенко уже по возвращении его на Украину – композитор реализовывал у себя на родине, в общем, сходную с идеологией «Могучей кучки» программу полномасштабной музыкально-просветительской, художественно-творческой деятельности, в основе которой лежала задача формирования национальной школы. Подвижническая работа Н. В. Лысенко привела к созданию Музыкально-драматической школы в Киеве, явившейся фундаментом украинского профессионального музыкального образования в целом, а также явилась мощным импульсом популяризации творчества Т. Шевченко и организации множества исторически значимых музыкальных и – шире – культурных мероприятий, ставших важнейшими вехами в рождении украинской композиторской школы и становлении профессионального художественного образования. См.: *Лысенко О. Н.* Микола Лысенко: Воспоминания сына. Указ. изд.

⁷⁵⁵ Как свидетельствует Бернадт, премьера «Утопленницы» состоялась в Русском театре Одессы 2 января 1885 года при участии крупнейших мастеров украинского театра — В. Грицяя, Е. Боярской, М. Заньковецкой, М. Кропивницкого, Н. Садовского, П. Саксаганского. Информация, приводимая Бернадтом, противоречит той, что содержится в воспоминаниях сына Лысенко, который отмечает, что премьерный показ оперы состоялся в Харькове. Впоследствии, в 1887–1888 годах опера была поставлена силами украинской труппы под руководством М. Старицкого в Москве и Петербурге. См.: *Бернадт Г.Б.* Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). М.: Советский композитор, 1962. С. 315.

украинских театров⁷⁵⁶ и выдерживала ряд представлений, в том числе в новой редакции⁷⁵⁷. Однако в текущем репертуаре Харьковского национального академического театра оперы балета и киевском театре «Национальная опера Украины» присутствуют такие оперы композитора, как «Тарас Бульба» и «Наталка-Полтавка», однако «Утопленницы», к сожалению, нет⁷⁵⁸.

Широкому слушателю опера почти неизвестна⁷⁵⁹. Между тем, ее можно считать одним из выдающихся, знаковых произведений среди художественных приношений сюжета о морской деве: либреттист и композитор максимально рельефно, эффектно, ясно, узнаваемо претворили национальные особенности повести Гоголя и подлинно малороссийский дух этого шедевра.

Стилистику оперы «Утопленница» Лысенко нередко ставят в зависимость от «Майской ночи» Римского-Корсакова. Обе оперы роднят удивительная красочность фантастических сцен, просветленно гимнические финалы, проникновенная лиричность партий главных героев, ориентация на национальное начало. Вместе с

⁷⁵⁶ Партию Левко в «Утопленнице» (а также партию Петра из оперы Н. В. Лысенко «Наталка-Полтавка») исполнял И. С. Козловский во время своей службы в рядах РККА, которую совмещал с работой в труппе Полтавского передвижного оперного театра (20-е года XX века). См.: *Дарский Иосиф* «Пел я сладостною скрипкой»: к 100-летию со дня рождения Ивана Семеновича Козловского [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vestnik.com/issues/2000/0829/win/darskii.htm>.

⁷⁵⁷ В XX веке М. И. Вериковским и М. Ф. Рыльским была предпринята редакция оперы, касающаяся небольших уточнений в тексте, голосоведения хоров, но не меняющая облик оперы. В обновленном виде опера «Утопленница» была поставлена в Киеве 2 сентября 1950 года. См.: *Бернандт Г.Б.* Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). Указ. изд. С. 315.

⁷⁵⁸ Вероятно, причиной тому является не сама опера и ее художественные достоинства, но острая общественно-политическая ситуация в стране, обуславливающая соответствующий отбор именно *патриотического* репертуара, в особенности, из наследия национально значимых авторов. Оперы Н. В. Лысенко «Тарас Бульба» и «Наталка-Полтавка» удовлетворяют этим запросам. Лирико-поэтическая «Утопленница» с ее флёром изысканности, сказки, ирреальности, по-видимому, – нет.

⁷⁵⁹ В сети Интернет есть радиозапись премьерного показа 1950 года: аудиотрек наложен в ней на кадры-картины из художественного фильма «Майская ночь» и видеорепродукции полотен А. Куинджи. См.: *Mykola Lysenko Opera "Night of May" on Mykola Gogol 's story, recorded by ukrainian state radio company / Лірично-фантастична опера у 4 частинах на лібретто М.Старицького. Муз. редакція М.Вериківського, літературна - М.Рильського. Радіопостановка. Солісти, хор (п/к Ю.Таранченка) та оркестр українського радіо (диригент Климентій Домінчен). Використано кадри з однойменних радянських фільмів. Ведучий - н.а. Олексій Омельчук Запис українського радіо 1950 р.* [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=i9rcPLioVb4>.

тем, думается, что родство это обусловлено не только влиянием Римского-Корсакова, общение с которым, разумеется, сыграло неоспоримую роль⁷⁶⁰, но также самим сюжетом и архетипическим образом русалки, будто подсказывающей творцам средства своего запечатления. Поэтому в задачи настоящего раздела не входит сравнительный анализ обеих опер⁷⁶¹, или же прослеживание естественного влияния прославленного российского мэтра на становление оркестрового письма украинского композитора, но, скорее, *попытка выхода к общему для них первоисточнику* – архетипическому образу, обусловившему как особенности самого фольклорного сюжета и его художественных версий, так и определившего схожие средства воплощения в произведениях разных авторов.

В самом деле, волшебное впечатление от музыкальных картин украинской природы в опере Лысенко в той же мере, что и воздействием приобретенного в Петербурге опыта общения с Римским-Корсаковым и кучкистами обуславливается его *ментальным, кровным*, из поколения в поколение ему передаваемым *знанием* того, *что* стоит за описанием украинской ночи в гоголевском шедевре: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь!». И, если есть музыка, созвучная с этими строчками и посвященными красоте украинской природы гениальными пейзажами Архипа Куинджи, то это – музыка

⁷⁶⁰ Красноречиво иллюстрирует пиетет Лысенко к творчеству русских композиторов следующий пассаж из письма к И. Франко: «Учиться музыке на великих образцах русского искусства [я] никогда не откажусь; вникну, испытаю восторг и наслаждение от сочетания прекрасной формы с подлинно народными элементами у Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова и вернусь к своему, чтобы творить, следуя этим образцам». Приводится по: *Гозенпуд А. А. Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура*. Указ. изд. С. 8–9.

⁷⁶¹ Подобная процедура уже отчасти осуществлялась А. А. Гозенпудом и даже не столько с целью рассмотреть особенности оперы Н. В. Лысенко (ей посвящены всего несколько страниц), сколько именно с намерением акцентировать степень воздействия Н. А. Римского-Корсакова на драматургию, оркестровые решения и т.д. См.: *Гозенпуд А. А. Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура*. Указ. изд. С. 76–77.

Лысенко. Удивительная, зримая атмосфера таинства и волшебства претворена композитором в Интродукции и третьем «русалочьем» действии, объемлющем несколько сцен.

Национальная достоверность и подлинность украинского духа в опере определяются также ее песенно-хоровой основой, сопряженной со временем действия – днями Зеленых святок⁷⁶². Хоры и песни в опере Лысенко – основа основ произведения в целом и причина его настоящего украинского характера, своего рода маркер национального контекста, сообщающий музыке свое «лица не общее выраженье». Здесь есть и собственно русальные песни (девичья троицкая «Ой, зав'ю вінки...» и др.), и протяжно-лирические (песня Левко «Нічка спускається» и др.), и комические (вторая песня Горпины «Докі ж мени журитися», дуэт Писаря и Горпины «Ой, капуста, ой розсадо моя»). Здесь есть также и жемчужина украинского хорового искусства – мужской хор «Туман хвилями лягає», часто исполнявшийся в концертных программах еще при жизни его автора как самостоятельное произведение.

Важная особенность оперы Лысенко – явный катарсический оттенок, определяющийся смыслом Зеленых святок. Обычай Русальной, следующей за праздником Троицы недели детально были знакомы композитору как уроженцу Полтавщины. В самых общих словах, именно в эти дни души умерших некрещеными детей, или же девушек, ставших жертвами предательства со стороны возлюбленных своих и совершивших непростительный с точки зрения христианства грех самоубийства, нуждаются и просят человека об особой молитвенной, деятельной поддержке и взамен щедро вознаграждают его. Сакральные аспекты этих обрядовых дней заключаются в извечном стремлении человека изжить, исправить прощением и просьбой о помиловании подлинные житейские драмы и воссоединить при помощи молитвы уже за пределами жизни то, что было разъединено на земле. Именно из этого, быть может, сокрытого для современности, но столь очевидного и разумеющегося в XIX веке *народного* смысла рождается и гоголевская сказка, и затем

⁷⁶² Лысенко М. В. Утоплена. Лірико-фантастична опера на 3 дії. Клавір. // Лысенко М. В. Зібрання творів: в двадцяти томах. Київ: Мистецтво, 1956. Т. V. С. 11.

такие аутентичные музыкально-сценические ее версии Римского-Корсакова и Лысенко. Не случайна в таком контексте молитва Левко и Ганны «за душу утопленницы бедной», не случайна христиански окрашенная встреча Левко и Панночки, не случайны просветленные финалы опер – для этих драматургических решений есть прямые подсказки в гоголевской «Майской ночи», но еще более оснований для них существует в том огромном континууме, в котором родился и сам гоголевский текст – славянском фольклоре, прекрасно известном обоим композиторам.

Данный драматургический вектор развития сюжета сохраняется разными авторами, обращающимися к сюжету о морской деве: вспомним катарсические константы сказки об Ундине, прощающей своего неверного возлюбленного, что претворено Фуке, Гофманом, Лорцингом, Львовым и др. Именно для таких разрешающих все грехи и тяготы земного бытия финалов опер существуют гораздо более веские основания, чем просто перенимание опыта одного художника у другого или же принадлежность к одной культуре. Здесь действуют непреложные законы мифа, цель которого, по верному выражению Е.М. Мелетинского заключается в восстановлении Космоса из Хаоса. Поэтому мотив прощения, то есть воссоздания разрушенного (как, собственно, и оборотный – мотив мести⁷⁶³) в сюжете о морской деве выступает смыслообразующим. Обретение рая, достижение желанной доброй цели, восстановление справедливости – вот те мотивы, на которых зиждятся гимнические, прославляющие концовки различных русалочьих опер. Очевидно, корни этого мотива стоит искать в мифологической, фольклорной основе сюжета о русалке.

И в такой, самой *национально ориентированной* опере на русалочью тему все же обращает внимание использование Лысенко откристаллизовавшихся в течение

⁷⁶³ Мотив мести – иной смысловой полюс финала русалочьих опер. Однако месть на земле (например, в опере А. С. Даргомыжского, где финал являет собой подводное зрелище влекомого к ногам Царицы Днепра Князя) оборачивается для героя благом, то есть его прощением и таким нужным ему воссоединением с русалкой. Думается, здесь сказываются и многие социально-утопические основания сюжета о морской деве, приправленные христианским контекстом: если счастье героя (Рыцаря, Князя, Ловчего и т.д.) с морской девой невозможно на земле в силу ряда причин, то оно осуществляется в ином, запредельном мире. На наш взгляд, это некая модель Царствия Небесного, в котором, наконец, герои обретают долгожданные счастье и покой, восстанавливают свою расколотую целостность.

долгого времени способов воплощения дивного русалочьего образа, к которым обращался и Римский-Корсаков в своей опере на гоголевский сюжет, и многие иные творцы в оперных сочинениях о морской деве. Удивительно, но, как показывает очередной раз анализ, даже выраженная ориентация на народную основу и музыкальные традиции страны не помешали Лысенко прибегнуть к тому же самому кругу выразительных средств, при помощи которого разные авторы различных национальных школ характеризовали своих морских дев.

В «Утопленнице», при удивительно разнящейся от всех других произведений стилистике, обусловленной украинским музыкальным фольклором, все же можно обнаружить сходные фактурные, интонационно-круговые, колористические, тембровые способы воплощения волшебного русалочьего образа. Данный феномен объясняется именно подсказками с его стороны, направляющими творческие поиски разных авторов в схожее русло.

Очарование украинской ночи, запечатленное в Интродукции, сотворено Лысенко сопоставимыми с другими русалочьими водными полотнами средствами. Здесь и «зыбь», «дрожание», «колыхание» водной глади, и будто расходящиеся от нечаянного соприкосновения «круги на воде», что обрисовано с помощью тремоло, приглушенно-таинственной динамики, особых тембровых решений (пример 1). Помимо столь информативной интродукции, в опере есть еще одна иллюстрация ночи, в которой свершается чудо. В либретто содержится следующая ремарка, которая направляет восприятие этой музыкальной картины третьего действия в нужное русло: «Глуха місцевість оживає: ставок, будінок, усі дерева, очерет, уся рослинність починають грати, відмінюватись чарівними вогнями, усе світиться якимсь надзвичайним сяйвом»⁷⁶⁴.

В данном фрагменте используются уже знакомые по интродукции средства выразительности: тремоло, очевидное расслоение на «дрожащую поверхность» и

⁷⁶⁴ Лысенко М. В. Утоплена. Лірико-фантастична опера на 3 дії. Клавір. Указ. изд. С. 179. В переводе этот фрагмент звучит так: «Глухая местность оживает: пруд, дом, все деревья, камыши, травы начинают играть разными красками, обмениваться волшебными огнями, все светится дивным сиянием» [перевод наш. – Н. В.].

«дно», столь узнаваемые и точно претворяющие атмосферу волшебства тембры духовых. Симптоматично, что схожие средства – оркестровые, тембровые, фактурные – использованы Римским-Корсаковым в его волшебных пейзажах «Майской ночи». Выраженные интертекстуальные параллели между обеими операми определяются, повторимся, не только разумеющимся пиететом Лысенко к своему наставнику, но и наличием *единого образа*, продуцирующего обращение к единому же спектру выразительных средств.

В числе таких были обозначены круговые мотивы как яркая ее характеристика в различных операх, кантатах, романсах, камерно-инструментальных произведениях. Национальный украинский облик партии Панночки также изобилует столь присущими образу круговыми, замкнутыми мотивами. И пусть «Майская ночь» Гоголя репрезентирует отнюдь не мстительный по отношению к человеку вариант образа, все же круговые мотивы как имманентная ему интонация проникают и в партию Панночки Лысенко. Один из многочисленных примеров – фрагмент сцены «Чарівний сон» из третьего действия (пример 3). Круговое, замкнутое строение мелодики ощутимо и в следующем фрагменте – ариозо «Глянь, яка я молода», сопровождающемся аккомпанементом арфы (пример 4). Знаковыми выступают параллели между круговым принципом в партиях Панночки Лысенко и героини Римского-Корсакова, где очевидны схожие же круговые мотивы. На наш взгляд, редуцирование подобного явления только лишь к влиянию старшего коллеги на младшего не может объяснить всей полноты явления, основной смысл которого заключается в наличии архетипического образа, подталкивающего разных авторов к выбору сопоставимых способов его реализации.

В музыкальной характеристике подруг Панночки можно обнаружить различные варианты рассматриваемых мотивов (обратим внимание на размер 6/8, в котором «кружатся» эти мотивы) и тенденцию к общей повторности мелодики, еще более усиливающей иллюзию кружения. В переводе текст этого фрагмента хора выглядит так: «Уже месяц над нами высоко / И зори роями сверкают, / Ой, время, пора, ясноокие / Со дна на поверхность всплывать! / Гулять на серебряном лоне / Свободно, без дум, без тоски, / Смеяться и хлопать в ладони / под ветвями роскошными

вербы». Очевидная реминисцентная природа этого хора также определяется, по нашему мнению, архетипическим образом: достаточно вспомнить текст русалочьего хора из третьего действия оперы Даргомыжского⁷⁶⁵. Если феномен архетипического проявляется как принцип мышления, то текстовые параллели объяснимы его действием, порождающим сходные метафоры, выражения у разных авторов.

В музыке феномен архетипического действует, по-видимому, так же: один и тот же образ интуитивно облекается творцами в похожие интонации, фактуру, тембры. Очевидны вслед за текстовыми и музыкальные параллели между русалочьим хором из оперы Даргомыжского и хором русалок из оперы Лысенко: и в том, и другом случаях ткань хоров зиждется на кольцеобразных, замкнутых мотивах (в общем для обоих размере 6/8) и принципе повторности, *круговом* возвращении материала. Разумеющимися в таком контексте предстают переключки между хором Лысенко и хором русалок «Заманивать молодца пенъем»⁷⁶⁶ Римского-Корсакова, основанном на драматургическом принципе повторности, кружащихся, действительно заманивающих мелких мотивах (в размере 6/8!), тембрах духовых и арфы.

Примеров, иллюстрирующих единую интонационную природу партий морской девы во всех ее запечатлевшихся в музыкальном искусстве обличьях, а также сходных способов воплощения в музыке волшебной, завораживающей водной стихии может быть множество. Важно даже не столько их количество, сколько сам вывод об обусловленности таких параллелей существованием феномена архетипического, который объясняет аналогичные направления творческих поисков у различных авторов. «Утопленница» Лысенко, наряду с ее *уникальным* национальным колоритом – удивительным, поистине *чарівным* – также вплетается в *общий* для множества опер на русалочью тему континуум, выступая талантливym приношением дивному и вечному образу.

⁷⁶⁵ Свободной толпою / С глубокого дна / Мы ночью всплываем / Нас греет луна / Любо нам ночной порою дно речное покидать / Любо вольной головою гладь речную разрезать / Подавать друг дружке голос, воздух звонкий раздражать / И зеленый влажный волос в нем сушить и отряхивать... См.: *Даргомыжский А. С.* Русалка: Клавир. С. 213 – 219.

⁷⁶⁶ *Римский-Корсаков Н.А.* «Майская ночь»: Опера в трех действиях, четырех картинах. С. 233 и далее.

**§ 2.14. «Русалка» А. Дворжака в контексте оперных версий
сюжета о морских девах: интеграция наднационального сюжета
и национальных традиций⁷⁶⁷**

«Русалка» Антонина Дворжака до сих пор удерживает внимание поклонников оперного жанра. Счастливая сценическая судьба⁷⁶⁸ лирической сказки о русалочке объясняется неординарными достоинствами произведения, мастерством художника, его создавшего, выраженным национальным характером, отсылающим в архаические глубины чешского музыкального фольклора⁷⁶⁹. Флер таинственности, поэтическая, изысканная сказочность, чарующая красота музыки и, вместе с тем, глубина духовно-нравственной проблематики – вот неполный перечень эпитетов, которыми можно описать впечатление от дворжаковской «Русалки». Удивительная искренность и разящая точность художественного выражения, свойственные опере, определяются во многом неподдельным восхищением композитора как самим либретто, так и народными легендами, легшими в его основу⁷⁷⁰.

⁷⁶⁷ Материал данного раздела послужил основой для публикации: *Верба Н.И.* «Русалка» Дворжака в контексте оперных версий сюжета о морских девах / Н.И. Верба // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сборник статей по материалам VI Международной научно-практической конференции (25-27 ноября 2015 года): в 2-х ч. СПб.: Скифия-принт, 2017. Вып. 8. Часть 2. С. 24–59.

⁷⁶⁸ Сведения об успешных и резонансных постановках «Русалки» Дворжака есть в диссертации М. В. Быковских. См.: *Быковских М.В.* Принципы драматургии поздних опер А. Дворжака («Черт и Кача» и «Русалка»): автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1984. В книге Бернандта содержатся сведения о постановках оперы Дворжака в России в Харькове (1954), Москве (1955, 1958). См.: *Бернандт Г.Б.* Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). Указ.изд. Интернет ресурсы дают представление о востребованности оперы на современной оперной сцене. В пример можно привести постановки «Русалки» Мариинском (2009), Михайловском (2009) театрах Санкт-Петербурга, Метрополитен-опере (2009) и многих других.

⁷⁶⁹ Как известно, опера «Русалка» написана Дворжаком на основе текста Ярослава Квапила, который, в свою очередь, прибежал в работе над либретто к творчеству выдающихся чешских писателей и собирателей фольклора – Карела Яромира Эрбена и Божены Немцовой. См.: *Smaczny J.* “Rusalka” Lyric fairy-tale in three acts by Antonin Dvořák to a libretto by Jaroslav Kvapil // *The New Grove Dictionary of Opera*: in 4 vol. / ed. Stanley Sadie. London: Macmillan ref.; New York: Grove's dict. of music inc., 1992. Vol. 4. P. 91–93.

⁷⁷⁰ Предложенный Дворжаку текст либретто по-настоящему увлек его. Немаловажное значение в особом отношении к либретто будущей «Русалки» сыграло искреннее восхищение Дворжака творчеством Карела Яромира Эрбена. К его «Букету из народных преданий» композитор обращался и ранее, результатом чего стали четыре симфонические поэмы на сюжеты баллад из «Букета». См.:

«Русалка» Дворжака – явление *самобытное* как в национальном, так и музыкальном смысле. Вместе с тем способы обрисовки в этой опере архетипического образа русалки, ее отца-Водяного, Принца, соперницы-Княжны сопоставимы с теми, к которым прибегали иные авторы. Это касается и музыкального портрета героини, и выбора имманентного ей инструментария, и драматургии оперы в целом. Обратимся к фрагментам оперы, помещающим ее в контекст сценических произведений на русалочью тематику, проанализируем интертекстуальные связи между ними и осмыслим причины, побуждающие различных авторов порождать такие связи схожими творческими решениями.

Уже в самой увертюре налицо противопоставление грозно-тревожного и лирического начал (примеры 1 а, b). Подобная антитеза, заявленная с первых тактов увертюры как основной узел драмы, как сущностный ее конфликт свойственна многим операм на русалочью тему. Однако контраст двух начал можно персонафицировать не только при помощи совершенно разных образов русалочки и ее отца, то есть средоточия лирики и теплоты, с одной, и символа мести миру людей за нарушенные обещания, с другой стороны. Возможна и иная интерпретация. Думается, что грозное начало в увертюре связано с родителем морской девы, его карательными мотивами и ее собственным желанием завязать отношения с человеком. Это то семя смерти, которое в результате погубит ее (пример 2). Амбивалентность рассматриваемой музыкальной лейтформулы обусловлена ее тесной сопряженностью с образом Водяного: отец Русалки словно знает о неизбежном... В увертюре впервые появляется и лейтмотив Русалки (пример 1 b), на котором, фактически, будет строиться симфоническое развитие ее образа. Симптоматично, что сам лейтмотив Русалки представляет собою музыкальный эквивалент круга (пример 3), в разных вариантах буквально пронизывающего всю партитуру оперы.

Егорова В.Н. Симфонические поэмы Дворжака на сюжеты баллад Эрбена // Антонин Дворжак: Сборник статей / Ред. Л.С. Гинзбург. М.: Музыка, 1967. С. 23–53; Schönzeler H.-H. [Dvořák](#) / H.-H. Schönzeler. London, New York : Marion Boyars Publishers, 1984; Clapham J. Antonín Dvořák. Musician and Craftsman. London : Newton Abbot (England), David & Charles, 1979.

Уже в ткани увертюры вполне уловимы творческие интенции Дворжака, сопоставимые с попытками других композиторов воплотить в музыке основной конфликт оперы, дать слушателю о нем представление уже во вступлении, а также превратить в нем ключевые семы главной героини. Названное обстоятельство ни в коей мере не ставит под сомнение своеобычность музыки Дворжака, а только свидетельствует о действии архетипического образа морской девы, словно направляющего творческие импульсы разных авторов к адекватным этому образу средствам запечатления. Столкновение в увертюре образа, через край бьющего светлой лирикой с выраженной «темной» угрозой (наглядно это отображено во всей ткани оперы: из множества возможных приведем только лишь один фрагмент: пример 4), идущей от желания этого светлого образа вступить в контакт с человеческим миром, представляется *типичным* как для сюжета о морской деве, так и для опер на эту тематику.

Первый акт являет собой впечатляюще красивую картину ночного озера, звукопись которого достигает зрительного эффекта. По-настоящему завораживающие переливы воды, прорисованные в прозрачно-светящейся оркестровой ткани, тончайшие градации динамики, передающие таинственность и волшебный колорит происходящего действия, продуманность фактурных пластов, создающая очевидные пространственные эффекты – все это вводит в подлинный дух сказки. Сколь родственными выглядят созданные Дворжаком живописные полотна с тончайшими градациями оттенков в завораживающих картинах ночного озера «Майской ночи» Римского-Корсакова! Как ощутима в них волшебная харизма воды и как схожи средства ее отображения!

Вместе с тем открывающая «Русалку» живописная сцена имеет ярко выраженное чешское народное обличье. Сопоставление хоровых и танцевальных, лирических и подвижных эпизодов, впечатляюще эффектная ритмика музыкальной ткани – все это рисует не только одухотворенно-сказочную, но глубоко национальную, напоминающую «Славянские танцы», атмосферу. Национальное начало характеризует многие оперы на русалочью тему: это определяется фольклорными корнями легенды о морской деве. Именно поэтому многие композиторы, обращавшиеся к данной тематике, интуитивно прибегали к народному интонационному

словарю для характеристики своих главных героев, в особенности, самой русалки, что явно ощущается и в исследуемых на страницах этой диссертации операх.

Национальный облик свойствен даже фантастическим фрагментам оперы Дворжака. Народные интонации пронизывают и неволшебные сцены «Русалки», например, с ловчим и поваренком (начало второго, отдельные моменты третьего актов). Они служат эффектным контрастом к ирреальным сценам в лесу и на озере, а также являются отстраняющими по отношению к глубоко драматичному, насыщенно-эмоциональному действию оперы в целом. Идея сосуществования реального и фантастического пластов заключена в самом сюжете о морской дева: именно из этого семантического поля рождаются схожие драматургические решения различных композиторов.

В числе сравнимых с иными композиторскими решениями средств выразительности, характеризующих морскую дева, – тембровые искания Дворжака. Арфа выступает как один из самых ярких и аутентичных инструментов, в возможностях которой отобразить характерные черты образа. Арфовые переливы, живописующие водную субстанцию, из которой будто соткана героиня, присутствуют как визитная карточка Русалки и в опере Дворжака. Выразительнейшее арфовое вступление (пример 5) предваряет первое ее появление.

Приведенный фрагмент является показательным – он оканчивается в партитуре круговым лейтмотивом, излагаемым кларнетами. Во всей партитуре эта лейтформула в соответствующем тембровом обрамлении будет служить, во-первых, духовно-смысловой скрепой, придающей цельность, логичность и последовательность всему симфоническому развитию, вырастающему, фактически, из одного интонационного ядра, и, во-вторых, являющейся подспудным, но важным симфоническим планом драмы, своеобразным зеркалом внутреннего мира героини в различные моменты ее бытия. Лейтмотив Русалки настолько существенен для понимания драматургии оперы, что на его модификациях в различные моменты оперы стоит остановиться подробно. Символ круга, который являет собою рассматриваемый лейтмотив, выступает в роли чуткого барометра, точнейшего «измерительного

прибора» самых разнообразных градаций состояния героини, в особенности, в те моменты действия, когда она становится немой.

Круговые – тягучие, чувственные – мотивы ощутимы и в ариозо «Часто приходит он в мои объятия...»⁷⁷¹. Такое же строение явственно в последующей за ариозо арии «Месяц на небе...»⁷⁷². С названным номером, часто исполняющимся в концертных программах в качестве самостоятельного и ставшим настоящим символом дворжаконской оперы, связан еще один важный в контексте исследования момент, доказывающий архетипическую подоплеку творческих решений композитора. Арию «Месяц на небе», как и первое появление Русалки, снова предваряет красочная арфовая прелюдия (пример 6), подхваченная затем гобоями и кларнетами, излагающими лейтмотив Русалки.

Круговая природа интонационного портрета русалки очевидна, и чуткий слушатель обнаружит ее сам без особого труда: волнообразно-вздымающаяся, как взволнованное дыхание, и, в то же время, щемяще чистая, она производит сильное впечатление. Кольцеобразные замкнутые построения, продиктованные как образом, так и драматической ситуацией, наличествуют, наряду с самим лейтмотивом героини, и в сцене с Бабой Ягой (пример 7). Здесь они будто воплощают в звуках горячую мольбу Русалки к колдунье – «помоги мне!», олицетворяя твердую решимость заплатить за обретение человеческого облика самую высокую цену («все отдам, все, что есть, только сделай меня человеком!»; «дай мне людское тело, людскую душу!»⁷⁷³). В такой музыкальной оболочке просьба Русалки обретает еще большую выразительность – круговые мотивы в музыке выступают не просто в качестве убедительного эквивалента мольбы и, вместе с тем, инсталляции волшебных чар, но и *усиливаются* именно таким звуковым форматом. Неудивительно в этом контексте, что многие композиторы интуитивно шли одной тропой в своих поисках аутентичных музыкальных интонаций для русалочьего образа – лирического,

⁷⁷¹ Dvořák Ant. Rusalka: Lyrická pohádka o 3 jednáních: Klavírní výtah se zpěvy. Ibid. S. 32–33.

⁷⁷² Ibid. S. 38–41.

⁷⁷³ Ibid. S. 56–58.

нежного, но, в то же время, колдовски-притягательного и гипнотически-завораживающего, что, повторимся, очевидно в в вокальных партиях Ундин, Наташи, Панночки, Волховы, Свитезянки.

В замыкающей первое действие оперы сцене Принца и Русалки лейтмотив героини приобретает особое звучание. Лишенная, по условиям сделки с Бабой Ягой голоса, Русалочка вынуждена *молча* переживать самое счастливое событие – встречу с Принцем. Лейтмотив героини в его многообразных вариантах (регистровых, тембровых, темповых и динамических) на фоне пульсирующе-трепещущей оркестровой ткани становится единственным комментатором ее состояния (пример 8). Без преувеличения, лейтмотив выступает интонационной *моноидеей* этой сцены и оперы в целом. Здесь лейтмотив героини окрашен, безусловно, в счастливые тона, да и само обилие его повторов будто живописует степень ее воодушевления.

Достоинно внимания следующее наблюдение за развитием музыкальных событий в финале первого акта: декламационное начало в партии Принца, ощущаемое на протяжении всей предшествующей сцены с охотниками, сменяется кантиленно-песенным. Виновницей этой метаморфозы выступает Русалка, при виде которой очарованный Принц перенимает интонации ее лейтмотива, буквально пронизывающего всю оркестровую ткань. Неудивительны в этом контексте круговые обороты уже в вокальной партии самого Принца (пример 9) – он впечатлен настолько, что начинает говорить ее речами, превращается в своего рода зеркало, отражающее этот волшебный образ. Сходные рассмотренному по своей драматургической и психологической подоплеке фрагменты с очевидным приемом интонационной диффузии можно обнаружить и в партитурах иных опер на русалочью тему.

Во втором акте лейтмотив Русалки окрашен в трагические тона: перипетии самого сюжета обуславливают эту трансформацию. В развернутой оркестровой интерлюдии, предваряющей сцену принца, Русалки и Княжны, в лейтмотиве героини прорастают драматические нотки как предчувствие будущих испытаний (пример 10). Обратим отдельное внимание на выбор тембра для очередного фрагмента, характеризующего героиню, – это гобой и арфа.

И далее, взамен прежних счастливо вздымающихся «гроздьев» лейтмотива, претворяющих настоящую радость разделенного чувства в заключительной сцене первого акта, можно услышать настоящие *крики*, еще более выразительные оттого, что это душевные терзания *молчаливой* Русалки. Поразительно мастерство Дворжака-симфониста, сумевшего воплотить при помощи градаций одного мотива тончайшие движения души, глубину боли и переживаний *немой* героини. Русалка в сценах с Княжной и Принцем не менее красноречива *без вокальной партии*, чем в предыдущем и последующем актах, когда голос возвращается к ней. Помимо исключительной многозначительности самого лейтмотива, партитура оперы во втором действии изобилует определенными режиссерскими ремарками, отражающими во всех нюансах глубину трагедийной бездны, разверзшейся перед героиней и все вехи крушения ее счастья. Приведем лишь некоторые: «русалка, болезненно раненая, смотрит на обоих»⁷⁷⁴, «русалка смотрит с болью и гневом на княжну»⁷⁷⁵ и многие другие.

Сцена с Принцем, Княжной и Русалкой из второго акта связана интертекстуальными нитями со схожими сценами из многих опер на сюжет о морской деве, но в особенности – «Русалкой» Даргомыжского. Выразительна в этом контексте тоскливая краска гобоя, отсылающая к соответствующим тембровым решениями образа Наташи (пример 11). Изуродованный болью мотив Русалки слышится в оркестре и в тот момент, когда Принц, согласно соответствующей ремарке, «подает Княжне руку» (пример 12). И далее – иллюстрации состояния героини, убедительнейшим образом выраженные в трансформирующемся до неузнаваемости лейтмотиве, который облачается во все более трагические одеяния (пример 13). Как кульминационная точка разыгравшейся во втором акте драмы, на наш взгляд, выглядит «реквием по любви» – настолько пронзительно, щемяще горестно звучит модифицированный лейтмотив в *h-moll*, соответствующем ритме, приглушенной динамике, выразительном тембре деревянных духовых (пример 14). Подчеркнем род-

⁷⁷⁴ Ibid. S. 116.

⁷⁷⁵ Ibid. S. 119.

ство этой сцены дворжаковской «Русалки» с картинами свадьбы в «Русалке» Даргомыжского: и в той, и другой операх массовые торжества являются многозначительным контрапунктом к тому, что творится с героиней. В опере Дворжака красноречивым контрастом драме Русалки выступают сцены шествия принца и свиты (пример 15). Удивительное мастерство Дворжака-симфониста рисует впечатляющую картину крушения мечты – лейтмотив Русалки будто разбивается о праздничную реальность придворного бала (пример 16).

Помимо приведенных примеров, драматургия двух планов сохраняется на протяжении практически всего второго акта. В дальнейшем контраст между слышащей вдали веселой свадебной песней гостей и горестно солирующим гобоем, исполняющего лейтмотив героини, очевиден. Данный фрагмент вызывает отчетливые коннотации со сценой свадьбы у Даргомыжского⁷⁷⁶.

Лейтформулу героини нетрудно идентифицировать в интонациях балета⁷⁷⁷, сольных танцев гостей⁷⁷⁸: благодаря таким композиционным решениям она выступает невидимой страдальцей, незримой свидетельницей происходящего. Настоящий, пронзительный крик души слышится в возгласе Русалки «Беда! беда! Беда тому, кто человека узнал!» (пример 17), подкрепленный впечатляюще трагическим обличьем лейтмотива. То же страдание слышится и в момент, когда Принц обнимает Княжну – лейтмотив героини, растерявший все свое лирическое обаяние, звучит в высоченной тесситуре (пример 18). И в этом фрагменте связь со сценой свадьбы у Даргомыжского очевидна. Вспомним, что у Даргомыжского в момент, когда Князь целует свою невесту, раздаётся стон незримо присутствующей Наташи. Точно также решена подобная сцена и в опере Дворжака.

Однако оставим ненадолго в стороне трансформации лейтмотива и обратимся к важной в контексте интертекстуальных связей между операми на сюжеты об *иной* деве реплике Принца в ответ на болезненную реакцию Русалки. Реплика следующая: «холодны для меня твои плечи и красота твоя холодная» (пример 19).

⁷⁷⁶ Ibid. S. 137 – 138, 159, 162.

⁷⁷⁷ Ibid. S. 126.

⁷⁷⁸ Ibid. S. 128.

Думается, что уместным будет выглядеть сравнение данного фрагмента с похожей сценой из оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова. Лель отвечает Снегурочке: «Снегурочка! Подслушивай почаще горячие Купавы речи; время узнать тебе, как сердце говорит, когда оно любовью загорится. Учись у ней любить и знай, что Лелю не детская любовь нужна. Прощай!»⁷⁷⁹. Как Снегурочка после тирады Леля, страдает и отвергнутая Принцем Русалка: родство рассмотренных ситуаций подразумевает расширенное поле трактовок образа героини.

Лейтмотив и его круговая интонационная природа, а также тембровые характеристики, претворяющие хрупкий, *инаковый* образ русалки через звучание деревянных духовых (в особенности гобоя) и арфы – пусть яркие, но не единственные черты, связывающие героиню Дворжака узами родства со многими сестрами из опер других композиторов. Необходимо также отметить иные драматургические решения Дворжака, которые дают основания рассматривать их *в контексте* опер на русалочью тематику и находить новые смыслы.

Показательным выглядит отказ Русалки от мести Принцу – несмотря на его предательство, невзирая на собственную бездну разочарования («Беда тому, кто человека узнал!»), она отвергает предложение Бабы Яги «смыть кровью людской знак проклятья своего»⁷⁸⁰ и бросает данный ей колдуньей нож в озеро⁷⁸¹. В своем христианском поступке Русалка – существо, живой и бессмертной душой не наделенное – демонстрирует наилучшие человеческие качества, разительно отличаясь от поступков тех, кому этот бесценный дар был дан от рождения. В данной точке наличествует впечатляющий мотив общности опер на русалочью тематику – мотив христианского прощения бездушных поступков человека существом, не имеющим души. Композиторы как будто акцентируют различия между одушевленными людьми, оказывающимися, тем не менее, не в состоянии сдержать свои обещания

⁷⁷⁹ *Римский-Корсаков Н.А.* Снегурочка: Опера в четырех действиях с прологом: Клавир. – М.: Музыка, 1974. – С. 330–331.

⁷⁸⁰ *Dvořák Ant.* Rusalka: Lyrická pohádka o 3 jednáních: Klavírní výtah se zpěvy. Ibid. S. 191–192. Текст в этом фрагменте заслуживает того, чтобы привести его особо: «Только кровь людская смывает знак проклятья за то, что ты так любила эти объятья. Не тужи, снова станешь ты русалкой. Человеком ты обманута, но слезой его кровавой можно кару снять».

⁷⁸¹ Ibid. S. 194.

и быть верными любви и теми существами без души, которые демонстрируют подлинную любовь, отрекаются от себя, своего мира, только бы не погубить того, кого любят. Такое драматургическое решение образа главной героини исчерпывающе можно прокомментировать в веках запечатленными словами апостола Павла об истинной христианской любви – словами, уже цитировавшимися на страницах настоящей работы: «любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестанет, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится»⁷⁸².

Как же красноречиво совпадение приведенных слов апостола с монологом Русалки: «Готова я страдать безропотно, пускай навеки буду проклята, <...> пускай любовь отвергнута, готова все муки сносить, но он <...> должен счастлив быть! Но он должен счастлив быть!»⁷⁸³ Подобное высветление героини в опере, имеющее выраженную этическую подкладку, характерно и для череды «Ундин» разных авторов: данный мотив, разумеется, проистекает из либретто и, если идти еще глубже, из фольклорных источников. В таком богатом контексте христианская подоплека образа героини Дворжака выглядит еще рельефнее, будто звучание голосов ее сестер из других опер придает большую силу и выразительность ее собственному голосу, поднимающему вслед за ними те же животрепещущие нравственные проблемы.

Думается, что в дворжаковской «Русалке», как во многих иных операх на русалочью тему, этические вопросы не исчерпываются лишь мотивом предательства. Здесь проглядывает глубинный проблемный слой, претворенный в оппозиции «человек – природа». История Принца и Русалки выступает как красивая метафора более сложных и многовековых связей – то гармоничных, когда человек не разрушает своего извечного и естественного союза с природой, то поистине трагичных, когда

⁷⁸² Отрывок из 1-го послания к Коринфянам (глава 13)

⁷⁸³ *Dvořák Ant. Rusalka: Lyrická pohádka o 3 jednáních: Klavírní výtah se zpěvy. Ibid. S. 194–198.*

он не держит своего слова и демонстрирует потребительское и не бережное отношение к окружающему его миру. Примером этих драматичных, особенно осложнившихся в XX веке взаимоотношений служат многочисленные техногенные катастрофы, сопряженные зачастую с бездумным и бездушным использованием природных ресурсов и приводящих к многочисленным человеческим жертвам. Важно то, что данный мотив – расширение личной истории Принца (Рыцаря) и Русалки (Ундины) до масштабов надличных – более или менее ярко подчеркнут практически во всех операх на сюжеты о морской дева. В дворжаковской же «Русалке» он особо проакцентирован соответствующей репликой Бабы Яги, обосновывающей необходимость кровавой мести Принцу за его предательство: «Люди ведут борьбу с природой, / с ее корнями связь нарушили»⁷⁸⁴.

Данный смысловой акцент актуализирует вопрос о претворении в дворжаковской опере мифологемы воды. С одной стороны, вода – символ всего сущего на земле, лоно жизни, с другой, вода может обнаруживать обратные функции, являясь в то же время символом смерти. Трактовка водной стихии во всех операх на русалочью тему исключительно схожа. Подобный угол зрения различных авторов обуславливается самими легендами о морской дева и родительской по отношению к героине стихии – *единый* банк источников обуславливает интертекстуальные связи между произведениями на одну тему.

Впечатляюще рельефно названные полярные свойства воды обрисованы в «Русалке» Дворжака. В безоблачных, красочных картинах первого акта водная стихия – прекрасный, незамутненный людским вмешательством мир, который смог породить столь чудесное, чистое существо, как Русалка и который олицетворяет собой милующее, дарующее и обогащающее человека начало. Беззаботно ясны, хрустально-прозрачны картины игр лесных нимф, экспозиционных выходов героини, гармоничных сцен Принца и Русалки, освященных прелестью взаимного чувства. Вода – немая свидетельница блаженных мгновений – воплощена здесь в спо-

⁷⁸⁴ Ibid. S. 191–193.

койно-переливающимся, общем светлом характере всего первого акта, тон которого во многом задает лирический, трепетный и счастливый лейтмотив героини. Тембровые и фактурные решения Дворжака естественно коррелируют с характеристиками мифологемы воды в других произведениях на морскую тематику: это касается выбора арфы и духовых, расслоения оркестровой ткани на «дно» и «поверхность», особых приемов (арпеджиато, тремоло и т.д.), аутентично претворяющих образ водной стихии.

Выразительный контраст безмятежным сценам начала оперы представляет третий акт. Его можно назвать инверсией первого – настолько ярки противопоставления. Здесь то же озеро, однако вода уже не светло-волшебная, но зловещая и мрачная⁷⁸⁵: оборотнические по сравнению с первым актом оттенки во многом достигаются трансформированным скорбным лейтмотивом, пронизывающим инструментальное вступление и отражающим свершившуюся с героиней катастрофу. Вода в третьем акте уже не дарующая и милующая, но грозная стихия, что в финале оперы заберет у Принца жизнь.

Симптоматичны интертекстуальные параллели финалов оперы Дворжака и иных русалочьих опер. Наряду с акцентуацией в заключительных сценах «Русалки» ипостаси воды, являющейся своего рода символом возмездия, она, вместе с тем, аккумулирует в себе и подчеркнута христианские – крещенские – мотивы, становясь, фактически, той купелью, которая смывает грех человека. Катарсические финалы, подчеркнем, отличают оперы Гофмана, Лорцинга, Львова, Даргомыжского и др. С ними перекликается мотив поцелуя, имеющий важное драматургическое значение в дворжаковской «Русалке». Поцелуй Русалки, как и поцелуй Ундины, – не акт мести, но акт подлинной любви, синоним прощения, ответ на горячую мольбу⁷⁸⁶. Не случайны и музыкальные параллели – момент смерти несущего поцелуя Русалки запечатлевается просветленным гимном в оркестре (пример 20).

⁷⁸⁵ *Dvořák Ant. Rusalka: Lyrická pohádka o 3 jednáních: Klavírní výtah se zpěvy. Ibid. S.175–176 и далее.*

⁷⁸⁶ Очень выразительны слова Принца: «О, поцелуй меня, молю, о, поцелуй, молю! К жизни возврата нет, и не жду я, ты усыпи меня, целуя, ты усыпи меня, целуя! <...> О, поцелуй меня еще, о, поцелуй меня еще. О, миг блаженный... Самый дорогой – твой поцелуй навеял мне покой. Я

Выразительность катарсиса в финале «Русалки» Дворжака акцентируется словами героини: «За великий свет любви твоей, за неверный жар твоих страстей, за печаль и за судьбу мою, о, душа людская, я тебя горячо люблю! (*Опускается в озеро*)»⁷⁸⁷. Как не сравнить эту сцену с заключительными страницами опер об Ундине, смертельный поцелуй которой нес отраду, прощение и покой предавшему ее, но всецело раскаявшемуся Рыцарю? Как не провести параллели не только между драматургическими ситуациями, но и музыкальными решениями? И, наконец, как же не прийти к выводу об обусловленности общности музыкального воплощения этих сцен архетипичностью образов и самой ситуации?

Образ Принца также связан многочисленными интертекстуальными связями со своими собратьями из других опер, что обусловлено самим сюжетом и естественными переключками между легендой об Ундине и сказкой о Русалочке. Лирический ключ экспозиции Принца в завязке драмы⁷⁸⁸ роднит его с Князем Даргомыжского. Иные стороны образа – сила, внешний блеск, высокий социальный статус, страстность⁷⁸⁹, ветреность и проистекающая отсюда жесткость в обращении с героиней, последующие затем покаяние и перерождение суть неотъемлемые его черты, имеющие аналоги в других произведениях.

Имеет смысл остановиться на покаянных семах образа, ярко представленных в заключительных сценах оперы. Внешнее величие и вельможный лоск, отраженные в музыкальном портрете Принца в первом-втором актах, гармонируют с картиной пышного бала и развернутыми танцевальными сценами. От всего этого великолепия не остается и следа в третьем действии, в котором герой остается один на один с неугасшим, но, напротив, усилившимся чувством к Русалке, сознанием вины и рас-

умираю... Я счастлив, я любим тобой!.. (*Умирает*)». *Dvořák Ant. Rusalka: Lyrická pohádka o 3 jednáních: Klavírní výtah se zpěvy*. Ibid. S. 259.

⁷⁸⁷ Ibid. S. 261.

⁷⁸⁸ Отчетливо это слышно в заключительной сцене первого акта, когда Принц приглашает Русалку уйти с ним: вдохновенная лирика, длинные вздымающиеся фразы красноречиво живописуют безбрежное обаяние этого героя. Показательной выглядит ария Принца с молчаливой Русалкой в начале второго акта. Это – подлинный гимн любви, развивающий лирическую сущность героя. *Dvořák Ant. Rusalka: Lyrická pohádka o 3 jednáních: Klavírní výtah se zpěvy*. Ibid. S. 87.

⁷⁸⁹ Например, сцена с Княжной из второго акта. Ibid. S. 116–117 и далее.

каанием (пример 21). В этой драматургической точке совершенно иной Принц явно обнаруживает связи со своими предшественниками из других опер, в особенности, Князем Даргомьжского в третьем действии «Русалки» – Князем, познавшим всю горечь собственной измены, казнящимся и терзающимся мукой преданной им же самим любви⁷⁹⁰. Как родственны Князь и Принц, возвратившиеся к местам, освященным первым чистым чувством. И насколько схожи «тональности» их партий в этих драматургически важных моментах! Вполне сопоставимы декламационные особенности скорбных монологов героев, «скромность» оркестровой ткани, даже темповые и динамические нюансы, подчеркивающие значимость данных моментов в драматургии целого. Родство персонажей явно ощущается и в самих текстах, которые они произносят:

<i>Князь</i>	<i>Принц</i>
Невольно к этим грустным берегам Меня влечет неведомая сила Знакомые, печальные места! Я узнаю окрестные предметы... <...> Мне все здесь на память приводит бывшее, И юности красной привольные дни...<...> Здесь, помню, некогда меня встре- чала свободного свободная лю- бовь... ⁷⁹¹	Здесь это было! Слушай, безмолвный лес! Сладчайший призрак, любовь моя, где ты, где ты? Моя лесная лань, где ты, дорогая, о, где, о, где? Всем, что осталось в сердце моем, небом, землею, адским огнем, мукой своей заклинаю! (Месяц выходит из-за туч.) О, появись, умоляю, о, появись! (Узнает место встречи с Русалкой, и тотчас ра- зум его проясняется) ⁷⁹²

Интонационный словарь Принца меняется, его музыкальный портрет теперь гораздо более разнообразен и объемлет самые разные градации призыва (пример 22), скорбной мольбы и просветленной лирики (пример 23). Думается, что такой драматургический прием по силе производимого впечатления вполне сравним с работой Дворжака-симфониста над трансформацией лейтмотива героини: результатом изменений выступает *преображенный* герой.

Принц Дворжака связан родственными узами не только с Князем – в смысловом поле рассматриваемого архетипического образа находятся Рыцари из «Ун-

⁷⁹⁰ Даргомьжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. С. 220.

⁷⁹¹ Там же. С. 220–226.

⁷⁹² Dvořák Ant. Rusalka: Lyrická pohádka o 3 jednáních: Klavírní výtah se zpěvy. Ibid. S. 247–248.

дин». Векторы развития этих героев также связаны с постепенным высвобождением из наносного, внешнего лоска и акцентуацией человечески теплых, трогательных в своей простоте черт в их последних сценах с героиней.

Княжна в «Русалке» Дворжака также представляет собой архетипический образ, но среди всех опер на сюжеты о морской дева здесь этот персонаж очерчен наиболее лаконично. Так, соперница Русалки заявлена только в сценах второго акта, в отличие, например, от Бертальды из опер об Ундине, Княгини Даргомыжского, Любавы из «Садко» Римского-Корсакова, раскрытых многопланово и последовательно. В дворжаковской «Русалке» Княжна выполняет единственную драматургическую функцию – она является соперницей героини, и только. Княжна здесь не нагружена никакой духовно-нравственной проблематикой, как, например, Бертальда, связанная с Ундиной мотивом подмены, или же Княгиня, являющаяся для Наташи соперницей поневоле. Дворжак создает образ подчеркнуто *живой* женщины, музыкальный портрет которой – страстный, пылкий, будто бурлящий жизненными и женскими соками, – кардинально отличен от молчаливой в течение всего второго акта Русалки. В партии Княжны напрочь отсутствуют хрупкость и светлая лиричность, так свойственные Русалке. Одними из ярких противопоставлений героинь, которые можно было бы выразить оппозициями «иная – живая», «вода – кровь» и т.д., выступают сцена и дуэт Княжны и Принца из второго акта. Здесь налицо взлетные, широкие и энергично-взволнованные фразы соперницы Русалки, волнующе быстрый темп, заданный ее появлением всей сцене и соответствующее впечатление, произведенное Княжной на Принца⁷⁹³. Дворжак-мелодист нашел впечатляюще полярные интонационные «ключи» для своих героинь, обособив и высветлив таким способом Русалку.

Отец Русалки Водяной – еще один образ оперы Дворжака, обладающий архетипическим статусом, а, значит, связанный интертекстуальными нитями с отцами героинь из других опер. Дворжак акцентирует как угрожающие по отношению к

⁷⁹³ Ibid. S. 165–170.

миру людей качества этого персонажа, так и отцовские семы, раскрывающие его лирическую сторону. Акцентуация духовно-нравственной проблематики свойственна пласту русалочьих опер в целом. В «Русалке» Даргомыжского завязка этой линии происходит именно в дуэте Водяного со своей дочерью: на отцовский вопрос «Человеком быть? Существом смертным? Зачем?» Русалка отвечает – «чтобы иметь душу!»⁷⁹⁴. Отсюда берет исток еще один важный лейтмотив оперы – речитативно-отрывистая реплика Водяного «Бедная русалка! Беда! Беда!», комментирующая все вехи личной драмы дочери, связанной с озвученным ею стремлением иметь душу. Оркестровым сопровождением реплик Водяного выступают различные вариации тревожного мотива, данного еще в первых тактах увертюры в связи с лирическим лейтмотивом Русалки (пример 1 а, б). Дворжак таким эффектным приемом связывает воедино сам лейтмотив героини и угрозу, идущую от ее чувства к человеку.

Отцовская тревога за дочь воплощается в постоянном повторении лейтмотива Водяного⁷⁹⁵. Однако в его партии есть и страницы подлинной, проникновенной лирики, например, скорбная ария «Весь мир тебя не заменит» (пример 24), в которой очевидны кардинальная смена настроения (с предостерегающего на лирически-печальный) и соответствующих оборотов (отрывистых реплик на кантилену).

В драматически насыщенном третьем акте «Русалки» интонационный словарь Водяного претерпевает определенные изменения – он то возмущен враньем Поваренка о том, что его дочь сгубила Принца, а не наоборот (пример 25), то грозит отомстить людскому племени за свершившееся с Русалкой несчастье (пример 26), то горько сетует (пример 27). Вокальная партия потерявшего дочь Водяного демонстрирует, с одной стороны, характерный угрожающий модус, которому свойственны отрывистые фразы, широкие интервальные ходы, припечатывающие окончания и, с другой, – скорбная печаль, претворенная в соответствующих оборотах.

Подобный вектор раскрытия образа легко угадывается и в Мельнике из «Русалки» Даргомыжского: он, как и в пушкинском первоисточнике, последовательно проходит этапы трансформации, тесно связанные с судьбой дочери. И пусть в опере

⁷⁹⁴ Ibid. S. 29–30.

⁷⁹⁵ Ibid. S. 34, 36, 44, 71, 130, 131 и далее.

Даргомыжского буквально не сохранен очерченный ему поэтом путь – Мельник – Отец – Старик – все же композитор максимально точно в интонационном и драматургическом планах передал маршрут развития этого образа и его мучительно правдивые, реалистичные модификации.

Именно архетипический образ отца, думается, наталкивает таких различных авторов, как Даргомыжский и Дворжак, разделенных временной и стилистической дистанциями, обращаться к сходным оборотам, родственным приемам для того, чтобы максимально аутентично и впечатляюще точно обрисовать сложный, противоречивый отеческий образ. Быть может, параллели именно с Мельником у Водяного более выражены, однако они наличествуют и с Кюлеборном из череды «Ундин»: этот персонаж также, как и Водяной демонстрирует сложность, амбивалентность и проходит непростой путь, отраженный в разнообразных смысловых и интонационных нюансах его партии.

Удивительно симптоматичны параллели между образными решениями Дворжака в опере с его же симфонической поэмой «Водяной» (1896, ор. 107), завершенной незадолго до начала работы над «Русалкой». В основе программы названного произведения – мрачная фантастическая сказка, ядром которой также является тема нарушенного обещания и мести природы за него⁷⁹⁶, облаченная в историю о Водяном и взятой им жены девушки. Представляется важным обращение композитора

⁷⁹⁶ Сюжет сказки важен для понимания параллелей. Считаю нужным привести его полностью: *На тополе над озером, в лунном свете, сидит водяной и, напевая песенку, шьет себе башмаки. В пятницу у него свадьба. Ранним утром в пятницу девушка собралась к озеру полоскать белье. Мать, предчувствуя недоброе, отговаривает дочь: ночью видела плохой сон, не стоит в пятницу ходить к озеру. Дочь не послушала мать. И Водяной утащил ее к себе в озеро... В подводном царстве темно и уныло. Водяной чинит сети, молодая жена нянчит малого сына, грустно ей, печальную песню поет она ребенку. В гневе Водяной прерывает пение жены. Но ее тоска по солнцу, траве, матери так велика, что Водяной отпускает жену навестить мать, но их сынок должен остаться под водой, чтобы женушка вернулась в подводное царство. Та соглашается. Как же радостно вновь обнять родную матушку! Только близится вечер, скоро, скоро уже пора возвращаться. Водяной, недовольный тем, что жена не вернулась вовремя, отправляется за ней. Водяной злится и угрожает, он громко стучит в двери. Старая женщина не отпускает дочь, которая в страхе прижалась к своей матери. Они прогоняют Водяного. Слышен душераздирающий детский крик. Внезапно наступает тишина. Женщины выходят за порог. Под ногами в луже крови лежат обезглавленное детское тельце и детская голова с зелеными волосиками...*

к круговым мотивам для обрисовки музыкального портрета Водяного в поэме (пример 28, а, б). Отметим особенности инструментовки – духовые, колокольчики и флейта ткут нехитрую мелодию песенки, которая, фактически, является лейтмотивом этого персонажа.

В контексте проблемы архетипических образов и средств их воплощения в музыкальном искусстве круговой абрис песенки Водяного очень важен. Он свидетельствует о коррелирующихся результатах творческих поисков композитора: для образа Водяного и в будущем для Русалки Дворжак избирает схожие в структурном отношении построения. И пусть эти персонажи, на первый взгляд, различны в смысле характера и в плане взаимоотношений с человеком, но все же оба – духи воды, и их родство подчеркивается в музыке интонационными, а также тембровыми средствами.

В первом эпизоде «Водяного» (поэма написана в форме рондо) можно обнаружить еще один оборот, вызывающий вполне определенные ассоциации с будущими водными образами «Русалки». Речь идет о беспокойно пульсирующих последовательностях, которые, согласно ярко очерченной программе произведения, сопровождают момент обращения матери к дочери с предостережением не ходить на озеро⁷⁹⁷ (пример 29). В этом тремолирующем, тревожно-предсказательном фоне эпизода из поэмы усматриваются параллели со схожими фактурно-интонационными решениями, иллюстрирующими беспокойство будущего оперного Водяного за судьбу дочери: подобные построения зачастую сопровождают его реплики-лейтмотивы «Бедная Русалка! Беда! Беда!» и нередко служат предостерегающим аккомпанементом к лейтмотиву самой Русалки, будто предвосхищая драматические перипетии ее судьбы и предстоящие болезненные уроки. Фрагментов, перекликающихся с вышеприведенным, в «Русалке» – великое множество (примеры 2, 30).

Опера Дворжака – яркая веха в истории реинкарнаций русалочьих мифов в оперном жанре. Обусловленность именно архетипическими образами позволяет рассматривать этот шедевр в контексте иных оперных версий о Русалке и Ундине, находя вполне справедливые и симптоматичные интертекстуальные параллели в

⁷⁹⁷ См.: Егорова В. Симфонические поэмы Дворжака на сюжет баллад Эрбена. Указ. изд. С. 23–53.

способах интонационной обрисовки основных персонажей, тембровых красках и драматургических приемах, которыми разные композиторы независимо друг от друга воплощали в оперной ткани один и тот же сюжет. Вместе с тем опера Дворжака – явление уникальное, поскольку, наряду с типичными для реализации русалочьего сюжета решениями, композитор привносит и собственное видение, точнее, *слышание* легенды. Работа Дворжака-симфониста с лейтмотивом героини, постоянные и многообразные трансформации которого отражают тончайшие нюансы ее настроений и все изгибы сюжета даже более информативно, чем собственно вокальная партия, демонстрирует качественно иное воплощение легенды о морской дева. На наш взгляд, это свидетельствует о рождении в оперных рамках *симфонического уровня* осмысления сказки о Русалке.

§ 2.15. Архетипический образ морской девы в творчестве Юлии Вейсберг: неоконченная опера «Русалочка»⁷⁹⁸

*Русалки – не подводные Кармен, у них столько же волевого начала,
сколько у лунного света, – они невольные и бескорыстные колдуньи.
Они притягивают самим фактом своего существования...
С. Я. Парнок*

Многие музыкальные сочинения о морской дева XIX–XX вв. составляют основу репертуара различных исполнителей даже в настоящее время. Счастливой можно назвать сценическую судьбу «Русалки» Даргомыжского, «Ундины» Лорцинга, «Садко» и «Майской ночи» Римского-Корсакова, «Русалки» Дворжака, инструментальных опусов Мендельсона, Рейнеке и Равеля, романсов Балакирева, Глиэра, Мясковского и т. д. Однако отнюдь не все из морских дев сейчас имеют возможность усладить слух концертной аудитории; многие из них и поныне – под спудом, и только взгляд исследователя может извлечь их из незаслуженного забвения, расслышать и разглядеть в немых партитурах чудесные голоса, лики, трагические судьбы, и, пусть не в сценическом, но фактологическом смысле встроить их песни

⁷⁹⁸ Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* Архетипичный образ морской девы в творчестве Юлии Вейсберг // *Музыковедение.* 2019. № 5. С. 9–31.

в общий русалочий хор, поместить их в столь важный для понимания музыкальной культуры XIX–XX веков контекст, отдать должное таланту создавших их мастеров и изумиться (в который раз!) хрупкости и мужеству этих героинь, человеческой теплоте, сердечности и холодной, *инаковой* сущности, духовной чистоте и горячей, по-настоящему людской страстности, самоотверженности и жертвенности.

«Русалочка» Юлии Вейсберг, написанная в содружестве с поэтессой Серебряного века Софией Парнок, – одна из таких неизвестных ныне опер⁷⁹⁹. Она основывается на сказке Г. Х. Андерсена; многие черты героини обусловлены самим архетипическим образом. Специфика претворения архетипических образов в художественном произведении определяется способностью этих образов трансформироваться, приобретать, в зависимости от огранки их авторами, новые черты, в то же время, сохраняя узнаваемым смысловое ядро. Это обстоятельство объясняет появление своеобразных черт в облике главной героини Русалочки Вейсберг-Парнок: как многие другие авторы композитор и либреттист поставили *свои* акценты в этом ставшем уже известным сюжете.

В списке произведений Вейсберг в отделе рукописей РНБ годы создания оперы указаны как 1921–1925⁸⁰⁰, однако переписка между нею и Парнок проливает свет на обстоятельства работы над оперой и свидетельствует о том, что замысел возник ранее, в 1917 году. Поэтесса в письмах февраля-марта 1917 года посылает фрагменты либретто, обсуждает возможный план произведения, требует критических отзывов от композитора. В письме от 9 февраля Парнок приводит фрагмент второй картины первого действия (сцену у Колдуна) и озвучивает намерение встретиться с Вейсберг, чтобы обсудить дальнейшую работу над оперой: «Когда будут написаны две первые картины, то есть первое действие, если Вы найдете нужным,

⁷⁹⁹ В 2002 году М. М. Мазур был создан масштабный и подробный труд, в котором жизненный и творческий путь Юлии Вейсберг воссоздается в деталях. См.: Мазур М. М. Композитор Юлия Вейсберг: личность и творческое наследие. (По материалам архивов Санкт-Петербурга): дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Марина Моисеевна Мазур. – СПб., 2002. В рамках этого труда внимание уделяется также и исследованию рукописных материалов оперы «Русалочка». По-видимому, это первая в российском музыковедении попытка реконструкции творческой биографии композитора.

⁸⁰⁰ ОР РНБ Ф. 639. Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Ед. хр. 137. Список сочинений Юлии Вейсберг: 4 лл. С. 3.

я приеду в Петербург. Постараюсь однако приноровить окончание первого действия к Вашему приезду в Москву, то есть к середине марта, да? Во всяком случае, знайте, что я полна самых лучших намерений по отношению к нашей работе»⁸⁰¹.

Письмо от 18 февраля 1917 года содержит еще один фрагмент первого действия – сцену с Бабушкой в первой картине и просьбу критически отреагировать на отосланную ранее сцену у Колдуна: «Милая Ю., недавно послала Вам отрывок из II картины (“Закливание Колдуна”). Посылаю еще клочок – разговор русалок с Бабушкой в I картине: о бессмертии души и т. п. “Распишитесь в получении” того и другого. Я воспользовалась двумя Вашими строчками. Надеюсь, что Вы не станете пенять на меня за это. Вообще – браните, хвалите, – только не молчите, а то мне скучно»⁸⁰².

Письмо от 29 марта 1917 года раскрывает аспекты совместной работы над оперой: «А засим – несколько слов о нашем милом деле. Я отнюдь не намерена расставаться с Русалочкой, если Вы довольны моим обращением с нею. Жду критики посланных отрывков (обстоятельной!) и дальнейших распоряжений Вашей милости. Очень рада, что Вам и Андрею Николаевичу понравились мои стихи»⁸⁰³. В письме приводится рукописный фрагмент первой картины первого действия, следующей за открывающим оперу хором русалок (разговор русалок-сестер с Бабушкой в ожидании Русалочки, рассказ Русалочки).

Опера целиком, по-видимому, не была издана (в списке сочинений указано, что существовала она только в рукописи) и исполнена⁸⁰⁴. Отдельные ее номера при

⁸⁰¹ ОР РНБ Фонд 639. Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1, ед. хранения № 274. Письма Софии Яковлевны Парнок (3) Юлии Лазаревне Вейсберг (февраль – март 1917 года). Письмо от 9.02.1917.

⁸⁰² Там же. Письмо от 18.02.1917.

⁸⁰³ Там же. Письмо от 29.03.1917.

⁸⁰⁴ Переписка Ю.Л. Вейсберг с Н.Я. Мясковским содержит ряд писем февраля-марта 1929 года и раскрывающих этапы переговоров с Венским отделением Russische Abteilung Universal Edition по вопросу возможного исполнения и последующего издания партитуры оперы «Русалочка» в Вене (РГАЛИ ф. 2040 оп. 1 ед. хр. 145; КР РИИИ Ф. 28. Оп. 1. Ед. хр. 16). Н.Я. Мясковский, в то время занимавший ответственный пост в Музсекторе Госиздата, вел переписку с Universal Edition, в том числе и по связанному с «Русалочкой» вопросу. В личной переписке с Вейсберг он информировал ее о результатах. По-видимому, эти проекты остались нереализованными – в противном случае архив Вейсберг располагал бы какими-нибудь свидетельствами о данном событии (вырезки из газет, к которым, судя по архиву ОР РНБ была так внимательна композитор, рецензии, афиши, отзывы, упоминания в письмах и т.д.). Подробнее смотрите: *Мазур М. М.* Композитор

поддержке Е. Ф. Гнесиной были исполнены под рояль в концерте Техникума им. Гнесиных⁸⁰⁵, а также по радио в Москве, в Ленинградской филармонии, Малом зале Петроградской консерватории, Театре революции в Москве, Harmonium-Saal в Берлине⁸⁰⁶. Изданы Канцонетта⁸⁰⁷, Сюита из оперы для большого оркестра (вступление, хор русалок, Танец Русалочки) и Пляска матросов для большого оркестра⁸⁰⁸.

Пять рукописных фрагментов оперы содержатся в архиве Вейсберг (ОР РНБ). Также доступна машинописная версия либретто, хранящаяся в архиве Парнок (РГАЛИ). В ней содержатся пометы, сделанные рукой Вейсберг⁸⁰⁹: по-видимому, композитор получила от Парнок текст либретто и со своими соображениями от прочитанного отправила его обратно. К примеру, на стр. 6 либретто зачеркнуты четыре стихотворные строчки и записано от руки: «Это я пропустить думаю, так как по музыке длинно выходит – без этого у меня лучше в смысле количества музыки»⁸¹⁰. Подобные пометы рассыпаны во множестве: работа над текстом, очевидно, была скрупулезной.

О существовании полноценной партитуры оперы нам ничего не известно. На данный момент только либретто может охарактеризовать драматургические особенности оперы в целом. «Русалочка» включает в себя три действия (пять картин), наследующих событийный ряд, драматургию и смысл андерсеновской сказки. Действующими лицами здесь выступают сама Русалочка (Морская Царевна, сопрано), Бабушка (контральто), вторая (сопрано), третья (сопрано), четвертая (меццо-сопрано) и пятая (контральто) сестры, Морской Колдун (высокий бас), Принц (тенор),

Юлия Вейсберг: личность и творческое наследие. (По материалам архивов Санкт-Петербурга). Указ. изд. С. 109–110.

⁸⁰⁵ ОР РНБ Ф. 639, Ед. хр. 137. Список сочинений Юлии Вейсберг. С. 3.

⁸⁰⁶ Мазур М. М. Композитор Юлия Вейсберг: личность и творческое наследие. (По материалам архивов Санкт-Петербурга). Указ. изд. С. 109–110, 128–129.

⁸⁰⁷ Вейсберг Ю. Л. Канцонетта из оперы «Русалочка» [Для голоса с оркестром]: Партитура. – М.: Муз.сектор Госиздата, 1926. – 11 с. В издании значится посвящение: «Максимилиану Осеевичу Штейнберг».

⁸⁰⁸ Вейсберг Ю. Л. Матросская пляска из оперы «Русалочка» [Для симф. оркестра]: Партитура. – М.: Музгиз, 1936. – 31 с. В издании значится посвящение: «Моему сыну Всеволоду».

⁸⁰⁹ Почерк Вейсберг в ее нотных рукописях идентичен с тем, которым были сделаны пометы в либретто.

⁸¹⁰ Парнок С. Я. «Русалочка». Либретто для одноименной оперы Ю. Л. Вейсберг. РГАЛИ. Ф. 1276: Рукописи С. Я. Парнок. Оп. 1 ед. хр. 4. С. 6.

Принцесса (сопрано), Король, отец Принца (бас), Королева, мать Принца (без ре-чей), русалки, водяные чудовища, гости, придворные дамы и кавалеры, прислужницы, народ, небесные духи⁸¹¹. Как видно, вместо андерсеновской Ведьмы в либретто появляется Морской Колдун; однако эта замена не имеет существенного драматургического значения. *Важным нюансом*, который внесли Вейсберг и Парнок в либретто, стало придание *выраженной христианской окраски* финалу. Так, у Андерсена после жертвенной своей смерти Русалочка встречается с «дочерьми воздуха», предлагающими ей лететь вместе с ними в их заоблачный мир:

- К кому я иду? - спросила она, поднимаясь в воздухе, и ее голос звучал такую же дивную музыкой.

- К дочерям воздуха! - ответили ей воздушные создания. - Мы летаем повсюду и всем стараемся приносить радость. В жарких странах, где люди гибнут от знойного, зачумленного воздуха, мы навеваем прохладу. Мы распространяем в воздухе благоухание цветов и несем людям исцеление и отраду... Летим с нами в заоблачный мир! Там ты обретешь любовь и счастье, каких не нашла на земле.

И русалочка протянула свои прозрачные руки к солнцу и в первый раз почувствовала у себя на глазах слезы⁸¹².

В финале оперы Вейсберг-Парнок, после того как Русалочка понимает, что никогда не сможет убить Принца и лучше предпочтет, согласно предсказанию Морского Колдуна, стать морской пеной, она возвращает морю предназначенный для убийства Принца нож, бросается в море сама и слышит пение небесных духов. Весь финал приобретает катарсический характер:

Хор небесных духов (за сценой):

*К нам из земной неволи
Сюда. Здесь смерти нет.
В певучее раздолье,
В неугасимый свет.*

Восходит солнце.

Русалочка:

*По небу, по морю огонь разлился.
Иду я на сладостные голоса...*

Хор небесных духов (за сценой):

*Тебя стезей лазурной
Взнесла любовь тая
Из водной бездны бурной
В небесные края.
Любви страстное пламя
Безсмертьем крестит нас.
Воздушными полями
Летишь в блаженный час.
К нам в стаю новый лебедь
Возносится, спеша.
Пари в родимом небе
Безсмертная душа⁸¹³.
Занавес.*

⁸¹¹ Парнок С. Я. «Русалочка». Либретто для одноименной оперы Ю. Л. Вейсберг. Указ. ист.

⁸¹² Приводится по: Андерсен Г.-Х. Русалочка: Сказка / Перевод с датского А. Ганзен. Калининград: Книжное издательство, 1989.

⁸¹³ Парнок С. Я. «Русалочка». Либретто для одноименной оперы Ю. Л. Вейсберг. Указ. ист. С. 29.

Версия Вейсберг-Парнок, на наш взгляд, более рельефно очерчивает именно *духовные устремления* героини. Получение за свои страдания бессмертной души суть важная черта в архетипическом образе морской девы: здесь судьба Русалочки смыкается с драмами своих сестер, простивших своих неверных возлюбленных и взамен обретших покой и вечное блаженство. О серьезном подтексте произведения косвенно свидетельствует пассаж из письма Вейсберг Мясковскому: «это отнюдь не детская опера вроде “Гензель и Гретель” <...>, а сказочного типа, уж в чем роде, не знаю!, выдержанная в ясном оперном вокальном стиле, каким, на мой взгляд, и должна быть этого рода опера *с мистико-фантастическим сюжетом*»⁸¹⁴.

Какие же еще краски нашли Вейсберг и Парнок для претворения столь сложного образа? Первую характеристику героини можно обнаружить в открывающем оперу *Хоре русалок*⁸¹⁵. Сам текст хора и режиссерские ремарки помогают нарисовать зримую картину плавающих в предвечернем море морских дев:

Хор русалок

(за сценой, при спущенном облачном занавесе)

Солнце к нам в глубину доструилось до дна.

Колыбелит зарю золотая волна.

Солнце, милое солнце, гори!

Рассыпаются по морю розы зари.

Опускается к нам золоченая нить.

Любо вольным русалкам сиянье ловить.

Подплывать, отплывать и сквозную ладонь

Подставлять, улыбаясь, под нежный огонь.

(При пении двух последних строк занавес медленно поднимается)

⁸¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 145/14. Л. 18 (Ленинград, 19 февраля 1929 г.)

⁸¹⁵ В нотной рукописи не везде ясен текст – он лишь схематично намечен. Где-то он не прописан вовсе (по-видимому, это объясняется отсутствием каких-либо важных нюансов во взаимоотношениях мелодики и текста), кое-где лишь показано начало фразы, вступление голосов после небольших инструментальных интерлюдий, отдельно прописаны распевы, а где-то неясности проистекают из-за особенностей почерка композитора. Кроме того, прежний вариант хоровых партий сопрано и альты (и, разумеется, поэтического текста) заклеен (не плотно, так что первоначальная версия кое-где читается) самим же автором новым, что делает затруднительным идентификацию текста именно по нотной рукописи. По этой причине в нотных примерах текст будет приведен по машинописной рукописи либретто («Русалочка». Либретто для одноименной оперы Ю. Л. Вейсберг. Указ. ист. С. 2). Думается, что причиной возникновения наклеенных полосок с хоровым вариантом текста в рукописи послужил отказ от первоначальной идеи поручить исполнение открывающего оперу номера солистке (первая сестра, сопрано) и хору. Именно такое распределение значит под наклеенными полосами текста.

Средства выразительности, к которым прибегает Вейсберг для своего живописного полотна, обусловлены самими образами: приглушенная динамика, расщепление фактуры на «верх» и «низ», фактурные «дрожь» и «блики». Присутствие в сопровождении этого раздела одной ритмоинтонационной формулы, заслуживающей приставки «лейт», усиливает ощущение покоя, статичности, и в то же время неуловимой текучести, подвижности воды (пример 1).

Приведенный небольшой фрагмент репрезентирует важные способы характеристики русалочьего образа. Отметим переменность размера (6/8, 9/8, 12/8, 3/4) на протяжении небольшого номера, светлую общую ладовую краску *A-dur*, которая, впрочем, сменяется в разных разделах хора другими тональными оттенками – *Des*, *E*, *Ges*. Подобное ладовое и ритмическое непостоянство коррелирует с изменчивостью русалочьего облика. Отдельно отметим красочные полутоновые сдвиги при разрешении, что символизирует его зыбкость, ирреальность (пример 2). Метроритмическое разнообразие, равно как и игра тональностями – одни из ярких приемов обрисовки ускользающего, призрачного русалочьего образа. Эти способы использовались в характеристике морских дев в романсах Балакирева, Рубинштейна, Римского-Корсакова, Штейнберга, Бюцова, Глиэра и других композиторов: есть основания рассматривать данное средство как подсказываемое образом морской девы.

Другим способом претворения в музыкальном искусстве русалочьего образа является особое строение мелодики, инсталлирующее способность героини заманивать, завлекать, ворожить... Неким звуковым эквивалентом этой черты выступают круговые мотивчики и, в целом, замкнутое строение мелодики. Открывающий оперу хор содержит немало примеров именно такого кольцеобразного принципа; воздействие чарующего русалочьего пения еще более усиливается особыми фактурными решениями, в данном случае – льющимися пассажами, рисующими волшебный мир поглощающего заходящее солнце моря (пример 3). Структурно в хоре можно выделить три раздела (третий представляет варьированное повторение материала первого) и коду, в которой содержится красноречивый штрих к русалочьему портрету. Неотъемлемый атрибут русалки – чудесное пение – ярко представлен в этом заключительном вокализе. Так чувственна и волшебна эта мелодика,

так явно опутывает она слушателя кольцами своих интонаций-кругов! Способы организации музыкальной ткани заставляют вспомнить «Сирен» Дебюсси, чудесные песни Панночки и Морской Царевны Волховы Римского-Корсакова (пример 4).

В одном из писем Парнок, отсылая фрагменты создаваемого либретто, советовалась с Вейсберг относительно драматургического плана оперы. Поэтесса высказывает свою точку зрения на возможную драматургию оперы, предлагая закончить первое действие хором русалок, который открывает оперу. По мнению Парнок, подобная арка необходима: «Сейчас посылаю Вам заклинательную песенку колдуна при приготовлении снадобья, и еще напутственное его обращение к Русалочке. Черкните поскорее, довольна ли Ваша душенька? Я очень приветствую, чтобы в конце сцены у колдуна повторился хор русалок <...>. Симметрия мне вообще по сердцу; в данном же случае это вдвойне хорошо, потому что таким образом обрамляется подводная часть сказки и отграничивается от земной. К тому же непосредственно-застывательный характер русалочьих песен слишком уж обязателен, использован и надоел»⁸¹⁶. И далее поэтесса делится своими наблюдениями за русалочьим образом: «Русалки – не подводные Кармен, у них столько же волевого начала, сколько у лунного света, – они невольные и бескорыстные колдуньи. Они притягивают самим фактом своего существования. Мне куда милее, чтобы они подымались как бы притянутые луною, како волны, а не како хищницы»⁸¹⁷.

В существующей машинописной рукописи либретто оперы, хранящейся в архиве Парнок, хор русалок действительно обрамляет первое действие. Очевидно, поэтесса была совершенно права, поскольку после драматичной и суровой (судя по поэтическому тексту) второй картины первого действия (сцена у Колдуна), хор русалок выглядит еще более выразительным, обретая в ситуации контраста подчеркнуто невесомый, щемяще-призрачный характер.

⁸¹⁶ ОР РНБ. Фонд 639. Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1, ед. хранения № 274. Письма Софии Яковлевны Парнок (3) Юлии Лазаревне Вейсберг (февраль – март 1917 года). Письмо от 9.02.1917.

⁸¹⁷ Там же.

Следующий сохранившийся номер оперы – *Канцонетта Принца*⁸¹⁸ – относится к самому началу второго действия. Приведем фрагмент либретто, проясняющий сценическую ситуацию, в которой исполняется Канцонетта:

Рассвет над прибрежным дворцом Принца. Широкая мраморная лестница спускается к самому морю. В камышах у последней ступени лестницы – Русалочка, вся покрытая своими золотыми волосами. В ее руке – сверкающий фиал. Из дворца доносятся время от времени звуки пиришественной музыки.

Русалочка:

Прощая, родимая прохлада,
Весна русалочья моя,
И песни – нежная услада....
Прощай, родимая прохлада!

О, сестры, нам расстаться надо,
Но вас не позабуду я.
Прощай, родимая прохлада,
Весна русалочья моя!

*Слышен голос приближающегося Принца*⁸¹⁹...

Именно в этот момент Принц поет первый куплет своей Канцонетты. Характеристика, данная композитором Принцу, на наш взгляд, проще и безыскуснее в музыкальном отношении, чем тот музыкальный материал, который будет описывать русалок и саму главную героиню. Разумеется, основанием для таких суждений выступает только Канцонетта, поскольку о других выходах Принца и их музыкальных особенностях нам ничего не известно. В Канцонетте очевидны популярные, яркие в жанровом плане черты бытового романса: как поэтический текст, так его музыкальное воплощение изобилует ходовыми оборотами, обнаруживающими явный (как будто нарочный) оттенок чувствительной сентиментальности (пример 5).

Канцонетта Принца – фон для судьбоносных действий Русалочки: она выпивает данное Колдуном снадобье, навеки прощаясь с прежней жизнью. Принц находит ее на берегу, обретшую пару прекрасных ног и потерявшую чудный голос. Согласно либретто, «Принц ласково ведет Русалочку к мраморной скамье и садится с нею рядом. Появляются молодые прислужницы и украшают сад и дворец цветочными гирляндами»⁸²⁰.

⁸¹⁸ Здесь мы вынуждены внести некоторые уточнения в исследование М. М. Мазур о творчестве Вейсберг: автор полагает, что канцонетту в опере должна была исполнять главная героиня. Однако же, судя по либретто, этот номер принадлежит Принцу.

⁸¹⁹ Парнок С. Я. «Русалочка». Либретто для одноименной оперы Ю. Л. Вейсберг. Указ. ист. С. 16.

⁸²⁰ Там же. С. 16–17.

Следующий сразу же хор девушек из второго действия также, как и Канцонетта Принца экспонирует мир реальный, людской. Отсюда и ощутимая разница в средствах: красочность, прихотливость, изысканность характеристики морской сферы контрастирует с ясностью и простотой мира реального. Так, в хоре девушек, занятых приготовлениями к свадьбе Принца, нарочито простая мелодика (пример 6), ясно очерченная куплетная структура, тональная определенность, непритязательный аккомпанемент, зачастую дублирующий хоровые партии. Характер Хора девушек постепенно меняется: «Их плавные движения переходят мало-помалу в танец. Они перекидываются цветами, ловят друг друга. Русалочка, увлеченная их резвостью, незаметно для себя, как бы подражая их движениям, вступает в танец, пленяя всех необычайной легкостью и грацией. Очарованные ее прелестью, девушки на мгновение забывают игру и замирают в разнообразных позах восхищения»⁸²¹.

Танец Русалочки красноречиво характеризует героиню; здесь она уже не может говорить, так как голос отдан Колдуну в уплату за пару ног, однако она выражает себя интонацией движения. Способы обрисовки русалочьего образа, которые использовались композитором в хоре русалок, перекликаются с теми, какими она описывает Русалочку в ее танце, таком драматургически значимом номере. Во вступлении к танцу очевидно стремление автора передать сущность героини, соединенную с родной для нее стихией: тремолирующий фон, меняющийся размер, игра тональными красками, филигранно выписанная мелодика, заставляющая вспомнить тему Шехеразады, общий прихотливо-пряный колорит выразительно говорят о природе русалочьего образа – изменчивого, неуловимого, как сама водная стихия (пример 7).

И снова проведем параллели между способами характеристики Русалочки в опере Вейсберг (судя даже по немногим уцелевшим фрагментам) и морских дев из опер, песен, романсов, кантат других авторов. Музыкальные портреты немецких Ундин и Волховы-Царевны Прекрасной имеют множество точек пересечения с тем, что был создан Вейсберг. В гармоничном переплетении различных национальных

⁸²¹ Там же. С. 19.

традиций сказывается полученное как в Германии, так и в Петербургской консерватории образование и влияние ее педагогов Римского-Корсакова, Глазунова, Хумпердинка, Регера и др. Вот как трактует исследователь особенности стиля: «Вейсберг, созревание творческой личности которой происходило именно в Германии, оказалась, с одной стороны, в русле многообразно переживаемых немецкой музыкальной культурой явлений поствагнерианства, с другой стороны, – тенденций “новой музыки”. <...> Те элементы, приемы письма, проявления стилистики, <...> были характерны для позднеромантической австро-немецкой музыкальной культуры в целом»⁸²². С другой стороны, «очевидна приверженность традициям Римского-Корсакова, есть отражения композиторских стилей Глазунова и Лядова»⁸²³.

Тема танца вызывает в воображении грациозную девушку: здесь претворены лирические грани ее образа. В данный момент действия героиня еще полна надежды на исполнение своей мечты быть рядом с Принцем – отсюда и кольцеобразные мотивы в мелодике, изящество, хрупкая женственность (пример 8). Объяснима соответствующая реакция Принца на этот волшебный, завораживающий танец: «Вот мелькнула причудливо-зыбко и опять исчезает в листве / Так ныряет веселая рыбка в темноводной морской глубине»⁸²⁴.

Чувственная сторона героини раскрывается в средней части (танец включает три раздела), где очевидны вальсовые признаки: жанровая основа танца усиливается круговыми, будто опутывающими слушателя интонациями в мелодии (пример 9). Постепенно возвращается основная тема, утолщается фактура, становится чуть плотнее динамика, танец захватывает все больший диапазон, как будто в вихре вальса кружится уже не только сама героиня. Однако композитору и в этой части удается сохранить легкость образа Русалочки, о чем, в частности, свидетельствует тщательно прописанная волнообразная динамика, преимущественно высокий,

⁸²² Мазур М. М. Композитор Юлия Вейсберг: личность и творческое наследие. (По материалам архивов Санкт-Петербурга). Указ. изд. С. 263.

⁸²³ Там же.

⁸²⁴ Парнок С. Я. «Русалочка». Либретто для одноименной оперы Ю. Л. Вейсберг. Указ. источник. С. 20.

светлый регистр. В либретто оперы есть слова, раскрывающие впечатление, которое производит Русалочка: «Восхищенный Принц привлекает к себе приблизившуюся к нему в танце Русалочку. Во время следующей сцены девушки, продолжая развешивать гирлянды, огибают дворец и постепенно удаляются за сцену»⁸²⁵. Этот момент можно рассматривать как типичный для многих опер на русалочью тематику: чудесным ли пением, волшебным ли танцем, русалка *околдовывает* своего избранника, что играет драматургически важную роль в произведениях о морской девице. Несмотря на разумеющиеся нюансы в воплощении одного и того же образа в сочинениях разных композиторов, данный сюжетный мотив претворяется неукоснительно, поскольку он составляет основу архетипического образа русалки.

Последний имеющийся в архиве Вейсберг рукописный фрагмент – танец матросов из начала второй картины третьего действия. В либретто так обрисована сценическая ситуация: «Озаренная луною палуба корабля. В глубине пурпурный шатер. Новобрачные возвращаются на родину Принца. При поднятии занавеса – веселый танец матросов в честь новобрачных. Принц, Принцесса, Русалочка, придворные дамы и кавалеры. Принц по окончании танца знаком благодарит матросов»⁸²⁶. В рукописи партитуры значится посвящение «Моему сыну Всеволоду» (как и в опубликованном варианте партитуры).

Матросская пляска – незамысловатая, но подчеркнута ритмичная, упругая благодаря смещенным на вторую и четвертую доли акцентам с очевидным народным характером (пример 10) – вносит очередной резкий контраст, оттеняя предшествующую сложную и торжественную сцену воссоединения Принца с Принцессой и свершающуюся на этом фоне драму Русалочки.

Пляска отличается темповым и ритмическим разнообразием, «притопывающим» характером тематизма, синкопами, тональной мобильностью, частой сменой тематических моделей, иллюстрирующих перемены танцевальных фигур (пример 11), использованием эффектной инструментовки, полярной динамики. Варианты

⁸²⁵ Там же. С. 20.

⁸²⁶ Там же. С. 26.

приведенных в пример комплексов свойственны разным разделам танца, что обуславливает тематическое единство номера. В целом, Пляска матросов – яркая жанровая картина с неуклонно нарастающим *crescendo molto*, создающая в опере драматургический контраст лирическим сценам, придающая живость и стремительность действию.

Подытожим: имеющиеся номера и либретто «Русалочки» свидетельствуют о том, что авторами был реализован в опере архетипический образ морской девы, аккумулирующий в себе самые значимые семы. В их претворении в музыке композитор интуитивно прибегала к устоявшемуся кругу средств, подчеркивающих *инаковую*, волшебную, завораживающую сущность образа. Отсюда и круговые мотивы в мелодике, использование имманентных образу фактурных, регистровых, динамических средств и т.д., перекликающихся с теми, что уже помогали другим авторам воплотить образы морских дев в оперном, камерно-вокальном и инструментальном жанрах. Вейсберг и Парнок запечатлели в драматургии оперы важный признак опер на русалочью тематику – рельефную контрастность действия, четко разделяющую реальный и фантастический миры со свойственным каждому выразительными средствами.

2.16. Интерпретация «Русалочки» Г. Х. Андерсена в балете Дж. Ноймайера и Л. Ауэрбах: новое звучание и вечные смыслы старого сюжета⁸²⁷

Столь популярные в романтическую эпоху, в XX веке русалочьи сюжеты становятся менее востребованными. Смена мировоззренческой парадигмы определяет естественные изменения и в образно-стилевой сфере, а, значит, вызывает к жизни иные сюжеты. Русалочий образ – волшебный, чувственный, идеальный, светлый – действительно, *остро* диссонирует с реалиями человеческого опыта в XX веке, известного двумя мировыми войнами, изобретением оружия массового поражения,

⁸²⁷ Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба, Н. И.* Интерпретация «Русалочки» Г.Х. Андерсена в балете Леры Ауэрбах и Джона Ноймайера: новое звучание и вечные смыслы старого сюжета // *Музыковедение*. 2021. № 6. С. 24–32.

кардинальным сломом и перестройкой предшествующего в разных сферах культуры.

Несмотря на ряд академических сочинений, посвященных морской дева в XX и XXI веках, все же следует отметить, что образ оказывается, в отличие от ситуации в XIX столетии, отнюдь не репрезентативным, не раскрывающим особенности какого-либо направления культуры. Тем более важными и яркими выглядят обращения к нему, поскольку они демонстрируют, как правило, *новые* прочтения сюжета, *новые*, расставляемые самой эпохой акценты в его вечных смыслах.

Одна из таких реинкарнаций – балет «Русалочка» Джона Ноймайера и Леры Ауэрбах по сказке Г. Х. Андерсена. Созданный в 2005 году по заказу Королевского балета Дании к 200-летию юбилею Андерсена, этот балет снискал большую популярность во всем мире, будучи поставленным в Копенгагене, и Сан-Франциско⁸²⁸, Гамбурге, Москве⁸²⁹.

Пожалуй, это одна из самых *личных* интерпретаций андерсеновской сказки. В трактовке Ауэрбах и Ноймайера страдающая Русалочка и автор сказки о ней *слиты в один персонаж*⁸³⁰; они составляют драматургический центр балета, являя своей *двуединостью* трагическую судьбу личности в мире, не приемлющем ее идеалистическую природу. Ноймайер отчетливо обозначает этот вектор как краеугольный в своей версии сказки Андерсена: «Я сам с годами, с приобретением опыта прихожу к выводу, что самое главное – это то, как строятся взаимоотношения автора с его героями. В этом разгадка всех тайн. На самом деле большие художники,

⁸²⁸ Видеозапись этой постановки доступна в сети Интернет: Русалочка: балет [Электронный ресурс]. – URL: <http://yadi.sk/d/arqPBdHZ8ZomU>; <http://yadi.sk/d/yrJh3I6u8ZgGU>; http://yadi.sk/d/FXYJl2g78_32S

⁸²⁹ Премьера балета в феврале 2011 года в Московском академическом музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко стала настоящим событием, широко освещенном в ряде интернет-отзывов.

⁸³⁰ Вот как об этом высказывается один из критиков: «Одним из персонажей является сам датский сказочник или Поэт <...>. Андерсен постоянно взаимодействует со своей героиней, ожившей силой его любви. В действительности автором произведения вовсе не является тот человек, которого мы наблюдаем со стороны в качестве биографического субъекта, – автором произведения является некое “я”, которое само впервые *становится* посредством этого произведения. Русалочка и её создатель преобразуются и поднимаются к звёздам вместе». См.: Борщёва О. «Русалочка», балет Джона Ноймайера [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.belcanto.ru/17062103.html>

такие как Андерсен, не буквально высказывают свои чувства, а кодируют свои мысли в поворотах сюжета, в образах. Я много думал об этом и пришел к выводу, что Русалочка – это и есть сам Андерсен, сокровенная суть его души»⁸³¹.

В таком же ключе высказывается и Лера Ауэрбах, подчеркивая автобиографичность сказки о Русалочки для ее создателя: «Это – сказка, но сказка очень страшная, трагическая и вовсе не для детей. Причем она автобиографична для Андерсена. История Русалочки – это история существа, которое не вписывается никуда – ни в людской мир, ни в морской»⁸³². Чуждость героини балета обоим мирам выступает как глубоко личный мотив для автора музыки, испытавшей эмиграцию и не понаслышке знающей, что подразумевает собой оторванность от родных корней и необходимость ассимилироваться с другой культурой. Эта полная драматизма ситуация облечена Лерой Ауэрбах в пронзительные поэтические строки:

<i>Пасынком там, подкидышем здесь -</i>	<i>Как из колоды пиковый туз.</i>
<i>Меня нигде не сочтут родною.</i>	<i>А позади опустевшая клетка</i>
<i>Видно, такой уж времени срез</i>	<i>С милым и горьким названием «Русь»</i> ⁸³³ .
<i>Выпал мне, словно крест или метка,</i>	

Иными словами, безусловным драматургическим новшеством, которое привносят авторы балета в андерсеновский сюжет и, тем самым, словно примеряют его к реалиям XXI века – глубоко личный аспект повествования с акцентуацией неразрывной спаянности автора и его персонажа, выраженной, в том числе и при помощи соответствующих музыкальных и хореографических средств. Подобная существенная рокировка в доминантах традиционной драматургии произведений на русалочьи сюжеты актуализирует множество проблем, среди которых вопрос о личности и пути творца, коль скоро этот обобщенный образ угадывается за абрисами Поэта и Русалочки.

В одном интервью Ноймайер подчеркивает, что для него «это сказка об ее авторе <...> вся жизнь которого – творчество, труд... В финале – новый этап жизни:

⁸³¹ Кочарова А. Новая «Русалочка» добралась до Москвы // <https://www.vesti.ru/doc.html?id=426155>

⁸³² Лера Ауэрбах – композитор, пианистка, поэт... Потерянное для России сокровище [Электронный ресурс]. URL: <https://www.liveinternet.ru/community/4989775/post250594368/>

⁸³³ Ауэрбах Л. Диалог со временем [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chelglobus.ru/literature/Auerbach/book.html>

создатель и его творение продолжают жить в вечности. <...> Многие люди забыли, что именно творчество – их предназначение»⁸³⁴.

В инсталляции концепта пути, так явно присутствующего в драматургии нового балета, видится еще один важный аспект трактовки сюжета. Любовь Русалочки терниста, мучительна, смертоносна, но, вместе с тем, она таит в себе вечную награду – бессмертие души. В свою очередь все это может выступать как своеобразная метафора творчества в целом: Поэт претерпевает муки на земле, но, в то же время, возвышается до звезд, стяжая бессмертие в веках⁸³⁵.

Мучительность творческого процесса Поэта и муки любви Русалочки – это и есть *путь* двуединого героя/героини балета. Путь сложный, полный противоречий, выборов и метаморфоз, сопряженных с *болью*, исключительное внимание к которой также отличает версию Ноймайера от всех других реализаций русалочьего сюжета в искусстве. Ноймайер как будто делает боль одним из знаковых персонажей балета; боль знаменует собой вехи пути Русалочки и Поэта как ступени их инициации, коль скоро их путь совпадает с тем, что универсализирован в мифологическом пласте⁸³⁶. Поэтому боль в балете по-инквизиторски разнообразна⁸³⁷ – композитор и хореограф детально, с протокольной точностью показывают разные грани страданий, будто давая понять зрителю-слушателю, что именно в этом горниле и рождается новая ипостась героини/героя. Это и визит Русалочки к Колдуну, и сцены с попытками русалочки-инвалида встать на обретенные ноги, преодолевая сверхчеловеческую боль, это и картины невыносимых страданий Русалочки в белой комнате-клетке, где героиня осознает жгучую невозможность своей любви к Принцу и саму несостоятельность любви в несовершенном человеческом мире. Все

⁸³⁴ Интервью с Джоном Ноймайером [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Каq3BEZ_k1k

⁸³⁵ Последняя сцена балета – танец Русалочки и Поэта в межзвездном пространстве – предлагает богатый ассоциативный ряд именно для таких интерпретаций.

⁸³⁶ Как известно, путь героя в волшебной сказке (вне зависимости от ее национальной принадлежности) предусматривает ряд испытаний, составляющих собой процедуру инициации. Данный мотив составляет основу огромного числа фольклорных сказок, преданий, легенд. См.: *Пропл В.Я.* Русская сказка. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984; *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. Указ. изд.

⁸³⁷ Ни в одной художественной версии сюжета о морской деве чувству боли не уделяется столь важное место, как у Ноймайера.

этапы инициации Русалочки и Поэта воплощены в насыщенной семантически богатыми отсылками музыке и выражены в потрясающей воображение хореографии, требующей от исполнителей экстраординарного актерского мастерства.

Череда трансформаций обуславливает пронзительный, потусторонний финал балета – танец двуединых героев меж звезд, «идеже несть болезнь, ни въздыхание, но жизнь бесконечная»⁸³⁸. Не случайно хореографической рисунок этой сцены отражает знак бесконечности⁸³⁹ – именно он венчает собой историю Русалочки и ее автора, выводит перипетии их личного сюжета во вневременное, универсальное, вселенское пространство (см. рисунок 1).



Рисунок 1. Финальная сцена балета «Русалочка»

Еще одна важная черта, которая выделяет драматургию Ноймайера и Ауэрбах из контекста художественных реализаций сюжета о морской девае, – это глянцево-гламурная безликость других персонажей. Пожалуй, единственным ярким образом (помимо Русалочки и Поэта) является Колдун – он отличен своей фатальностью, неотвратимостью, символичной сопряженностью с болью, которую должна испытывать героиня. Остальные же – Принц, матросы, Принцесса, подружки Принцессы – представляют собой удивительно недифференцированную «массу»⁸⁴⁰, в которой невозможно разглядеть ничего

⁸³⁸ Думается, что сравнение с сакральными строками православной молитвы о вечном упокоении усопшего вполне уместны для объяснения угадываемого в заключительной сцене балета смысла.

⁸³⁹ Приводится по: *Борицёва О.* «Русалочка», балет Джона Ноймайера [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belcanto.ru/17062103.html>

⁸⁴⁰ Среди музыкально-сценических воплощений сюжета о морской девае (в оперном и балетном жанрах, литературе и поэзии) не найдется, ни одной, в которой бы другие персонажи не получали

личного, особого. Воздушно-розовая Принцесса, будто сошедшая с обложки модного журнала, ее подружки, сам Принц, воспринимающий действительность только сквозь призму своего увлечения гольфом, шумная компания матросов, столь же безликих в танцах, как и в своем глумлении над Русалочкой – вот тот фон, на котором разворачивается ее драма, та среда, отчетливо отсылающая к нашей действительности, те прототипы, за которыми угадываются многие сегодняшние клоны, лишённые индивидуальности и своеобразия. Педалируя этот драматургический контраст, Ноймайер создает *ультрасовременную* версию вечного сюжета о русалочке, раскрывая его в ракурсе противостояния личности засилию шаблона, диктату трафарета, власти клише.

Особенные драматургические решения находятся в тесной и разумеющейся связи с музыкой балета. О ней сложились разные мнения – от осторожных упреков в чрезмерной сложности до констатации ее исключительности. Музыка, созданная Лерой Ауэрбах на готовое либретто и, фактически, уже продуманную хореографию, удивительно гибко, пронизывающе точно раскрывает драматургические задумки Ноймайера⁸⁴¹. Вместе с тем музыка балета, как и его драматургия, провоцирует на размышления о природе феномена *архетипического*, во многом определяющего сходные средства выразительности для обрисовки такого рода образов и адаптацию подобных средств в зависимости от контекста эпохи, в которой эти образы воссоздаются.

Как уже было показано на страницах настоящей работы, единый вектор творческих поисков разных композиторов, прибегающих в своих воплощениях русалочьих сюжетов к удивительно схожим решениям объясняется воздействием самого архетипического образа, подсказывающего способы своего запечатления. Поэтому неудивительно, что даже при кардинальной смене музыкальной техники и

бы индивидуальных характеристик. Как правило, подчеркнуто амбивалентно и сложно обрисован возлюбленный героини, своими персональными средствами выразительности очерчен и портрет ее соперницы.

⁸⁴¹ Красноречива в данном контексте реплика Ноймайера в одном из его интервью: «Музыка должна быть созвучна чувствам, идеям хореографа». См.: Интервью с Джоном Ноймайером [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Каq3BEZ_k1k

методов композиции, да и звуковой картины мира в целом, все же типичные, имманентные образу и сюжету выразительные средства будут, в целом (с понимаемыми поправками), актуальны для любой эпохи.

В музыке балета «Русалочка» присутствует многое из того, что характеризовало романтических морских дев и связанные с ними сюжеты. Композитор, как и разные авторы ранее, противопоставляет морской мир Русалочки миру людей, но осуществляет это нетривиальным способом. Морские сцены – *господство мелодии*, льющейся, пронзительно красивой, основанной на множестве мотивов, в том числе и замкнутых, закругленных, круговых. В первой же сцене первого акта («На дне моря») звучит лейтмотив моря⁸⁴² (порученный скрипке), который будет пронизывать все знаковые картины и образовывать выразительнейшую арку со сценой, где героиня помещена в белую клетку-комнату (первая картина второго акта), мучаясь от сознания собственной никчемности в чужом человеческом мире, за существование в котором она принесла огромную жертву, лишившись собственной родины.

В противовес морскому, мир людской – *владычество ритма* с подчеркнута скудной мелодической «плотью». Этот контраст очевиден между первой («На дне морском») и второй («Прибытие корабля») картинами первого акта: во вдохновенно мелодичную музыкальную ткань грубо вторгаются пляска матросов в духе «*Allegro barbaro*» Б. Бартока и разудалый мотивчик блатной песни «Цыпленок жареный», словно растаптывающие волшебный, ирреальный и призрачный мир подводной отчизны Русалочки. В дальнейшем именно такое противостояние стихии мелодии (как символа одушевленного начала и вечной любви) и ритма (как метафоры варварской и бездушной силы) будет одним из важных векторов в построении музыкально-драматургической концепции балета.

Как и во многих других музыкально-сценических версиях сюжета о морской девице, в балете «Русалочка» внутренняя сущность героини выражается, в том числе, при помощи особых тембровых средств. Но, если лейттембрами морской девицы в

⁸⁴² Думается, что устойчивая мелодическая формула, которая буквально пронизывают всю первую картину, связана именно с морем: ее дальнейшие появления в балете служат своего рода символом утраченного героиней дома.

операх и балетах XIX века выступают арфа и духовые, то здесь ее *голосом* становится причудливое звучание терменвокса. Этот странный, выразительный, рельефно выделяющийся в оркестровой ткани тембр⁸⁴³ производит разящее впечатление, отражая все градации состояний страдающей героини. По сути, Лера Ауэрбах прибегает к типическому приему, однако использование нового тембрового решения придает партитуре современный облик.

В заметках и отзывах на премьерные показы спектакля в Копенгагене, Сан-Франциско, Гамбурге и Москве разные авторы отчетливо выделяют такую особенность музыки балета, как наличие цитат и аллюзий, вполне справедливо идентифицируя их в симфонической ткани. Однако важны не только констатация их наличия, но и причины появления. Да, действительно, как уже было отмечено, блатная песенка «Цыпленок жареный» звучит в балете, причем неоднократно: ее бытовая, приземленная семантика ярко характеризует как танец матросов в первом акте, так и свадебные танцы во дворце у Принца. В свадебных сценах второго акта, наряду со многими балаганно-цирковыми мотивчиками, эта песенка служит тем самым фоном, на котором выпукло, с соответствующим градусом трагизма звучит тема судьбы из бетховенской Пятой симфонии. Здесь же цитируется начальный мотив финала симфонии «Из Нового света» Дворжака⁸⁴⁴ – автора оперы «Русалочка», то есть другой, романтической версии андерсеновской сказки, со времен постановки которой к моменту создания балета прошло уже более 100 лет. Сильные, знаковые цитаты имеют не только лишь технологический смысл,

⁸⁴³ Сама специфика тембра терменвокса, а также родственного ему инструмента «волны Мартено» обусловила их использование в музыке XX века именно для характеристики образов, связанных с «потусторонним», «мистическим», «волшебным» (А. Онеггером, Д. Мийо, О. Мессианом, П. Булезом и мн. др.).

⁸⁴⁴ Знакомый всем музыкантам в той же степени, что и бетховенская тема судьбы, этот мотив появляется после генеральной паузы в тот момент, когда Русалочка не может вонзить данный Колдуном нож в Принца. Появление дворжаковской темы с такой яркой семантикой, безусловно, обогащает интерпретационные маршруты данного драматургически важного момента.

заставляющий ухо улавливать их и рассматривать музыку балета сквозь призму полистилистики, к чему сама композитор дала основания⁸⁴⁵. Думается, что емкие в смысловом отношении цитаты великих и близких композитору музыкантов – это и есть те реплики Вечности, которым внимает как героиня балета, так и слушатель-зритель («имеющий уши да слышит»). Это те важные скрепы, что выстраивают единый ретро- и перспективный аудио- и видеоряд архетипических образов безотносительно конкретной эпохи, но предельно универсализируют всегда актуальный вопрос о судьбе личности, ее творчестве и любви в непринимавшем и непонимавшем ее мире. Голоса великих будто оживают в истории Русалочки и Поэта, приглашая их вслед за собой в Вечность. Композитор нашла здесь удивительно точный музыкальный эквивалент режиссерскому замыслу хореографа, уводящего своих многострадальных героев в эпилоге балета в межзвездное пространство Вселенной.

Ноймайеру принадлежит емкое выражение: «Балет – это искусство, находящееся исключительно в настоящем времени. Танец существует только в тот момент, когда его танцуют»⁸⁴⁶. Однако хореограф и композитор смогли создать произведение, отнюдь не принадлежащее только дню сегодняшнему, коль скоро оно обращено к архетипическому образу и вневременной сказке, обнаруживающей в каждой эпохе новые грани своих вечных смыслов.

⁸⁴⁵ В одном из интервью на вопрос о том, к какой музыкальной традиции она себя относит, композитор ответила: «Альфред Шнитке был тем композитором, который познакомил меня с полистилистикой. Полистистика означает свободу обращаться к любым эпохам и смыслам для того, чтобы достичь своей цели, и при этом не существует никаких ограничений относительно того, что ты можешь делать. Мы сегодня обладаем значительно большим количеством информации о музыкальной традиции, чем когда-либо ранее. Нет никаких оснований для того, чтобы к чему-то не обращаться и оставлять это в клетке. Я могу черпать из любых источников, которые я люблю, и интегрировать это в мой музыкальный язык». См.: *Шефер Буркхард* Лера Ауэрбах: «Музыка способна заставить людей плакать» [Электронный ресурс]. <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=69954>

⁸⁴⁶ Интервью с Джоном Ноймайером [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=KaQ3BEZ_k1k

§ 2.17. Амбивалентная трактовка образа Лорелеи в романтической опере

Рожденный в Германии образ Лорелеи аккумулирует в себе как свойственные интернациональному образу морской девы черты – завораживающую красоту и чарующий голос, так и *своеобычные, характерные* только для Лорелеи – колдовское начало и мстительность. Музыкальным портретам оперных ундин, запечатленных в операх Гофмана, Львова, Лорцинга, Чайковского, Прокофьева, вовсе не присущи ни мстительность, ни качества недоброй колдуньи. Напротив, для них характерна акцентуация чистоты, смирения, прощения неверного возлюбленного в самом что ни на есть христианском смысле. Русалка имеет *свои* образные доминанты. В одних вариантах это трагическая история превращения девушки в русалку из-за несчастной любви, влекущая за собой совмещение сказочного и реалистического миров, как, например, в неоконченной драме Пушкина и одноименной опере Даргомыжского. В других версиях, основанных на обработанном Андерсеном фольклорном образе, Русалочка представляет собой изначально присущее водной стихии создание, страдающее из-за непостоянства человека, однако же приносящее себя в жертву его благополучию.

Образ Лорелеи, в отличие от своих сестер, включает противоречивые черты. В нем угадываются свойственные романтическому герою лиричность, и, в то же время, двойственность, непонятость, трагизм. Отсюда нюансы в интерпретации образа, объемлющие богатую палитру состояний: от жертвы любви и людского коварства до бессердечной красавицы, *холодно и расчетливо* завлекающей мужчин в свои сети с целью расквитаться за совершенное когда-то одним из них предательство.

Как известно, легенда о Лорелее – плод существующих фольклорных представлений о морской деве и, в то же время, авторский «продукт» Клеменса Брентано. Этот образ появляется в романе «Годви» (1801–1802). В трактовке Брентано Лорелея – наделенная необычайной красотой девушка из Бахераха, способная покорять мужчин, включая сановитого епископа, вынужденного судить ее за колдовство. Важным является мотив неразделенной любви: красота Лорелеи неспособна принести ей счастья, так как она не может быть со своим избранником. Несмотря на мягкий приговор епископа,

отправляющего ее вместо костра в монастырь, Лорелея в отчаянии бросается в Рейн; вместе с ней гибнут сопровождающие ее три рыцаря⁸⁴⁷. Вот уже много веков видение прекрасной девы становится недюжинным испытанием для проплывающих мимо опасных рифов у скал «Лурлей» и «Трех рыцарей» моряков.

Большое значение в образе Лорелеи играет мотив опасности, имеющий не только сказочные, но и определенные историко-географические причины. Легенда о губящей рыбаков коварной деве Лорелее родилась в конкретной местности южной Германии – у двух скал и особенном сужении судоходного Рейна, где, действительно, зачастую гибли суда, то разбиваясь о камни, то не справляясь с водоворотами и стремительным течением у самого высокого утеса⁸⁴⁸.

Выраженная амбивалентность образа морской девы⁸⁴⁹ отчетливо сближает Лорелею с древнегреческими сиренами. Именно ими обуславливается непереносимое в образе Рейнской красавицы *пение* – чудесное, несущее гибель.

⁸⁴⁷ R. S. [Шор Р.] Лорелея // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929–1939. Т. 6. Стб. 587.

⁸⁴⁸ Имя Лорелеи составлено из немецких слов *lureln* (что на местном диалекте означает «шептание») и *leu* (что в переводе «скала»), то есть имя можно дословно перевести как «шепчущая скала». Шептание объясняется наличием в этой местности вплоть до XIX века водопада. В то же время существует мнение, что роковую красавицу звали не Лорелея, а Лора, а вошедшее в историю имя закрепилось как комплекс «Lore-in-Lei» (Лора-на-горе), впоследствии редуцированный до Лорелеи (Балашов Н.И. Структура стихотворения Брентано «Лорелея» и неформальный анализ // Филологические науки. М., 1963. № 3. С. 43–45). Иные, но не противоречащие приведенной, предположения связаны с этимологией имени, которое могло произойти от «Lure Lay», что в переводе означает «сланцевый утес». Позднее это наименование было трансформировано в «сторожевой утес» и «скалу коварства» (Берковский Н. Я. Клеменс Брентано // Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 318–403). Скала Лурлей (в других источниках – Лор-Лей) появляется в различных немецких текстах чуть ли не с X века. Далее, немецкий миннезингер XIII в. Ричард Марнер из Швабии упоминает, что именно у скалы Лурлей карлики оберегали сокровища Нибелунгов (См.: Поэзия миннезингеров: Марнер // Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. [Электронный ресурс]. URL: http://www.wysotsky.com/0009/249.htm#fn_66). Иными словами, скала Лор-Лей издревле была окутана ореолом тайны, опасности и служила мощным импульсом к появлению соответствующего образа в народном творчестве. Отсюда всего лишь шаг к естественным параллелям опасной, грозящей катастрофами водной стихии в данном конкретном месте к рождению яркого романтического образа девы Лорелеи.

⁸⁴⁹ См: Кёниг К. М., Александрова Н. К. Образ Лорелеи в поэзии немецких романтиков // Пограничные процессы в литературе и культуре: сб. ст. по мат-лам Междунар. научн. конф., посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (17–19 апр. 2009 г.) [Электронный ресурс]. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-ger/aleksandrova-kenig-obraz-lorelei.htm>

Яркими иллюстрациями представлений о коварной деве Рейна являются созданные в XIX веке полотна. Это серия картин о морских девах (в том числе посвященных именно Лорелее) немецких художников В. Крэй⁸⁵⁰, К. Бертлинга⁸⁵¹, Ф. Келлера⁸⁵², Й. К. Н. Шейрена⁸⁵³, А. Ретеля⁸⁵⁴, Ф. фон Фольца⁸⁵⁵, картины эстонского мастера Й. Кёлера⁸⁵⁶, австрийских художников Х. Маккарта⁸⁵⁷, М. фон Швинда⁸⁵⁸ и других. Важно то, что разные живописцы демонстрируют удивительное единомыслие в трактовке архетипического образа. Многие из художников рисовали Лорелею с музыкальными инструментами – лютней, арфой. Несмотря на разумеющуюся индивидуальность письма каждого из них, облик рейнской девы в целом ряде картин привлекает действительно *завораживающей красотой, подчеркиванием ее недобро-равнодушной к своим жертвам сущности.*

В этом же ключе трактована Лорелея и в операх Ф. Мендельсона (1847), У. В. Уоллеса (1847), М. Бруха (1863), Ф. Пациуса (1887), Е. Наумана (1889) и А. Бекера (1898).

Так, в неоконченной опере «Лорелея» ор. 98 Феликса Мендельсона на текст Гейбеля образ морской девы – результат уже сформировавшейся традиции. Даже на основании написанных фрагментов можно составить представление о том, что композитором мыслилось соединение жертвенно-чистого и мстительно-страстного

⁸⁵⁰ Вильгельм Крэй (1829–1889) написал ряд картин, раскрывающих образ морской девы, в целом, и Лорелеи, в частности. Последней посвящены такие полотна, как «Романтическая идиллия», «Лорелея» (несколько версий), «Песнь сирены», «Сирены» и многие другие.

⁸⁵¹ Карл Бертлинг (1835–1918) – автор картин «Лорелея, играющая на лире».

⁸⁵² Фердинанд Келлер (1842–1922) – автор картины «Лорелея», вошедшей в качестве иллюстрации в книгу «Rheinfahrt» 1875 года издания.

⁸⁵³ Шейрен Иоганн-Каспар-Непомук (1810–1887) создал известное аллегорическое полотно «Искусство и Литература» («Kunst & Literatur»), в котором отчетливо видна играющая на арфе Лорелей, окруженная русалками. Здесь же можно разглядеть Отца Рейна, карликов, Зигфрида. В других работах Шейрена «Скала Лорелей» («Лорелей»), «Легенды Рейна» героиня играет на лютне.

⁸⁵⁴ Альфред Ретель (1816–1859) также не остался равнодушным к образу, в его творческом багаже есть картина «Лорелея».

⁸⁵⁵ Филипп фон Фольц (1805–1807) – автор картины «Лорелея».

⁸⁵⁶ Кисти Йохана Кёлера (1826–1899) принадлежит картина «Монахи проклинают сирену» («Лорелея»).

⁸⁵⁷ Ханс Маккарт (1840–1884) создал весьма выразительную картину «Рейнские девы», связывающую образ рейнских дев с мифом о сокровищах Нибелунгов.

⁸⁵⁸ Мориц фон Швинд (1804–1871) – автор картины «Лорелея».

начал в героине. О наличии первого свидетельствует фрагмент с женским хором «Ave Maria» и соло Леноры (Лорелеи), истово откликающейся на звуки хора и колокола⁸⁵⁹. Религиозный контекст и то чувство, которое в ней вызывает пение молитвы далеким хором, обуславливают интонационные особенности партии Леноры. Тишина, умиротворение и молитвенное настроение еще не смущены тяжкими думами о предательстве. Ленора вслед за удаляющимся хором просит Богоматерь о том, чтобы радость и мир легли на вечернюю землю⁸⁶⁰.

Иной предстает Ленора в финале первого акта. Оскорбленная в своих лучших чувствах, она взывает о возмездии⁸⁶¹. Фактически, в финале первого акта Ленора исполняет не что иное, как арию мести, требуя у духов помочь ей покарать виновника⁸⁶². Отсюда и резкая смена интонационного словаря: лирический модус высказывания, характерный для молитвы, сменяют решительные ходы, упругая ритмика, стремительное движение. Выразительность подобной метаморфозы усиливается иллюстрацией бури в оркестре: здесь и свистящие пассажи, и соответствующие картине бури динамика, темп, дифференцированная тембровая драматургия, то поддерживающая медью весомость произносимого хором духов приговора, то иллюстрирующая эмоциональный градус возгласов героини, взывающей к мести⁸⁶³.

В такой организации музыкальной ткани существующих фрагментов оперы просматривается очевидное влияние архетипического образа: Мендельсон чутко

⁸⁵⁹ Фрагменты либретто см. в Приложении в разделе «Литературные приношения Лорелее: тексты стихотворений и оперных либретто».

⁸⁶⁰ *Mendelssohn-Bartholdy Felix Loreley: unvollendete Oper: Finale aus "Loreley": op. 98 / von Felix Mendelssohn Bartholdy. Leipzig [etc.]: Breitkopf & Härtel, [19-]. S. 70–72.*

⁸⁶¹ Фрагменты либретто см. в Приложении в разделе «Литературные приношения Лорелее: тексты стихотворений и оперных либретто», предваряющие нотные примеры к § 3.1.

⁸⁶² Квинтэссенция диалога Леноры с духами сводится к следующему: Ленора: О Горе! Обманул! / И призывает духов: Выходите наверх! / Духи: Ты позвала! / Говори свое желание! / Ленора: Отомстите ему! / Духи: Пусть твое сердце успокоится. И в награду за месть пожертвует любовью... Приводится по: *Mendelssohn-Bartholdy Felix Loreley: unvollendete Oper: Finale aus "Loreley": op. 98 / von Felix Mendelssohn Bartholdy. Leipzig [etc.]: Breitkopf & Härtel, [19-]. S. 30–69.*

⁸⁶³ Существует аудиозапись финала первого акта с Анни Шлемм (Anny Schlemm) в главной партии. См.: *Loreley op. 98: an unfinished opera by Felix Mendelssohn-Bartholdy.* – [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V7UfWCe3S7c>

следует за ним, подчеркивая в сцене с хором Ave Maria первого акта хрупкую красоту, тонкость натуры Леноры и, буквально здесь же (тем разительнее контраст!) раскрывающим иную ее сторону. Важно, что композитор развивает образы, уже имевшие место в его творчестве: в 1833 году появилась концертная увертюра «Сказка о прекрасной Мелузине», драматургия которой также основана на конфликтном противопоставлении двух полярно различных сфер – лирической, хрустально-волшебной и напряженной, приближающейся по выразительности и накалу к трагедийной.

В том же году, что опера Мендельсона, написана романтическая опера в трех актах «Лурлайн» [Лорелея] ирландского композитора Уильяма Винсента Уоллеса (1812–1865) на либретто Эдварда Фитцбола, поставленная в Королевском театре Ковент-Гарден в 1860. В ней, как и в двухактных операх М. Бруха и Ф. Пацуса, основанных на либретто Гейбеля, драматургия образа Леноры (Лорелеи) выстраивается схожим образом⁸⁶⁴ – невинная красота, отравленная предательством человека, превращается в колдовскую, смертельно опасную.

В «Лорелее» (1860–1863) немецкого композитора Макса Бруха (1838–1920) вектор раскрытия образа героини ясен уже из увертюры – одной из самых светлых страниц романтической музыки. Незамутненность, чистота этой удивительно красочной и лиричной партитуры⁸⁶⁵, занимающей достойное место в концертных программах в качестве самостоятельного номера, коррелирует и с образом самой Лорелеи – такой, какой она экспонирована в начале оперы. В дальнейшем нежный образ претерпевает знакомые метаморфозы, обретая мстительные черты.

С одной стороны, подобная трансформация обусловлена либретто Гейбеля, составившим основу оперы Бруха. С другой, движение мысли в самом либретто Гейбеля определяется архетипическим образом морской деви, который «раставляет» нужные акценты в литературных обработках фольклорного сюжета.

⁸⁶⁴ Фрагменты либретто см. в Приложении в разделе «Литературные приношения Лорелее: тексты стихотворений и оперных либретто».

⁸⁶⁵ Bruch Max Die Loreley: Die Einleitung für grosse Orchester. Leipzig: C.F.W.Siegel's Musicianshandlung, [19--]. 15 s.

Опера «Лорелея» (1887) финского композитора Фредерика Пациуса (1809–1891) также имеет много общего с типичной для образа и сюжета о морской деве драматургией, зиждящейся на противопоставлении реального и фантастического, комически-бытового, лирического и трагического начал. Пациус, однако, далек от принципов романтической оперы – он практически не работает с лейтмотивами, а также остается, фактически, в рамках номерной структуры. Образ главной героини близок тем, что были созданы Мендельсоном и Брухом. В «Лорелее» Пациуса есть несколько иллюстративных номеров. Одним из них является финал первого акта с отсылающим к мендельсоновскому музыкальным антуражем разговором Лорелеи и духов. Здесь та же тенденция к изменению интонаций, мотивов героини на мстительные, составляющие разительный контраст ее прежнему грациозно-лирическому словарю, а также красочное изображение бури соответствующими динамическими, тембровыми, фактурными средствами.

Еще один пример претворения образа речной красавицы в оперном жанре – «Лорелея» (1890) итальянского композитора Альфредо Каталани (1854–1893) на либретто Анджело Дзанардини (в сотрудничестве с другими авторами), созданное, в свою очередь, по либретто Карло д'Ормевиля к опере «Эльда». В сюжете этой оперы отражена та же фабула, что и в либретто Гейбеля⁸⁶⁶. Отсюда схожие средства воплощения как образа самой Лорелеи, музыкальная характеристика которой соткана из лирического и колдовского начал, так и сами принципы драматургии, сочетающей в себе реальную и фантастическую сферы. Один из самых красочных номеров оперы – танец водных нимф и самой Лорелеи из третьего акта. Яркость этого фрагмента, его пряный, национальный колорит, продуманная инструментовка, живописующая то призрачно-нежные, то экстатически-зазывающие русалочьи танцы, обусловили частое использование его в качестве отдельного концертного номера⁸⁶⁷.

⁸⁶⁶ Фрагменты либретто см. в Приложении в разделе «Литературные приношения Лорелее: тексты стихотворений и оперных либретто».

⁸⁶⁷ Act III - Dance of the Water Nymphs. [Электронный ресурс]. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/21583/> / NBC Symphony Orchestra, 1952, Тосканини

Очевидно, что наряду с русалочьим, претворение амбивалентного образа Лорелеи в оперном жанре становится ярким символом романтизма, аккумулируя в себе самые важные константы мироощущения, образности, эстетики эпохи. Разнообразное развитие образа Лорелеи в камерно-вокальных жанрах, что подробно будет рассмотрено в следующем разделе, подтверждает значение самого архетипического образа морской деви в музыкальной культуре XIX века.

ЧАСТЬ III. АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МОРСКОЙ ДЕВЫ В ВОКАЛЬНЫХ, ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ И ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

ГЛАВА V. ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ РУСАЛОЧЬИХ ОБРАЗОВ В ПОЭТИЧЕСКИХ И ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ XIX–XX ВЕКОВ

§ 3.1. Образ Лорелеи в поэтической и вокальной культуре западноевропейского романтизма⁸⁶⁸

Бытие сюжета о Лорелее в культуре романтизма связано с многообразием поэтических версий, развивающих заданный Брентано вектор и перекликающихся с живописными полотнами. Наиболее близко примыкающей к Брентано оказывается трактовка образа Лорелеи в прозаическом произведении Николая Фогта «Рейнская легенда» (1811)⁸⁶⁹. Позднее Йозеф Эйхендорф сходным образом характеризовал Лорелею (1812): в его интерпретации она и много выстрадавшая красавица («Мужская хитрость велика / от горя на душе тоска <...> Прекрасны женщина и конь, / Как строен стан, в глазах – огонь...»), и неожиданно узнавшая *ведьма*⁸⁷⁰. По версии Эйхендорфа, Лорелея признается в своих недобрых намерениях и не отпускает встретившегося ей рыцаря, собираясь мстить («И нет тебе пути назад»). Образ Лорелеи не единожды изображен Эйхендорфом – мотивы, связанные с сюжетом о рейнской

⁸⁶⁸ Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* Образ Лорелеи в культуре эпохи романтизма // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. СПб.: Астерион, 2019. Вып. 14. С. 26–47.

⁸⁶⁹ В созданной Фогтом балладе «Семь дев у Везеля» также фигурирует скала Лурлей. Главный герой рыцарь Виллибальд молится Пресвятой Деве Марии и просит освободить его от мучительной страсти к семи девам, в собирательном образе которых угадываются многие характерные черты Лорелеи, в том числе красота, несущая гибель, прекрасные песни любви, которыми они привораживают прохожих у своего сказочного прирейнского замка. См. об этом: *R. S. [Шор Р.]* Лорелея. Указ. ист.

⁸⁷⁰ Текст стихотворения см. в Приложении в разделе «Литературные приношения Лорелее: тексты стихотворений и оперных либертто».

красавице становятся основой таких его стихотворений, как «Лесная волшебница», «Свадебная ночь», «Чудесная принцесса», «Тихая долина», «Пропавшие» и других⁸⁷¹.

Подобная же трактовка – в стихотворении Отто Гейнриха фон Лебена, раскрывающего образ коварной девы, появляющейся на вершине скалы Лурлей и грозящей бедой всякому, кто ее увидит. В этом стихотворении коннотации с образом сирены выражены особенно явственно⁸⁷² – отсюда и предостерегающий, назидательный тон всего стихотворения. В поэтических версиях Эйхендорфа и Лебена исчезает религиозный, христианский контекст, мотивы греха и искупления-раскаяния, так отчетливо очерченные у Brentano: в этом постепенно трансформирующемся образе Лорелеи подчеркиваются теперь холодные, мстительные, коварные черты, все более сближающие ее с сиренами.

Очевидно, самой знаменитой становится трактовка образа Лорелеи и связанного с нею сюжета у Генриха Гейне (1824): в гениальной, тонко разработанной версии поэта Лорелея предстает символом бездушной, губительной, победной мощи красоты⁸⁷³. Характерны здесь эпитеты, перекликающиеся с созданными живописными портретами Лорелеи: «девушка дивной красоты», «злато косы»... Слабым отголоском созданного Brentano амбивалентного образа, вмещающего в себе и лирические, и трагические черты, звучит затаенная тревога в пении героини. Только одно слово остается здесь от того богатого контекста, что подразумевался Brentano. Ставшая наиболее популярной, поэтическая версия Гейне выступает и как самая ироничная: поэт не скупится на «златые» характеристики (и одежда, и гребень, и волосы), словно подчеркивая сказочный, ненастоящий модус повествования. Состояние «смущенности» этой старой рейнской легендой – вот, по-видимому, основной очень личный смысл стихотворения в целом, в центре которого не столько коварная красавица, сколько внутренние треволения рассказчика-поэта.

⁸⁷¹ Бакалов А. С. Тема Лорелеи в лирике Й. Эйхендорфа // Культура и текст. 2005. № 9. С. 84–95.

⁸⁷² Текст стихотворения см. в Приложении в разделе «Литературные приношения Лорелее: тексты стихотворений и оперных либретто», предваряющем нотные примеры к § 3.1.

⁸⁷³ Текст стихотворения см. в Приложении в разделе «Литературные приношения Лорелее: тексты стихотворений и оперных либретто».

Однако версия Гейне стала не последней в истории происходящих с Лорелеей выразительных метаморфоз. В 1852 году очередная интерпретация этого архетипического образа запечатлена Жервалем де Нервалем в книге «Лорелея», где собраны впечатления французского писателя от поездки по Германии и внутренний процесс поиска идеальной, совершенной женщины. В начале XX века к этому же образу обращается Гийом Аполлинер. Эмоциональный градус стихотворения французского поэта (1913) наиболее близко примыкает к брентановской легенде: Аполлинер возвращает событийный и христиански-ориентированный контекст, реставрирует покаянные, трагические мотивы, возвращая образу былую многосоставность и сложность, углубляя, тем самым, его драматизм. Вместе с тем, в стихотворении Аполлинера донельзя углублены крайние характеристики героини, подчеркнута большая амплитуда полярных ее состояний: это и «колдунья русая», и «бесовка», чьих «власти чар» и «жара взгляда» не в силах вынести епископ, и, в то же время, – глубоко страдающее существо, которому без любви «постыл белый свет», жаждущее любой смерти, не находящее покоя «от горя и тоски»⁸⁷⁴. Иными словами, Аполлинер возвращает романтическую проблематику в этот образ.

Заслуживает внимания ослабление в XX веке интереса к русалочьей теме, в целом, и к Лорелее, в частности. Некоторым объяснением этого события в жизни отдельного образа, которая находится в зависимости от логики смены периодов в истории культуры со свойственной каждому образной сферой и стилистикой, служит манифест Жана Кокто «Петух и Арлекин» с его реалистичными требованиями: «Хватит нам облаков, волн, аквариумов, *наяд*, ночных ароматов...». Вспомним Цветаевскую «Наяду», в первых строках которой – «Проходи стороной, тело вольное, рыбе!» – заключена мысль о неуместности прекрасного романтического образа в контексте грозных событий XX столетия. В похожем смысле, акцентирующим отходящий в Лету образ, имя героини упоминается и в мандельштамовских строчках

⁸⁷⁴ Текст стихотворения см. в Приложении в разделе «Литературные приношения Лорелее: тексты стихотворений и оперных либертто».

из стихотворения «Декабрист»: «Все перепуталось, и некому сказать, / Что, постепенно холодея, / Все перепуталось, и сладко повторять: / Россия, Лета, Лорелея»⁸⁷⁵.

Однако нельзя сказать, что образ Лорелеи вовсе не волнует поэтов. В XX веке создаются произведения в жанре пародии на старую легенду. Одна из них – колкая, жизненная, нивелирующая романтический флёр – принадлежит Эриху Кестнеру⁸⁷⁶. Помещение древней сказки в современный контекст как будто дискредитирует ее романтическую сердцевину, показывает нежизнеспособность связанного с Лорелей сюжетом в условиях современного Кестнеру мира⁸⁷⁷. Неким продолжением – иронично-грустным, полным размышлений об исчезнувшей способности человека поверить в старинную рейнскую легенду – выступает версия Александра Гранова, с горечью резюмирующего: «Сказки той орфейная внешность, / Лишь сомнений нам даст морщины»⁸⁷⁸.

Как известно, поэтические строки явились мощным творческим импульсом для многих композиторов XIX века. Какие же черты образа Лорелеи подчеркивались в музыкальных произведениях? Следовали ли авторы камерно-вокальных, оперных опусов сложившейся в живописи и поэзии традиции? И какими способами этот, столь волнующий поэтов и художников образ запечатлевался в романсовой лирике?

На примере стихотворных текстов очевидно, что, следуя исходящему из поэтической версии Брентано вектору, с одной стороны, и, отталкиваясь от бытующих фольклорных представлений, с другой, разные поэты симптоматично схоже претворяли этот образ в своем творчестве, создавая некую традицию, которая при последующих обращениях корректировалась, обогащалась, сохраняя, вместе с тем, свое первоначальное смысловое ядро.

⁸⁷⁵ В более позднем стихотворении «Стансы» (1935) Мандельштам помещает Лорелею, ставшую ярким романтическим символом Германии, в несравнимо более трагичный контекст нарождающегося в стране фашистского режима: «Я помню все: немецких братьев шеи / И что лиловым гребнем Лорелеи / Садовник и палач наполнил свой досуг».

⁸⁷⁶ Эрих Кестнер (1899–1974) – немецкий писатель, сценарист и кабаретист.

⁸⁷⁷ Текст стихотворения см. в Приложении в разделе «Литературные приношения Лорелее: тексты стихотворений и оперных либретто».

⁸⁷⁸ Текст стихотворения см. в Приложении в разделе «Литературные приношения Лорелее: тексты стихотворений и оперных либретто».

В музыкальном искусстве можно констатировать аналогичную ситуацию: как правило, воплощение архетипического образа морской девы сопровождалось интуитивным использованием творцами схожих способов – данный тезис служит одной из основных нитей размышления на протяжении предыдущих (и последующих) разделов работы. Это особые фактурные решения, живописующие разные состояния сопряженной с морской девой водной стихии, это игра тональными красками для акцентуации ее изменчивости, это интонационные особенности вокального и инструментального тематизма – особенности, инсталлирующие такие стороны героини, как чудесный, завораживающий голос и т.д., это соответствующие регистровые, динамические, тембровые решения. Не удивительно, что эти же выразительные средства можно обнаружить и в музыкальных портретах Лорелеи. Обратимся к ним.

Ближе всего к поэтической сфере находится камерно-вокальное творчество: песни и романсы различных авторов зачастую наследуют те же акценты, что поставлены поэтами. Песня в XIX веке выступает как передовой жанр, наиболее емко аккумулирующий важнейшие черты романтического мировоззрения. Самым первым музыкальным откликом на гейневский текст становится незамысловатая хоровая песенка «Лорелея» (1838) Фридриха Зильхера, ставшая известной не только по всей Германии, но и далеко перешагнувшая ее границу. В песенке куплетная структура, бесхитростная мелодика с очевидным национальным абрисом, незатейливая хоровая фактура: быть может, именно ее простота и послужила причиной столь большой популярности⁸⁷⁹.

В одном из последующих музыкальных приношений Лорелее – песне Р. Шумана (1840) на стихи Эйхендорфа «Лесной разговор»⁸⁸⁰ – рейнская красавица обретает соответствующую поэтическому первоисточнику музыкальную плоть. Композитор разделяет интонационные комплексы путника, с одной стороны, и Лорелеи, –

⁸⁷⁹ В сети интернет существует несколько версий исполнения этой песенки. Приведем в пример одну из многих: Lorelei für Chor SATB von Friedrich Silcher. [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=Q2ntT9rrSeg. Нужно и важно подчеркнуть, что эта немудреная музыкально-поэтическая версия легенды о Лорелее распространена в Германии до сих пор: в особенности часто она звучит в городке Ассманхаузен, откуда стартуют речные экскурсионные трамваи до скалы Лур-лей.

⁸⁸⁰ Из «Круга песен» на стихи Й. фон Эйхендорфа (1840, оп. 39).

с другой. Разделение это тем более явственное, что решено оно тональными (*C-dur* – *E-dur*), тесситурными (начало прямой речи каждого из участников диалога обнаруживает их дистанцию), интонационными, ритмическими средствами, подчеркивается различными типами фактуры в фортепианном сопровождении (пример 1). И, если речь путника полна одухотворенно человеческих интонаций, в которых без труда узнаются любопытство («Что едешь ты в лесу одна?»), восхищение («Как строен стан... в глазах огонь...»), изумление от внезапной догадки («Так ты же ведьма Лорелей!») – весь тот спектр эмоций, которым так щедро наградил его поэт, то реплики Лорелеи производят совершенно иное впечатление. В них много статики, повторяющихся нот и одних и тех же ритмоформул, что резко контрастирует с чрезвычайно гибкой «человеческой» партией и раскрывает иной по отношению к нему статус героини: в своих ответах Лорелея предстает холодно-отстраненной, равнодушной красавицей, как и подчеркивал Эйхендорф.

Важно отметить те средства, которыми Шуман создает мини-балладу: небольшие пролог и эпилог, некие «слова от автора», что обрамляют песню, а также драматургический прием выделения в музыкальном целом двух «партий», что, одной стороны, выступает следствием присущего Шуману внимательного отношения к поэтическому слову⁸⁸¹ и стремления придать песне театральный смысл и, с другой, указывает на продолжение шубертовских традиций, запечатленных в знаменитой балладе на гётевский текст.

Еще одним знаком внимания композитора к Лорелее становится одноименная песня из сборника «Романсы и баллады для голоса с фортепиано» оп. 53. В песне нигде не упоминается имя Лорелеи, однако название, текст⁸⁸² и общий характер му-

⁸⁸¹ Названную черту творчества Шумана традиционно констатируют все исследователи. См., например: *Burger E.* Robert Schumann – Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. Mainz: Schott Verlag, 1998; *Geck M.* Robert Schumann: Mensch und Musiker der Romantik. München: Siedler, 2010; *Loos H.* Robert Schumann. Werk und Leben. Wien: Edition Steinbauer GmbH, 2010; *Daverio J.* Robert Schumann: Herald of a «New Poetic Age». Oxford: Oxford University Press, 1997 и др.

⁸⁸² Es flüstern und rauschen die Wogen wohl überbihr stilles Haus. Es ruft eine Stimme: "Gedenke mein! Bei stiller Nacht im Vollmondschein, gedenke mein!" Und flüsternd zeihen die Wogen wohl über ihr stilles Haus. "Gedenke mein! Gedenke mein! Gedenke mein!". Автор стихотворения – August Wil-

зыки недвусмысленно свидетельствуют об истинной героине этих строк. Особенности небольшого произведения становятся выдержанная в градациях от *pp* до *p* камерно-приглушенная нюансировка, использование волнообразной, текущей фактуры, спокойный темп. Важным штрихом к портрету морской деви является круговое, заклинающее строение вокальной мелодики – кольцеобразные интонации подчеркивают выразительность призыва «Помни меня! Думай обо мне!» (пример 2). Песня представляет собой красочную зарисовку, за прозрачной (точнее, *призрачной*) музыкальной тканью которой угадывается видение Лорелеи, завораживающее неосторожно заглядевшегося путника. Здесь отражены универсальные для образа морской деви черты – ирреальность, способность увлечь, лишиться воли.

На гейневский текст созданы «Лорелея» Ференца Листа (1841) и Клары Шуман (1843) – удивительно полярные версии гейневского шедевра.

У Листа «Лорелея» представляет собой, скорее, песню-балладу с переплетением «размышлений», картин природы, драматичных сцен⁸⁸³. Меланхолически неспешные пролог и эпилог, выполняющие очевидные функции «слова от автора», живописные пейзажи покойно текущего Рейна, рельефно выписанный эпизод гибели рыбака, сраженного чарами сидящей на утесе красавицы – вот те важные контрастные образные сферы произведения, каждой из которых свойствен соответствующий набор выразительных средств.

Музыкальный портрет героини легенды (целый раздел, начинающийся со слов «*Die schönste Jungfrau sitzet*»), так волнующей рассказчика в гейневском тексте, содержит уже знакомые доминанты: в интерпретации Листа она предстает бестелесной, эфемерной девиой, чему способствует уже вполне традиционный спектр

helmine Lorenz (1784–1861). В приблизительном переводе текст песни следующий: «Волны шепчутся и перекатываются над ее тихим домом. И слышится голос: “Помни меня! Тихой ночью при полном луне – помни меня!” И, шепча, поднимаются волны над ее тихим домом: “Думай обо мне! Думай обо мне! Думай обо мне!”».

⁸⁸³ Удивительная образная «всеохватность» творчества Листа, в том числе и в рассматриваемой «Лорелее», констатируется многими исследователями – например, Эрнстом Бургером, Сержем Гуттом и многими другими. См.: *Burger E. Franz Liszt : eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten* München. München, 1986; *Gut S. Franz Liszt*. Paris 1989.

выразительных средств. Это и соответствующая прекрасному образу фактура фортепианного сопровождения – то чуть слышно пульсирующая, будто забившееся от чудесного видения сердце, то переливающаяся, сверкающая на солнце, словно отражающая в водных струйках блеск золотых волос, гребня и одеяний героини; это и различные тональные краски, чья прихотливая смена (*B-dur – Des-dur – fis-moll – Des-dur* и т.д.) выступает музыкальным эквивалентом живописных оттенков образа Лорелеи, это и намеренно приглушенная динамика (в рамках нюанса *p*), словно окутывающая всю музыкальную картину дымкой ирреальности и волшебства (пример 3).

Иной Лорелея предстает в драматичной сцене гибели рыбака (со слов *Den Schiffer im kleinen Schiffe*). Стихия воды и сама героиня, как ее порождение, демонстрируют амбивалентную сущность: явленная в предыдущем разделе красота выступает теперь как символ неизбежной смерти. Отсюда и соответствующие средства воплощения: светлые ладовые оттенки «темнеют», прежний счастливо-удивленный модус пульсации сменяется тревожным, учащенным биением, прозрачно-светлый регистр раздела, живописующего чаровскую прелесть Лорелеи, сменяется глубоким, низким, рокошущим, ранее прозрачные арпеджированные «струи» превращаются в эффектные низвергающиеся хроматические пассажи, а безмятежность *p* и спокойного темпа сметаются *Allegro agitato molto, stringendo* и *ff* (пример 4).

Важным акцентом в листовской трактовке Лорелеи является обширный эпилог, построенный на истаивающем, несколько раз повторенном резюме «*Und das hat mit ihrem Singen Die Loreley getan*» («И будет виновна в том лишь Лорелей одна»). Подобный прием имеет большое значение для образа: многократные эхо последней строки стихотворения, словно круги на воде, подводят итог судьбе несчастного (счастливого?) рыбака, в предсмертных своих минутах познавшем обе стороны красоты.

Созданная Кларой Шуман в 1843 году песня разительно отличается от листовской. По-видимому, разница эта объясняется иным восприятием как событийного ряда гейневского стихотворения, так и своеобразным ракурсом прочтения состояния рассказчика в нем: в песне Клары Шуман с ее перманентно моторным,

нервным пульсом, чье тревожное биение отчетливо отсылает к «Лесному царю» Шуберта, запечатлена подчеркнута драматичная – от начала и до самого конца – трактовка гейневского стихотворения. Стремительный темп, нарастающая к финалу динамика, общий порывистый, взволнованный модус как партии солистки, так и фортепианного сопровождения также во многом перекликаются с теми способами, которыми воплощал героев гётевской поэмы Шуберт (пример 5). Единственным контрастным эпизодом общему напряженно-трагическому характеру песни выступает раздел, посвященный красоте сидящей на утесе Лорелеи. Здесь Клара Шуман прибегает к тем же средствам, что и Лист: прозрачной, льющейся фактуре, невесомой динамике, светлым тональным краскам (пример 6).

При всем различии индивидуальных прочтений Листом и Кларой Шуман гейневского первоисточника, все же драматургия воплощения архетипического образа в ткани музыкального произведения впечатляюще схожа и зиждется на подчеркивании двуединой сущности героини, показе пленительно прекрасной ее стороны и акцентуации оборотной силы красоты – как завораживающей, так и губящей.

Рассмотренные поэтические и музыкальные произведения свидетельствуют о том, что образ Лорелеи в них, в общем, идентичен, что определяется и самой легендой, и несомненным воздействием как на нее, так и на ее поэтические, живописные и музыкальные инсталляции мифологемы воды – могучего, древнего и сложного образа, имеющего большую палитру значений. В контексте таковых представлений о водной стихии образ Лорелеи обретает многомерность, поскольку наследует за породившей его стихией ее красноречивые бинарные оппозиции «жизнь – смерть», «благо – опасность». Важно то, что подобные представления о Лорелее сохраняются и в XX веке, несмотря на очевидно меньшую востребованность образа морской девы в целом в области академической музыки в этот временной период.

Особо подчеркнем следующий важный момент: в XX веке образ Лорелеи (равно как и других вариантов морских дев) становится очень популярным в сфере массовой музыкальной культуры. На страницах настоящей работы эта область не рассматривалась специально. Однако считаем необходимым сделать небольшой обзор случаев претворения русалочьей темы в массовой музыкальной культуре,

коль скоро такой обзор оказывается информативным для понимания особенностей функционирования сюжета. В 1933 году Джорджем Гершвиным был создан мюзикл «Pardon my English» (на текст Айрона (Иры) Гершвина, брата композитора), содержащий, в числе других музыкальных номеров, песню «Лорелея». Песня стала известной благодаря исполнению ее в качестве отдельного концертного номера Эллой Фицджеральд и Лайзой Миннелли, а также студийным записям, сделанным этими певицами. Без преувеличений, благодаря им написанная Айроном и Джорджем Гершвинами композиция приобрела особую популярность в массовой музыкальной культуре.

В конце XIX – начале XX веков увидели свет композиции, основанные на легенде о Лорелее таких групп, как «Dschinghis Khan» («Lorelei», 1981), «The Pogues» («Lorelei», 1989), «Corpus Delicti» («Lorelei», 1993), «Blackmore's Night» («Lorelei», 2003), «Пять стихий» («Лорелея», 2008), «Scorpions» («Lorelei», 2010), «Inkubus Sukkubus» («Honey song of Lorelei», 2015), «In Extremo» («Lorelei», 2015), «Lord of the Lost» («Cry, Loreley», 2018) и многих других⁸⁸⁴. Нельзя не упомянуть также известный клип «Come Undone» группы «Duran Duran» (1993), отсылающий к русалочьей тематике. В сфере российской эстрады известна песня А. Малинина на стихи С. Есенина «Ты не любишь меня, милый голубь». Одна из последних «новинок» в этой же сфере – песня «Русалка» группы «Иван Замотаев-бэнд».

Сюжеты о Лорелее, о морской дева во всех ее разнонациональных вариантах словно меняют «прописку», переходя из академической в популярную музыку, словно возвращаясь в те «воды», откуда этот образ пришел в художественную, в том числе музыкальную культуру: вспомним, что именно с пластом преданий, легенд, песен о русалках, связано появление целого корпуса музыкальных произведений различных композиторов.

⁸⁸⁴ Подробное исследование преломления легенды о Лорелее в современной массовой культуре было освещено в публичной лекции Елизаветы Бурмистровой-Еннерт, состоявшейся в арт-пространстве «Лекторий Culture» 29.11.2019.

§ 3.2. «Мирные» образы нимфы, nereиды и наяды в русской поэзии и русском романсе⁸⁸⁵

Наяды, nereиды, нимфы наряду с русалками и ундидами – одни из популярных образов культуры XIX века. Отметим существенные различия между русалками, ундидами, с одной стороны, и наядами, nereидами, нимфами, с другой. Образы последних не отягощены, как в случае с русалкой, трагической историей превращения девушки в морскую деву из-за обманутой любви, или же страстным желанием контакта с человеком с целью обрести душу, что составляет смысловую основу сюжетов об ундидах. Nereиды, наяды и нимфы – духи воды, хранительницы источников, светлые и лиричные персонажи, чья родословная не содержит драматических коллизий⁸⁸⁶.

Особое место эти образы занимают в русской поэзии и камерно-вокальной лирике XIX–начала XX века. Наядам, нимфам и nereидам посвящены вдохновенные строчки А.С. Пушкина («Nereида», 1820), А.Н. Майкова («Я знаю, отчего у этих берегов раздумье тайное объемлет дух певцов», 1841), Е.А. Баратынского («Наяда», 1826), Д.П. Ознобишина («Nеера», 1827; «Наяда», 1869), М.И. Михайлова («Наяда», 1848) и других поэтов.

Образы наяд, nereид, нимф суть греческие варианты архетипического образа морской деви, многочисленные реинкарнации которого заставляют творцов прибегать к той структуре, которую еще Юнг обозначил, как коллективное бессознательное. Обращенность различных авторов к этому континууму, представляющему собой

⁸⁸⁵ Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* Образы нимфы, nereиды и наяды в русской поэзии и русском романсе // Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры: мат-лы VI Междунар. научно-практ. конференции 11 апреля 2019 г. Самара: Самар. гос. ин-т культуры, 2019. С. 32–38.

⁸⁸⁶ Упоминания наяд, например, в «Одиссее» довольно безобидные: *Возле оливы — пещера прелестная, полная мрака. / В ней — святилище нимф; наядами их называют. / Много и каменных длинных станков, на которых наяды / Ткут одеянья прекрасные цвета морского пурпура* (XIII, 104–108). Или: *Что это, нимфы ль играют, владелицы гор крутоглавых. / Влажных, душистых лугов и истоков речных потаенных?* (VI, 123). Калипсо, которая в течение семи лет удерживает около себя Одиссея, – также прекрасная нимфа, однако Гомер не наделяет ее какими-либо демоническими качествами. В различных мифологических словарях указывается, что духи (нимфы) воды наяды были многочисленными дочерьми Зевса и родственницами nereид – дочерей Nерея.

слитки человеческой многовековой памяти, объясняет симптоматичную схожесть выразительных средств, рождающую интертекстуальные связи между поэтическими посвящениями наяде, нимфе и nereиде.

Авторы удивительно *единомышленны* в описании дивной красоты водных чаровниц, рождающей замороженное чувство в душе созерцающего. Это состояние плена перед открывшимся волшебным зрелищем полубогини, которая «пену из волос струею выжимала», рельефно выражено в пушкинских строчках: «сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть». Подчеркнем возникающие здесь очевидные коннотации nereиды с Афродитой Анадиоменой (буквально – Афродитой вынырывающей): такое имя носят скульптурные изображения Афродиты, выходящей из воды и выжимающей свои прекрасные волосы⁸⁸⁷. Пушкин таким образом акцентирует невероятную, перехватывающую дыхание прелесть nereиды, сравнимую с красотой богини. Близкими к пушкинскому описанию гипнотического состояния от открывающегося чудесного видения оказываются строки Ознобишина «В груди дыханье затаив, / К струям прикованный очами, / Я жду, смятеньем робким полн... <...> Стою, люблюсь и молчу...» и Михайлова «И грудь моя дрожит, пылая тайным жаром...».

Красота nereиды, наяды, нимфы – существенный мотив посвященных ей поэтических произведений. Красноречивы разнообразные адресованные ей эпитеты: «усталые красы» (Баратынский), «Горит сапфир ее очей / Младой Армиды лик у ней, / Улыбка для души услада», «Смеясь красавица скользит, / В струях сверкающих играя; / Какою негой грудь полна!» (Ознобишин).

Очевиден общий светлый, затаенно-восторженный модус поэтических приношений морским красавицам. Nereиды и наяды в стихотворениях русских поэтов – объекты любования, впрочем, одностороннего, не фиксирующего какого-либо движения от самой нимфы в сторону созерцающего ее человека. Выходящая из пены, выжимающая свои роскошные волосы, вздымающая над волнами белую, как

⁸⁸⁷ Различные изображения в скульптуре и живописи рождающейся из пены морской Афродиты породила, согласно преданию, несохранившаяся до наших времен картина Апеллеса, описанная в «Естественной истории» Плиния Старшего. Впрочем, картина эта пользовалась невероятным успехом и породила огромное число вариантов изображений новорожденной Афродиты в различных искусствах как эллинской, так и более поздних эпох.

у лебедя, грудь, смеющаяся или играющая, она остается равнодушной по отношению к тайному наблюдателю.

Вместе с тем существует и несколько иной – печальный – оттенок, который приобретает описание нимфы у Майкова. Строки «Там нимфа *грустная* с распущенной косою, / Полузакрытая певучей осокою, / Порою песнь поет про шелк своих власов, / Лазурь *заплаканных* очей, жемчуг зубов / И сердце, полное *любви неразделенной*» транспонируют восприятие образа нимфы из объективно бесстрастного в сугубо романтический модус и акцентируют другую важную сему в ее облике – чудесный голос: «Проедет ли челнок – пловец обвороженный, / Ее заслушавшись, перестает грести».

Схожие, порой до деталей описания nereid, naid и nimf обуславливаются самим образом, имеющим архетипическую природу и в представлении разных поэтов – аналогичное начертание. Отсюда и единый вектор сравнения героини стихотворений с богиней, идентичные виньетки эпитетов, в которые она облачается, производимый на читателя один и тот же эффект, заставляющий воспринимающего стихотворные строчки вообразить и полюбоваться в точности нарисованной поэтом картиной. Столь же светлые, чистые «одеяния» эти образы получают и в камерно-вокальной лирике различных композиторов. Созданные на основе стихотворений романсы «Нимфа»⁸⁸⁸ Римского-Корсакова на слова Майкова, «Нереида»⁸⁸⁹ Глазунова на слова Пушкина, «Наяда»⁸⁹⁰ Мясковского демонстрируют удивительную общность выразительных средств.

Названные романсы отличает мягкое, покойно-светлое настроение. В особенности это справедливо по отношению к «Наяде» Мясковского и «Нереиде» Глазунова: в их опусах запечатлено состояние невольного свидетеля, созерцающего подлинное чудо и боящегося спугнуть внезапно открывшееся видение. В указанных романсах вслед за стихотворным текстом музыка не раскрывает никаких эмоций, кроме затаенно-любующегося чувства наблюдателя и остающейся бесстрастной

⁸⁸⁸ Из цикла «В антологическом роде» (ор. 56 № 1).

⁸⁸⁹ Ор. 69 № 3.

⁸⁹⁰ Из цикла «Размышления: Семь стихотворений на стихи Е. Баратынского» ор. 1.

красавицы nereиды или наяды. Отсюда и естественные темповые решения – *Andante* («Нереида») и *Tranquillo* («Наяда»), корреспондирующие с образным наполнением стихов. В полном соответствии находится и динамическая сфера. В романсе Мясковского к вокальной партии относится ремарка *sempre p*, в то время как фортепианная партия должна быть исполнена в рамках еще более тонкого нюанса. В романсе Глазунова яркими средствами – на *f* – подчеркивается лишь кульминация на словах «И пену из власов струею выжимала» в то время как большей части произведения свойственны камерные оттенки динамики.

Более дифференцированный подход, определяемый иным, отличающимся от героинь Глазунова и Мясковского образом, можно усмотреть в «Нимфе» Римского-Корсакова: тонко градуированная динамика (от *pp* до *cresc.*, *piu f*), многочисленные ремарки (от *dolce assai* до *espressivo*, *molto espressivo*, *poco cresc. ed espressivo* и т.д.) и разнообразие темповой сферы прорисовывают в деталях портрет одинокой, печальной нимфы, испытывающей столь близкое человеческому пониманию чувство – жажду любви.

Рассматриваемые романсы написаны в мажорных тональностях: «Нимфа» и «Наяда» – *E-dur*, «Нереида» – *D-dur*. Однако гармонической особенностью всех трех опусов выступает постоянное «перекрашивание» светлых оттенков лада в более темные тона: подобный прием с живописной точностью иллюстрирует постоянную текучесть и неуловимую изменчивость воды. Так, контуры экспонируемого в первых тактах «Наяды» Мясковского *E-dur* буквально сразу же оборачиваются мерцанием *gis-moll*, *cis-moll*, *fis-moll* – именно мерцанием, поскольку неаккордовые, опевающие тона в прозрачной фактуре обуславливают возможность двойкой (и даже более) трактовки тональности (пример 1). Создается впечатление, что подобными простыми средствами, свойственными для всего романса в целом, композитор стремится нивелировать основные звуки лада, тем самым подчеркнув невозможность категории устоя для подвижного образа водной стихии.

Подобные приемы можно услышать в «Нереиде» Глазунова. Первые же такты романса дают въяве переживаемое зрелище «зеленых волн, лобзающих Тавриду». Ощущение тем более яркое, что подкрепляется оно соответствующими фактурными

средствами, живописующими прилив-отлив волны (пример 2). На протяжении нескольких начальных тактов, также очевидна лежащая в основе гармонической сферы романса тональная изменчивость (*D-dur – A-dur – h-moll – fis-moll* и т.д.), заставляющая вообразить различные оттенки накатывающих волн.

Игра тональностями усматривается в другом произведении Глазунова – Фантазии для большого симфонического оркестра «Море» (op. 28, 1889), а также живописных морских полотнах Дебюсси, Римского-Корсакова и других композиторов. Буквально тот же прием – и в «Нимфе» Римского-Корсакова. Уже начало романса экспонирует переливы *E-dur* и *cis-moll* (пример 3); в дальнейшем перекрашивание, тем более эффектное, что происходит оно на фоне удерживаемого и приобретающего различные ладовые оттенки баса *e*, будет свойственно романсу в целом. *Игра тональностей* – характерный прием отражения в музыкальном искусстве волшебного, ускользающего, изменчивого образа морской девы. К данному способу – интуитивно или вполне осознанно – прибегали многие композиторы, обращавшиеся к русалочьей тематике.

Фактура рассматриваемых романсов также, как их гармоническая сфера, красноречиво свидетельствует о стремлении композиторов запечатлеть в звуках красоту, текучесть и постоянное движение водной стихии. Все три опуса являют собой примеры имманентных образу морской девы фактурных решений – различные виды арпеджио, арпеджиато в преимущественно высоком регистре, общая разреженность, воздушность и легкость фактуры работают на создание исключительно живописного музыкального полотна. Это и переливающиеся, будто сверкающие струйки из влас полубогини Нереиды в романсе Глазунова, и тонкая звукопись водной стихии, окружающая Няяду Мясковского, и равномерно-печальное колыхание «волн» в романсе Римского-Корсакова. Симптоматично единодушные композиторов, прибегающих к аналогичным модусам музыкальной ткани: многочисленные иные морские девы облачаются в удивительно схожие фактурные одеяния.

Претворение образов наяды, нимфы, nereиды в русской поэзии и камерно-вокальной лирике свидетельствует, сколь очевидно обращение разных авторов к схожим средствам выразительности. Единый вектор поисков различных поэтов и

композиторов доказывает именно *архетипические основания* воплощаемых образов: они сами подсказывают творцам аутентичные способы своего запечатления, что продуцирует разветвленные интертекстуальные связи между произведениями на эту тему.

Резюмируя, выскажем некоторые соображения о причинах популярности образов наяд, нимф, nereид в культуре, в том числе музыкальной. Соображения эти связаны с обращением к истокам представлений о нимфах, закрепившихся в древнегреческой мифологии. Нимфы выступали неким олицетворением живоносных стихийных сил в образе прекрасной девушки: примерами тому являются наяды, то есть феи (нимфы) родников, ручьев, рек. Некоторые наяды помогали в творчестве: так, дочка бога Ахелоя Касталия спаслась от преследований Аполлона на горе Парнас в ручье, который затем и стал называться в честь ее Кастальским ключом. Последний обладал способностью наделять обращающегося пророческим даром, служить источником поэтического вдохновения. Сильны представления о том, что сами музы – это и есть наяды, то есть нимфы, живущие в источниках. Об этом косвенно говорят сами имена – касталиды (обитающие в Кастальском источнике), ипокрениды (обитающие в Гиппокренском источнике на горе Геликон). Иными словами, нимфы-музы предстают символами вдохновения, а подвластные им источники выступают метафорой прибежища, «водой живою».

Связь с нимфами, союз с ними в этом случае – первозданное, не омраченное состояние человека, могущего творить, обладающего поддержкой высших магических сил. Думается, что и союз с нимфами, nereидами для героя в романтической версии сюжета – не что иное, как девственное, безгрешное, полное возможностей к счастью существование. Мотив нарушения обета и расторжения союза с морской девой влечет за собой губительные для героя последствия – он отторгается от животворной природной силы и теряет себя, страдая, раскаиваясь и пытаясь вернуть утраченное. Подобная ситуация является метафорой взаимоотношений художника и музы вообще – проблемы актуальной во все эпохи, но приобретающей особое, драматичное звучание именно в эпоху романтизма. Художник, променявший свою Музу на вещные и преходящие блага этого мира, не будет счастлив в творчестве –

вот, пожалуй, одна из возможных интерпретаций сюжета о морской девае в XIX романтическом веке и причина, во многом объясняющая столь очевидный интерес поэтов, живописцев, композиторов к сюжетам о них и удивительное единодушие в способах запечатления этого архетипического образа.

§ 3.3. Русалочья тематика в кантатном и камерно-вокальном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: аспекты интертекстуальности и архетипичности⁸⁹¹

Русалочьи сюжеты находят свое отражение не только в оперном наследии Н. А. Римского-Корсакова. образу морской девы посвящены романс «Свитезянка» на слова Адама Мицкевича в переводе Льва Мея⁸⁹² (ор. 7, № 3) одноименная кантата также на слова Мицкевича в переводе Мея (ор. 44) и романс «Нимфа» на слова Аполлона Майкова (ор. 56 № 1), уже рассмотренный ранее в контексте претворения образов наяд, nereид и нимф в камерно-вокальной лирике русских композиторов.

В литературных первоосновах названных произведений, представляющих собою отдельные образцы из художественной дани русалочьей тематике в XIX веке – балладе «Свитезянка» Мицкевича⁸⁹³ (1821), ее переводу Мея (1851) и стихотворении Майкова «Я знаю, отчего у этих берегов...» (1841) – сохраняется романтическая версия сюжета, в которой выражены мотивы социального неравенства между героиней и предавшим ее возлюбленным, обманутой любви (нарушения

⁸⁹¹ Материалы данного раздела послужили основой публикации: *Верба Н. И.* Русалочья тематика в кантатном и камерно-вокальном жанрах творчества Н.А. Римского-Корсакова: аспекты интертекстуальности и архетипичности // *Обсерватория культуры*. М., 2014. № 3. С. 71–77.

⁸⁹² Согласно примечанию редакторов – М. А. Штейнберга и А. Н. Римского-Корсакова – к публикации этого романса в Полном собрании сочинений, композитор взял из всего стихотворения Мея только лишь прямую речь Свитезянки (с пропуском шести строк). См.: *Римский-Корсаков Н. А.* Свитезянка: Романс // *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений: в 50 т. М.-Л.: Музгиз, 1946–1970. Т. 45. М., 1946. С. 68.

⁸⁹³ В творчестве Мицкевича русалочья тема обретает богатое воплощение – этим героиням, именуемым в польской традиции свитезянками, посвящена не только одноименная баллада, но и баллады «Свитезь» (1820) и «Рыбка» (1820) и другие.

возлюбленным героини обета верности ей), превращения из-за трагических обстоятельств девушки в русалку (свитезянку), мести русалки (свитезянки) за поруганное чувство.

Романс «Свитезянка» создается Римским-Корсаковым в год окончания симфонической картины «Садко» (1967), кантата с тем же названием рождается практически вместе с оперой «Садко» (1897), а романс «Нимфа» появляется вдогонку к этой паре (1898). Такой «график» может объясняться тлеющим и по временам ярко вспыхивающим интересом к тематике, претворяемой композитором в разных жанрах. Естественным в такой ситуации выглядит переплетение образов, их обоюдное обогащение. Такое взаимопроникновение, в свою очередь, определяет сходство средств выразительности: героини романа «Нимфа», обеих «Свитезянок» имеют немало общего со звуковым воплощением волшебного образа пленившей Садко Царевны Прекрасной.

Интертекстуальные связи между романсом, кантатой «Свитезянка» и оперой «Садко» рельефно выявляются при обращении к интонационному словарю обеих морских дев – Волховы и героини романа. Речь идет о круговых мотивах, имеющих институирующее значение как в музыкальной характеристике Морской Царевны, так и Свитезянки и выступающих своего рода интонационной визитной карточкой их партий. Композитор впервые прибегнул к круговым мотивам и томной секундовой хроматике внутри них в романсе (пример 1), затем использовал в кантате (пример 2). Как уже неоднократно было отмечено, такое их строение обусловлено семами архетипичного образа морской девы. При помощи заманивающих, волшебнo заволаживающих и вкрадчивых оборотов, вложенных в уста Свитезянке, зримо иллюстрируется и оттого почти физически ощущается это волшебное кружение.

Данный интонационный прием с большой психологической достоверностью позволяет запечатлеть в музыке основной комплекс характерных русалочьих черт – обольстить, увлечь, пообещать блаженство («сладко задремлем..., дивные грезы узнаем...») и, в итоге, погубить. Быть может, апробированность круговых мотивов и секундовой, хроматической их сердцевины в созданном ранее образе Свитезянки из одноименного романа послужила затем интонационной идеей для музыкальной

характеристики Волховы? Наличие в партии Морской Царевны кольцеобразных построений, в которых большое значение имеют секундовые ходы, вкупе с драматургическим приемом возвратности музыкального материала создает несколько смысловых планов как на уровне интонации, так и на более крупных, формообразующем и драматургическом уровнях, объединенных одной целью – околдовать. Это позволяет предположить, что творческие находки показались самому композитору убедительными и аутентичными, раз уж он обратился к такому арсеналу вновь.

Большое значение в исследуемой проблеме имеет еще одна важная интертекстуальная параллель, по-видимому, являющаяся результатом действия архетипического образа. Речь идет о романсе «Золотая рыбка» Балакирева (см. пример 9 раздела 3.5.), основой которого выступает схожий образ. Интонационный базис вокальной партии романса также строится на круговых, замкнутых, манящих, увлекающих мотивах. Родственность текстов Лермонтова и Мея дает повод убедиться в очевидном воздействии на творческий процесс поэта и композитора *силы архетипического*, которая выступает направляющим вектором поисков. Результатом такого воздействия ворожбы свитезянки, выраженной в музыке кантаты и романса при помощи круговых мотивов, является состояние полной завороченности героя. На наш взгляд, исчерпывающе это состояние характеризуют дуэтные моменты кантаты, в которых ловчий с кинематографической отчетливостью вязнет в колдовских сетях морской девы (пример 3). Он даже перенимает ее интонации⁸⁹⁴, будто не в силах придерживаться собственной партии, своего «я» и прежних обетов – он увлекся, он очарован настолько, что забыл и себя самое, и «прежнюю любовь!» Удивительно схожим с этим фрагментом кантаты в драматургическом и образно-интонационном планах выглядит дуэт Волховы и Садко «Светят росой медвяною...»⁸⁹⁵. Оба дуэта объединены сюжетной ситуацией, а также положением героя, увлечен-

⁸⁹⁴ Вновь подчеркнем, что композиторы нередко прибегали к приему *интонационной диффузии* для обрисовки в музыке того впечатления, которое производит на простого смертного колдовская красота морской девы.

⁸⁹⁵ *Римский-Корсаков Н. А.* Садко: Клавир. Указ. изд. 1962. С. 98.

ного колдовской красой девы на «Свитези бурливой» и забывшего об обетах верности прежней подруге. В аналогичных обстоятельствах находится и Садко, память которого под воздействием облика Царевны Прекрасной не в силах сохранить образ Любавы, оставленной им в Новгороде. В данном контексте музыкальные переклички между обоими дуэтами естественны⁸⁹⁶.

Знаковой интертекстуальной параллелью, связывающей кантату и оперу, выступает эпизод из «Садко» (пример 4: он уже цитировался ранее, но для наглядности считаем необходимым его повторить и в этом контексте), послуживший, несомненно, интонационно-смысловым зерном процитированного выше эпизода «Свитезянки» (пример 3), в котором герой оказывается полоненным прекрасными песнями морской девы также, как Садко отдается во власть чар Царевны Волховы. Ловчий, как Садко, перенимает интонации морской чаровницы и в буквальном смысле начинает «петь ее песнями».

Возвращаясь к теме круговых мотивов в музыкальных характеристиках морских дев, отметим, что некоторым отступлением от рассмотренного интонационного правила, на первый взгляд, выглядит вокальная партия романса «Нимфа». Это объясняется общим элегическим настроением произведения и повествованием не от лица собственно героини, но «от автора», что определяет отсутствие прямой речи морской девы и, значит, опосредованность, некоторую смягченность передачи в музыке ее характерных черт. Кроме того, в «Нимфе» запечатлевается образ печальной, томной девы, *очаровывающей* пловцов и путешественников своим грустным пением, но не представляющих реальной *угрозы* для них. И все же, при более внимательном проникновении в интонационную суть романса, можно услышать эти замкнутые круговые построения с секундовой хроматической сердцевиной, которые актуализируют в воображении слушателя облик прекрасного, неуловимого и влекущего к себе, завораживающего существа (пример 5).

⁸⁹⁶ Общность названных фрагментов произведений отмечал также А. Кандинский. См.: *Кандинский А. И. Н. А. Римский-Корсаков. Указ. изд. С. 277.*

Основными инструментами, ярко экспонирующими в музыке завораживающе красивый, волшебный облик морской девы, являются арфа и деревянные духовые. Этот тембровый арсенал традиционно сопровождает появление Ундин, Наташи, Волховы, Русалочки. Не удивительно, что именно в волшебной «дымке» пассажей арфы и флейты⁸⁹⁷, действительно создающих сказочный, звенящий образ «зыби хрустальной», свитезянка лукаво упрашивает ловчего забыть о старой «зазнобе» и предаться иным радостям вместе с нею: «Полно жалеть тебе пташки отлетной, глупой и ветреной девки жалеть... <...> Полно вздыхать тебе, полно томиться, <...> бросься к нам в волны и будем кружиться, вместе кружиться по зыби хрустальной...» (пример 6).

Интертекстуальные параллели между симфонической картиной, затем оперой «Садко» и рассматриваемыми романсами и кантатой присутствуют и в претворении мифологемы воды. В свою очередь, родственность между произведениями Римского-Корсакова подкрепляется также переключками с опусами других композиторов, обращавшихся к сюжетам о русалках. Этот феномен определяется, повторимся, неким диктатом архетипического образа героини, что обуславливает вполне объяснимое сходство в различных художественных версиях сюжета. Композитор в «Свитезянках» прибегает и к иллюстративным средствам, помогающим создать живописную музыкальную марину, в то же время, запечатлевает в музыке закрепившиеся в коллективном бессознательном и претворившиеся в целом ряде художественных произведений свойства водной стихии, способной и дарить жизнь, и быть смертельно опасной. В качестве иллюстративных средств в романсе «Свитезянка» назовем арпеджиато в широком – через всю клавиатуру – диапазоне, составляющие всю ткань партии сопровождения. Этот интуитивно подсказываемый фактурный прием зримо, если не наглядно передающий водные переливы, блестящие струи (пример 7), охотно используется для музыкального воплощения водных образов не только Римским Корсаковым.

⁸⁹⁷ Римский-Корсаков Н. А. Свитезянка: Кантата. Указ. изд. С. 49–51, 54, 58.

В музыкальной литературе найдется немало примеров его применения именно для «водных» нужд, достаточно вспомнить фортепианные опусы Равеля и Дебюсси, симфонический триптих «Море» и отдельные сцены оперы «Пеллеас и Мелизанда» последнего, целый ряд сочинений других авторов. Романс «Нимфа»⁸⁹⁸ также служит одним из примеров устойчивости обращения композиторов к схожим фактурным приемам. Как и в «Свитезянке», арпеджиато, обогащенные тремолирующими тонами шестнадцатых являются константным видом сопровождения на протяжении всего произведения (пример 3 раздела 3.2.). То мерное тихое покачивание с искристыми «всплесками», то волнующиеся волны уплотненной фактуры отображают колышущуюся – такую разную! – водную гладь, над которой тоскует и плачет героиня.

Дополнениями к названному приему выступают некоторые романсы самого Римского-Корсакова, например, на слова А.К. Толстого «Дробится, и плещет, и брызжет волна...» (ор. 46 № 1), «Волнуется море; волна за волной» (ор. 46 № 3), «Не верь мне, друг» (ор. 46 № 4), «Вздымаются волны» (ор. 46 № 5), а также баллада А.П. Бородина «Море» (1870), в которых образы морской стихии, связанные с эмоциональным состоянием героя и являющие метафору этого состояния, реализуются схожими выразительными средствами.

⁸⁹⁸ Показательным выглядит посвящение романса «Нимфа» Надежде Ивановне Забеле-Врубелю. Как известно, певица заявила о себе как о непревзойденной исполнительнице не только большого числа камерно-вокальных произведений Римского-Корсакова, но и как об удивительно чувственной, тонкой и поэтичной Волхове, Снегурочке, Царевне-Лебеди. Особое свойство тембра Забелы-Врубелю, которое не раз было отмечено современниками и критиками, ее умение точно отражать некое «иномирие», подчеркивать таким образом сказочную сущность героини послужило причиной устойчивой «занятости» Забелы-Врубелю в постановках опер Римского-Корсакова. Вполне возможно, эта же причина и определила посвящение ей «Нимфы». Никто иной из современных композитору певиц, кроме Надежды Ивановны, не смог бы, по-видимому, так воплотить неземной, страдающий и хрупкий образ морской девы: «Забела, единственная из современных композитору певиц, владела особым приемом вокализации, способным воссоздать это состояние озарения, нравственного просветления, достижения идеала – что современники и определяли как неповторимую поэтичность воплощаемых ею образов». См.: Барсова Л. Г. Вступительная статья // Н. А. Римский-Корсаков. Переписка с Н. И. Забелой-Врубелю / Сост., автор вступ. Статьи, комментарии и указателей Л. Г. Барсова. М.: Композитор, 2008. С. 31.

Композитор в соответствии со ставшей уже традиционной трактовкой воды в двух ипостасях – дарующей блаженство, жизнь, и могущей быть смертельно опасной – воплощает и иную ее сторону. В романсе «Свитезянка» грозное обличье воды претворяется при помощи тремолято в низком регистре (пример 8) – как интуитивного, также упирающегося в бессознательные структуры музыкального символа подспудной опасности.

В кантате «Свитезянка» композитор прибегает и к иллюстративным приемам, живописующим несущую смерть бурю на озере, и драматургическим. Примером эффектной звукописи, раскрывающей смертоносную ипостась воды служит красочно обрисованная композитором картина внезапно начавшейся бури (цифра 270), в которой хроматические пассажи деревянных духовых, скорый темп, мощная динамика дополняют текст хора: «Вдруг вихорь взвыл над Свитезью бурливой...» (пример 9). Картина разбушевавшегося озера обнаруживает не только *свою* оборотную сторону: таким способом раскрывается и другая сущность самой героини, кровно связанной с водой как с прародительной по отношению к ней стихией. Именно этот музыкальный материал, повторяясь, сопровождает и сцену гибели не сдержавшего обета героя (с такта 555), которого коварная русалка утаскивает на дно Свитези.

Названные сцены решаются композитором в согласии с закрепившейся в музыкальном искусстве традицией обрисовки разбушевавшейся водной стихии – примерами тому выступают уже упоминавшиеся картины бури в операх на сюжет об Ундине, «Буря» Чайковского и другие реинкарнации шекспировского шедевра в музыкальном искусстве, впечатляющие морские бури в «Летучем Голландце» Вагнера, «Отелло» Верди и многие иные примеры. Ни в коей мере не ставя под сомнение уникальность стилистики каждого автора, подчеркнем, что сопоставление музыкальных одеяний мифологемы воды, точнее, ее бушующей, смертельно опасной стороны в названных произведениях актуализирует проблему архетипичности самого образа, обусловившего традиционность методологии своего раскрытия и определяющего естественные интертекстуальные переклички между произведениями.

В драматургическом смысле смертельная ипостась воды претворена в музыке кантаты при помощи постоянного возврата музыкального материала и наличия своеобразной мотивной лейтформулы, пронизывающей всю ткань кантаты. Повторение на уровне формы отдельных эпизодов (как, например, рассмотренная выше картина бури), а также некоторая статичность хоровой партии, эхом воспроизводимая в репликах солистов, создают ощутимый эффект движения по кругу, поистине колдовского вращения, жертвой которого, в соответствии с характерными чертами облика русалки/свитезянки и породившей ее *опасной* водной стихии становится герой – ловчий.

Этот крупный план подкрепляется важными деталями – упомянутым интонационным базисом инструментальной партии кантаты, перманентные возвращения которого еще более усиливают и без того ощутимый эффект кружения. Проиллюстрируем варианты этой лейтформулы в разных фрагментах кантаты и в различных инструментальных решениях (примеры 10, 11, 12, 13).

Большое значение не только в музыкальном портрете героини, но и драматургии смертельно опасного обличья воды играют круговые мотивы с выразительными секундовыми ходами, наглядно отображающие заманивающие героя воронки и водовороты – как реально существующие на глади озера, так и те, которые плетет вокруг него коварная свитезянка. Поскольку вода – материнская для героини стихия, то и важнейшие интонымы в партии Свитезянки будут определяющими для звукового воплощения мифологемы воды в кантате. Сходная ситуация и в опере «Садко»: круговые интонации и секундовые мотивы в партии Волховы наследуются из матричной характеристики Окиан-моря синего, тем самым иллюстрируя глубоко родственную связь героини и породившей ее стихии.

Сказанное вовсе не означает *идентичность* воспроизведения архетипического образа в разных произведениях. Условием жизнеспособности такого образа в культуре является его постоянная трансформация. От одного запечатления до другой художественной реализации архетипический образ может аккумулировать новые семы, накапливать значения, и этот перманентный процесс определяется как

имманентными образу причинами его развития, так и своеобразными стилистическими и мировоззренческими чертами конкретного художника и эпохи в целом, во взаимодействии с которыми происходит огранка, наполнение новыми соками знакового образа. Благодаря диалектическому условию принципиальной изменяемости при сохранении основной структуры образ русалки модифицируется, преобразуется, блистая новыми гранями в искусстве XIX столетия. Однако одна из основных сем облика морской девы остается неизменной, уловляя сердца и воображение композиторов, поэтов, живописцев. Это – *тайна*, непостижимость чудного, волшебного, *иного* существа. По-видимому, неслучаен в этом смысле риторический вопрос, задаваемый творцами на протяжении всего XIX века, несколько вариантов которого считаем важным привести (примеры 14 и 15).

Но заданный вопрос так и остается без ответа... Эту окутанную тайной безмолвность как нельзя более ярко характеризует реплика хора в «Свитезянке» Мицкевича – Римского-Корсакова:

«Молодец ловчим в соседнем был боре,
Девушка – ... кто ее знает?»

§ 3.4. «Русалка» М. Ю. Лермонтова и ее разножанровые вокальные версии⁸⁹⁹

Поэтическую дань образу русалки отдал и М.Ю. Лермонтов. В его наследии – стихотворения «Русалка плыла по реке голубой...» (1832), «Песнь золотой рыбки» из поэмы «Мцыри» (1839), «Морская царевна» («В море царевич купает коня», 1841)⁹⁰⁰. Названные стихотворения оказались настолько востребованными в

⁸⁹⁹ Материал данного раздела послужили основой публикации: *Верба Н. И.* «Русалка» М. Ю. Лермонтова и ее разножанровые вокальные версии в русской музыкальной культуре XIX – начала XX века // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. СПб.: Астерион, 2018. Вып. 13. С. 21–46.

⁹⁰⁰ Кроме того, одним из запоминающихся персонажей «Тамани» («Герой нашего времени», 1838–1839) является «моя ундица» – так поэт именуется девушку, произведшую на него поистине сказочное впечатление. Сюжетные повороты также свидетельствуют в пользу того, что «Тамань» можно рассматривать как вариант сюжета о русалке.

качестве основы для музыкальных произведений разных жанров, что само перечисление созданных вокальных, камерно-инструментальных, инструментальных, симфонических произведений заняло бы несколько страниц⁹⁰¹. В рамках настоящего раздела мы сосредоточимся на воплощении разными авторами в вокальной музыке именно стихотворения «Русалка».

В течение XIX–начале XX вв. на текст лермонтовской «Русалки»⁹⁰² были созданы кантатно-ораториальные произведения К.В. Вурма (кантата для соло, женского хора и фортепиано, 1894), А.А. Ильинского (кантата для женского хора с оркестром, ор. 10/2, 1891), Г.Л. Катуара (кантата для голоса, хора и оркестра, ор. 5, 1888), Н.Н. Лодыженского (симфоническая кантата для голоса с хором, не окончена)⁹⁰³, А.Г.Рубинштейна (кантата для женского хора, солистов и оркестра, ор. 63, 1861), П.Г. Чеснокова (кантата (?) для женского хора, соло, фисгармонии и фортепиано, 1904), М.О. Штейнберга (кантата для оркестра, сопрано, соло и женского хора, ор. 4., 1907).

В области камерной вокальной лирики лермонтовская «Русалка» явилась творческим импульсом к созданию романсов Ф.С. Акименко (романс, ор. 4. 1898), В.М. Богданова-Березовского (романс, ор. 22/3, 1939–1940), Н.Х. Боголюбовой (романс, 1920–1930), П. Виардо-Гарсиа (романс, 1865), Э.Я. Длусского [Длуский] (романс, 1888), О. Донауровой (романс, 1894), Н.А. Карницкой (романс, 1940), В.Н. Кашперова (романс, 1857), И.Н. Лодыженского (романс, 1893), Г.Я. Ломакина (романс, 1851), А.Л. Панаева (ария, 1894), Х.Г. Пауфлера (романс, 1845), Ф.М. Толстого (романс, 1845), С. Е. Фейнберга (романс, ор. 28/5, 1941) и других.

Кроме того, лермонтовский текст послужил основой вокально-инструментальных ансамблей, среди которых сочинения Н. П. Огарева (для голоса, скрипки, виолончели и квинтета духовых), Н.Ф. Самсоновой (дуэт, 1874), Б.А. Фитингоф-

⁹⁰¹ Подобный опыт систематизации случаев претворения лермонтовской поэзии в музыку – опыт масштабного и, в то же время, скрупулезного исследования – предпринят в 1983 году Л. И. Морозовой и Б. М. Розенфельдом. См.: Лермонтов в музыке. Справочник. / Сост. Л. Морозова, Б. Розенфельд. М.: Советский композитор, 1983.

⁹⁰² Стихотворение создано в 1832. Опубликовано в «Отечественных записках», 1839, т. III, № 4.

⁹⁰³ Приводится по: Лермонтов в музыке. Справочник. / Сост. Л. Морозова, Б. Розенфельд. Указ. изд. С. 73.

Шеля (дуэт, 1879), а также камерных инструментальных произведений Лангера Ф.Ф. (Фантазия для фортепиано, ор. 27/2, 1850).

Уже сам факт такого настойчивого обращения композиторов к одному тексту свидетельствует о многом. Выраженной музыкальностью обладает это стихотворение – сами орфоэпические особенности раскрывают удивительное соответствие слов образу. Считаю необходимым привести здесь сам текст:

*Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.*

*И там на подушке из ярких песков,
Под тенью густых тростников,
Спит витязь, добыча ревнивой волны,
Спит витязь чужой стороны.*

*И шумя, и крутясь колебала река
Отраженные в ней облака;
И пела русалка - и звук ее слов
Долетал до крутых берегов.*

*Расчесывать кольца шелковых кудрей
Мы любим во мраке ночей,
И в чело, и в уста мы, в полуденный час,
Целовали красавца не раз.*

*И пела русалка: "На дне у меня
Играет мерцание дня;
Там рыбок золотые гуляют стада
Там хрустальные есть города;*

*Но к страстным лобзаньям, не знаю зачем,
Остается он хладен и нем;
Он спит, - и, склонившись на перси ко мне,
Он не дышит, не шепчет во сне!.."*

*Так пела русалка над синей рекой,
Полна непонятной тоской;
И, шумно катясь, колебала река
Отраженные в ней облака*

Буквально в первом же пассаже обращает внимание обилие повторяющихся «л» – «русалка плыла по реке голубой, озаряема полной луной»: уже один этот нюанс создает нужную атмосферу, рисуя воочию осязаемый образ. Красочные метафоры, связанные с описанием волшебного подводного царства – «мерцание дня», «рыбок золотые стада», «хрустальные города», «подушка из ярких песков» и т.д. – наталкивают на поиски соответствующих музыкальных выразительных средств, способных живописать столь таинственный водный пейзаж. Далее, в лермонтовском стихотворении присутствует и «слово от автора», то есть стороннее описание происходящего (первый и заключительный пассажи), и прямая речь, то есть собственно «песня» русалки. Архетипический образ морской девы – амбивалентный, репрезентирующий, вслед за породившей его материнской стихией воды полярные

ипостаси жизни и смерти, – емко и лаконично обрисован здесь в ярких сопоставлениях *игривых, полных жизнью* русалок и *спящего* (очевидно, вечным сном) рыцаря – *добыче волны*.

Такая конструкция подразумевает некий формообразующий потенциал для музыкального воплощения: возможность показать главную героиню от первого лица, вложив в ее речи важные для понимания образа характеристики. Стихотворение обладает исключительно привлекательными качествами для музыкального воплощения. Как же претворяли в вокальных жанрах разные композиторы образ русалки, облеченный в поэтические одежды гением Лермонтова? При всей разности стилистики и творческих задач, романсы и кантаты обнаруживают общность, обусловленную самим образом русалки.

Особенности формы

Структура стихотворения Лермонтова неслучайна: сформировавшийся в сознании многих творцов образ русалки содержит постоянные и изменяемые, обусловленные сюжетным контекстом, семы. Одна из постоянных, неизменных черт русалочьего облика – чудесное пение. По-видимому, интуитивным стремлением поэтов и композиторов запечатлеть такое знаковое свойство определяется наличие специального раздела для *соло* русалки. Большинство романсов в структурном плане демонстрируют стремление авторов следовать композиции стихотворения, а, значит, выделить соответствующие смысловые разделы – зачин, песню русалки (со слов «На дне у меня...») и послесловие («Так пела русалка...»). Именно такая структура в романсе *Полины Виардо* (1865)⁹⁰⁴. Трехчастная форма может быть представлена схемой А-В-А¹, где крайние части (зачин и послесловие) – *E dur*, а средняя, то есть песня русалки, ее – *C-dur* (мыслящаяся в этом контексте как шестая к *e-moll*).

⁹⁰⁴ *Виардо-Гарсиа П.* Русалка. СПб.: у Иогансена, 1868. Печатное издание доступно в Отделе нотных изданий РНБ. Данный романс – из сборника «Пять стихотворений Лермонтова и Тургенева, положенные на музыку Полины Виардо-Гарсиа»; в их числе «На заре» (сл. Тургенева), «Утес» (сл. Лермонтова), «Разгадка» (сл. Тургенева), «Разлука» (сл. Тургенева), «Русалка» (сл. Лермонтова). Романс «Русалка», как значится на титуле, посвящается Аделаиде Васильевне Клемм.

«Русалка» Федора Акименко (ор. 4, 1898)⁹⁰⁵ также пример трехчастной формы со средним разделом – песней русалки. Части романса окрашены в соответствующие ладовые «тона»: *Ges-dur* (первый раздел), сопоставление *Ges-dur–es-moll–G-dur* (Песня русалки – средний) – *Ges-dur* (заключительный).

В романсе Кристиана Пауфлера (1845)⁹⁰⁶ шесть разделов. В первом довольно непритязательными фактурными, динамическими и метроритмическими средствами создается трепещуще нежный образ (пример 1). Тревожное настроение второго пассажа стихотворения – со слов «и шумя, и крутясь, колебала река» – отмечено сменой лада (*h-moll*), темпа (*Allegro, stringendo*), динамики (*crescendo*), фактуры: все это иллюстрирует некую опасность, исходящую от стихии воды (пример 2). Композитор прибегает к фортепианным интерлюдиям между разделами, достаточно информативным в смысле средств воплощения образа. Разделы романса Пауфлера чутко следует настроению стихотворного текста. И пусть средства воплощения этих изменчивых состояний совсем нехитрые (темповые сдвиги, ладовые краски, различные фактурные решения, впрочем, самые простые)⁹⁰⁷, важна интенция композитора показать удивительную текучесть и разные грани лермонтовского текста.

Примером трехчастной трактовки стихотворения выступает романс «Русалка» Эразма Длусского [Длуского] (1888), в котором три части со средним разделом – песней русалки – членятся не только в фактурном, но и ладовом планах (крайние – *H-dur*, средний – *h-moll–D-dur*)⁹⁰⁸.

⁹⁰⁵ Акименко Ф. С. Русалка: для сопрано с сопровождением фортепиано, Слова Лермонтова. СПб.; Лейпциг: Изд-во М.П. Беляева, 1900. Доступен в отделе нотных изданий РНБ. Надпись на титуле: «Посвящен Николаю Николаевичу Черепнину».

⁹⁰⁶ Романс К. Пауфлера создан в 1845 и издан в 1854 году. Скорее всего, это первый романс на текст «Русалки» Лермонтова. В печатном издании (*Пауфлер К. Русалка: Романс на стихи М.Ю. Лермонтова. СПб.: Р.Гедрима, 1854*). Доступен в отделе нотных изданий РНБ.) на титуле стоит посвящение: «В знак глубочайшего уважения посвящается А. Гензельту».

⁹⁰⁷ Так, например, третий раздел – *Allegro con molto, C-dur – a moll*; четвертый – *Allegro, dolcissimo, D dur*, пятый – *Allegretto espressivo, e moll*, заключительный раздел возвращает исходное умиротворенное настроение – *Andantino, G-dur*.

⁹⁰⁸ Длуский Э. Я. Русалка: Романс. Для голоса с фортепиано. СПб.: Нотопечатня В.А. Вацлика, 1888. Доступен в отделе нотных изданий РНБ. Как следует из надписи на титуле, романс посвящен Софии Ивановне Поливановой.

Ария «Русалка»⁹⁰⁹ *Ахиллеса Панаева* (1894) выстроена согласно композиции стихотворения и очевидного желания автора чутко реагировать на смену поэтического состояния соответствующими музыкальными средствами – ладом, фактурой, динамикой, темповыми сдвигами. Панаев показывает разные стороны образа русалки: только что она была грациозной и нежной, увлекающей рассказами о прекрасных сокровищах своего подводного царства (начало песни русалки), и вот она уже несколько иная – будто предчувствующая и понимающая по какой именно причине витязь остается нем и безгласен в ответ на игры подруг с его шелковыми кудрями (пример 3).

Кантаты, написанные на лермонтовский текст, также обнаруживают схожее строение. Уже сам жанр кантаты дает композиторам большие возможности – красочные, динамические, драматургические. Жанровая специфика обуславливает и более яркие, по сравнению с романсом, драматургические решения: песня самой русалки, порученная солирующему голосу, выглядит более рельефной, выразительной в хоровом обрамлении. Кантата «Русалка» *Антоня Рубинштейна*⁹¹⁰ содержит три части. Рубинштейн обрамляет соло русалки (альт, средняя часть) хоровыми зачином и послесловием». Та же структура – в кантате «Русалка» *Карла Вурма*, (1894)⁹¹¹. Однако здесь в сольном разделе – песне русалки – есть и хоровые реплики, иллюстрирующие текст «...расчесывать кольца шелковых кудрей». Кантата «Русалка» *Георгия Катуара* ор. 5⁹¹² выказывает схожий подход к музыкальной

⁹⁰⁹ *Панаев А. Л.* Русалка: Ария для контральто. СПб.; Москва: Изд-во В. Бесселя и К°, 1900. Доступна в отделе нотных изданий РНБ. Ранее рассмотренные романсы написаны для высокого женского голоса. Ария Панаева – для контральто.

⁹¹⁰ *Рубинштейн А. Г.* «Русалка»: [Кантата] для женского хора и соло-альто. СПб.: у Йогансена, [186...]. Доступна в библиотеке СПбГК. В изданных нотах также нет указания жанра, однако подавляющее большинство историко-биографических изданий о Рубинштейне трактует «Русалку» как кантату. Есть к тому все основания – в исполнительском составе наличествует и хор, и соло, и довольно разнообразная фортепианная партия.

⁹¹¹ *Вурм К. В.* Русалка: для соло и женского хора. СПб.; М.: Склад у Юлии Генриховны Циммерман, [б.г.]. Доступна в отделе нотных изданий РНБ.

⁹¹² *Катуар Е. Л.* Русалка: для соло, хора и оркестра: Переложение для пения с фортепиано. СПб.: У Юргенсона, [1896]. Доступна в отделе нотных изданий РНБ. Жанрового обозначения в нотах нет, однако по всем признакам, это небольшая кантата. Нам удалось познакомиться только с переложением для пения с фортепиано, но не с полной партитурой. В наследии Г.Л. Катуара, помимо рассматриваемой кантаты «Русалка» также есть симфоническая поэма «Мцыри», а также

реализации стихотворения Лермонтова, которое, как и в рассмотренных случаях обуславливает форму кантаты и наличие в ней трех разделов: сольного русалочьего эпизода и обрамляющих его хоровых преди- и послесловия. В кантате *Максимилиана Штейнберга*⁹¹³ соло русалки обрамляют красочные оркестровые интерлюдии, объемлющие всю гамму характеристик водной стихии – от роскошных, низвергающихся «потоков»⁹¹⁴ до прозрачно-ажурной, спокойной глади⁹¹⁵. Следует композиции лермонтовского стиха и *Павел Чесноков*, в кантате которого также три раздела. В средней части соло русалки сопровождается хором: подруги вторят героине на словах «Расчесывать кольца шелковых кудрей мы любим во мраке ночей <...> И в чело, и в уста мы в полуночный час целовали красавца не раз...», как и в кантате Вурма. Отметим, как верно оба композитора интерпретировали смысл стиха и подчеркнули «мы» при помощи включения хора в этом сольном эпизоде. Подобный прием будто вводит в драматургию хора новых действующих лиц – подруг русалки (пример 4).

Специфика интонационных решений

Как видно, композиторы единодушны в смысле выбора формы для романсов и кантат. Не только форма становится общей для вокальных произведений на текст Лермонтова, симптоматично схожими выступают *интонационные поиски*. Выше уже отмечалось, что одна из ярких черт волнующего русалочьего образа – чудесное пение, которым русалка завлекает, заманивает, порой даже губит того, кому довелось это пение услышать. И потому аутентичными выглядят круговые, замкнутые

романс «Песнь русалки» из «Мцыри» – свидетельство устойчивого интереса композитора к творчеству Лермонтова.

⁹¹³ *Штейнберг М. О.* Русалка: Музыка к стихотворению М. Ю. Лермонтова для оркестра, сопрано соло и женского хора, ор. 4. СПб.: У Юргенсона, 1910. Доступна в библиотеке СПбГК. Обращаем внимание на то, что сам композитор обозначил жанр своего произведения как «музыка к стихотворению Лермонтова», однако же особенности опуса позволяют исследователям рассматривать его как кантату. См.: *Луконина О. И.* О музыкальном «прочтении» М. Штейнбергом поэмы М. Лермонтова «Русалка» / О. И. Луконина // Музыкальное содержание: пути исследования: сборник материалов научных чтений, [состоявшихся в Астрахани и Волгограде в 2007–2009 гг.; (доклады 1-х, 2-х и 3-х чтений)]: Вып.1 / ГОУ ВПО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»; ред.-сост. Л. П. Казанцева. Краснодар : ХОРС, 2009. С. 89–95.

⁹¹⁴ Там же. С. 19–20.

⁹¹⁵ Там же. С. 20–22.

мотивчики, из которых слагается ее песня: они выступают выразительным звуковым эквивалентом этого опутывания, вовлечения в сети. Подобные кольцеобразные мотивы являются основой вокальной партии, фактически, всех романсов на стихотворение Лермонтова. Из великого множества приведем лишь некоторые примеры.

Круговые мотивы, усиленные волнообразным сопровождением, явственны в романсе «Русалка» Длуского (пример 5). Иллюстрацией замкнутого характера мотивов является одна из кульминаций в романсе Пауфлера на словах «и пела русалка» (пример 6). Круговые интонационные решения представлены и в романсе Акименко (пример 7). В среднем его разделе – песне русалки – красочные тональные сопоставления (*G-dur* – *Ges-dur*) еще более усиливают впечатление от опять же кольцеобразной, вьющейся мелодики (пример 8). В арии «Русалка» Панаева, как и в иных рассмотренных романсах также налицо стремление композитора к закругленным линиям в мелодике: первые такты развернутого фортепианного вступления и первые фразы вокальной партии демонстрируют эти кольцеобразные мотивы (примеры 9 и 10), на что, очевидно, толкает как образ самой героини-русалки, так и орфоэпические – плавные, закругленные – особенности начального пассажа стихотворения.

Круговой принцип строения мелодики можно усмотреть в созданной в 1907 году кантате «Русалка» Штейнберга, посвященной Надежде Николаевне Римской-Корсаковой-младшей, тогда еще невесте композитора. Во многом адресатом определяется сказочный, удивительно нежный характер произведения. Волнующий образ героини кантаты воплощен в музыкальной ткани рельефно и ярко, и средства его претворения коррелируют с теми, что использовались иными авторами для обрисовки в музыке этого персонажа. Однако при всей объяснимости такого феномена, когда сам образ подсказывает творцам средства своего воплощения и потому интертекстуальные параллели и схожесть приемов являются разумеющимися, все же кантата Штейнберга обладает неповторимым очарованием, изяществом, тонкостью музыкальных линий, красочностью оркестровки. Автор обнаруживает себя как единомышленника своего учителя Римского-Корсакова, как продолжателя его музыкально-эстетических идей. Символистские тенденции, столь разумеющиеся,

учитывая окружение композитора, также проявляются в сочинении весьма выпукло⁹¹⁶.

Архетипический образ русалки взывает к соответствующим средствам выразительности. Отметим аутентичные образу тембровые решения, детально прорисованный динамический план, включающий все возможные градации в рамках нюанса *piano*, волнообразные линии и своеобразную агогику, подразумевающую в исполнении нахлынывающие и откатывающиеся «волны». Отдельно заострим внимание на мелодическом рисунке, в котором отчетливо видны кольцеобразные мотивы. В кантате найдется немало примеров, подтверждающих соответствие подобных мелодических решений образу. Это круговые фигуры-пассажи духовых (пример 11), струнных (пример 12) и фрагменты вокальной партии. В среднем разделе кантаты Штейнберга – песне русалки – очевидны и кольцеобразный облик вокальной партии, и игра тональностей (мажоро-минор) как красочные иллюстрации слов «играет мерцание дня», «рыбок златые гуляют стада» (пример 13).

Удивительно сходной с предыдущими выглядит и кантата Чеснокова. Уже само присутствие фисгармонии в исполнительском составе свидетельствует о неких поисках соответствующего тембра. Несомненно, фисгармония играет в произведении существенную красочную роль – константно повторяющийся, кружащийся мотив, выгодно выделяющийся темброво на фоне хоровой ткани и фортепианного сопровождения, важен в драматургии образа и помогает обрисовать ирреальный образ русалки (пример 14).

Особенности ритмоинтонационной сферы

Помимо общих для романсов и кантат особенностей формы и мелодики имеет смысл отдельно обозначить сходство *ритмоинтонационных* сфер. Так, в нескольких романсах присутствуют ритмоформулы, которые, во-первых, обретают

⁹¹⁶ Анализ символистского вектора сочинения представлен в исследованиях О.И. Лукониной: специально посвященной кантате статье (см.: Луконина О. И. О музыкальном «прочтении» М. Штейнбергом поэмы М. Лермонтова «Русалка». Указ. изд.) и диссертации (Луконина О. И. Максимилиан Штейнберг: Личность и творчество в контексте отечественной культуры первой половины XX века: дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Оксана Игоревна Луконина. Ростов-на-Дону, 2013).

статус *лейт* в рамках одного романса, и, во-вторых, обнаруживают некоторое родство между разными романсами. Разумеется, это может быть объяснимо, в том числе, самим ритмом и метром лермонтовского стиха, который провоцирует возможности близкого прочтения его разными авторами.

Декламационный характер всего романса Пауфлера обусловлен наличием такой лейтритмоформулы: четверть с точкой, четверть и восьмая (пример 15). С одной стороны, это сообщает вокальной партии речевую выразительность, с другой, из-за частой повторности в рамках романса – некую иллюзию укачивания. В романсе Ломакина, как и у Пауфлера, также обнаруживается некая лейтритмоформула в вокальной партии: подобная повторность ритма, слов и, в целом, куплетная форма романса, то есть повторность материала на уровне структуры «баюкают», придавая романсу выраженное сходство с колыбельной (пример 21). Ритмоинтонационные особенности хорового письма Рубинштейна, как и в вышерассмотренных случаях, также определяются текстом, – некая монотонность движения, запечатленная в стихотворных строчках, отражена и в музыкальном материале кантаты. Важным средством претворения настроения поэтического текста является использование одной ритмоформулы в хоровых разделах (первом и третьем) практически без изменений на протяжении всего произведения (пример 16). Схожие с приведенной ритмоформулы характерны для кантат на лермонтовский текст Катуара и Чеснокова. В кантате Катуара ритмическая трактовка ровно такая же, как и у Рубинштейна: при размере в четыре четверти это четверть-две восьмые, четверть-две восьмые (пример 17). В кантате Чеснокова ритмоформулу можно рассматривать как некий костяк метроритма кантаты в целом – последовательность четверть с точкой, четверть и восьмая обнаруживаются в разных фрагментах произведения (пример 18). Следует констатировать удивительную общность ритмоинтонационных поисков, на которую, повторим, провоцирует само стихотворение. Однако текст Лермонтова в свою очередь обусловлен образом, в нем заключенным, – именно образ сообщает как поэтическим строчкам, так и музыкальным их версиям родственные черты.

***Иллюстративно-изобразительные средства: фактурные,
регистровые, темпово-динамические***

Фактура, регистр и динамика романсов и кантат о русалке важные средства обрисовки материнской для героини стихии и самого волшебного образа героини. Здесь обнаруживаются множество разнообразных решений, в которых очевидны намерения авторов отразить то волнующуюся, то спокойно-кристальную водную гладь, выступающую красочным фоном и для повествования «от автора», и песни самой русалки. В таком контексте симптоматичны самые различные версии «струящихся» пассажей, «волны» и «опадания», тремоло, расслоение фортепианной (в кантатах – оркестровой) ткани на «верх» и «низ», богатая палитра динамических средств и т.д.

Важно и то, что аналогичные перечисленным средства выразительности использованы во множестве произведений на морскую тематику. В «Шехеразаде», «Садко», «Свитезянке» Римского-Корсакова, «Море» и «Сиренах», а также морские сцены «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси, «Море» Глазунова, да и многих иных, не столь масштабных опусах разных авторов с удивительной живописной зримостью претворены различные грани образа воды. Сам образ водной стихии и ее прекрасных, но грозных насельниц порождает столь схожие средства претворения.

В крайних частях романса Виардо фактура в целом строится на арфообразных каскадах, обрисовывающих содержащийся в первых строчках стихотворения умиротворенный ночной пейзаж (пример 19). В среднем разделе композитор прибегает к тремоло как имитации дрожащей водной глади. Стоит отметить и преимущественно верхний, светлый регистр, что сообщает фактурным решениям романса Виардо прозрачный, невесомый характер (пример 20).

В «Русалке»⁹¹⁷ (1851) *Гавриила Ломакина* константная фактура *колыбельной* сохраняется на протяжении всего романса, что создает иллюзию мерного покачивания, баюкания, усиливающуюся неспешным темпом – *Andante*, игрой *D-dur-h-*

⁹¹⁷ *Ломакин Г. Я.* Русалка плыла по реке голубой... Романс для тенора или сопрано [Слова М. Лермонтова]. СПб.: Грав. и печ. Гедрима [185...]. 7 с.

moll и кружевной вязью вокальной партии, щедрой на распевы. Эти распевы обусловливают повторы отдельных слов, чего нет в лермонтовском первоисточнике (пример 21). Отметим и то, что как жанр (колыбельная), так и фактурные ее решения исключительно кореллируют с некоторыми яркими семами образа русалки.

Хрустальный мир подводного царства – прозрачный, мерцающий, волшебный – также выражен композиторами соответствующими фактурными средствами. Во второй части романса Длуского фактура выполняет функцию иллюстративную – разложенные аккорды, их некая статика явственно рисуют спокойствие, неторопливую прелесть подводного царства, «мерцание дня», «рыбок золотых» стада (пример 22). Есть еще пример, показывающий, сколь схожим способом чарующий мир подводного царства обрисован в среднем разделе кантаты Рубинштейна: здесь, в соло русалки налицо фактурная изобразительность, иллюстративная красноречивость и аналогичные вышерассмотренным средства (пример 23).

Следующий пример красочных фактурных решений – романс «Русалка» Акименко (ор. 4, 1898). Отметим отдельно виртуозную фортепианную партию, содержащую развернутое вступление и постлюдию в соответствующей волнообразной фактуре. Как и большинство авторов романсов на это стихотворение Лермонтова, Акименко также старается придать каждому поэтическому пассажиру *свой* музыкальный характер. Фортепианная прелюдия, вводя в образный строй произведения, ставит перед пианистом важные тембровые задачи: нежная, искрящаяся ткань вступления в нюансе *piano* подразумевает определенный уровень мастерства концертмейстера и, в то же время, свидетельствует о чутком слухе создателя романса, его превосходной интерпретации волшебного, хрупкого образа героини (пример 24).

В кантате Рубинштейна также есть развернутое инструментальное вступление, являющее собой живописную «водную» иллюстрацию и средства отражения этой картины впечатляюще схожи с теми, к каким прибегали другие авторы: здесь те же арпеджированные «струйки», будто стекающие, переливающиеся, сразу же вводящие в настроение начала стихотворения (пример 25). И далее фактура форте-

пианного сопровождения иллюстрирует собой водный, струящийся образ: композитор использует различные способы претворения звуковыми средствами самых тонких нюансов водной стихии (пример 26).

Романсы и кантаты на стихотворение Лермонтова, без преувеличения, можно было бы назвать настоящей энциклопедией способов отражения в музыке водных образов – настолько авторы изобретательны в запечатлении самых разных состояний стихии. Однако даже в этом контексте выделяется кантата Вурма, в которой композитор *документально* попытался «запротоколировать» в звуках изменчивую палитру настроений стихотворения. Разумеется, гибкое следование тексту отличает все рассматриваемые романсы – это, без преувеличения, одна из задач романсовой лирики, однако же кантата Вурма, пожалуй, яркий пример такого художественного, поистине живописного отношения к поэтическим строкам, желания отобразить в звуках слово практически буквально. Оодин из иллюстративных приемов – мерно колышущаяся водная гладь, дышащая спокойствием, безмятежностью (пример 27). Иллюстрация иного состояния реки – «и шумя, и крутясь, колебала река отраженные в ней облака» – претворена при сохранении той же фактуры сдвигом темпа (*Piu mosso*), более яркой динамикой (пример 28). Сольный эпизод кантаты Вурма раскрывает, скорее, игривый, чем лиричный образ русалки. Удивительны в разделе соло инструментальные маршевые вставки с авторскими ремарками *Tempo di Marcia triompale* и *Tempo di Marcia funebre*: ритм и светлый лад триумфального марша будто придают весомости словам русалки о наличии в ее прекрасном подводном мире хрустальных городов, а сразу следующий за ним фрагмент траурного марша словно раскрывает цену, которую нужно заплатить, чтобы увидеть их великолепие (пример 29). Игривость образа русалки подчеркнута и в другом фрагменте кантаты, со слов «расчесывать кольца шелковых кудрей»: подвижный темп (*Allegro giocoso*), штриховые и динамические нюансы (стаккато, *piano*), повторы концов фраз, включение хора русалок обрисовывают резвящихся, будто пританцовывающих героинь (пример 30).

В числе особенностей, запечатлевающих в музыке хрупкий, нежный, чарующий образ русалки в кантате Катюара, отметим следующие. Иная природа

этого существа, сказочность и некий налет фантастики ощутимы уже с первых тактов небольшого вступления: композитор использует высокий регистр, арпеджиато, неспешный темп, камерную, «призрачную» динамику, а также в качестве некоего эквивалента ирреальности обрисованной в стихотворении картины – избегание тонки и обозначения первой доли, что и создает нужную «зыбкость» звучания. Тонический бас (вновь не на сильном времени!) впервые появляется только лишь вместе со вступлением хора (пример 31). Более «бурный» эпизод – «и шумя, и крутятся колебала река...» – обнаруживает выразительные приемы, касающиеся фактурной, регистровой и интонационной сфер. Крутящиеся мелкие мотивы в нижнем голосе буквально передают движение «бурунчиков» и «водоверотов»; симметрично выстроенные последовательности аккордов в верхнем словно выступают графически точным эквивалентом облаков и их отражения в реке (пример 32). В числе изобразительных средств, к которым прибегает и Катуар, стоит отметить сопровождение песни русалки (среднего раздела кантаты) выпуклыми, «журчащими» арпеджированными пассажами (пример 33).

В кантате Штейнберга также найдется немало примеров, доказывающих сходство творческих устремлений разных авторов при воплощении изменчивого образа русалки. Имеет смысл привести развернутый фрагмент, информативный в плане использования аутентичных для русалочьего образа выразительных средств: здесь очевидны и круговые мотивчики как в инструментальных, так и вокальных партиях, а также столь показательные в смысле характеристики образа арфовые пассажи, «ткущие» *инаковую*, волшебную, сверкающую материю (пример 34). Штейнберг, обращаясь к столь символистскому по своей сути стихотворению, также, как и другие авторы не мог избежать естественного использования изобразительных средств – отсюда и соответствующие «подголосочные» реплики хора на словах «и шумя, и крутятся, колебала река» на фоне замкнутых кольцеобразных мотивов в оркестре, что действительно, создает иллюзию кружения (пример 35). Таинственная стихия воды – мерцающая, притягательная, хрустальная – зримо ощущается во многих эпизодах кантаты. Штейнберг мастерски играет с плотностью оркестровой фактуры, живописуя тончайшие грани и переливы водной материи, то

утолщая ее⁹¹⁸, то оставляя лишь журчащие арфовые «нити-струйки»⁹¹⁹, то передавая оркестровыми средствами живую пульсацию этой ткани⁹²⁰.

Среди средств выразительности, запечатлевающих образ русалки в кантате Чеснокова, следует отметить фактурные, регистровые, гармонические. Буквально самое начало хора уже вводит в требуемую стихотворением атмосферу, на что настраивает дрожащая «зыбь» фортепианной партии, расслоение ее на «верх» и «низ», светлая тональная краска, камерная, истаяющая, ирреальная динамика (пример 36). В дальнейшем фактура сопровождения в кантате демонстрирует использование имманентных образу способов запечатления – арпеджированных пассажей, трепетной пульсации аккордики, то есть тех средств, возможности которых в запечатлении водной стихии несомненны.

В сфере изобразительных средств отдельно стоит выделить также и те, которые связаны непосредственно с мелодикой. Так, например, плавность и простота мелодики романса Пауфлера точно следуют тексту: словам «плыла по реке голубой» соответствуют вьющиеся, закругленные мотивы, а текст «старалась доплеснуть до луны» буквально подчеркивается соответственным небольшим взлетом (пример 37).

Схожее стремление в этой же строчке лермонтовского стихотворения наблюдается и в романсе Полины Виардо. Виардо трепетно подчеркивает выразительность поэтической линии: в мелодике вокальной партии ощутимы и свойственные образу русалки «круговые» замкнутые мотивчики (пример 19), и буквально запечатленное в восходящем движении старание «доплеснуть до луны серебристую пену волны» (пример 38).

Желание найти наиболее яркий, соответствующий поэтической строчке даже в графическом смысле эквивалент порождает родственные мелодические решения:

⁹¹⁸ Поскольку примеров может быть много, а те, которые уже приведены, в достаточной степени иллюстрируют сформулированные мысли, здесь сошлемся только лишь на партитуру. *Штейнберг М. О.* Русалка: Музыка к стихотворению М. Ю. Лермонтова для оркестра, сопрано соло и женского хора, ор. 4. Указ. изд. С. 5–6, 14–16, 18–20, 32–33, 35–36, 43–44 и т.д.

⁹¹⁹ Там же. С. 21–22, 24, 45 и т.д.

⁹²⁰ Там же. С. 25, 29–30.

подобные варианты, иллюстрирующие «плеск», «старание» ощутимы и во многих иных романах.

Драматургически важен фрагмент стихотворения, где говорится о смерти рыцаря – «и склонившись на перси ко мне, он не дышит, не шепчет во сне». Показательно здесь единодушие композиторов, создавших аналогичные версии рассматриваемого момента. В романсе Длуского этот фрагмент выразительно выделен контрастом: предыдущая струящаяся, водная фактура сменяется аккордовой статикой, а вокальная партия будто «умирает», вытягиваясь, словно как пульс, в одну «ниточку», что требует, скорее, выразительного шепота, чем пения (пример 39). В романсе Акименко рассматриваемый момент обнаруживает стремление композитора разгрузить ранее плотную, струящуюся арпеджированную фактуру и статикой проакцентировать смысл текста (пример 40). Тот же самый фрагмент выделен в арии Панаева симптоматично сходным образом: прежняя страстная фактура сменяется настороженной, приглушенной динамикой, соответствующей темповой акцентуацией – гибкой, отражающей всю нюансы текста (пример 41). В кантате Рубинштейна смертная семантика текста стихотворения на словах «Но к страстным лобзаньям не знаю зачем остается он хладен и нем... <...> Он спит, и, склонившись на перси ко мне, он не дышит, не шепчет во сне...» также решается аналогичными средствами: минимум фактуры, хоральные редкие аккорды, декламационное начало в вокальной партии (пример 42).

Удивительно, однако чуть ли не такое же решение именно этого фрагмента стиха будет свойственно «Русалке» Чеснокова. Будто не ведая смысла смерти, русалка поет с «непонятной тоской» о том, что «остается он хладен и нем» в ответ на ее страстные лобзанья: неподвижность и немота рыцаря тонко отражены в инструментальных партиях минимумом звуковой поддержки солиста (примеры 44 и 45). Скупая хоральная, замершая фактура⁹²¹, олицетворяющая отсутствие биения жизни, заставляет вспомнить пусть не относящиеся к данной тематике, но ассоциативно близкие наблюдения Ю. Холопова о мелодике Шуберта, связанные с неким

⁹²¹ Чесноков П.Г. «Русалка» для женского хора, фисгармонии и фортепиано. Указ. изд. С. 27–29.

символом смерти в шубертовском творчестве: исследователь подчеркивал, в что в музыке Шуберта смерть – это, прежде всего, смерть мелодии. Данный вывод обладает потенциалом универсальности, то есть справедлив не только в отношении наследия Шуберта, коль скоро в романсах разных авторов на стихотворение Лермонтова ему нашлось столь богатое подтверждение. Схожим же способом решает и Вурм знаковые для смысла стихотворения строки: резко меняется динамика и фактура с арпеджированной на предельно лаконичную аккордовую, отчетливо проявляется декламационный характер вокальной партии (пример 43).

В кантате Катуара рассматриваемый эпизод подчеркнут не только фактурными, но и ладовыми средствами – первоначально светлый модус песни русалки омрачается минорными тонами. Так, на словах «спит витязь» впервые прежний светло-хрустальный *Es-dur* перекрашивается в более темный *g-moll*⁹²²; эта же тональность подчеркивает смысл фразы «он не дышит, склонившись на перси ко мне...»⁹²³. Модуляция из *Es-dur* в *C-moll* комментирует текст «расчесывать кольца шелковых кудрей мы любим во мраке ночей»⁹²⁴. Знаковые в семантическом смысле тональности *es-moll* и *b-moll*, подчеркнутые динамикой и более плотной фактурой, привносят дополнительные, драматические смыслы в наивные слова героини «и в чело, и в уста мы в полуденный час целовали красавца не раз... Но к страстным лобзаньям не знаю зачем, остается он хладен и нем»⁹²⁵: здесь музыка досказывает за текстом, иллюстрирует его...

Эпизод смерти рыцаря в кантате Штейнберга воплощен в соответствии с идущим от самого текста импульсом: в противовес прежнему «журчащему» звучанию оркестра фактура разрежается, истончается⁹²⁶; фразы «остается он хладен и немь»,

⁹²² Катуар Е. Л. Русалка: Кантата для соло, хора и оркестра: Переложение для пения с фортепиано. Указ. изд. С. 6.

⁹²³ Там же. С. 9.

⁹²⁴ Там же. С. 7.

⁹²⁵ Там же. С. 7–8.

⁹²⁶ Штейнберг М. О. Русалка: Музыка к стихотворению М. Ю. Лермонтова для оркестра, сопрано соло и женского хора, ор. 4. Указ. изд. С. 35–37.

«не дышать, не шепчет во сне» исполняются солисткой на фоне *молчащего* оркестра!⁹²⁷

Специфика метроритма и тональной драматургии

Лиричность, но, в то же время, игривость, способность к постоянной изменчивости – важные черты образа русалки, являющиеся производными от стихии воды. Данное качество в романсах разных композиторов находит соответствующее воплощение, и способ, которым оно претворяется, в равной мере присущ всем рассмотренным опусам. Это игра тональностей – параллельных, одноименных мажора и минора, терцовых сопоставлений. Независимо друг от друга, интуитивно – в буквальном смысле вслушиваясь в образ русалки – авторы пришли к симптоматично схожим ладовым решениям, будто подсказанным этим удивительным персонажем.

В романсе Ломакина ладовой основой выступают *D-dur* и *h-moll*. Схожий принцип и в романсе Длусского (*H-dur; h-moll–D-dur; H-dur*). В романсе Виардо присутствуют терцовые соотношения тональностей, игра мажора и одноименного минора (*E dur; C-dur–e-moll; E dur*). Игра параллельного мажора и минора – одна из драматургических особенностей романса Акименко: крайние части являют выразительную инсталляцию этого принципа (*Ges-dur–es-moll*) при том, что в среднем разделе (песне русалки) автор прибегает к эффектному, красочному сдвигу (*G-dur – Ges-dur*). В тональном плане романса Панаева также отражен схожий принцип: *e-moll (G-dur) – c-moll (C-dur)– es-moll– Es-dur – e-moll (E-dur)*. Как и другие авторы, композитор показывает изменчивый, волнующий облик русалки, в том числе, ладовыми средствами. В кантате Рубинштейна выбор ладовых красок и принцип их соотношения также весьма симптоматичен и определяется тем самым ключевым словом «игра»: *C-dur–c-moll* для крайних частей, *Es-dur* – для среднего раздела (соло русалки). Кантата Вурма, в свою очередь, обнаруживает следование диктуемому самим образом принципу. Тональности крайних частей – *B-dur – g-moll*; соло русалки – *Es-dur – F-dur*.

⁹²⁷ Там же. С. 36, 37–38.

Простым, но выразительным красочным решением выглядит тональное сопоставление трех разделов кантаты Катуара: *H-dur – Es-dur – H-dur*⁹²⁸. Сразу же обращает на себя внимание выбор *H-dur*: такая краска выступает неким символом далекой, отдаленной от нашего вещного, земного мира сферы. Тональные соотношения в кантате Штейнберга таковы: первая и третья хоровые части выдержаны в *E-dur*; песнь русалки – *As-dur (as-moll)*⁹²⁹, затем, со слов «Расчесывать кольца шелковых кудрей...», – *C-dur*: таким выразительным сдвигом в «белую» тональность композитор окрашивает раздел, в котором говорится о смерти витязя. Чесноков также тонко пользуется ладовыми средствами. Подчеркнем некоторые общие с кантатой Катуара решения: избегание тоники (большие фрагменты выдерживаются на органном доминантовом пункте либо у фортепиано, либо у фисгармонии), сам выбор тональности – *Es-dur*, как и в сольном эпизоде кантаты Катуара. Тональная драматургия в кантате Чеснокова обусловлена желанием проакцентировать важные моменты лермонтовского текста. Крайние части и начало песни русалки – *Es-dur*; слова «расчесывать кольца шелковых кудрей», предвещающие драматический момент, окрашиваются в одноименный минор – *e-moll*, а смыслово знаковая фраза «спит витязь» облекается, как и у Штейнберга, в *C-dur*.

Отметим метроритмические особенности рассмотренных романсов и кантат – здесь даже можно говорить о предпочитаемых размерах! Это 12/8, 6/8, 3/8, сопоставления 4/4 и 12/8. Иными словами, зачастую композиторы интуитивно приходят к тем или иным вариантам трехдольной пульсации, преобладание которой можно констатировать с уверенностью.

Как и в анализе других произведений на русалочью тему, романсы на лермонтовский текст дают основания заключить, что архетипический образ морской девы подразумевает использование в его претворении схожих выразительных средств – интонационных, регистровых, тональных, метроритмических, фактурных, к которым различные композиторы пришли независимо друг от друга.

⁹²⁸ Средний раздел нотирован именно *Es-dur* – энгармонической заменой третьей ступени тональности *H-dur*, то есть *Dis-dur*.

⁹²⁹ Здесь, на наш взгляд, также налицо терцовый принцип соотношения тональностей, учитывая энгармоническую замену *As-dur (as-moll)* – *Gis-dur (gis-moll)*.

**§ 3.5. «Песня рыбки» из поэмы «Мцыри» М. Ю. Лермонтова
в романсах XIX–XX веков:
специфика запечатления архетипического русалочьего образа
в поэтическом и музыкальных текстах⁹³⁰**

В разное время на текст «Песня золотой рыбки» из поэмы М.Ю. Лермонтова «Мцыри» были написаны романсы Н.П. Огаревым, М.А. Балакиревым, А.С. Даргомыжским, М.М. Ипполитовым-Ивановым, Г.Л. Катуаром, А.С. Аренским и другими композиторами⁹³¹.

«Песня рыбки» – показательный в смысле воплощения характерных русалочьих черт текст. Несмотря на название, очевидно, что речь идет именно о песне *русалки*. В стихотворении претворены важные грани архетипического русалочьего образа – манящий красками подводный мир («в воде привольное житье, и холод, и покой»), колдовская сущность («останься здесь со мной») и смертельная опасность, исходящая от русалки, в контакте с которой простому смертному грозит потерять как время, так и саму жизнь («пройдут года, пройдут века под говор чудных снов»).

Как же воплощали в музыке разные композиторы этот волшебный, манящий образ? Несмотря на разность стилистики, симптоматически сходны интонационные, фактурные, метроритмические и многие иные решения различных романсов на основе «Песни рыбки». Обратимся к анализу некоторых из них.

⁹³⁰ Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* «Русалка» М.Ю. Лермонтова и ее разножанровые вокальные версии в русской музыкальной культуре XIX – начала XX века // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. СПб.: Астерион, 2018. Вып. 13. С. 21–46.

⁹³¹ Согласно масштабному и скрупулезному труду, предпринятому в 1983 году Л. И. Морозовой и Б. М. Розенфельдом и систематизировавшему примеры претворения лермонтовской поэзии в музыкальном искусстве, «Песня рыбки» послужила поэтической основой романсов А.С. Аренского, М.А. Балакирева, А.С. Даргомыжского, М.М. Ипполитова-Иванова, Г.Л. Катуара, М.А. Кузмина, А.В. Никольского, Н.П. Огарева, М.А. Остроглазова, Г.М. Римского-Корсакова, Е.С. Шашиной, В.В. Ширкова, О. Штерна. См.: Лермонтов в музыке. Справочник. Указ. изд. На момент работы над настоящей диссертацией автору удалось ознакомиться только с восемью из них; романсы М.А. Кузмина, Г.М. Римского-Корсакова, Е.С. Шашиной, В.В. Ширкова и О. Штерна пока не попали в фокус исследования.

Романс «Песня золотой рыбки» Н.П. Огарева был создан в 1843 году. Среди особенностей романса отметим простую фактуру, которая, вместе с тем, создает необходимый покачивающийся, «водный» фон. Во вступлении экспонируется гармонический лейткомплекс всего романса (пример 1). Заявленная в самом начале простейшая гармоническая последовательность (T-S-D-T) в куплетной форме романса повторяется четырежды. Подобная настойчивость имеет важное в контексте образа значение: героиня будто воочию плетет волшебные колдовские «сети», раз за разом словно опутывая ими слушателя. В интонационном плане романса ощутимы хроматические просящие ходы и общим закругленным рисунком мелодики (пример 2).

В «Песне рыбки» А.С. Даргомыжского, созданной в 1861 году, можно обнаружить немало традиционных приемов, раскрывающих образ русалки. Прозрачная фактура фортепианной партии, выдержанная в рамках нюанса *p*, общая невесомость сопровождения вызывают в воображении картину призрачного подводного царства. Отметим рондальность формы романса и выразительное использование композитором в качестве рефрена начальных строк «Дитя мое, останься здесь со мной» (пример 3): постоянный возврат «зова русалки» рельефно запечатлевает манящий, влекущий образ. Контраст между рефреном и эпизодами выражен темпово (*Allegro – Andante – Allegro – Andante – Allegro – Andante – Allegro*), ладово (*A – E – A – fis – A – D – A*), метrorитмически (соответствующая разделам смена 3/8 и 2/8), жанрово, поскольку эпизоды предстают то как танец, то как колыбельная, то как лирическая песня; подобная изменчивость выпукло отражает важные качества образа. Первый эпизод (со слов «Я созову моих сестер») облакает в изящную, ритмически прихотливую, грациозную музыкальную плоть текст «мы *пляской* круговой развеселим туманный взор...» (пример 4): танцевальные акценты наряду с «чудесным пением» есть важные характеристики архетипического образа русалки⁹³². Второй эпизод демонстрирует признаки колыбельной; об этом свидетельствует сам

⁹³² «Пляска круговая» в лермонтовском тексте – очевидно, не что иное, как хоровод русалок. Эти волшебные, мистические хороводы встречаются, в частности, в операх Даргомыжского «Русалка», Римского-Корсакова «Майская ночь», Дворжака «Русалка», а также в живописных полотнах («Русалки» Маковского) и т.д.

текст «Усни! Постель твоя мягка, прозрачен твой покров...», круговые мотивы (примеры 5 и 6) и покачивающиеся, баюкающие фигуры аккомпанемента (пример 6). В третьем эпизоде множество мелких замкнутых мотивов, которые в контексте колышущегося, «зыбкого» фортепианного сопровождения приобретают силу почти гипнотического воздействия, несмотря на деликатно-мягкий нюанс *pp* (пример 7). В финальных строках романса заключено своеобразное интонационное «резюме» русалочьего образа, его яркая визитная карточка – круговой мотив призыва «Останься здесь, со мной!» (пример 8).

В 1860 году появляется «Песнь золотой рыбки» М.А. Балакирева. В его музыкальной версии лермонтовского текста – та же кружащаяся, опутывающая, убаюкивающая мелодика вокальной партии, трехдольность, усиливающая эту круговую семантику. Золотая рыбка завлекает волшебным миром своих сказочных обещаний, что воплощено Балакиревым симптоматично схожими с Огаревым и Даргомыжским интонационными средствами (пример 9). Фактура романса Балакирева являет наглядное отражение колыхания (устойчивость фигурации), поблескивания искорок на водной глади (штриховые средства), изменчивого подводного «пейзажа». С одной стороны, романс обнаруживает жанровые признаки колыбельной благодаря характерному покачивающемуся аккомпанементу. С другой, притягательная мелодика привносит в колыбельную изящество и грациозность (пример 10). Обращают внимание ритмоинтонационные особенности романса: константность формулы «половинная–четверть» выступает как эквивалент просьбы (останься здесь со мной), а метрическая заданность акцентов подчеркивает ее настойчивость. Та же ритмоформула «половинная–четверть» присутствует и в фортепианной фактуре, еще более усиливая «просящий» модус вокальной строчки.

Такие черты русалочьего образа, как игривость, подвижность, неуловимая текучесть претворены Балакиревым соответствующими ладовыми средствами: «игрой» *D-dur* и *h-moll*. Этот тонко подмеченный разными композиторами (и независимо друг от друга) прием очень эффектен, поскольку дает возможность показать различные оттенки настроения героини, меняющуюся, зыбкую, неуловимую сущность образа русалки.

В романсе Балакирева так же, как и у Даргомыжского, ощутимо деление на разделы, что обусловлено, в первую очередь, самим стихотворением. Принцип деления на части довольно своеобразен: на фоне выдержанной на протяжении всего романса константной ритмоформулы в басу верхний голос и вокальная строчка меняются в зависимости от настроения поэтического текста. Так, танцевальный характер начала второго пассажа («Я созову моих сестер») воплощен композитором почти наглядно: призрачность русалочьего «хоровода» обрисована полиритмией и ладовыми эффектами, высоким регистром, приглушенной нюансировкой и ремаркой *leggiero* (пример 11). Балакирев чутко следует тексту: выразительной иллюстрацией слов «развеселим туманный взор и дух усталый твой» становится фрагмент, в котором фактурно-изобразительными средствами живописуется танец русалок (пример 12). Как и у Даргомыжского, следующий раздел романса Балакирева (со слов «Усни! Постель твоя мягка») представляет собой колыбельную, о чем свидетельствуют соответствующие фактурные изменения, нюансировка *sotto voce*, мягкая, певучая и лаконичная мелодия в верхнем голосе (пример 13).

В облике балакиревской золотой рыбки-русалки гармонично объединяются как сказочно-холодные, так и человеческие, теплые, эмоциональные черты. В кульминационном разделе романса отстраненно-спокойная музыкальная речь русалки окрашивается страстными интонациями, расширяющими грани образа, а потому видоизменяющими вокальную строчку. Здесь, в этом пламенном возгласе (текст «Люблю, как вольную струю, люблю, как жизнь мою») ощутимо *живое* существо, нежели *волшебная*, бесплотная морская дева – отсюда и призывные квартовые ходы в мелодике, полнокровное *forte*, волнующийся характер сопровождения, эмоциональный градус которого определяется ремаркой *poco a poco agitato* (пример 14).

В 1886 году создается романс «Песня рыбки» М.М. Ипполитова-Иванова. Позднее его музыкальный материал становится составной частью симфонической поэмы «Мцыри»⁹³³. «Песня рыбки» Ипполитова-Иванова, как и рассмотренные

⁹³³ В поэме несколько разделов, соответствующих основным поворотам лермонтовского сюжета: 1. В келье. 2. Бегство и буря. 3. Утро в лесу. 4. Встреча с грузинкой. 5. Лес. 6. Встреча и борьба с барсом. 7. Песнь рыбки. 8. Келья. См.: Ипполитов-Иванов М. М. *Мцыри* op.54: Симфоническая

выше романсы Огарева, Даргомыжского, Балакирева, демонстрирует использование общих приемов и средств выразительности: родство их объясняется, повторимся, самым образом. Отметим кружевную невесомость фортепианной партии преимущественно в высоком регистре: подобное «плещущееся» сопровождение въяве создает волшебный, ирреальный образ (пример 15). Композитор мастерски претворяет игровые семы образа русалки: красочность романса и концентрация ладовых «событий» на протяжении достаточно краткого опуса достойны внимания. Неким уравновешивающим мобильную сторону фактором выступает остинатность ритмического рисунка фортепианной партии, сохраняющаяся на протяжении всего романса.

В последнем пассаже стихотворения Лермонтова композитор услышал страстность, горячность, выход за пределы холодного, волшебного-отстраненного образа. Как в романсе Балакирева, кульминация «О, милый мой, не утаю, что я тебя люблю» у Ипполитова-Иванова отмечена расширением вокальной тесситуры, широкими ходами, яркой динамикой, достигающей полноценного *f* в контексте характерного для всего романса нюанса *p* (пример 16).

Родственными вышеперечисленным приемам воплощения образа русалки выглядят и те приемы, к которым прибегает Е.Л. Катуар в «Песне русалки»⁹³⁴. Катуар в отличие от других авторов определяет героиню уже в самом названии – не «Песня рыбки», как у Лермонтова, но «Песнь русалки». Важно и то, что в выборе тональности для романса композитор останавливается на *Es-dur* – в этой же тональности выдержано и соло русалки из его же кантаты «Русалка» на текст стихотворения Лермонтова «Русалка плыла по реке голубой...», созданной и изданной в 1896 году. *Es-dur* в таком контексте выглядит как показательная краска, коль скоро композитор использует ее для претворения русалочьего образа дважды.

поэма (по Лермонтову): для большого оркестра и голоса: Партитура. М.: Музсектор Госиздата, 1929.

⁹³⁴ В этом изданном в 1901 году романсе (доступен в Нотном отделе РНБ, Санкт-Петербург) ошибочно значится автором слов А. Толстой. См.: Катуар Е. Л. Песнь русалки: ор.11 № 1 // Катуар Е. Л. Четыре стихотворения для одного голоса с фортепиано: ор.11. М.: У П. Юргенсона, 1901. С. 3–7.

Как в рассмотренных ранее романсах Катуар следует естественному членению лермонтовского стиха, что определяет трехчастную форму его произведения: средний раздел начинается – со слов «Усни!», третий – со слов «О, милый мой!». Катуар мастерски пользуется ладовыми средствами, красочными тональными сдвигами, чтобы подчеркнуть разделы формы и изменчивость образа русалки: *Es-dur* (первый) – *h-moll* и *H-dur* в контексте *e-moll* (средний) – *Es-dur* (заключительный раздел). Следует отметить тонкие ладовые «иллюстрации» поэтического текста. Например, на словах «дух усталый твой» прежний светлый *Es-dur* сменяется сумрачным *des-moll*⁹³⁵, что выступает неким предвестием, что веселье русалки грозит гибелью тому, кто поддастся ее чарам... Еще один показательный пример тонкой проработки композитором текста – тональный план музыкальной ткани, сопровождающей слова «пройдут года, пройдут века под говор чудных снов» (средний раздел). Здесь можно усмотреть некий круг, который композитор воссоздает и в музыке, обрисовывая и замыкая его: *h-moll – fis moll – H-dur – Dis-dur – h-moll*⁹³⁶.

В романсе Катуара «Песнь русалки» (как и его кантате «Русалка») есть важный иллюстративный прием: избегание тоники. Так, второй раздел выдержан в *h-moll*; однако *h-moll* следует рассматривать как минорную доминанту к тональности *e-moll* (пример 17). Иными словами, тоника подразумевается, однако в фортепианном сопровождении не озвучивается – она лишь намечена в самой мелодике вокальной строчки (пример 18). Отсутствие четких разрешений в тонику, с одной стороны, и с другой – присутствие в тонических структурах секундовых наслоений нивелируют ее устойчивость, придают звучанию зыбкость, ирреальность, усиливающуюся полиритмическими средствами.

Отдельно необходимо уделить внимание созданной композитором дышащей, колышущейся фактуре, запечатлевающей мерцание воды, ее переливающуюся гладь (пример 19). Волшебный характер этой живой материи подчеркивается гиб-

⁹³⁵ Катуар Е. Л. Песнь русалки: ор.11 № 1. Указ. изд. С. 4.

⁹³⁶ Там же. С. 5.

кими темповыми обозначениями и детально прорисованным динамическим планом. В романсе Катуара обнаруживаются близкие рассмотренным вокальным опусам средства отражения образа русалки. Разумеется, композиторы следуют логике раскрытия образа, заложенной в самом стихотворении. Вместе с тем разные авторы удивительно схожими приемами подчеркивают кульминацию стихотворения, словно сама героиня *подсказывает творцам эти «речи»*. Нежный, призрачный образ первых двух разделов романса Катуара трансформируется в третьем: будто обретая человеческую плоть и кровь, русалка страстно (что подчеркивается ремарками *molto espressivo, crescendo*, даже *con passione* с соответствующей динамикой *ff*) возвещает: «Люблю, как водную струю, люблю, как жизнь мою!» (пример 20). В гармоническом смысле данная кульминация усиливается красочным сопоставлением *Fes-dur* и *as-moll* (четвертой минорной и ее параллельной для *Es-dur*).

Воздействие самого образа проявляется, на наш взгляд, и в том, что *разными* авторами *единодушно* подчеркиваются полярные градации русалочьего облика. Сущность данного персонажа, подразумевающая наличие в нем холодной, призрачной отстраненности и прорывающейся страстности, *инаковости* и *человечности*, обусловлена онтологической связью образа русалки с мифологемой воды с ее полярными ипостасями. Неудивительно, что в посвященных ей художественных произведениях в разных видах искусств образ русалки обрисовывается подчеркнуто амбивалентно. Романс Катуара, как и романсы Даргомыжского, Балакирева, — подтверждение тому.

Сходное с прежними авторами прочтение лермонтовского стиха демонстрирует А. С. Аренский в созданной в 1892 году «Песне рыбки». Следует отметить родственные с Даргомыжским интенции композитора в плане формы произведения: Аренский избирает в качестве рефрена своего романса призыв русалки «Дитя мое, останься здесь со мной» (пример 21); эта фраза обрамляет разделы формы (контрастные эпизоды) и в целом сообщает опусу выраженную рондальность. Думается, что сама форма рондо весьма ярко характеризует русалку, плетущую ча-

ровские сети, *окружающую* жертву волшебным маревом сказочных обещаний. Неслучайно, что Даргомыжский, и Аренский независимо друг от друга выбирают такое формообразующее решение, очевидно, продиктованное самим образом.

В приведенном отрывке используются уже знакомые по предыдущим из рассмотренных нами романсам средства выразительности. Это и круговые мотивчики в вокальной мелодии, и «водный», «переливающийся» тип фактуры. Круговая сущность мелодики, ее колдовское, манящее начало в романсе Аренского ощутимо во многих фрагментах романса (пример 22).

Разделы-эпизоды в русалочьем рондо Аренского отмечены, как и в романсе Даргомыжского, сменой фактурных средств, подчеркивающих выразительность поэтического текста. Первый эпизод иллюстрирует обещание «пляски круговой» – меняется сопровождение, и вместо прежней мерцающей «зыби» здесь можно услышать четкую акцентность, выраженный танцевальный характер (пример 23). Раздел, начинающийся со слов «Усни! Постель твоя мягка!», обнаруживает баюкающему аккомпанементу, нежной, камерной нюансировке признаки колыбельной. Эти средства коррелируют с теми, что использовал в «Песне рыбки» Даргомыжский. Роднит романс Аренского с другими вокальными опусами на лермонтовский текст момент кульминации, где признание русалки («О милый мой! Не утаю, что я тебя люблю») и проведение заключительного рефрена («Останься здесь со мной») отмечены яркой динамикой и вовсе не русалочьей горячностью, страстностью.

Еще один опус, созданный на лермонтовский текст, – «Песенка рыбки» М.А. Остроглазова⁹³⁷ для голоса, фортепиано, скрипки и виолончели⁹³⁸. В произведении ощутимы знакомые по предыдущим романсам средства воплощения образа русалки – особый тип сопровождения, ассоциирующийся с колышущейся водной гладью, тонкое использование тональных красок, выразительных сопоставлений *dur* и *moll* (пример 24), наконец, наличие в мелодике вокальной партии кругового

⁹³⁷ К сожалению, нам пока не удалось установить год создания произведения, равно как и уточнить год его издания. В имеющемся в РНБ экземпляре, опубликованном в издательстве П. Юргенсона, год издания не значится.

⁹³⁸ В нотах романса напротив партий скрипки и виолончели стоит пометка *ad libitum*: сам автор считал возможным исполнение произведения без струнных.

принципа развития (пример 25). И пусть в данном вокальном сочинении в большей мере сказывается композитор, много творческих сил отдавший духовным произведениям (что обуславливает, по-видимому, и некую консервативность «Песенки рыбки» на текст Лермонтова), все же симптоматично схожие с рассмотренными средствами претворения образа прослеживаются здесь достаточно рельефно.

Аналогичные способы воплощения образа русалки – в «Песне рыбки» А.В. Никольского⁹³⁹. Эффектное, в буквальном смысле «льющееся» вступление с фактурными (струящиеся пассажи), тембровыми (верхний, светлый регистр) и гармоническими (заявленная сразу же VI низкая ступень, которая придает соответствующие зыбкие оттенки основному *D-dur*, а также терпкость уменьшенной гармонии) средствами создают необходимый красочный фон для песни русалки (пример 26): подобный тип фактуры характерен для всего романса. В довольно развернутом вступлении (приведенный пример отражает лишь небольшой его фрагмент) как в зерне заключены важные гармонические особенности произведения: использование VI низкой ступени, словно оминоривающей основную тональность, во многом обуславливает некое балансирование между светлой и темной красками, а также предвосхищает появление тональности среднего раздела *B-dur*. Очевидны, на наш взгляд, и кольцеобразные мотивы в вокальной партии: их почти гипнотические свойства еще более усиливаются повторами (пример 27).

Подытожим. Претворение волшебного русалочьего образа в романсах разных композиторов сопряжено с использованием удивительно схожих средств выразительности, в числе которых ладовая «неустойчивость» и зыбкость, связанные со стремлением запечатлеть изменчивость образа; кольцеобразные, замкнутые мотивы, выступающие в качестве основы мелодики; фактура, «рисующая» струящуюся и переливающуюся, колышущуюся водную субстанцию; особые решения, обусловленные тяготением к повторности музыкального материала как в мелодиче-

⁹³⁹ В хранящемся в РНБ печатном экземпляре год издания не указан, но в нем есть ремарка - «дозволено цензурой» 25 февраля 1904 года. См.: Никольский А. В. Песенка рыбки. СПб.: У П. Юргенсона, [1904]. 7 с.

ском плане (повторы отдельных мотивов), так и на уровне формы (черты рондальности в некоторых романсах). Обращение к аналогичным композиционным, мелодическим, фактурным решениям определяется самим образом, который объясняет наличие разветвленных интертекстуальных связей между этими произведениями.

§ 3.6. «Русалка» К. Д. Бальмонта в романсах русских композиторов⁹⁴⁰

Символистская направленность лирики Константина Бальмонта естественно объемлет образ русалки – амбивалентный, чарующий своей красотой и, в то же время, грозный гибелью. Стихотворение «Русалка» («Если можешь, пойми...») создано в 1902 (1903?) году. В творчестве поэта есть и другие стихотворения, посвященные волшебному русалочьему образу – «Русалочка» («Русалка с звонким хохотком...»), «Русалка» («В лазоревой воде, в жемчужных берегах...»), «Русалки» («Мы знаем страсть, но страсти не подвластны...»), «Она как русалка, воздушна и странно-бледна»⁹⁴¹.

Если хочешь, пойми.

Если хочешь, возьми.

Ты один мне понравился между людьми.

До тебя я была холодна и бледна

Я с глубокого, темного, тихого дна...

Нет, помедли. Сейчас загорится для нас

Молодая луна. Вот, ты видишь, – зажглась.

Дышит мрак голубой. Ну, целуй же, ты мой?

Здесь, и здесь. Так, и здесь.

Ах! Как сладко с тобой!

⁹⁴⁰ Материал данного раздела послужил основой для публикации: *Верба Н. И.* «Русалка» Константина Бальмонта в русском романсе // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 43. С. 153–168.

⁹⁴¹ Помимо прямо адресованных русалке стихотворений в наследии Бальмонта есть и некие сколы русалочьего сюжета, объясняющие строй связанных с ним произведений и необычайную популярность самого образа. Например, одно из стихотворений поэтического сборника «Будем как Солнце!» называется «С морского дна»: в его центре образ морской девы с имманентными для него семами – волшебной красотой, призрачно-хрустальным миром, в котором обитает героиня, невозможностью такого желанного для нее счастья... Своеобразная русалочья сага в творчестве Бальмонта характеризует образ с разных сторон; впоследствии она дополняется созданной на ее основе коллекцией русалочьих романсов разных авторов. Важно также акцентировать значимость стихийных, волшебных, неуловимых, загадочных образов на рубеже веков – эти образы становятся неотъемлемыми маркерами того времени, в котором гармонично сплетались, на первый взгляд, противоречивые направления; времени, о котором так пронизательно выразилась Т. Н. Левая: «символы кочуют из жизни в произведения искусства и обратно. Такое взаимопроникновение, подтверждающее, что символизм был способом жить и мыслить, чрезвычайно показательно для эпохи» (*Левая Т. Н.* Двадцатый век в зеркале русской музыки. СПб.: Изд-во Н. И. Новикова, Изд. Дом «Галина скрипсит», 2017. С. 25).

Это средоточие основных черт русалочьего образа! Здесь и подводное отечество («я с глубокого, темного, тихого дна»⁹⁴²), и причины трансформации героини при ее взаимодействии с человеком («до тебя я была холодна и бледна...»), и подчеркнутая чувственность («ну, целуй же.... Ах! Как сладко с тобой!»), разлитая в последнем пассаже стихотворения – чувственность, впрочем, имеющая оборотную сторону, поскольку поцелуй русалки влечет трагические последствия («ты мой!»). Само стихотворение отчетливо распадается на две различные по эмоциональному градусу части. В первой героиня действительно предстает робкой и нежной морской девой, «холодной и бледной», такой, какой она была до встречи с человеком. Во второй налицо иная русалка, способная опьянить, увлечь, околдовать своим страстным, совсем не *инаковым*, но вполне человеческим, горячим порывом.

Этой же сладострастной энергетикой напоены и романсы на текст Бальмонта. Поскольку образ русалки архетипический, то средства его воплощения коррелируют с теми, какими морская дева отображалась в оперных и камерно-вокальных, инструментальных произведениях XIX века: это генеральная мысль для настоящей диссертации. Как же облекалась в музыкальную плоть бальмонттовская русалка? Вслед за выходом стихотворения в свет в разные годы начала XX века создаются романсы В. Бюцова, М. Остроглазова и Р. Глиэра на бальмонттовский текст.

«Русалка» В. Бюцова⁹⁴³ op. 1 № 6⁹⁴⁴ – тончайшая, кружевная музыкальная версия бальмонттовского стихотворения. Фортепианное вступление, окунающее слушателя в водную стихию, позволяет физически ощутить и ее глубину (выдержанный бас), и неспешное (*Moderato*) колыхание волшебной, движущейся, дышащей водной субстанции, и поблескивание «искорок» на поверхности (пример 1).

⁹⁴² Отдельно обозначим интертекстуальные связи между цитируемым стихотворением Бальмонта и его же «Я ласкал ее долго, ласкал до утра...». *Мы — с глубокого дна, и у той глубины / Много дев, много раковин нежных («Я ласкал ее долго, ласкал до утра...») // До тебя я была холодна и бледна / Я с глубокого, темного, тихого дна... («Русалка»).*

⁹⁴³ Бюцов Владимир Евгеньевич (1887–?) – русский музыкант, композитор, представитель русской эмиграции в Париже, где был известен как первоклассный аккомпаниатор. Согласно воспоминаниям Н.А. Кривошеиной, это был «чудесный музыкант с несноснейшим характером, но безупречным музыкальным вкусом» (См.: *Кривошеина Н.А. Четыре трети нашей жизни / Посл. И.А. Кривошеина. Paris: YMCA-Press, 1984. С. 98).*

⁹⁴⁴ *Бюцов В.Е. Русалка: Слова К. Бальмонта. Москва–Лейпциг: Издательство П. Юргенсона, [1904?].*

H-dur – основная тональность романса. Однако в фортепианной прелюдии секундовые тоны придают неустойчивость трезвучию: в первых тактах основные ступени будто смешиваются с квинтсектаккордом шестой ступени (пример 1); далее те же секундовые наложения придают зыбкий, вот-вот готовый разрешиться характер трезвучию *Gis-dur*, так и не приходящего в свою «тонику». Эллиптические обороты в начале романса сообщают оттенок импрессионистичности звуковой живописи и сразу же погружают слушателя в созерцание живого, переливающегося разными красками водного образа.

Ладовая мобильность свойственна романсу в целом – композитор подчеркивает смену оттенков в облике русалки и родной ее стихии при помощи тональных «бликов». Основной *H-dur* перекрашивается то в более темный *gis-moll* в начальных фразах речи русалки (пример 2), то сменяется приглушенными, безжизненными *dis-moll* и *Cis-dur* на словах «до тебя я была холодна и бледна». Обе краски обогащаются секундовыми тонами, что вкупе с нюансировкой *p* придает музыкальной ткани налет ирреальности, заставляющей воспринимать звуковое полотно как «маревое», вот-вот готовый рассеяться «мираж» (пример 3). О тончайшей проработке композитором поэтического текста свидетельствует еще один момент: тоника *H-dur* (с секундовыми тонами) возвращается на словах русалки «Я с глубокого, тихого, темного дна» – здесь *H-dur* воспринимается как символ родины. Первая часть романса, таким образом, завершается основной тональностью, в которой выдержана замыкающая первый раздел фортепианная интерлюдия. Ладовая мобильность подчеркивается также в первой части романса и постоянной сменой размера – 3/4, 12/8, 3/8, 9/8, 6/8 и т.д.: сдвиг метрической «точки опоры» также производит необходимое впечатление «зыбкости».

Вторая часть романса («Нет, помедли») импрессионистична по звучанию: живая, мерцающая материя точно попадает в дух слов, создает выразительную иллюстрацию текста⁹⁴⁵. Средства воплощения живописного образа – очередная смена

⁹⁴⁵ Будет уместным прокомментировать тонкое следование Бюцова характеру поэтического строя Бальмонта прозорливым выражением Т. Н. Левой: «Большая, если не подавляющая часть роман-

лада (*D-dur*), размера (9/8), фактуры, регистровые краски, круговое, замкнутое строение мелодики, возвращающейся к исходной точке и красноречивые паузы в речи русалки – совпадают с въяве ощущаемым «восходом» луны (пример 4).

Небольшой по размерам второй раздел романса модулирует в репризу, о чем свидетельствует возврат мелодического материала из первой части, на сей раз в субдоминантовой тональности, почти сразу же приобретающей колористические нюансы благодаря альтерированной *fis*: звуковое полотно будто расплывается, выразительно иллюстрирует строки «дышит мрак голубой» (пример 5). Обращают внимания сумрачные перекрашивания гармонии *gis-moll – dis-moll* на словах «здесь, и здесь» (такты 5–6 примера 5): темные оттенки будто предвосхищают гибель героя, вкусившего поцелуй русалки и, очевидно, уснувшего в ее смертельных объятиях. Отметим исключительную выразительность вокальной строчки: искусное использование пауз, повышение тесситуры на самых важных словах придают мелодике отчетливое сходство с обольстительным шепотом, в котором придыхания, замедления, тонко выписанная агогика подчеркивают глубоко чувственный смысл, отличающийся от эмоционального строя первой части романса⁹⁴⁶.

Кульминация предстает своего рода «триумфом» русалки. Разлив чувства, в котором отчетливо слышна пульсация теперь уже отнюдь не холодного русалочьего сердца, напоенного человеческой любовью – очевидный смысл этого от-

сов импрессионистического типа возникла в связи с поэзией Бальмонта. Вероятно, здесь сказалась импрессионистичность художественной манеры поэта. В ней еще одно объяснение поразительной распространенности бальмонтской поэзии в те годы. Ибо «философией мгновения», игрой едва уловимых, тонко вибрирующих ощущений и впечатлений было в немалой степени «заражено» художественное сознание 1900-10-х годов» (*Левая Т. Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки. Указ. изд. С. 48*). Удивительное соответствие созданной Бюцовым морской девы тому образу, который, по-видимому, пленял воображение Бальмонта, объясняется точным пониманием композитором самой сути бальмонтских строк. И вновь прибегнем к выразительному пассажиру Т. Н. Левоу, обобщающей характер русской романсовой лирики начальных десятилетий XX века: «самый оптимальный результат возникал лишь в случае органического “вхождения” в стихи и одновременно – при условии активно выраженной “встречной” композиторской инициативы, обеспечивающей динамическую сопряженность словесного и музыкального рядов как гарантию полноценного художественного синтеза» (*Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. С. 56*).

⁹⁴⁶ Несмотря на вопросительный знак в реплике «Ты мой?» в стихотворении, Бюцов окрашивает этот фрагмент романса утвердительно. Русалка будто констатирует: «Ты мой!».

кровенного фрагмента. Отметим выразительные, тягучие секундовые гармонические ходы, трепетность бьющейся аккордики, присутствие замыкающего кругового «росчерка» в мелодии (пример 6).

И что же? Будто смыкая круги воды над произошедшим, композитор выписывает послесловие, в буквальном смысле окунающее в Лету и саму русалку, и ее несчастного (счастливого?) возлюбленного. Сколь тонко и призрачно это звуковое волшебство, как причудливо затихают последние всплески над краткой историей морской девы и человека, как неизбежно возвращается все «на круги своя», будто случившееся было маревом, мечтой, виденьем – растаявшим бесследно, словно непойманное воспоминание... И как удивительно искусен композитор в решении этой непростой, поистине символистской задачи, сколь говоряща круговая (вновь подчеркнем эту магическую выразительность круга!) последовательность *gis-moll*, *dis-moll*, *cis-moll* и замыкающего *gis-moll*, и как красноречиво возвращение чистого, незамутненного *H-dur* (пример 7), венчающего собой финал этой красивой сказки.

Еще одна романсовая версия бальмонтского текста – «Русалка»⁹⁴⁷ М.А. Остроглазова⁹⁴⁸. Как различны эти две русалки, и, в то же время, – как похожи! Русалка Остроглазова многим проще, понятнее, предсказуемее и даже приземленнее, чем в романсе Бюцова. По-видимому, различие это определяется разницей художественных натур и творческих устремлений авторов: в романсе Остроглазова ощутим композитор, много сил и времени отдавший духовному музыкальному творчеству, отсюда ладовая определенность и ясность модуляций, выверенность линий в подчеркнута лаконичном, без изысков, фортепианном аккомпанементе. Вместе с тем средства, которыми Остроглазов реализует в романсе русалочий образ, удивительно схожи с теми, к которым прибегал Бюцов: круговые мотивы в мелодике, разные варианты фактурных, а также

⁹⁴⁷ Остроглазов М. А. Русалка: романс на слова К.Бальмонта. – М.; Лейпциг: Издательство П. Юргенсона, [1904?].

⁹⁴⁸ Михаил Андреевич Остроглазов – русский композитор, автор духовных хоровых сочинений (как для церковной службы, так и вне ее), опер, камерно-вокальных опусов, большинство которых опубликовано в издательстве П. Юргенсона. Фонды РГБ и РНБ располагают внушительным числом изданных произведений М.А. Остроглазова.

ладовых решений, живописующих состояния стихии воды и подчеркивающие смену настроений в самих речах русалки, формообразующие принципы.

Несмотря на простоту опуса Остроглазова, образ обусловил наличие в нем фактурных особенностей, свидетельствующих о желании автора претворить в музыкальной ткани стихию воды. Это разного рода пассажи-«струйки», буквально «расплескивающиеся» и обнимающие собой все регистровые краски. Первые такты романса вводят в чувственное осязание водного образа, чему способствует начальное невесомое (в верхнем регистре и нюансе *pp*) арпеджио по ступеням септаккорда седьмой ступени (пример 8). В дальнейшем обозначенное арпеджио будет играть в романсе не только красочно-иллюстративную, но и формообразующую функцию, знаменуя начало нового раздела.

В числе средств, способных воплотить в музыке изменчивый русалочий облик, – игра тональностями. В романсе Остроглазова нет красочных сопоставлений, выразительных эллиптических оборотов, как у Бюцова, однако мобильный тональный план выказывает стремление автора показать разными красками нюансы стихотворного текста, оттенки в настроении героини. В первой части обозначим следующую логику, не выбивающуюся, впрочем, за рамки первой степени родства: *As-dur–c-moll–As-dur–b-moll–f-moll–Es-dur*. При кажущейся простоте, композитор следует тексту тонко, пытаясь тонально окрасить речи русалки. Так, *c-moll* подчеркивает текст «Ты один мне понравился между людьми», что звучит своего рода мрачным предвестием будущей судьбы адресата обольстительной песни героини. Далее, фрагмент «До тебя я была холодна и бледна» выделен «холодными» в контексте *As-dur* тональностями *b-moll – f-moll*. Еще один красноречивый момент – музыкальное обрамление слов «Я с глубокого, тихаго, темнаго, дна»: мелодия здесь в буквальном смысле скатывается с вершины в глубину; картина этого русалочьего отечества окрашивается в светлые тона доминанты *Es-dur* (пример 9).

Призрачная, ирреальная вторая часть стихотворения, целиком построенная на роскошных пассажах, объемлющих собой все регистры и зияющая на различных вариантах уменьшенной гармонии, начинается с выразительного перекраши-

вания заявленного в самом начале арпеджированного комплекса (пример 10). Акцентируем следующий момент: в среднем разделе, живописующем лунный восход, русалка предстает перед слушателем в несколько ином эмоциональном плане: разностороннему показу образа способствуют смена фактуры в аккомпанементе, едва слышимая звучность (разные градации *p*), щемяще-тревожная терпкость уменьшенной гармонии. Именно в среднем разделе становится очевидной тенденция к замкнутости мотивов, общему закругленному (заманивающему) строению мелодики, плетущей чарующие кольца вокруг слушателя (пример 11).

Кульминационная часть стихотворения в музыкальной версии Остроглазова, с одной стороны, непритязательна и проста. С другой, предельный лаконизм фортепианного аккомпанеента объясняется, по-видимому, стремлением подчеркнуть рельефность *слова*, этой чудесной, млеющей русалочьей песни. Искушая строгость сопровождения, вокальная партия звучит здесь особенно выразительно и чувственно (пример 12).

«Русалка» Р. Глиэра⁹⁴⁹ – удивительно чувственный романс на текст Бальмонта. Здесь налицо средства, к которым прибегали Бюцов и Остроглазов: фактурные решения, претворяющие живую, пульсирующую водную материю, особое строение мелодики, будто сотканной из множества кругов, мастерское владение тональными красками, акцентуация амбивалентной сущности героини. Вместе с тем романс демонстрирует обусловленные стилистикой автора черты – акварельную звучность, важные штрихи, дополнения, облекающие бальмонтское стихотворение в подобающие ему звуковые одеяния. Особо выразительна вокальная партия: композитор свободно обращается со стихотворным текстом, прибегая к повторам строк и используя разнообразные вокализы. Последние являются неотъемлемой чертой волшебного русалочьего образа, инсталляцией «чудесного пения»; они

⁹⁴⁹ Романс написан в 1910 году и посвящен Антонине Васильевне Неждановой. «Трудно передать то наслаждение, которое я испытал, слушая “Русалку” в исполнении Антонины Васильевны. Легкость, абсолютная чистота интонаций, с какой были исполнены колоратурные фразы, теплота и выразительность всего вокального рисунка были неподражаемы», – напишет позже Глиэр о своем общении с великой певицей.

чрезвычайно роднят героиню Глиэра с Волховой Римского-Корсакова (сравнить примеры 13 и 14). Однако в сравнении с Волховой (и героинями Бюцова и Остроглазова) Русалка Глиэра – существо гораздо более опасное. Зловеще-нежны, холодны переливы ее смеха: они заранее пророчат судьбу каждому, кто услышит его. Вокализ – чарующий, *кольцеобразный* – обладает и структурообразующими функциями, поскольку разделяет части ромansa и, словно виньетка, обрамляет его: повтор этих русалочьих распевов на уровне формы усиливает выразительность и опутывающий, лишаящий воли смысл кругового русалочьего символа.

Повторность музыкального материала – имманентный образу способ подчеркнуть его манящую сущность. Повтор символизирует движение по кругу, словно является слагаемым этой манящей спирали. В романсе Глиэра названное средство углубляет колдовскую суть русалочьего облика: дважды повторенные фразы «Нет, помедли. Сейчас загорится для нас молодая луна», «Вот, ты видишь, зажглась», «Ну, целуй же! Ты мой?» с многократной акцентуацией вопроса «Ты мой?»⁹⁵⁰ и сама сцена поцелуя «Здесь. И здесь. Так, и здесь» – все это словно закручивает вокруг возлюбленного героини мощный чувственный водоворот, из которого невозможно выбраться (пример 15).

Отметим тесситурные сдвиги: здесь не просто повтор, но повтор чуть выше (ниже), что воочию создает впечатление движения по спирали, опутывающей возлюбленного героини чувственными кольцами сладострастных речей. Подобный прием повтора с тесситурными сдвигами, а, значит, соответствующими ладовыми решениями будет характерен и для других фраз. В сравнении с героинями Бюцова и Остроглазова, глиэровская русалка более настойчива: об этом свидетельствуют широкие, усиленные пунктиром и динамикой ходы на повелительном возгласе «Ну, целуй же!», сообщающие требовательный характер приказанию. Обращает внимание исключительная выразительность вопроса русалки «Ты мой?», оканчивающегося круговым росчерком: благодаря возврату изначального интонационного символа в заданном вопросе этом как будто бы и заключен разумеющийся –

⁹⁵⁰ В отличие от Бюцова и Остроглазова, Глиэр точно следует смысловой пунктуации бальмонтовского текста, сохраняя интонацию вопроса на словах «Ты мой?».

роковой! – ответ (пример 16). Круговая основа мелодики ощутима не только лишь в вокализе – ею буквально напоены все речи глиэровской героини. Из множества примеров такого строения мелодики, усиленного соответствующей волновой микродинамикой, приведем лишь несколько (пример 17) и в очередной раз подчеркнем их заманивающий, опутывающий сладострастным «дурманом» смысл.

С круговым строением мелодики сопряжены ладовые особенности. В музыкальной ткани романса Глиэра (как и у Бюцова) ощутимо либо избегание разрешений в устои, либо некое расшатывание тоники альтерированными ступенями – первые такты произведения, круговой русалочий вокализ демонстрируют *иную* окраску *Es-dur* (пример 13). Кольца и круги в мелодике, выразительные секундовые сдвиги приводят к красочным тональным сопоставлениям, эллиптическим оборотам, использованию преимущественно субдоминантовой сферы и септаккордов различных ступеней с выразительными альтерациями. Ладовая мобильность романса Глиэра (как и опусов Бюцова, Остроглазова и, в целом, других произведений, посвященных русалочьей теме) объясняется стремлением различных авторов превратить в музыке неустойчивость, зыбкость как самой водной стихии, так и ее порождения – русалки.

Важным контекстом для понимания образа русалки в романсе Глиэра служит его же симфоническая поэма «Сирены», работа над которой продолжалась в течение 1904–1908 гг.⁹⁵¹ Образ обольстительной, опасной морской девы – центральный для симфонического и камерно-вокального опусов, несмотря на очевидную их разницу в масштабах и творческих задачах. Универсальными для произведений выступают строки из «Одиссеи» Гомера, взятые Глиэром в качестве эпиграфа к своей симфонической поэме «Сирены»: «Прежде всего ты увидишь Сирен; неизбежную чарой / Ловят они подходящих к ним близко людей мореходных...». Общий для романса и симфонической поэмы образ обусловил использование похожих средств – ладового разнообразия, фактурных, тембровых, интонационных решений.

⁹⁵¹ Как известно, Глиэр начал работу над этим опусом под впечатлением от пребывания в Лидо, на побережье Адриатического моря. Еще одним важным импульсом послужил соответствующий фрагмент из «Одиссеи» Гомера, повествующий о волшебных морских девах.

Резюмируем. Претворение волшебного русалочьего образа бальмонтского стихотворения в романсах Бюцова, Остроглазова и Глиэра сопряжено с использованием схожих средств выразительности, в числе которых кольцеобразные, замкнутые мотивы, повторность музыкального материала, иллюстративный тип фактуры. Единый вектор прочтения стихотворения композиторами объясняет акцентирование ими, независимо друг от друга, амбивалентной сущности героини. Все это обуславливает существование многообразных интертекстуальных связей между романсами на бальмонтский текст. Своим существованием столь родственные в музыкальном отношении романсы (не только на бальмонтский текст, но и рассмотренные выше произведения на стихотворения о Лорелее, нимфе, наяде, nereиде, русалке) обязаны, очевидно, самому архетипическому образу морской девы, который определяет выбор композиторами соответствующей звуковой оболочки и порождает во многом аналогичные решения.

§ 3.7. Образ морской девы в «Трех песнях Раутенделейн» для голоса и симфонического оркестра Ю. Вейсберг

В творчестве Юлии Вейсберг помимо незаконченной оперы, есть еще произведение, связанное с русалочьей тематикой. Это «Три песни Раутенделейн» ор. 3 для голоса с оркестром (1908–1910 гг.) на текст пьесы Герхарта Гауптмана «Потонувший колокол» (1896)⁹⁵². Создание «Песен»⁹⁵³ вдохновила постановка пьесы Гауптмана в

⁹⁵² Это символическое сочинение объемлет черты философской драмы, отсылающей к фабуле гетевского «Фауста», и, в то же время, демонстрирует тесные связи с фольклорными мотивами. Противопоставление реального и сказочного миров, находящийся в центре пьесы конфликт стремящегося создать идеальное произведение художника-бунтаря и непонимающего его мещанского мирка, мистическая линия любви смертного и феи, борьба чувства и долга в сердце самого героя – все это признаки романтической традиции. Среди многослойной символики пьесы, рельефности обрисованных Гауптманом персонажей выделяется возлюбленная главного героя – фея Раутенделейн, в которой очевидны параллели с образами морских дев. В пьесе Раутенделейн переживает все вехи драматичной русалочьей судьбы – от невинного, детского и счастливого состояния к первой глубокой любви и затем – трагическому переживанию предательства человеком ее чувства.

⁹⁵³ Партитура и клави́р изданы у Беляева в Лейпциге в 1911 году. Время создания указано по архивному списку произведений Ю.Л. Вейсберг: согласно ему, Песни были «впервые исполнены в Берлине (О. Фрид, А. Никиш, Елена Гергардт) и затем в Петербурге в рамках Симфонического концерта (Бриан и Шнеефордт)». См.: ОР РНБ Ф. 639, Ед. хр. 137. Список сочинений Юлии Вейсберг. С. 1. Произведение создано в период, когда Ю. Вейсберг (на тот момент Юлия Крейцер, поскольку в 1907–1913 гг.

Берлинском театре: широкий резонанс события, популярность Гауптмана у критики и публики не оставили Вейсберг в стороне⁹⁵⁴.

В архиве Вейсберг сохранилась газетная рецензия, отмечающая достоинства песни «Я косы свои плету при луне», музыка которой «довольно выразительна, мелодически красива и колоритно инструментована»⁹⁵⁵. Рецензент, подписавшийся инициалами «В.Л.», отмечает, что «песни были очень хорошо исполнены госпожой Бриан, и автор их был вызван» и подчеркивает значение события: «это крайне редкий, почти небывалый у нас успех на концертной эстраде женщины-композитора, и вместе с тем ее новое завоевание в области культурно-общественной жизни»⁹⁵⁶.

Архив Вейсберг содержит различные рукописные варианты этого миницикла, отличающиеся рядом деталей⁹⁵⁷. Цикл состоит из трех песен, представляющих обобщенно-универсальное описание судьбы русалки – краткое, однако полное драматизма. Приведем поэтические тексты полностью⁹⁵⁸.

I	II	III
Не знаю – кто, Откуда я? Куда иду – Не знаю. Резвая ль пташечка я? Или фея лесная? Цветы, что расцветают, В лесы	Куда? Куда? Там пир горой; И гномов носился шумливый рой, И вот подносят чашу мне: Там не вино, там кровь на дне. Ее испить должна я... Лишь выпила свадебный кубок я мой, Стиснулось сердце в тоске немой,	Я косы свои Плету при луне Вся в думах о том – кто милым был мне? Звенят цветы, кивают... К счастью ли звон? К горю ли он? Вместе радость

она была замужем за Л. Крейцером, в браке с которым в 1908 году появился сын Виктор) находилась в Германии. Это время обучения у Э. Хумпердинка и М. Регера. См.: Мазур М.М. Композитор Юлия Вейсберг: личность и творческое наследие (по материалам архивов Санкт-Петербурга). Указ. изд. С. 27–38, 121, 123.

⁹⁵⁴ Мазур М.М. Композитор Юлия Вейсберг: личность и творческое наследие (по материалам архивов Санкт-Петербурга). Указ. изд. С. 180.

⁹⁵⁵ ОР РНБ Ф. 639. Ед. хр. 332: Отзывы прессы о музыкальных произведениях Ю. Л. Вейсберг и их исполнении. Газетные вырезки. [1910-е гг. и 1937 г.]

⁹⁵⁶ Там же.

⁹⁵⁷ Подробный текстологический анализ рукописей партитуры и переложений для пения с фортепиано «Песен Раутенделейн» был осуществлен М. М. Мазур: исследовательница детально рассматривает движение творческой мысли, раскрывает особенности партитуры и клавира, проводит сравнение рукописной и изданной партитур Песен: Мазур М.М. Композитор Юлия Вейсберг: личность и творческое наследие (по материалам архивов Санкт-Петербурга). Указ. изд. С.180–191.

⁹⁵⁸ Русский вариант текста приводится по: ОР РНБ Ф. 639 ед. хр. 191. Вероятно, перевод с немецкого песен Раутенделейн из «Потонувшего колокола» Гауптмана осуществлен самой Вейсберг: несколько копий клавира содержат отличающиеся в деталях подтекстовки на русском языке.

благоухают:
 Кто может
 догадаться
 как здесь они
 родятся?
 Но порой я
 сердцем тоскую:
 Хочется знать мне отца
 И мать родную...
 Их не узнать.
 Что ж горевать?
 Мне ль, златокудрой,
 деве лесной
 Не резвиться и
 петь весной?

И грудь сдавило в железных тисках,
 И сердце прожог
 неизведанный страх...
 О, пусть остынет сердце...
 Венец, блестя, предо мной лежал...
 Серебристая рыбка
 и красный коралл...
 Венец я взяла и в косы вплела,
 Навек Водяному себя обрекла.
 О, пусть застынет сердце!
 Упали мне в руки три дивных плода:
 Белый, красный, золотой:
 То был подарок брачный.
 Я съела белый – румянец пропал,
 А плод золотой богатство мне дал,
 Потом взяла я красный...
 Вся бледна сидела дива –
 была румяна
 И мертва.
 Иду к тебе, Водяной, я теперь!
 Открой невесте мертвой дверь!
 И меж рыбок серебристых
 под тиной густой
 Найду я холод, мрак, покой.
 Мое сгорело сердце!

и скорбь
 Мне предвещает он?
 Туда, на дно
 Пора давно.
 Где тина, где ил,
 Мой час уж пробил.
 Пора. На дно...

Стилистика цикла органично сочетает в себе «русскость» и европейские позднеромантические традиции. В то же время музыка «Песен» обнаруживает интуитивное следование автора подсказкам со стороны самого образа и закрепившимся в практике средствам его воплощения. Это прятная хроматика, соответствующие мелодико-интонационные, фактурные решения, живописующие водную стихию, ладовое разнообразие, отражающее в богатстве тональных красок разные стороны образа, особые тембровые решения, рельефно запечатлевающие в звуках призрачный, волшебный, чарующий образ русалки. Все три песни объединены *речевой природой* вокальной партии, запечатлевающей тончайшие нюансы речи, чередующей речитатив с кантиленой и следующей всем изгибам эмоционального повествования. Здесь очевидны влияния традиций, сложившихся в немецкой и австрийской камерно-вокальной лирике. Песни Раутенделейн с их исключительным вниманием к слову можно назвать «стихотворениями с музыкой» с не меньшими основаниями, чем давшие повод к такому жанровому термину песни Хуго Вольфа.

Песни при исполнении в Германии и России вызвали неоднозначные отзывы. Судя по содержащимся в архиве композитора газетным вырезкам, на родине они были восприняты с бóльшим пониманием, чем в Европе: по-видимому, обучение у Э. Хумпердинка, одного из приверженцев творчества Р. Вагнера и вполне объяснимое влияние педагога на первые пробы пера ученицы определило присутствие в раннем опусе Вейсберг многих черт, которые искусенная поствагнерианская Европа могла счесть за подражание⁹⁵⁹. Однако в наши задачи не входит оценка художественного уровня опуса или же проявленной в нем степени индивидуальности автора; *важно* обращение к *способам претворения* в Песнях Раутенделейн архетипического образа морской девы, коль скоро эти способы обусловлены им самим, а, значит, перекликаются с творческими маршрутами других композиторов при решении схожих задач.

Уже в первой Песне можно услышать переливающуюся разными гранями журчащую фактуру, которая, вкуче с выразительной строкой мелодики, тональными красками, разнообразием метроритма, градациями нюансировки в рамках *p* вызывает в воображении узнаваемый образ морской девы (пример 1) – ведь средства воплощения ее в музыке Вейсберг аналогичны тем, какими морская дева уже характеризовалась в оперном и камерно-вокальном жанрах на протяжении XIX века. Уместно провести вполне уловимые параллели первой Песни Раутенделейн с открывающими цикл Шуберта «В движении мельник...» и «Куда?»: характер тематизма и способы его изложения, образная сфера, текстовые переклички и драматургические функции этих песен в цикле подсказывают правомерность подобного сравнения.

Светлый модус Песни определяется ее привязкой к сюжету пьесы Гауптмана. Героиня поет ее в первом действии: она еще не познала горечь человеческого предательства. В партитуре Песни инструментовка подчеркивает *инаковую* сущность образа русалки: композитор прибегает к выразительным перекличкам струнных и

⁹⁵⁹ Подробный анализ отзывов на исполнение Трех Песен Раутенделейн содержится в уже неоднократно упоминавшейся диссертации М. М. Мазур. См.: Там же. С. 191–192.

деревянных духовых, тембру арфы в пассажах, которые на фоне мерцающего тремоло скрипок звучат особенно рельефно⁹⁶⁰.

Вторая песня Раутенделейн – драматический рассказ об обстоятельствах превращения девушки в русалку. В пьесе Гауптмана Раутенделейн исполняет вторую и третью песни в заключительном действии: они подводят горестный итог судьбы девушки-феи. Отметим углубленный речевой модус мелодики, тонкие темповые и динамические градации, которые буквально стенографируют эмоциональные состояния героини: *Andante – Allegro moderato (poco rit – cresc. poco a poco e agitato poco a poco – poco rit. – a tempo – rallentando molto) – Allegretto scherzando (poco rit. – a tempo) – Piu lento (poco rit.) – Lento*. Этот аспект красноречиво свидетельствует о желании композитора максимально тонко запечатлеть в музыке интонации речи.

Ладовая подвижность Песни сравнима с темпово-динамической: игра тональными оттенками ярко характеризует изменчивость, переливчатость русалочьего облика. Это средство будто подсказывается самой героиней, обнаруживающей перед слушателем то одну, то другую свои стороны.

Выбор тембровых средств также традиционен для обрисовки образа – Вейсберг охотно использует разнообразные ансамблевые сочетания деревянных духовых и арфы, деревянных духовых и струнных, чьи тембры так охотно использовались иными авторами для подчеркивания особой, не по-человечески полнокровной, но волшебной невесомой, водной природы героини. Вторая Песня отличается от первой большей прозрачностью, скупостью фактуры; тем рельефнее на лаконичном фоне особые штриховые решения – *pizzicato* струнных, *staccato* деревянных духовых, разнообразные пролонгированные тремоло, что создает вкупе с предельно градуированной нюансировкой в рамках нюанса *p* призрачно-невесомую, ирреальную атмосферу⁹⁶¹.

В структуре Песни явно выделяются четыре драматургически важные фразы, которые выступают своего рода водоразделами, отграничивающими одну

⁹⁶⁰ ОР РНБ, Ф. 639, ед.хр. 188: Песня Раутенделейн: Партитура. С. 1–5.

⁹⁶¹ Там же.

часть от другой. Это болезненные восклицания, иллюстрирующие этапы девичье-русалочьей драмы: «Ее [чашу с кровью вместо вина. – Н. В.] испить должна я...» «О, пусть остынет сердце!», «О, пусть застынет сердце!» и «Мое сгорело сердце!». Музыкальное воплощение своеобразного «кредо» русалки, в котором сплетаются боль, стремление навеки уйти, остудить свое горе в прохладе воды, смыть живительной влагой все скорби земной жизни, представляет собой, фактически лейтмотив романса (пример 2).

Выразителен фрагмент Песни, повествующий о страданиях героини: он воплощен в музыке закругленными мотивами с хроматическим ядром. Хроматика, щемящие, тонкие и красноречивые *круговые* интонации свойственны опусу в целом. Для того чтобы подчеркнуть их рельефность, Юлия Вейсберг зачастую минимализирует, а порой и просто обнажает оркестровую фактуру, что, несмотря на вариант клавира, все же явствует из приведенного примера 2. Эта особенность нашла отражение и в соответствующей немецкой рецензии: «Песни эти, хотя и слишком раздутые для их простого текстового содержания, меня все же весьма заинтересовали своим едва ли не рафинированным оркестровым сопровождением и эмоциональной живописностью; по крайней мере, они были уверенной пробой таланта»⁹⁶².

Обратим особое внимание на выразительные интонационные «круги» с хроматической сердцевиной (пример 3) – не из этого ли интонационного средоточия драмы родятся затем чаровские песни русалки, не из прежнего ли своего несчастья почерпнет она завораживающие мотивы своих волшебных песен, околдовывающих тех, которым не посчастливится / посчастливится их услышать? Думается, личная трагедия девушки-русалки во многом порождает те приворотные, круговые интонации, которые, пройдя горнило беды, переплавятся из горестных и скорбных в завлекающие и нежные песни этого архетипического образа. Именно такой интонационный абрис характерен для музыкальных портретов и речей многих оперных морских дев.

⁹⁶² Приводится по: Мазур М. М. Композитор Юлия Вейсберг: личность и творческое наследие. (По материалам архивов Санкт-Петербурга). Указ. изд. С. 37. В свою очередь, автор диссертации цитирует вырезку из немецкого журнала *Das kleine neue Journal, Berlin* (1910, 24 октября).

Третья Песня Раутенделейн – отстраненно-спокойная песня русалки, нашедшей покой на глубоком дне. Согласно сюжету Гауптмана, здесь она – жена Водяного, отказывающаяся поначалу узнавать пытающегося в глубоком раскаянии отыскать ее неверного возлюбленного, а затем дарящая ему прощающий и, одновременно смертельный, такой долгожданный поцелуй, который освобождает от тягот земной жизни. Нарочитая простота и лаконичность Песни, тем не менее, заключает в себе многие смысловые пласты. В этой драматической точке собираются, как фокусе, многие схожие ситуации и, как сквозь палимпсест, проглядывают драмы Ундины и Хульбрандта, Наташи и Князя, Свитезянки и Ловчего...

В песне ощутимы жанровые признаки колыбельной (пример 4), однако характерная прозрачная фактура и баюкающие интонации небольшого вступления⁹⁶³ омрачены краской *d-moll*. Подчеркнутая безыскусность музыкального повествования обусловлены, пожалуй, самим текстом: трагическое прошлое героини будто погребено под толщей воды, а в данный момент она – одна из многих роскошно-волосых красавиц, которая может смутить нечаянно забредшего путника своей красотой и чаровским пением. И вновь обращает на себя внимание константность кольцеобразного рисунка мелодики: в третьей песне основой выступает замкнутый круг (в данном случае – *d-e-f-d-f-e*), выразительность которого усиливается дублированием в аккомпанементе (пример 5).

Композитор чутка к иллюстративным нюансам, тонко расцвечивающим текст: в последних строчках песни возвращается баюкающий аккомпанемент, фактура постепенно сползает в низкий регистр, служа буквальной музыкальной инсталляцией текста «туда, на дно, пора давно...», растворяясь в затухающих мрачных всплесках и оставляя последний – как будто исчезающий круг на воде – интонационный росчерк русалки (пример 6).

⁹⁶³ В тембровом смысле необходимо отметить следующие выразительные моменты. Покачивающиеся мотивы темы исполняет английский рожок с двумя флейтами на фоне тянущихся тонов струнных, а в пятом такте (см. пример 15) – 2/4, *scherzando* – их соло прерывается вкраплением небольшого дуэта арфы и флейты.

Все три песни обнаруживает удивительное, но такое симптоматичное единство в интонационном плане: оно обусловлено круговой основой мелодики, аутентично воплощающей волшебный и манящий русалочий образ. Во всех песнях также очевидно стремление автора к тончайшей, кружевной звукописи, запечатлевающей разные оттенки эмоциональных состояний героини, что определяет и соответствующие выразительные средства – выраженную декламационность, приглушенную динамику и множество градаций внутри нее, многослойность фактуры, словно живописующей поверхность и дно реки, эффектные тембровые и штриховые колористические решения, заставляющие вообразить многообразие оттенков водной стихии и т. д.

Выскажем следующие общие наблюдения, касающиеся морской деви Юлии Вейсберг. Русалочий образ из рассмотренного опуса наследует многие характерные черты. Как Русалочка в неоконченной опере, так и Раутенделейн – нежная, обольстительно красивая героиня, ищущая любви человека и страдающая от его предательства. Однако наряду с воплощением этих непеременимых для архетипического образа черт, Вейсберг все же демонстрирует свое видение образа. Она стремится воплотить в опере героиню не мстящую, но прощающую: отсюда тихая, смиренная скорбь последней песни Раутенделейн, отпускающей трагическую память о своем неверном возлюбленном.

ГЛАВА VI.

**СПЕЦИФИКА ПРЕТВОРЕНИЯ ОБРАЗА МОРСКОЙ ДЕВЫ
В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ
И ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ**

**§ 3.8. Особенности интерпретации образа морской девы
в Концертной увертюре «Сказка о Прекрасной Мелузине» Ф. Мендельсона⁹⁶⁴**

Концертная увертюра «Сказка о прекрасной Мелузине» (1833) занимает важное место в творческом наследии Ф. Мендельсона. Непосредственным импульсом к созданию опуса стала опера «Мелузина» К. Крейцера – сюжет увлек композитора. Мендельсон неоднократно признавался в особом отношении к своему произведению⁹⁶⁵, о чем свидетельствуют тщательная работа над текстом и наличие другой, отличной от первоначальной редакции. Премьера увертюры состоялась в 7 апреля 1834 года в Лондоне под управлением Игнаца Мошелеса. В 1835 году перед исполнением «Сказки о прекрасной Мелузине» лейпцигским оркестром «Гевандхауза» композитор создал иной вариант: в такой, ставшей окончательной редакции произведение и было исполнено в 1835 году под управлением Мюллера⁹⁶⁶.

Сказка о Мелузине имеет французские корни. Вместе с тем в ней очевидны параллели со сходными образами, прижившимися в других культурах. Мелузину и ее сестер немецкого, а также славянского происхождения роднят общая трагическая судьба, связанная с их любовью к рыцарю, желанием через брак с ним обрести бес-

⁹⁶⁴ Материал данного раздела послужил основой для публикации: Концертная увертюра Ф. Мендельсона «Сказка о прекрасной Мелузине» в контексте музыкальных реализаций сюжета о морской деве эпохи романтизма // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 39. С. 147–157.

⁹⁶⁵ Кенигсберг А. Мендельсон Ф. Концертная увертюра «Сказка о прекрасной Мелузине» // 111 увертюр, симфонических поэм и картин: Справочник-путеводитель / А.Кенигсберг, Л. Михеева. СПб.: КультИнформПресс, 2002. С. 44.

⁹⁶⁶ См.: Там же. С. 44. Произведению уделено внимание и в трудах Л. Р. Тодда: Mendelssohn and His World / Ed. by R. Todd. Princeton : Princeton University Press, 1991; Todd Larry R. Felix Mendelssohn Bartholdy: Sein Leben, Seine Musik. Stuttgart : Carus-Verlag , 2019.

смертную душу, неверностью их возлюбленных своему слову. Мендельсон чувствовал родство разнонациональных преданий о морских девах. Перед Лондонской премьерой он, заботясь об адекватной рецепции программы увертюры английской аудиторией, писал: «Я полагал, что сходная сказка должна быть и в Англии, и тогда из этой сказки надо взять имя, – ибо *такие прелестные рыбки есть повсюду* [курсив наш. – Н.В.]»⁹⁶⁷. Композитор обдумывал некоторые проясняющие ремарки к названию – «Немецкая русалка», «Прекрасная русалка», «Сказка о прекрасной русалке»⁹⁶⁸. По свидетельству современников, в программе к премьерному исполнению даже было указано на английском языке: «Мелузина, или Русалка и рыцарь»⁹⁶⁹.

Рассмотренные в предшествующих разделах способы воплощения образа морской девы и мифологемы воды актуальны не только для оперных и вокальных произведений. Разумеется, синкретическая природа этих жанров, подразумевающая сопряженность музыки и слова, а в приложении к операм – актерского жеста и иных искусств, обладает богатыми возможностями для реализации всех сем изучаемого нами персонажа. Однако рассмотренный спектр средств выразительности обнаруживается и в инструментальной сфере, что обусловлено архетипическим образом, подсказывающим творцам способы своего запечатления и направляющим их мысль в необходимое русло.

Что же у Мендельсона? Как воплотил композитор образ прекрасной Мелузины? Оркестровая ткань Увертюры обнаруживает показательную общность и демонстрирует интертекстуальные связи с произведениями на русалочью тему.

⁹⁶⁷ Приводится по: *Кенигсберг А.* Мендельсон Ф. Концертная увертюра «Сказка о прекрасной Мелузине». Указ. изд. С. 43–44.

⁹⁶⁸ Легенда о Мелузине может быть представлена следующим образом. Рыцарь Раймондин из знатного французского рода Пуатье встречает у лесного родника прекрасную фею водного источника Мелузину. Рыцарь очарован ее красотой, поражен вспыхнувшим чувством и клянется в вечной любви. Мелузина, испытывая ответное чувство и соглашаясь вступить в брак с Раймондином, ставит условие: не стремиться выяснить ее происхождения и не пытаться увидеть ее по субботам. Однако Раймондин не смог сдержать данного обещания: поддавшись советам завистливого брата, он усомнился в верности жены и зашел в ее покои в субботу. Он увидел Мелузину в облике русалки со змеиным телом и рыбьим хвостом. Согласно древнему договору, земное счастье Мелузины могло продолжаться до тех пор, пока ее возлюбленный оставался верен клятве. Перед исчезновением из замка Раймондина Мелузина пророчит несчастья всему роду Пуатье.

⁹⁶⁹ *Кенигсберг А.* Мендельсон Ф. Концертная увертюра «Сказка о прекрасной Мелузине». Указ. изд. С. 43–44.

Драматургический стержень увертюры зиждется на антитезе чарующе красивой и грозной ипостасей мифологемы воды. Это ощущается на уровне формы произведения – А Б А1 Б1 А2 – в которой ясно различимо противопоставления двух сторон. Так, разделы А, А1 и А2 живописуют волшебно красивый и покойный водный «пейзаж»: прозрачно-хрустальное полотно будто являет собой символ первозданной гармонии и безмятежности. Разделы В и В1 рисуют совершенно иную картину, иллюстрирующую всеми возможными оркестровыми красками подлинный водный апокалипсис, всю разрушительную мощь разбушевавшейся водной стихии.

Претворение полярных сем мифологемы воды в произведениях на русалочью тему, в том числе и в рассматриваемой увертюре, сопряжено с самим сюжетом о морской дева: пока рыцарь верен данным фее обещаниям, вода дарит ему неисчислимые блага и радости; как только он нарушает их, вода перевоплощается в мстящую, смертельно опасную стихию.

Буквально первые же такты увертюры свидетельствуют об определенном воздействии на творческие поиски композитора архетипических образов. Светлая, дарующая благо, добро и жизнь ипостась мифологемы воды воплощается при помощи волнообразных пассажей сначала духовых (кларнеты и флейты), а затем струнных, будто «ткущих» волшебную, переливающуюся и журчащую водную субстанцию, в которой отчетливо различима каждая «струйка», выделенная темброво (пример 1). Подобные средства характерны для музыкальных марин Римского-Корсакова, Дебюсси, морских сцен ряда опер на сюжет о морской дева.

Помимо *подразумеваемых* иллюстративных способов обрисовки водного образа в увертюре обращает внимание круговой замкнутый мотив на вершине мелодической линии (пример 2). В которой раз подчеркнем, что кольцеобразные, замкнутые построения выступают в качестве яркого музыкального эквивалента основных сем образа морской дева и потому свойственны подавляющему большинству оперных русалочьих портретов.

Приведенный пример круговых интонаций отнюдь не единственный. Щемящей, печальной мелодикой подчеркнута трагическая веха взаимоотношений геро-

ини сказки с человеком. И пусть программа увертюры достаточно обобщена и композитор, по-видимому, не ставил себе цель документально претворить в музыке *все* изгибы сюжета, все же, думается, что мелодическая линия гобоя в третьем разделе формы (A1) олицетворяет страдальческие мотивы французской Мелузины и соотносится, по-видимому, с узловым – предательским! – моментом в истории любви русалки и рыцаря (пример 3). Данный фрагмент обнаруживает интертекстуальные связи со сценой княжеской свадьбы в опере Даргомыжского «Русалка», где незримое присутствие Наташи воплощено при помощи тембровой краски гобоя. И здесь также, как и во многих иных фрагментах увертюры Мендельсона, актуализируется вопрос о причине аналогичных тембровых и интонационных решений разных композиторов: думается, что именно архетипическая природа образа подталкивает их схожим средствам его запечатления. Еще одним примером подобной тенденции является круговой мотив у кларнетов в разделе A2 (пример 4).

В сверкающей, волшебной ткани мирных частей увертюры явственно различим и своеобразный «хор» русалок. Их «песня» – вздымающаяся, чувственная – воплощает основные черты морских дев (пример 5). Подчеркнем выбор тембра композитором: средствами именно духовой группы инсталлируются в оркестровой ткани их манящие, волнующие голоса.

Наряду с завораживающей красотой архетипического образа морской девы и мифологемы воды Мендельсон, в соответствии с литературной программой, воплощает в увертюре и противоположные их свойства. Всплески разыгравшейся бури в разделах B и B1, сметающие умиротворенный покой частей A и A1, отмечены резкой сменой лада (*F-dur–f-moll*)⁹⁷⁰, динамики (*pp – mf < sf*), интонаций (с закругленных на энергично-взлетные, пронзительные, пример 6), штриховых и фактурных решений (прежняя кантилена и певучесть разительно контрастирует с *marcato* и *arco* у струнных, пример 7). Взамен прозрачности и хрустальной чистоты мирных

⁹⁷⁰ Имеет смысл в данном контексте привести еще один показательный пример игры мажора–минора как эквивалента света–тени: картину бури, открывающую первый акт «Ундины» Гофмана и катарсический финал этой же оперы. Эти полярные по эмоциональному градусу сцены также подчеркнуты, в том числе, и ладовым контрастом *c-moll – C-dur*.

разделов увертюры, филигранно прочерчивающих каждую мелодическую и тембровую линию словно каждую «струйку» волшебного источника, здесь – подлинная буря, мощным крещендирующими валами будто сметающая все вокруг.

Отметим возросший эмоциональный градус бурных разделов увертюры, впечатляющим символом которого служит полетная мелодия струнных, прорезывающая тремолирующую оркестровую материю (пример 8). Обращает внимание хроматическая основа этой линии, придающая ей, с одной стороны, выраженную драматическую харизму и, с другой, непосредственно связывающая ее кровными узлами с интонациями мирных частей произведения. Таким способом композитор подчеркивает общность грозной и лирической ипостасей мифологемы воды – в увертюре их интонации произрастают из одного ядра, символизируя *двуединую* природу образа.

В увертюре есть важный прием, наглядно воплощающий бесконечную смену оттенков и настроений водной стихии – от спокойно безмятежных до яростно бушующих. Чередование разделов, возвратность музыкального материала в «Сказке о прекрасной Мелузине» имеют важное драматургическое значение, символизирующее бытийную цикличность как неотъемлемое свойство стихийных сил. Окончание увертюры – истаивающее и растворяющее в себе весь эмоциональный накал прежних драматических перипетий взаимоотношений Мелузины и рыцаря – не ставит окончательную точку в сюжете о морской деве. В этом открытом финале угадываются контуры и иных произведений, подхватывающих русалочью тему и словно обещающих продолжение истории. Параллели с ними несколько не умаляют оригинальность мендельсоновской увертюры, мелодическую щедрость, пленяющую красоту этой музыки. Бесспорное родство способов обрисовки образов, рождающее интертекстуальные связи между опусами на русалочьи сюжеты объясняется тем, что композиторы интуитивно следуют заложенным в них самим маршрутам воплощения. На наш взгляд, в этом заключается важное свойство архетипических образов – подсказывать и направлять мысль творцов в нужное русло.

§ 3.9. Архетипический образ морской деви в Сонате для флейты и фортепиано «Ундины» К. Рейнеке⁹⁷¹

Русалочья тематика помимо музыкально-театральных и камерно-вокальных произведений XIX – начала XX века претворена и в разножанровых инструментальных опусах, среди которых – Соната для флейты и фортепиано «Ундины» *e-moll* Карла Рейнеке (Райнеке), созданная в 1882 году и являющаяся собой еще один пример обусловленности музыкального материала архетипическим образом морской деви. Заслуживает внимания выбор солирующего инструмента – флейты; благодаря такому тембровому решению Соната Рейнеке действительно воспринимается как чарующая *песня* русалки.

Уже самое начало флейтовой партии экспонирует загадочный образ и характерный спектр средств его отражения: вздымающиеся и опадающие волны главной партии (пример 1), волнующую, будто стонущую и бесконечно красивую побочную партию, словно сотканную из мелких закругленных мотивов (пример 2 а и б). Подобные же средства отображения свойственны музыкальным портретам морских дев Римского-Корсакова (вспомним волнообразные рулады прекрасного пения Волховы), Дворжака, обрамляющего появление своей героини в роскошную пену из разнообразных пассажей и т. д.

Фактурные и интонационные особенности фортепианной партии придают флейтовому соло большую выразительность: журчащие пассажи фортепиано, льющаяся, сверкающая музыкальная ткань расцвечивают звучание флейты, живописно обрамляя его вживую осязаемыми водными «потоками» (пример 3). В партии фортепиано – множество замкнутых круговых интонаций, вторящих флейтовому соло и усиливающих впечатление кружения мелких водных «воронок» (пример 4), в которых звучит, рельефно выделяясь, взволнованный «голос» героини. Приведенные

⁹⁷¹ Материал данного раздела послужил основой для публикации: *Верба Н. И.* «Ундины» Карла Рейнеке и Мориса Равеля: к вопросу об архетипическом образе русалки в инструментальной музыке // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. СПб.: Астерион, 2017. Вып. 12. С. 34–45.

примеры красноречиво свидетельствуют о том, сколь репрезентативными в интонационном смысле являются здесь замкнутые кольцеобразные мотивы. Они – неременная составляющая загадочного образа русалки, его музыкально-интонационная сущность.

В *Intermezzo* сонаты – грациозном, стремительном, приоткрывающем другую, игривую сторону образа героини – также присутствует эффект кружения. И пусть он не столь явно выражен в интонационном смысле, все же постоянный повтор рефрена (пример 5), чередующегося с контрастными эпизодами, рондальность формы данной части Сонаты создают иллюзию затягивания в «водоворот» невинной игры русалки.

В *Andante tranquillo* вновь – магически прекрасная сирена, поющая свою пленительную, нежную песню (пример 6). В мелодическом рисунке этой песни явственны «волны»-переключки между флейтой и фортепиано: композитор использует яркие иллюстративные средства, живописующие родную для морской девы водную стихию и создающие красочный фон для ее чарующего пения. Трехчастную репризную форму в рассматриваемом контексте также можно трактовать как «замкнутую» – возврат в третьем разделе *Andante tranquillo* к исходному тематизму усиливает ощущение кружения, проявившееся в предыдущих частях Сонаты.

Финал Сонаты с его высоким чувственным градусом демонстрирует иную ипостась образа Ундины – взволнованную, по-настоящему романтическую (*Allegro molto agitato, ed appassionato, quasi Presto*). В соответствии со стремительным характером движения и буквально рассыпанными по партитуре детальными указаниями нюансировки – от *con fuoco* до *dolce*, от *f* и *ff* до *p* – перед слушателем предстает совсем *живая* Ундина, будто наделенная страдающей человеческой душой и способная испытывать свойственный людям спектр эмоций. На подобное восприятие этого страстного музыкального монолога провоцируют взмывающие и опадающие, почти речевые интонации, короткие фразы, волнообразная фактура фортепианной партии (пример 7).

В созданном Рейнеке образе Ундины, исходя из приведенных примеров, очевидно обращение композитора к устоявшимся и в высшей степени характерным

для этого персонажа средствами выразительности – круговым интонациям, особым фактурным и формообразующим решениям, общей драматургии показа героини с разных сторон. Облик морской девы в Сонате для флейты и фортепиано выглядит исключительно рельефным, узнаваемым, даже въяве осязаемым. Вместе с тем, подчеркнем, что интерпретация Рейнеке этого персонажа отличается удивительной и даже несвойственной ему теплотой и романтической одухотворенностью – в нем будто течет кровь, бьются и пульсируют живые жизненные соки.

§ 3.10. Фантазия для оркестра «Русалочка»

Александра Цемлинского:

архетипический образ морской девы в эпоху модерна

*«Куда ни глянь, все кишит русалками и нимфами.
Они либо вьются вокруг пепельниц и стоек,
либо лежат на названиях книг и ширмах,
либо, дразня, сидят на шкатулках и вазах»⁹⁷².*

Фантазия для оркестра «Русалочка (“Die Seejungfrau”))» (1902–1903) Александра Цемлинского (1871–1942) – еще один знаковый пример обращения к архетипическому образу морской девы. Созданная более века назад, Фантазия долгое время оставалась сокрытой от широкой аудитории. Неизвестности сочинения во многом «способствовала» и слабая освещенность творчества Цемлинского в целом. После смерти композитора его музыка оказалась незаслуженно забытой: в зарубежном и российском музыковедении посвященные его произведениям исследования стали появляться лишь начиная с последней четверти XX века. Благодаря обстоятельным монографиям Э. Бомонта⁹⁷³, Н. О. Власовой⁹⁷⁴, трудам других музыковедов, обрисовавших детальный портрет художника в контексте эпохи, творчество

⁹⁷² *Hermann J. Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils // Jugendstil / hrsg. v. J. Hermann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. S. 483. Перевод здесь и далее Новиковой М. В.*

⁹⁷³ *Beaumont A. Zemlinsky. NY ; Cornell : Cornell University Press, 2000. 560 p.*

⁹⁷⁴ *Власова Н. О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 416 с.*

Цемлинского сейчас перестает быть некоей «terra incognita» и являет феномен уникальный, аккумулярующий характерные для музыкального искусства рубежа XIX–XX вв. и первой половины XX века черты⁹⁷⁵. Изучение наследия идет «рука об руку» с появлением различных опусов Цемлинского в концертных программах – это и «Лирическая симфония в семи песнях», и вокально-симфонические циклы, и камерно-инструментальная музыка. Все чаще как в записи, так и в актуальном репертуаре оперных театров появляются оперы Цемлинского – «Давным-давно»⁹⁷⁶, «Гёрге-мечтатель»⁹⁷⁷, «Карлик»⁹⁷⁸, «Флорентийская трагедия»⁹⁷⁹ и другие.

Детально освещенная биография, активно исполняемая музыка Цемлинского дают возможность составить объемное представление о личности композитора. Будучи известным дирижером, он обладал завидной широтой кругозора, обусловленной освоением музыки различных стилистических направлений и «был способен по достоинству оценить самую разную музыку, независимо от того, насколько лично ему была близка позиция ее авторов, и как профессионал найти к ней должный исполнительский подход»⁹⁸⁰. По мнению исследователей, дирижерская деятельность во многом определила так называемую «интегративность стиля» (Н. О. Власова) и «эkleктизм» (Т. Адорно) Цемлинского как композитора. Однако подобная «всеохватность» уравнивалась одним, безусловно, общим для всего его творчества лирическим вектором: «Цемлинский – лирик по самой своей сути. Это свойство проявилось сразу, с первых же сочинений. Его интересуют не вечные вопросы бытия, не надмирные выси, не крупные концепции и обобщения, а жизнь

⁹⁷⁵ Творчество А. Цемлинского рассматривается сквозь призму стилистических констант эпохи модерна в диссертации Н. И. Дегтяревой «Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии» (2010), а также специально в ее статье. См.: *Дегтярева Н. И.* Цемлинский – Шрекер: эпистолярные сюжеты // *Opera Musicologica*. 2015. № 3 [25]. С. 78–86 и др.

⁹⁷⁶ Опера «Давным-давно» записана Симфоническим оркестром Датского радио (дирижер Г. Граф, 1989), а также была поставлена на сцене Пражской национальной оперы (дирижер Э. Бомонт, 2000).

⁹⁷⁷ Премьера оперы состоялась в 1980 год в Нюрнберге, запись осуществлена Симфоническим оркестром Франкфуртского радио (дирижер Г. Альбрехт) в 1987 году.

⁹⁷⁸ Опера «Карлик» в разные годы была поставлена на сцене Лос-Анджелесской оперы (2008), Парижской оперы (2013), Мариинского театра (2019).

⁹⁷⁹ В 1999 году опера была представлена на сцене Мариинского театра в рамках фестиваля «Звезды белых ночей».

⁹⁸⁰ *Власова Н. О.* Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. Указ. изд. С. 8.

человеческой души во всех ее проявлениях. <...> За какой бы материал он ни брался – будь то грустная сказка в симфонической фантазии “Русалочка”, комическая фабула в опере “По одежке встречают”, или обработки негритянского фольклора в “Симфонических песнях”, его музыку неизменно отличает лирическое наклонение»⁹⁸¹. Столь выраженная лирическая сторона дарования Цемлинского обусловила и его частое обращение к сказке с ее системой координат.

Вместе с тем внимание к сказочным сюжетам и архетипическим образам отличает не только творчество Цемлинского, но представляет собой одну из неизменных составляющих культуры эпохи модерна⁹⁸² в целом. По мнению Йоста Херманда, автора обстоятельной и масштабной статьи «Чары Ундины. Образ женщины в эпоху модерна», отправной точкой возникновения югендстиля в Германии (равно как и разновидностей модерна в других странах) стало «растущее отвращение к “безддушности” современной экономической жизни большого города»⁹⁸³. Данная установка привела к тому, что многие видели в технике и цивилизации главных врагов культуры⁹⁸⁴. Поэтому столь важное значение в культуре модерна приобретают вечные образы, связанные с природными *стихиями*. Во внимании к ним ощущается стремление уйти от уродливой и искаженной реальности и восстановить прежнюю, «доиндустриальную» целостность с природой: «в контексте этого движения [югендстиля. – Н. В.] можно наблюдать, как обращаются ко всем знакам и символам, которые все еще кажутся гарантией идеологического “единства”. Куда ни глянь, говорят об архетипах, основных элементах и вещах самих по себе. Повсеместно мечтают снова о состояниях, которые прямо производятся от “абсолюта”»⁹⁸⁵. Сходные с позицией Херманда мысли изложены и Вольфдитрихом Ра-

⁹⁸¹ Там же. С. 9.

⁹⁸² Как известно, в разных странах модерн называли ар нуво (Франция), югендстиль (Германия), либерти (Италия), сецессион (Австрия).

⁹⁸³ «Eine der wichtigsten darunter scheint mir die These von der wachsenden Abneigung gegen die “Seelenlosigkeit“ des modernen Wirtschaftens». См.: *Hermann J. Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils*. Ibid. S. 469.

⁹⁸⁴ Эти идеи запечатлены в труде Освальда Шпенглера «Закат Европы».

⁹⁸⁵ *Hermann J. Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils*. Ibid. S. 470.

шем, который полагает, что «основной опыт эпохи в 1900 году заключается в приращении на новое “единство жизни”»⁹⁸⁶. Очевидно, что в эстетике модерна обретают некое «второе дыхание» идеалистические установки романтизма: «Вначале этот поворот против “материалистического” образа мыслей конца XIX века воспринимался большинством как “неоромантизм” и часто сравнивался с реакцией “немецкого романтизма” 1809 года на “западный неметафизический” образ человека эпохи Просвещения»⁹⁸⁷.

Неудивительно в таком контексте особое отношение художников, поэтов, писателей, композиторов к архетипическому образу морской деви. Нимфы, наяды, ундины, русалки интерпретируются творцами как символы вечной красоты и первоначального единства с природной стихией – колыбелью жизни. Магия, волшебство, чарующая хрупкость этих героинь в различных художественных опусах рубежа веков во многом обусловлены романтической традицией. Однако в эпоху модерна возникает и, безусловно, специфическое для этого периода понимание древнего архетипического образа. Он воспринимается сквозь призму очевидного *культу красоты*⁹⁸⁸ – красоты утонченной, хрупкой, особенно остро осознаваемой в контексте

⁹⁸⁶ *Wolfdietrich Rasch* Fläche, Welle, Ornament // Festschrift Werner Hager. Recklinghausen : Aurel Bongers, 1966. S. 157. [Волфдитрих Раш Плоскость, волна, орнамент // Юбилейный сборник Вернера Хагера. Реклингхаузен, 1966. С. 157].

⁹⁸⁷ «In ihren Anfängen wurde diese Wendung gegen den „materialistischen“ Ungeist des späten 19. Jahrhunderts von den meisten erst einmal als „Neuromantik“ verstanden und häufig mit der „deutschromantischen“ Reaktion um 1809 gegen das „westlich-unmetaphysische“ Menschenbild der Aufklärung verglichen». См.: *Herman J. Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils*. Ibid. S. 470.

⁹⁸⁸ Красота как одна из смыслообразующих стилистических констант эпохи модерна подчеркивается многими исследователями. Так, Д. В. Сарабьянов акцентирует то, что в данный период концепт «красота» не осложнен какой-либо глобальной идеей, но, как правило, «берется не в духовном аспекте, а, скорее, физиологическом» (*Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы*. М.: Искусство, 1989. С. 173). И. А. Скворцова, рассматривая типологические черты модерна в русской музыке, особо подчеркивает, что «категория красоты <...> стала эстетической доминантой русского “нового стиля”. Поклонение красоте – главная черта эпохи модерна и критерий искусства. Действительно, красота превратилась “во всеобщую, глобальную категорию”, в предмет обожествления, новую религию, своего рода культ. Во многих высказываниях художников рубежа веков постоянно слышатся откровенные признания главенствующей роли красоты не только в произведении искусства, но и в жизни. Красота становится мерилем ценностей» (*Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: автореф. дисс. ... доктора искусств.: 17.00.02 / Ирина Арнольдовна Скворцова*. М., 2010. С. 21). В этом же русле высказывается и Л. А. Михайленко: «среди важнейших особенностей, свойственных модерну, <...> отмечается эстетизм, культ красоты, мифологизм, внимание к стилям прошлого» (*Михайленко Л. А. Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века: автореф.*

«Fin de siècle» и потери ощущения прочности, стабильности бытия: «Красота превратилась в двигатель мирового прогресса, в организатор мирового порядка. Культ красоты становился новой религией»⁹⁸⁹.

Модерн акцентирует внимание на человеке, на субъективных сторонах его жизни. Упаднические настроения, широко распространившиеся и имевшие реальные социально-политические причины, актуализировали оккультизм с предлагаемым им *тайными* знаниями о Вселенной, что также стало причиной востребованности связанных с различными морскими девами легенд и сказок. Выраженный эзотерический характер русалочьих сюжетов, присущие им загадочность, мистичность, богатые духовные смыслы – вот то, что привлекает к ним пристальное внимание и выводит рассматриваемых в настоящей работе героинь в качестве главных персонажей корпуса художественных произведений рубежа XIX–XX вв.

Важная для культуры эпохи модерна эстетико-мировоззренческая триада «стихия – красота – тайна» присуща роману Вильгельма Бёльше «Полуденная богиня» (1891), драме Герхарта Гауптманна «Затонувший колокол»⁹⁹⁰ (1997), сказке О. Уайльда «Рыбак и его душа» (1891), различным стихотворениям Райнера-Марии Рильке, Рихарда Демеля (образ морской девы запечатлен в некоторых стихотворениях цикла «Два человека»), Стефана Георге («Наяда» и «Сирена» из «Букваря», «Морская песня» и др.), Альфреда Момберта и многих других поэтов.

В живописных полотнах «Рыбья кровь», «Золотые рыбки», «Водяные змеи» Густава Климта, «Вечер» Йозефа Рудольфа Витцеля и других художников – те же

дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Л. А. Михайленко. М., 1998. С. 7). Основополагающие для разных искусств категории красоты, юности, жизни и, в целом, важность концепции панэстетизма, а также их необусловленность этической проблематикой в эпоху модерна комментируются Н. И. Дегтяревой: «Женские образы эпохи модерна не подлежат моральной оценке, как не подлежат ей явления природы. Они всегда амбивалентны, соединяют в себе противоположные свойства» (Дегтярева Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. СПб.: Изд-во Политехнического университета, 2010. С. 17).

⁹⁸⁹ Патрикеева М. М. Женский образ в изобразительном искусстве стиля модерн (на материале творчества Густава Климта): автореф. дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01. Саранск, 2005. С. 9.

⁹⁹⁰ Это произведение рассматривалось в связи с циклом «Три песни Раутенделейн» Ю. Вейсберг в соответствующем разделе работы.

стихийные, волшеббно красивые и таинственные образы, которые связаны с побегом в мир чистых грез, попыткой «найти царство безопасности, где можно было уклониться от любых реальных обязательств»⁹⁹¹ и безвольно предаться «поток, воде жизни, вечно бурлящим источникам мифически почитаемого “бытия”»⁹⁹².

Рожденная в таком контексте Фантазия для оркестра «Русалочка» Цемлинского естественно наследует важнейшие нюансы понимания архетипического образа морской девы сквозь призму концептуально значимых для эпохи модерна культов стихийности, красоты, таинственности и ухода в иллюзорный, ирреальный мир. Вместе с тем в произведении есть и те важные акценты, которые позволяют ее рассматривать не только через разумеющееся влияние эстетики и мировоззрения модерна, но с точки зрения *сохранения* в ней важнейших *духовных смыслов* андерсеновского сюжета.

Фантазия Цемлинского создавалась в 1902–1903 годах. Этапы работы над произведением⁹⁹³, трансформация авторского замысла из внешнего, следующего событийному ряду сказки Г. Х. Андерсена, во внутренний, *связанный с духовным преображением главной героини*⁹⁹⁴, автобиографический контекст рождения опуса⁹⁹⁵ и его возвращение из забвения подробно охарактеризованы в монографии

⁹⁹¹ «In ihr hatte man endlich ein Reich der Sekurität, der „machtgeschützten Innerlichkeit“ (Thomas Mann) gefunden, wo man sich jeder realen Verpflichtung entziehen konnte». См.: *Herman J. Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils. Ibid. S. 488.*

⁹⁹² *Herman J. Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils. Ibid. S. 492.*

⁹⁹³ В письмах Цемлинского Шенбергу отражены вехи работы над Фантазией: Цемлинский писал о своих намерениях, указывал предварительные названия частей и их программу. Так, первая часть согласно первоначальному замыслу включала «А: на дне моря (вся экспозиция), Б: Русалочка в мире людей, шторм, спасение Принца». Вторая часть подразумевалась состоящей из «А: тоска Русалочки; у Ведьмы. Б: Помолвка Принца, конец Русалочки». Приводится по: *Власова Н. О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. Указ. изд. С. 112.*

⁹⁹⁴ В итоговом варианте Фантазия состоит из трех частей. Содержание первой осталось прежним. Во второй части – картина праздника на дне морском, превращение Русалочки в человека. Третью часть Цемлинский сделал средоточием лирики и отразил в ней «жизнь Русалочки среди людей, ее гибель и превращение в одну из дочерей воздуха». Приводится по: *Власова Н. О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. Указ. изд. С. 112.*

⁹⁹⁵ Работа над Фантазией совпала по времени с личной драмой Цемлинского – его глубоким чувством к Анне Шиндлер, вышедшей впоследствии замуж за Густава Малера. Исследователи придают важное значение этому контексту и отмечают разумеющуюся его роль в драматургии и образном мире Фантазии. См.: *Власова Н. О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. Указ. изд. С. 112–113.* Однако дирижеры – исполнители, интерпретаторы сочинения Цемлинского –

Н. О. Власовой⁹⁹⁶. Исследовательница детально анализирует три части Фантазии и семантику ее тонального плана⁹⁹⁷, выделяет ключевые, имеющие сквозной характер темы произведения, подчеркивает специфику жанра, находящегося на скрещении собственно фантазии и симфонической поэмы.

Цемлинскому удалось создать красивый, ирреальный и притягательный русалочий образ, чьи черты обусловлены контекстом, о котором так витиевато и красноречиво высказывался Йост Херманд. Особенное понимание архетипического образа морской девы, связанное, с одной стороны, с романтической традицией, а, с другой, – своеобразным его прочтением именно в эпоху модерна, определило обращение композитора к уже откристилизовавшимся приемам. В Фантазии, как и целом пласте романтической музыки на русалочьи сюжеты, можно услышать и круговые мотивы, и особые тембровые решения, и непременно понимание двуединой сущности мифологемы воды.

Круговые мотивы составляют, без преувеличений, основу всех морских тем. Фактически, Фантазия открывается таким круговым мотивом *e-f-d-e*, который в унисон излагают тромбоны, виолончели и контрабасы⁹⁹⁸. Именно фигура круга станет тем интонационным базисом, из которого вырастут все сквозные, имеющие

высказываются еще более категорично, рассматривая Фантазию как некую исповедь Цемлинского. Именно в таком ключе трактует ее один из российских дирижеров Андрей Борейко: «В этом сочинении <...> все встало с головы на ноги, потому что русалочка – это сам Цемлинский, а вот брак принца – это брак Альмы Малер с Густавом Малером. Этим сочинением он не просто иллюстрировал Андерсена, а писал кровью сердца о своей трагедии. В этой музыке вы услышите настоящие большие эмоции, которые не всегда проявляются в музыке, написанной на сказочные сюжеты». См: Андрей Борейко о Принце-Малере и Русалочке-Цемлинском // Свердловская государственная филармония [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://sgaf.ru/news/11885>.

⁹⁹⁶ Власова Н. О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. Указ. изд. С. 111–120.

⁹⁹⁷ В тональном плане Фантазии претворен важнейший драматургический вектор, то есть стремление показать процесс преобразования Русалочки. «I часть модулирует из *a-moll* в *C-dur*, II – из *Fis-dur* в *F-dur*, III – из *d-moll* в *Es-dur*. Очень далекое тональное соотношение начала и конца Фантазии (*a – Es*), по всей видимости, призвано передать глубину преобразования заглавной героини. Кроме того, если учесть автобиографическую подоплеку Фантазии, нельзя исключать, что в ее тональном плане зашифрованы инициалы возлюбленной Цемлинского – Альмы Шиндлер». См.: Власова Н. О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. Указ. изд. С. 113–114.

⁹⁹⁸ Здесь и далее отсылки к следующему изданию партитуры: *Zemlinsky A. Die Seejungfrau. Fantasie für Orchester. Partitur. Vienna; London; New-York: Universal Edition, 2003. 188 s.* Партитура доступна в сети Интернет: *Zemlinsky A. Die Seejungfrau. Fantasie für Orchester. Partitur // classic-online.ru* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://classic-online.ru/production/40296>.

лейт-статус темы Фантазии – тема родины (ч. I, с такта 11), тема морских дев (ч. I, с такта 57)⁹⁹⁹.

Важно отдельно отметить удивительную тембровую и гармоническую красочность партитуры Цемлинского, его особое внимание к колоритным сопоставлениям духовых, струнных и арфы, при помощи которых композитор живописует загадочный подводный мир. И хоть средства отображения «марины», которыми пользуется Цемлинский, сопоставимы с теми, что откристаллизовались в эпоху романтизма («дрожания», «тремоло», арфовые арпеджиато, пассажи флейты, секвенционное развитие круговых мотивов и т. д.), все же следует особо выделить его стремление подчеркнуть именно *таинственность* родины Русалочки¹⁰⁰⁰.

По-видимому, желанием отобразить непостижимость того мира обусловлены тяготение композитора к низкому регистру в экспозиции знаковых для Фантазии интонационных комплексов (мотив фаготов, виолончелей и контрабасов *e-f-d-e*), особая организация оркестровой ткани, в которой очевидно расслоение на *глубину* (в буквальном смысле), «дно» и волнообразный «верх» (темы морской родины и морских дев), склонность к бесконечному секвенционному развитию тем, что создает очевидную «вращательную» энергетику всего произведения.

В контексте рассмотрения стилистики Фантазии и особенностей запечатления в ней архетипического образа морской девы и мифологемы воды особо обратим внимание на примечательное высказывание исследовательницы об общих способах развертывания музыкального материала: «все имеет тенденцию к слиянию в единый, малорасчленимый конгломерат похожих мотивов и тем, а развитие порой

⁹⁹⁹ Н. О. Власова, основываясь на пометках в партитуре, оставленных композитором, называет эти темы именно так и рассматривает их и тему самой Русалочки как сквозные.

¹⁰⁰⁰ Пожалуй, весьма ярким поэтическим эквивалентом первой части Фантазии выступают строки Альфреда Момберта из «Духа Солнца» (1905):

*В зеленой глубине моря,
в прохладном тенистом водном гроте
сидит молодая нимфа, милая и прелестная.
Она играет на флейте,
струятся зеленые водоросли в нежном потоке ее во-
лос, венчая нежные белые члены.
И цветет роза, дышит звездика
пестрая у ее ног,*

*мечтательно опускаются ко дну и парят
стеклянные колокола медуз.
В полумраке светятся стеклянные венки,
парят голубые Венерины пояса,
струятся прозрачные цветы,
которые, угасая, исчезают,
и ни облачка
не оставляет их чистая жизнь.*

Перевод Новиковой М. В. Приводится по: *Hermann J. Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils. Ibid. S. 481.*

напоминает *круговращение в заданном интонационном тезаурусе* [курсив наш. – Н. В.]»¹⁰⁰¹. Несмотря на то, что данное суждение имеет, скорее, целью «диагностику» некоторых композиционных несовершенств опуса Цемлинского, все же в контексте рассмотрения проблематики архетипического эта мысль подтверждает исследуемый нами в целом ряде произведений на сюжет о морской дева важный принцип. Принцип этот заключается в *возвратности* музыкального материала (имеющего преимущественно круговую природу) с тем, чтобы воплотить в звуковой материи волшебную, манящую, завораживающую сущность архетипического образа. Думается, что Цемлинский, как и другие авторы, также находился «в плену» у образа, подсказывающего столь схожие средства воплощения; отсюда и концептуальная важность секвенции, повтора, будто на новом витке предлагающих слушателю красочные модификации исходных круговых мотивов¹⁰⁰².

Стоит подчеркнуть также и бесчисленно множащиеся варианты (в том числе секвенцированные) *волнообразных* фигур, особенно в первых двух частях Фантазии¹⁰⁰³, имеющих не только иллюстративную «нагрузку», но – шире – связанных с концептуальной значимостью рисунка волны в эпоху модерна. Так, Херманд декларирует «волну» как один из символов (живописных, литературных) того времени, обусловленных особым вниманием к образу морской деви¹⁰⁰⁴.

¹⁰⁰¹ Власова Н. О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. Указ. изд. С. 118.

¹⁰⁰² Ощущению «круговращения» в немалой степени способствует и выраженный *вальсовый* характер множества эпизодов Фантазии. С одной стороны, данная особенность обусловлена эпохой модерна, когда танец наделяется смыслами, доселе ему не столь присущими: из бытового «аксессуара» он превращается в один из символов жизни, искусства, времени (особо роль танца подчеркивает в своей монографии Н. И. Дегтярева. См.: *Дегтярева Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии*. Указ. изд. С. 27–30). С другой, вальсовые мотивы, в изобилии присутствующие в партитуре Фантазии, «усугубляют» ощущение бесконечного волнового кружения. Стихия вальса служит в Фантазии, на наш взгляд, красноречивым музыкальным эквивалентом стихии воды – музыка Цемлинского, выражаясь метафорично, способна «затянуть» слушателя в эту гигантскую, вечно кружащуюся «воронку».

¹⁰⁰³ В третьей части менее (в сравнении с предыдущими) выражены иллюстративные «морские» моменты, но более подчеркнут «личный» модус музыкального высказывания.

¹⁰⁰⁴ Само имя – Undina – происходит от латинского слова «unda», что значит «волна». Херманд в рамках своей статьи приводит мнения других искусствоведов, филологов, культурологов (Элизабет Кляйн, Фолькера Клотца), которые также акцентируют особое значение рисунка, фигуры волны в поэзии, литературе, живописи и – в общем – культуре эпохи модерна. По мнению Херманда, исключительно присущим изобразительному искусству, архитектуре эпохи модерна рас-

«Волны» в самых разнообразных вариантах – неотъемлемая часть партитуры Цемлинского. Бесчисленные версии этих фигур на разных драматургических уровнях то рождают «локальные» волнообразные кульминации, то выступают в качестве роскошного «декора» произведения. Последнее, по-видимому, также является следствием воздействия на стилистику Фантазии эстетических констант эпохи модерна, в числе которых – декоративное начало, важность орнамента¹⁰⁰⁵.

Наряду с очевидными «приметами времени» в Фантазии Цемлинского слышен и «глас вечности», идущий от реализованного, на наш взгляд, стремления художника претворить не только красивые, таинственные, или же орнаментально-декоративные стороны андерсеновского сюжета, но и его вечные смыслы. В Фантазии, как уже было отмечено, есть ряд сквозных тем. Тема родины (ч. I, с 11 т.) с ее выраженной интонационной круговой и волнообразной природой, будто «усиленной» размером (6/4), играет важнейшую драматургическую роль в Фантазии. Ее трансформации, во-первых, отражают вехи «пути» главной героини и, во-вторых, являют собой красноречивые инсталляции амбивалентной сущности мифологемы воды. Так, в сцене шторма (ч. I, с т. 181, *stürmisch bewegt*) в интервальной структуре темы начальный квартовый ход меняется на тритоновый (ч. I, Ц. 20, с т. 241); экспозиционная эпичность, кантиленное и приглушенное в динамическом отношении звучание модифицируется в отрывистое, агрессивное, подчеркнутое соответствующими штрихами и прорезывающее оркестровую «толщу» тембром тромбонов. Способы отражения в музыкальной ткани разбушевавшейся водной стихии и сама

тительным орнаментам – волнообразным, тянущимся – находится эквивалент в искусстве словесности, выраженной в так называемой «форме с колеблющейся линейностью». См.: *Hermann J. Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils. Ibid. S. 487–488.*

¹⁰⁰⁵ Орнамент, декор в эпоху модерна – те сферы, которые, разумеется, стали объектом внимания различных исследователей. Так, Уго Перси отмечает, что «одна их характерных черт модерна, по видимости, то, что он возвысил несущественное и сделал его сущностью собственной художественной выразительности» (*Перси У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада. М. : Аграф, 2007. С. 107*). Н. И. Дегтярева развивает эту мысль: «В языке музыкального модерна такое *возвышение несущественного* связано с огромной ролью фигуративного начала. При этом фигурация модерна стремится стать орнаментом» (*Дегтярева Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. Указ. изд. С. 46*).

интенция раскрыть музыкальными средствами обе ипостаси амбивалентной сущности мифологемы воды вполне сопоставимы с теми, что использовали в своих произведениях Чайковский (Фантазия «Буря» по Шекспиру), Глазунов (Фантазия «Море»), Дебюсси (Симфонические эскизы «Море») и многие другие композиторы. Особо отметим, что у Цемлинского даже картина морского апокалипсиса остается удивительно *красивой, декоративной, красочной*.

В начале второй части (с т. 12, затем с т. 43) тема родины представляет собой сверкающую всеми возможными музыкальными красками инсталляцию праздника. В этой же второй части – очередные ее метаморфозы. Исходя из подразумеваемой композитором событийной канвы андерсеновской сказки, Русалочка отправляется к ведьме: тема родины «сопровождает» ее, на сей раз лишенная своей декоративной мощи, звуча одиноко, пронзительно и печально у бас-кларнета (Ч. II, Ц. 12, *sehr ruhig*, с т. 167).

Важными представляются тембровые средства претворения общей для Фантазии драматургической линии духовного преображения героини. Так, в третьей части тема родины несколько раз проводится у струнных (в первых двух частях Фантазии ее лейттембром были духовые), будто знаменуя происходящую с Русалочкой метаморфозу (Ч. III, Ц. 4, с т. 51; с т. 59 и далее). Примечательна интенция композитора изначально темброво выделить тему Русалочки – хрупкая, мечтательная, она звучит у скрипки¹⁰⁰⁶, рельефно выделяясь на фоне приглушенного аккомпанемента духовых (Ч. I, Ц. 2, т. 21–30). Цемлинский для обособления своей героини использует не только тембровые средства, но также и другой, противоречащий «морской» трехдольности размер: тема Русалочки проводится в размере 2/4. Тема людей (Ч. I, с т. 99) также, несмотря на размер 3/4, организована именно как двухдольная. В этой детали сокрыты глубокие смыслы. Русалочка – изначально ближе

¹⁰⁰⁶ Н. О. Власова особо оговаривает то, что Русалочка изначально более близка миру людей – именно поэтому ее тема поручена скрипке, в то время как тема людей также звучит у скрипки (Ч. I, с т. 99), а морские темы поручены духовым. См.: Власова Н. О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. Указ. изд. С. 115.

людям, в ней как будто уже заключен тот духовный потенциал, который составит саму возможность ее перевоплощения, обретения ею души.

Тема самой Русалочки, как и тема родины, претерпевает столь же значимые, красноречивые и многочисленные трансформации. В третьей части ее тема будто «примеряет» на себя различные «обличья» – то грациозно-шаловливое, подчеркивающее «девичью» суть Русалочки, то буквально смыкающееся с темой людей. Драматургической кульминацией Фантазии служит финал третьей части, где обе темы – Русалочки и людей – будто сливаются воедино, «наглядно» показывая окончательное преобразование героини, которое венчает проведение еще одного значимого для произведения комплекса – темы бессмертной человеческой души¹⁰⁰⁷.

Фантазия для оркестра «Русалочка» Цемлинского с ее невероятно красочной звучностью, продуманностью тембровой палитры, акцентуацией стихийности, подчеркнутой таинственностью – подлинный художественный «продукт» эпохи модерна. И, в то же время, вечный сюжет в ее основе и те акценты, что расставляет композитор, дают основания рассматривать Фантазию не только в контексте эпохи, но, прежде всего, как очередной «виток» извечной русалочьей истории, в каждое время аккумулирующую важные для того или иного периода смыслы, и, вместе с тем, сохраняющую неизменным свое ядро. Фантазия Цемлинского – подлинно *симфоническая драма*, развертывающая андерсеновское повествование в абстрактной, созвучной именно *духовному пути* героини плоскости¹⁰⁰⁸.

Подобная интерпретация чрезвычайно близка, в целом, романтическому пониманию сюжета и, в частности, тому, что подчеркивает симфоническими сред-

¹⁰⁰⁷ Детальнейшим образом все трансформации основных тем фантазии проанализированы Н.О. Власовой. См.: *Власова Н. О.* Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. Указ. изд. С. 114–118.

¹⁰⁰⁸ Именно такой, сосредоточенный на внутреннем духовном потенциале русалочьего сюжета ракурс интерпретации коррелирует со следующей мыслью Н. И. Дегтяревой: «Однако “язык арабски”, радужное, мерцающее, струящееся движение в операх Ф. Шрекера, Р. Штрауса, А. Цемлинского — это всего лишь *оболочка*, сквозь которую прорывается *внутренняя природная сила*, чувственная экспрессия, инстинкт, подчиняющий себе содержание образа [курсив наш. – Н. В.]». См.: *Дегтярева Н. И.* Оперы Франца Шрекера и модерна в музыкальном театре Австрии и Германии : автореф. дисс. доктора искусствоведения: 17.00.02 / Наталья Ивановна Дегтярева. СПб., 2010. С. 14.

ствами (например, детальной проработкой лейтмотива главной героини, отражающего ее духовный путь и изгибы сюжета¹⁰⁰⁹) *Дворжак* в опере по сказке Андерсена. Важно и то, что создавались обе «*Русалочки*» практически в одно время. На наш взгляд, единый вектор творческих поисков обоих композиторов и преподнесения ими сюжета красноречиво свидетельствует о самых важных координатах сказки о *Русалочке* – сказке, чьи смыслы не потускнели даже от соприкосновения с отнюдь не романтическими реалиями XX века и сохранили свою актуальность до нашего времени, явив себя в балете Ауэрбах и Ноймайера.

Вернувшись из забвения¹⁰¹⁰ «*Русалочка*» Цемлинского становится довольно репертуарным произведением – в разное время ее исполняли Кёльнский Гюрцених-оркестр (1995), Чешский филармонический оркестр (2003), Симфонический оркестр Датского радио (2005), Новозеландский симфонический оркестр (2006), Хельсинский филармонический оркестр (2014), Симфонический оркестр Венского радио (2017) и многие другие коллективы. В России «*Русалочка*» становится известной благодаря гастролям Лондонского филармонического оркестра, в чьем исполнении под управлением В. Юровского она прозвучала¹⁰¹¹.

Интерес к «*Русалочке*» Цемлинского, думается, – не только дань моде на позднеромантические и «модерновые» опусы, или же доказательство вполне естественного интереса к забытым произведениям. Возвращение *Фантазии* Цемлинского в репертуар ведущих оркестров мира красноречиво свидетельствует о востребованности в стремительно изменяющемся мире архетипических образов, потребности этого мира в универсальных для всех человеческих поколений сюжетах

¹⁰⁰⁹ Подробно работа *Дворжака-симфониста* с лейтмотивом *Русалочки* освещена в соответствующем разделе настоящей диссертации.

¹⁰¹⁰ Долгое время части «*Русалочки*» хранились разрозненно – первая часть в Вене, в архиве М. Паппенхайм, вторая и третья части – в фонде Цемлинского, в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне. Исследователи творчества Цемлинского музыковеды А. Клейтон, П. Гюльке, К. Рук и Х. Вебер идентифицировали в 1976 году первую часть именно как принадлежащую *Фантазии*. См.: *Власова Н. О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество*. Указ. изд. С. 111.

¹⁰¹¹ Российская премьера «*Русалочки*» состоялась 2 апреля 2016 года в Большом зале Московской Консерватории в рамках Седьмого международного фестиваля им. М. Ростроповича. См.: *Елина С. Владимир Юровский открыл российской публике «Русалочку»* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rg.ru/2016/04/05/na-festivale-rostropovicha-sostoialas-premera-rusalochki-cemlinskogo.html>.

о любви, верности, духе и жизнеспособности созданной Цемлинским симфонической драмы о пути обретения Русалочкой бессмертной души.

§ 3.11. «Ундины» С. Шаминад, М. Равеля и К. Дебюсси как примеры претворения архетипического образа морской девы в фортепианной музыке

Образы фортепианных пьес С. Шаминад, М. Равеля и К. Дебюсси, как и «Русалочка» Цемлинского, также несут в себе разумеющийся оттиск времени, в котором они рождены – эпохи модерна, точнее, французской его разновидности ар нуво, главной чертой которого «было тесное переплетение импрессионизма, символизма и орнаментальности, как главного формообразующего фактора»¹⁰¹². Причудливость, красота, стихийность и тайна – вот те составляющие, из которых «сотканы» Ундины французских композиторов.

В разнообразном фортепианном наследии Сесиль Шаминад, включающем многочисленные инструктивные пьесы, программные миниатюры и произведения крупной формы, «Ундина» (op. 101)¹⁰¹³ выглядит как дань салонной традиции – мелодичная, светлая, эффектная, подчеркнута женская и, в то же время ирреальная, волшебная версия вечного образа. Композитор воплотила в музыке морскую деву уже хорошо известными *типичными* средствами – фактурными, интонационными, гармоническими¹⁰¹⁴.

¹⁰¹² Кривицкая Е. Д. Французская музыка эпохи модерна // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 172.

¹⁰¹³ Мы не располагаем точной датой создания «Ундины», только номером опуса (101). Пьеса, скорее всего, была написана в 1900 году: к ней близко примыкают «Дивертисмент для фортепиано», у которого известны год создания (1901) и опус (105), а также сборник «Шесть листов из альбома», у которого также известен год создания (1900) и опус (98). Согласно имеющейся у ресурса IMSLP информации, «Ундина» все-таки была написана и впервые издана в 1900 году в Париже, в издательстве Enoch & Cie. См.: [https://imslp.org/wiki/L%27Ondine,_Op.101_\(Chaminade,_C%3%A9cile\)](https://imslp.org/wiki/L%27Ondine,_Op.101_(Chaminade,_C%3%A9cile))

¹⁰¹⁴ Важной вехой русской исполнительской фортепианной культуры становится постепенная кристаллизация жанра концертного этюда. Одним из образцов такого жанра выступает этюд «Ундина» *Des-dur* А. Г. Рубинштейна, созданный в 1843 году. См.: *Рубинштейн А. Г. Этюды для*

В трактовке Шаминад очевидна акцентуация двух начал архетипического образа – завораживающего, игривого и, вместе с тем, обладающего грозной силой. Эти две имманентные любой морской деве ипостаси претворены в ткани пьесы разящими противопоставлениями (примеры 1 и 2), эффектность которых обусловлена кардинальной сменной фактуры (арпеджированные «струйки» в пределах камерной нюансировки, словно обвивающие лирическую тему и громopodobные, властные аккорды, захватывающие широкий диапазон), гармоническими особенностями (контраст светлой краски основной тональности *Es-dur* и темных оттенков ее минорной доминанты *b-moll*), динамическими полусами (*p – ff*). В числе гармонических особенностей «Ундины» также отметим использование композитором мягких плагальных оборотов¹⁰¹⁵, минорной доминанты¹⁰¹⁶, создающих светотени, блики, живописующие игру Ундины с водой.

Обращает внимание круговая природа лирической, светлой мелодии в высоком регистре (пример 1): замкнутость и повторность мотива создают иллюзию кружения, запечатлевая музыкальными средствами центральные для образа семы. В очередной раз отметим неслучайность таких интонационных решений – в контексте массива проанализированных произведений на русалочью тематику круговые мотивы предстают как неотъемлемая часть музыкальных портретов морских дев.

Важными выступают особенности формы пьесы. При очевидной трехчастности все же здесь есть и тенденция к рондальности: неоднократный повтор *quasi*-рефрена на уровне формы усиливает гипнотический эффект круговых мотивов в мелодике – Ундина Шаминад действительно завораживает слушателя, вовлекая его в свой круговой полон¹⁰¹⁷.

Как многие иные пьесы о морской деве, «Ундина» Шаминад – яркий пример обусловленности фактурной сферы образом. Вся пьеса строится на различного

фортепиано / Редакция и вступит. статья Л.А. Баренбойма. М. : Музгиз, 1960. 196 с. В этой виртуозной песе используются те же средства выразительности, что и в последующих фортепианных опусах французских композиторов.

¹⁰¹⁵ Уже в самом начальном мотиве представлен этот оборот: I–II₆₅–I.

¹⁰¹⁶ Дважды на стыках разделов формы в пределах тональности минорной доминанты проходит оборот V=I(b-moll)–VI–I₆–V₇/II–VII₇–I=V/Es-dur.

¹⁰¹⁷ Форму пьесы можно было бы представить так: I (A–B–C) II (A–D–E–B₁–C₁) III (A–C₂–F). Начальный восьмитакт A повторяется затем без сокращений, в то время как другие разделы претерпевают вариационные изменения.

рода арпеджио – коротких, длинных, захватывающих большой диапазон (примеры 3 а, б, с), иллюстрирующих состояния водной стихии и такой звукописью создающих соответствующее живописное впечатление.

Ундина, увиденная и воплощенная в музыке Шаминад – существо, действительно, ирреальное: в созданном композитором невесомом, без претензий на драматизм образе чувствуется желание отдать дань сказочно-красивой стороне этого персонажа, чьи бестелесность и изящество не осложнены никаким сюжетом. Ундина в рассмотренной пьесе только дух воды – игривый, прекрасный, завораживающе притягательный, однако не несущий в себе трагического начала; подобная миниатюрность портрета морской девы обусловлена салонным характером пьесы. Вместе с тем в этом небольшом опусе очевидны влияния архетипического образа на интонационные, фактурные и гармонические решения. Эти же причины будут во многом определять особенности последующих фортепианных приношений образу Ундины – пьес Мориса Равеля и Клода Дебюсси даже при разумеющейся разнице стилистики каждого автора.

«Ундина» – первая пьеса фортепианного триптиха «Ночной Гаспар», написанного Морисом Равелем под впечатлением от поэм в прозе Алоизиуса Луи Бертрана¹⁰¹⁸. Мистичность, символичность вдохновившего композитора литературного текста обусловили своеобразный, яркий и точный музыкальный портрет морской девы Равеля.

Удивительны фактурные, интонационные, регистровые и колористические находки композитора, создающие зримое мерцание водной ткани, наглядно чувствуемое течение ее «струек», блеск «капелек», сверкающих всеми мыслимыми световыми оттенками... На фоне такого импрессионистического, богатого полотна еще более очевидна *холодность* равелевской морской девы. Неспешность темпа *Lento*¹⁰¹⁹, приглушенность динамики, роскошь колористической палитры полутеней-полуоттенков – все эти разнообразные средства работают на образ *иной*, принадлежащей

¹⁰¹⁸ Поэмы в прозе Алоизиуса Бертрана вышли впервые в 1842 году и получили большой резонанс.

¹⁰¹⁹ Приведено французское обозначение темпа. *Lento* (фр.) – медленный, неторопливый.

бестелесному миру красавицы. Большое значение имеет и тональность *Cis-dur*. Ее семантика, закрепившаяся еще в баховском ХТК как связанная с миром ангелов (миром неземным), в равелевской «Ундине» сохраняет свою *нездешнюю* краску.

Одним из красочных способов в воплощении образа Ундины для Равеля выступает фактура. Выше отмечалось стремление других авторов к различного рода арпеджиато при обрисовке водной стихии. Равель также обращается к ним как априори ощущаемым рисункам волны в музыке. Однако композитором найдены и иные впечатляющие средства. Переменчивость в самой фактурной лейтформуле (правая рука в примерах 4, 5) выступает в «Ундине» своего рода эквивалентом мерцания, дрожащей зыби воды¹⁰²⁰. «Точки» – *ля бекар, ля, си бекар, си диез* – как искорки на этой глади, как сверкающие под солнцем блики. Тремолирующая, пульсирующая фактура «Ундины» выглядит аутентичной иллюстрацией текста Бертрана: «Слышишь? Слышишь? Это я, Ундина, бросаю капли воды на звенящие стекла твоего окна, озаренного унылым светом месяца <...> Слышишь, как плещется вода? Это мой отец взбивает ее зеленой ольховой веткой, а сестры мои обнимают пенистыми руками нежные островки водяных лилий, гладиолусов и травы или насмеваются над дряхлой, бородатой вербой и мешают ей удить рыбу»¹⁰²¹.

Голос Ундины – также холодный, отстраненный, несогретый живой кровью и бесстрастный. Однако и в этом напеве очевиден замыкающий круг возврат мелодии к своему началу (примеры 4, 5, 6). В числе фактурных решений, раскрывающих архетипический образ, – разнообразные глиссандирующие пассажи, имеющие выразительный иллюстративный эффект (пример 7) и живописующие эту искрящуюся, льющуюся водную ткань.

Равелевская интерпретация экспонирует образ Ундины в пределах разнообразных градаций от *p* до *ppp*, что подразумевает высочайшее мастерство исполнителя и требует от него *ткать* эту волшебную, мерцающую материю (пример 8),

¹⁰²⁰ Схожие же средства ранее использованы Равелем в фортепианной пьесе «Игра воды» (1901).

¹⁰²¹ Бертран А. Гаспар из тьмы. Фантазии в манере Рембрандта и Калло [Электронный ресурс]. URL: <http://e-libra.ru/read/105603-gaspar-iz-tmy.-fantazii-v-manere-rembrandta-i-kallo.html>.

«колдовать» с нею. Вновь обратим внимание на интонационный круг в мелодической линии, обрамленный роскошной арпеджированной виньеткой. Камерную, почти призрачную и загадочную сферу нюансировки Равель подчеркивает важными ремарками: уже к начальным тактам «Ундины» относится указание «*très doux et très expressif*» (*очень нежно и очень выразительно*)... Быть может, именно поэтому единственная кульминация в зыбком, ирреальном звуковом мираже выглядит особенно эффектно. Равель очень точно излагает музыкальными средствами текст Бертрана, и финал «Ундины» представляет собой инсталляцию этой истории: «Пропев свою тихую песенку, Ундина стала молить меня принять с ее пальца перстень, быть ей супругом, посетить ее дворец и стать владыкой озер. Но я ей ответил, что люблю земную девушку. Ундина нахмурилась, с досады пролила несколько слезинок, однако тут же расхохоталась и превратилась в струи весеннего дождика с градом, который белыми потоками низвергался по синим стеклам моего окна»¹⁰²².

Приведенная поэтическая программа буквально претворена в музыку: одинокая «песнь» русалки – протяжная, чувственная (пример 9) – трансформируется в бурный всплеск могучей стихии с грохочущими и действительно *низвергающимися* каскадами пассажей (пример 10). И в этом эффектном противопоставлении, зримой, чудесной метаморфозе героини видится стремление композитора не только следовать литературной программе пьесы, но и отразить в музыке две стороны амбивалентного образа русалки – бесстрастного, отстраненно-красивого и нежного существа, и, в то же время, – сметающего все на своем пути. Сила, мощь, даже грозное могущество выпукло представлены в финале равелевской «Ундины».

Очевидными параллелями поискам Равеля в сфере аутентичных образу морской девы интонационных, фактурных, темброво-колористических средств выразительности выступают находки Клода Дебюсси в «Ундине» из второй тетради Прелюдий (1913). В музыковедении утвердилась трактовка созданных композитором прелюдий как вершины его фортепианного творчества – столь живописны,

¹⁰²² Бертран А. Гаспар из тьмы. Фантазии в манере Рембрандта и Калло. Указ. электр. ресурс.

красочны эти пьесы-картины, пьесы-легенды, пьесы-портреты. Такова и «Ундины». Зыбкость, ирреальность, холодность, призрачность – вот те важные, узнаваемые, характерные черты морской деви, столь мастерски облакаемые Дебюсси в музыкальную плоть. Быть может, ключом к созданному композитором образу будут выступать его собственные слова, в которых он декларирует спонтанность возникновения музыкального произведения и его исключительную зависимость от образа: «Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки? Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки. Оно несет в себе собственную гармонию, и какие усилия бы к этому ни приложить, никогда не удастся найти гармонии ни более точной, ни более искренней»¹⁰²³. Приведенный пассаж красноречиво объясняет такие важные черты фортепианных прелюдий Дебюсси, как изначальная незаданность формы, импровизационность, рожденность музыки из ощущения момента¹⁰²⁴ и, что важно, – разумеющееся произрастание из сиюминутного образа, который и определяет средства своего запечатления.

Как и у других авторов, в «Ундине» Дебюсси можно обнаружить традиционные для архетипического образа морской деви способы воплощения: особую водную фактуру, выразительные, имеющие круговую природу мотивы, красочное сопоставление далеких тональностей, тенденцию к повторности музыкального материала, что ощущается в очевидной рондальности формы прелюдии¹⁰²⁵.

Фактура «Ундины» представляет собой энциклопедию звукописи водной

¹⁰²³ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.: Музыка, 1964. С. 192. Мирощущение Дебюсси, неразрывная спаянность в его воображении, его творческом импульсе природных, мистических, неподвластных порой рациональному объяснению сил емко и проницательно комментирует Б. Ф. Егорова: «Понятие “музыка” неотделимо для Дебюсси от понятий “природа” (La nature) и “тайна” (Le mystere)». И далее: «Та же природная стихия, ее непостижимая тайна, ее музыка живут в микрокосмосе человеческой души, тем более души художника». См.: Егорова Б. Ф. Дебюсси и стиль модерн. Нижний Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2009. С. 8–9.

¹⁰²⁴ Эту особенность творчества композитора отмечали Э. Денисов, П. Булез, Ж. Бреле. См.: Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси. Указ. изд. С. 90–91.

¹⁰²⁵ Ю. Н. Холопов определяет форму «Ундины» как малое рондо или сложную трехчастную с эпизодом. См.: Холопов Ю. Н. Музыкальные формы в Прелюдиях для фортепиано Дебюсси. Указ. изд. С. 540.

стихии. Здесь и выразительно играющие разными гармоническими оттенками «всплески» (пример 11), и переливающиеся «струйки» (пример 12), и угрожающий «рокот» (пример 13). Особого внимания заслуживают «двусложные» мотивчики, из которых складывается довольно протяженные волнообразные, замкнутые построения (пример 14). Любопытна очевидная параллель этих «волн» в «Ундине» Дебюсси со схожими мотивами из Фантазии для большого оркестра «Море» Глазунова. В симфоническом полотне Глазунова такие же мотивы играют роль интонационного зерна, из которого будут произрастать темы, характеризующие как грозную, так и чарующе-спокойную ипостаси водной стихии (пример 15). На наш взгляд, интертекстуальность здесь вовсе не случайна: она объяснима стоявшей перед композиторами задачей воплощения схожих образов, которые и диктовали соответствующие им средства претворения. Этот тезис доказывается симптоматичными переключками между способами воплощения морской стихии у самого К. Дебюсси, а также между его музыкальными «маринами» и произведениями на морскую / русалочью тематику других композиторов.

Важно подчеркнуть параллели между интонационным абрисом рассматриваемой темы из «Ундины» (пример 14) и особенностями лейттемы Сирен из одноименного Ноктюрна (пример 16). Думается, что вовсе не случайно один и тот же образ у композитора воплощался впечатляюще схожими средствами, а именно – секундовыми мотивами с хроматической сердцевиной, волнообразным поступенным движением вверх-вниз: эти простейшие интонационные кирпичики суть звуковые эквиваленты самых важных, репрезентирующих сем образа морской девы.

Изменчивость, текучесть, непостоянство водной стихии и ее персонификации в образе морской девы обуславливают такой прием, как игра тональностями. В предыдущих разделах работы подчеркивалось, сколь важное значение этот прием имеет в характеристике различных морских дев – героинь опер, романсов, камерно-инструментальных произведений. В «Ундине» Дебюсси многообразие от-

тенков образа претворено красочными гармоническими комплексами, сопоставлением далеких тональностей (например, *D–Es*)¹⁰²⁶, выразительной ролью органичных пунктов, создающих необходимые обертоновые призвуки при исполнении.

Впечатляющая гармоническая красочность прелюдии дополняется и исключительной ее гибкостью в темпоритмическом отношении. Частая смена не только гармонических оттенков, но и разнообразных ритмоформул (см. вышеприведенные примеры), а также детальные указания, касающиеся темповых отклонений (*a l'aisé* (удобно, вольготно), *murmurando* (ропчя, шепчя), *un peu au – dessous de mouv* (немного медленнее) и т.д.) при общем *rubato* создают одновременно зримый и ускользающий, въяве воображаемый и ирреальный образ морской красавицы – завораживающий, околдовывающий своей инаковостью и призрачностью¹⁰²⁷.

Резюмируя, подчеркнем, что французские композиторы также пользуются впечатляюще схожими средствами. Независимо друг от друга они обращаются к аналогичным интонационным, фактурным, драматургическим решениям, позволяющим узнать в их героине именно морскую деву – красивую, манящую и постоянно меняющуюся, в облике которой отчетливо проступают приметы времени ар нуво. Важно и то, что способы воплощения в музыке этого существа вполне сопоставимы с теми, к которым прибегали иные авторы для характеристики своих ундинок, русалок, морских дев, что свидетельствует об архетипических основаниях удивительного, загадочного, захватывающего воображение образа.

¹⁰²⁶ Холопов Ю. Н. Музыкальные формы в Прелюдиях для фортепиано Дебюсси. Указ. изд. С. 540.

¹⁰²⁷ Будет уместным здесь снова обратиться к рассуждениям Б. Ф. Егоровой. Отмечая, что «"La beaute" – "красота" – еще один постоянный компонент словаря Дебюсси, соединяющий его с кругами Ар Нуво», исследовательница раскрывает черты эстетики Дебюсси в разумеющейся связи с эстетикой эпохи и культом красоты, заключающей в себе непостижимую тайну: «красота как феномен не подвластна суду разума». См.: Егорова Б. Ф. Дебюсси и стиль модерн. Указ. изд. С. 17.

§ 3.12 Интерпретация образа Лорелен в Симфонии № 14 Д. Д. Шостаковича

*Всевластна смерть.
Она на страже
и в счастья час.
В миг высшей жизни
она в нас страждет,
ждет нас и жаждет —
и плачет в нас.
Р.М. Рильке*

Пленительный, с богатым историческим шлейфом образ русалки появляется и в таком знаковом для каждого русского музыканта опусе, как Четырнадцатая симфония Шостаковича. Симфонии посвящено немало исследовательского внимания — широко освещена история ее создания, необычность ее структуры, объединяющая стихи различных авторов, общая тематика, связанная с разными обликами образа Смерти, безраздельно властвующей в мире.

Как известно, зимой 1969 года Шостакович лег в больницу на плановое лечение. Маттиас Маркович Гринберг-Сокольский, по свидетельству Ирины Шостакович, передал в больницу композитору поэтические сборники, что и послужило причиной появления партитуры Четырнадцатой симфонии¹⁰²⁸. Однако мысль о собственном воплощении в музыке образов Смерти зрела давно. Существует целый ряд высказываний композитора на эту тему. Приведем некоторые из них:

«Я оркестрировал вокальный цикл Мусоргского “Песни и пляски смерти” — это великое произведение, я всегда перед ним преклонялся и преклоняюсь. И мне пришла мысль, что, пожалуй, некоторым “недостатком” его является... краткость: во всем цикле всего четыре номера. А не набраться ли смелости и не попробовать ли продолжить его, подумалось мне. Но тогда я просто не знал, как к этой идее подступить. Теперь я опять вернулся к ней после того, как прослушал снова целый ряд великих сочинений русской и зарубежной музыкальной классики. Я был поражен тем, с какой высокой мудростью и художественной силой решаются в них “вечные

¹⁰²⁸ Клавир Четырнадцатой Симфонии к моменту выхода Шостаковича из больницы был готов; кроме того, сделана и инструментовка для камерного оркестра. В качестве исполнителя Шостакович, как известно, избрал Рудольфа Борисовича Баршя. 21 июня 1969 года в Малом Зале Московской консерватории состоялась генеральная репетиция с Маргаритой Мирошниковой и Евгением Владимировым в главных партиях. Премьерные исполнения Четырнадцатой Симфонии прошли 29 сентября 1969 года в Петербурге и 6 октября того же года в Москве. Первыми исполнителями выступили Галина Вишневская, Марк Решетин и Московский камерный оркестр под управлением Рудольфа Баршя. Четырнадцатую симфонию Шостакович посвятил Б. Бриттену.

темы” любви, жизни, смерти, хотя у меня в новой симфонии свой подход к ним. <...> Я хочу, чтобы после исполнения симфонии слушатели уходили с мыслью: жизнь прекрасна!»¹⁰²⁹.

«Мне кажется, что я в своей симфонии иду по стопам великого русского композитора Мусоргского. Его цикл “Песни и пляски смерти”, может быть не весь, но “Полководец” — это большой протест против смерти, напоминание о том, что жизнь свою надо прожить честно, благородно, порядочно, не совершая плохих поступков никогда. Потому что, увы, ученые еще не так скоро додумаются до бессмертия. Нас это ждет всех, и потому я ничего хорошего в конце нашей жизни не вижу...»¹⁰³⁰.

«Существуют вечные темы. Среди них — любовь и смерть. Вопросам любви я уделил внимание. Вопросами смерти я не занимался. Накануне ухода в больницу я прослушал “Песни и пляски Смерти” Мусоргского. И мысль заняться Смертью у меня окончательно созрела. Я бы не сказал, что я смиряюсь с этим явлением...»¹⁰³¹.

«Писал я очень быстро. Я боялся, что во время работы над 14 симфонией со мной что-нибудь случится. Например, перестанет окончательно работать правая рука, наступит внезапная слепота или тому подобное... Эти мысли меня изрядно терзали...»¹⁰³².

Смерть в Четырнадцатой симфонии многолика и многообразна. Однако различные ее ипостаси в произведении объединены общей идеей. Это бенефис Смерти несправедливой. В такой трактовке Шостакович как нельзя более близок к пониманию Смерти Мусоргским; здесь его замысел обретает выраженные точки пересечения с таким дорогим для него вокальным циклом одного из любимых композиторов, именно в акцентуации чудовищности и невозможности для человеческого сознания принять насильственную, все перечеркивающую Смерть Шостакович будто говорит словами своего старшего коллеги, называвшего Ее «палачом, бездарной дурой, которая косит, не рассуждая, есть ли надобность в ее проклятом визите».

В континууме музыковедческой мысли, посвященной творчеству Шостаковича, сложилось мнение о последних произведениях композитора, в том числе Четырнадцатой симфонии, как о некоем завещании, объемлющем собой важнейшие для любого художника вопросы. Широко известно сравнение Мариэттой Шагинян симфонии со «Страстями Человеческими новой эпохи». Глубокая метафоричность высказывания исследовательницы обуславливается содержанием произведения, в котором поднимались вопросы *такого* масштаба, *такой* глубины, *такой* кровной

¹⁰²⁹ Шостакович Д.Д. Предисловие к премьере // Правда. 1969. 25 апреля.

¹⁰³⁰ Приводится по: Д. Шостакович. Статьи и материалы. / Сост. и ред. Г. М. Шнеерсон. М.: Сов. композитор, 1976. 336 с.

¹⁰³¹ Четырнадцатая Симфония Шостаковича // Абсолютный слух [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=K3w6kudKMjk&feature=emb_logo

¹⁰³² Там же.

важности для каждого «имеющего уши, душу и сердце», что отсылка к жанру Страстей не выглядит ни преувеличением, ни искажением смысла симфонии.

Сам Шостакович часто говорил, что Четырнадцатая симфония – *этапное* сочинение и называл все, что создано им ранее, лишь подготовкой к этому опусу¹⁰³³. Знаковость сочинения, реализация давно обдумываемой идеи, зрелость ее воплощения, особенности драматургии и исполнительского состава – все это рождает ассоциативные связи не только с циклом Мусоргского, но и еще одним очевидным прообразом – «Песнью о Земле» Густава Малера. Общеизвестна рубежная значимость этого малеровского «прощания с жизнью» и осмысление музыкально-драматургическими средствами насущных вопросов бытия в нем. Разумеющимся представляются параллели между великими творениями близких по духу композиторов.

Контекст Четырнадцатой Симфонии Шостаковича широк и включает не только названные произведения Мусоргского и Малера. По сути, контекстом для этого произведения выступают творческие «завещания» разных художников различных эпох, придающие необходимый градус злободневности размышлениям о жизни и смерти, заставляя зрителей, читателей, слушателей актуализировать в своем сознании названную оппозицию, примеряя на себя стояние перед «последней инстанцией», у «последней черты».

Общая тематика Смерти, так полно, разительно раскрытая в Симфонии, отражена в специфике запечатления образа Лорелеи и репрезентативной в облике Рейнской красавицы посмертной истории, в которой немало загубленных душ плененных прекрасной морской девой моряков. В настоящей работе данный тезис раскрыт на примере многих сочинений – стихотворении Генриха Гейне, музыкальных версиях Ференца Листа, Клары Шуман, которые до сих пор волнуют исполнителей, слушателей, исследователей, любителей музыки.

Обращает внимание выбор композитором строк для мощной кульминации в третьей части Симфонии: она приходится на крик рыцарей «Лорелея, назад!» с последующей выразительнейшей иллюстрацией смерти Лорелеи в волнах Рейна. Это

¹⁰³³ Там же.

решение обладает особым смыслом – композитор акцентирует внимание на *личной* драме Лорелеи, раскрывает чудовищные обстоятельства ее гибели, педалирует насильственность и несправедливость ее смерти. В контексте других образов симфонии «белокурая Лор» выступает *жертвой* безжалостной Смерти, ее безраздельной власти. Шостакович подчеркивает в истории обворожительной морской девы именно эту кульминационную ноту, обнажая ее собственную трагедию. Важно то, что подобный «манёвр» в интерпретации образа морской девы появляется именно у Шостаковича. Да, разумеется, он обусловлен общей тематикой симфонии, в которой основной задачей для мастера было показать несправедливость, всевластность Смерти, ее способность нагло, страшно оборвать жизнь, помыслы, чаяния. *Лорелея как жертва*, так пронзительно показанная Шостаковичем, а не как обольстительная причина гибели других – безусловно, новый и важный штрих в богатом, прошедшем через века образе морской девы.

В новом ракурсе Лорелеи огромную роль, сыграли, по-видимому и такие ключевые для творчества Шостаковича темы, как «художник и власть», «личность и время», осмысляемые им в многообразных аспектах в различных произведениях. Неумолимость Смерти и тоталитарная, неразумная, иррациональная сущность современной ему Власти – чрезвычайно близкие, иногда смыкающиеся здесь образы, дополняющие друг друга. Неслучайность такой трактовки подтверждает ракурс переосмысления Шостаковичем другого женского образа. Вспомним, например, кардинальную разницу между интерпретацией Лесковым купчихи из Мценского уезда и Катерины в опере Шостаковича: портреты обеих героинь демонстрируют концептуальные различия, обусловленные разницей социально-политических установок, диктующих, в свою очередь, и соответствующие акценты. Это же ощутимо и в интерпретации Шостаковичем образа морской девы – композитор облагораживает его, педалируя в нем жертвенные черты, объясняющие всю посмертную историю Лорелеи, все случаи гибели моряков от чар Рейнской красавицы немислимым, несправедливым вмешательством Смерти в ее личную судьбу.

Вместе с тем, Шостаковичем в музыкальной ткани третьей части Симфонии претворяются знаковые черты архетипического образа морской девы – ее умение

околдовывать, лишать воли, заставлять «умирать от любви», как буквально подчеркивается в строках стихотворения Аполлинера. Шостакович запечатлеывает это средствами, сопоставимыми с теми, что использовались другими композиторами. Уже неоднократно подчеркивалось – сколь большую роль в музыкальных портретах морских дев играют круговые мотивы, часто с хроматической сердцевиной, иллюстрирующие притягательную русалочью сущность. Важным приемом также являются повторы на различных уровнях музыкальной драматургии – повтор круговых мотивов, в частности, повторность музыкального материала, в целом, что также ярко репрезентирует способность морской деви оказывать почти гипнотическое, окольцовывающее воздействие.

В этом контексте выразительнейшими выглядят строки Аполлинера (в переводе Кудинова), которыми поэт характеризует образ рейнской красавицы:

*К белокурой колдунье из прирейнского края
Шли мужчины толпой, от любви умирая.
<...>
«Жизнь мне в тягость, епископ, и проклят мой взор.
Кто взглянул на меня, свой прочел приговор.
О епископ, в глазах моих пламя пожара,
Так предайте огню эти страшные чары!»
- «Лорелея, пожар твой всесилен: ведь я
Сам тобой околдован и тебе не судья».*

Архетипический образ, как было многократно отмечено, во многом определяет средства своего запечатления – и в Четырнадцатой симфонии Шостаковича также можно услышать многие типичные для музыкальной характеристики морской деви способы. Обращает внимание хроматический ход в пределах терции с выраженным чувственным, томительным оттенком: им начинаются *все (!!!)* реплики Лорелеи (пример 1). Оstinатная ритмическая фигура, на которой основана ее партия, углубляет гипнотическое воздействие ее колдовских речей.

Отметим еще один важнейший момент – епископ, замороженный Лорелеей, *перенимает* ее интонации, «поет с ее голоса» – в музыке это как нельзя более красноречиво, исчерпывающе иллюстрирует состояние зачарованности, потери воли, лишенности *своих* речей. Так, до беседы с Лорелеей в партии епископа очевидны речевые интонации – человеческие, торопливые, с мелким ритмическим рисунком

и детально выписанной нюансировкой, подчеркивающей отнюдь не строгий и не религиозный характер эмоционального высказывания героя (пример 2). После разговора с Лорелеей ритмический и мелодический абрис партии епископа меняется: в него сначала проникает ритмическая лейтформула, а затем интонации «волоокой Лор» (пример 3). Теперь и в его речах слышится томительный хроматический ход той, к которой «шли мужчины толпой, от любви умирая», словно епископ и сам вкусил яда гипнотической красоты прирейнской колдуньи. Подобный же прием интонационной диффузии, напомним, использован многими композиторами в характеристике взаимоотношений своих морских дев и их возлюбленных.

Закругленный принцип строения мотива и характерная хроматическая его сердцевина очевидны в заключающем третью часть Симфонии *Adagio* – пронзительном послесловии истории Лорелеи, благодаря которому изначальная амбивалентность образа морской девы именно здесь, в строках Четырнадцатой симфонии доходит до поистине трагической раздвоенности.

Резюмируя, подчеркнем, что на трактовку образа Лорелеи в третьей части Четырнадцатой симфонии Шостаковича оказал разумеющееся воздействие значимый для композитора спектр социально-философских проблем, раскрывающихся в различных взглядах на Личность и ее бытие в мире, что определяло соответствующую таким вопросам как «Личность и Время», «Личность и Власть», «Личность и Смерть» образность его сочинений. Именно поэтому в созданном Шостаковичем образе морской девы претворены пронзительно-трагические акценты, за которыми слышится отнюдь не сказочный, не призрачный, но вполне реальный контекст той действительности, что окружала Шостаковича и его современников, заставляя художников прибегать к эзопову языку, метафоричным высказываниям, неординарной трактовке вечных образов.

В то же время, Шостакович не оставил без внимания и архетипическую подоплеку этого волнующего на протяжении веков многих авторов образа – в его Лорелее налицо обворожительные, околдовывающие семы, составляющие суть этого персонажа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Образная, стилевая, содержательная палитра современного искусства чрезвычайно сложна. В противовес предшествующим эпохам, объединяемым общими признаками, культура XX–начала XXI вв., как известно, являет собой картину пеструю, противоречивую, двойственную, с одной стороны, отвергающую предшествующие векторы развития, с другой, – развивающую их уже на новом этапе. Убедительным свидетельством первого, например, в музыкальном искусстве служит кризис феномена тональности и рождение новых композиционных систем на ее «руинах», подтверждением второго выступает актуализация стилистики прошлых эпох в новых условиях, что оформляется в таких течениях, как неофольклоризм, неоклассицизм, неоромантизм и т. д.

М. Г. Арановский в отношении советской музыки первых послереволюционных десятилетий употребил семантически глубокий и емкий эпитет «расколота целостность»¹⁰³⁴, обосновывая его невозможностью «соединить несоединимое». Тот же смысловой посыл будет справедлив и в отношении многих явлений начала XXI века, касающихся не только музыки, но объемлющих современные реалии культуры, лишившейся единого направления развития.

Вместе с тем сохранение целостности культуры во многом обусловлено так называемыми вечными сюжетами и архетипическими образами. Именно они при всей стереоскопичности звучаний, «многоголосице» предпочтений различных авторов зачастую выступают некими скрепами, препятствующими эскалации раскола между прошлым, настоящим и будущим культуры, «встраивая» отдельные произведения и целые явления, основой которых являются, в этот вневременной континуум.

¹⁰³⁴ *Арановский, М. Г.* Расколота целостность [Текст] / М. Г. Арановский // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. – М., 1997. – С. 820–841.

Процесс мифореставрации и нового мифотворчества который все больше и больше «диагностируется» в современной культуре, вызывает к жизни вполне естественный интерес к архетипическим образам, мотивам, сюжетам, проблематике архетипа в целом. Это та территория, на которой ведут диалог ученые из различных областей знания, обогащая представление об этих объектах, обнаруживая многие точки пересечения в их понимании и, в то же время, акцентируя их специфику для каждой сферы гуманитарного знания.

Изучение архетипических образов важно для современного развития музыкальной науки. Обращение к ним может прояснить *особенности бытия какого-либо образа и связанного с ним сюжета в контексте музыкальной культуры*, выявить особенности его запечатления средствами музыкального искусства, осмыслить процесс *типизации* таких выразительных средств. Кроме того, изучение архетипического образа в широком междисциплинарном контексте, как правило, неизбежно приводит к увеличению возможностей и векторов его интерпретации, что, несомненно, значимо не только в сугубо музыковедческом, но и исполнительском, прикладном аспектах.

Исследование архетипического образа морской девы в музыкальной культуре согласно предложенному и апробированному *методу анализа* позволило сформулировать следующие выводы, резюмирующие результаты диссертации.

Образ морской девы и сопряженный с ним сюжет претендуют на статус архетипических, издавна закрепленных в мифологических системах различных народов. В образе и сюжете отражены естественные процессы персонификации; они раскрывают сложные взаимоотношения человека и водной стихии. Отношение к воде как источнику жизни и, в то же время, причине различных катастроф (подчеркнем еще раз, что мифы о происхождении жизни из воды, равно как и мифы о вселенском потопе присутствуют во многих мифологических системах) обусловили знаковые черты амбивалентного образа морской девы, которая наследует эти полярные качества ее родной стихии.

Образ морской деви постепенно формирует вокруг себя сюжеты, которые, отличаясь в деталях и национальной специфике, в то же время, демонстрируют общую схему, подразумевающую выход морской деви из родной для нее стихии и оборачивающийся драмой контакт с человеком. Важно то, что национальная специфика, различный историко-культурный контекст, накладывающие свой отпечаток на образы Ундины, Мелузины, Лорелеи, Русалки, Свитезянки и других морских дев, не противоречат удивительному родству событийного ряда, сопряженному с этими героинями.

Сюжеты о морской деви являются *информативным репрезентантом* мировоззрения разных эпох, аккумулируя в себе важные константы. Образ морской деви, известный европейской культуре еще со времен античности, под воздействием христианства трансформируется – в сюжет проникает мотив приобретения ею бессмертной души, что возможно только в браке с человеком (легенда о Мелузине, легенды об Ундине). Этот мотив претерпевает соответствующую огранку в эпоху романтизма: трагические мотивы измены, несдержанного обещания придают соответствующий драматический градус сюжету и как нельзя более ярко раскрывают мироощущение самих художников-романтиков, свойственные ему идеализм и «двоемирие». Огромная популярность сюжетов об Ундине, Мелузине, Лорелее, русалках, наядах, нимфах, nereидах, свитезянках и других национальных разновидностях морских дев (актуализированных в художественной сфере благодаря фольклорным экспедициям) объясняется удивительной *созвучностью и образа, и сюжета мировоззренческим установкам романтизма*. Именно поэтому эти образы становятся *центральными* в художественных полотнах, романах, повестях, поэмах, стихотворениях, опере, балете, камерно-вокальных, камерно-инструментальных произведениях и симфонической музыке.

В дальнейшем, в течение XX–XXI вв. интерес к этим сюжетам ослабевает, в том числе в силу социально-политических причин. Русалочьи сюжеты становятся *нерепрезентативными* для времени, которое отмечено двумя кровопролитными мировыми войнами и другими социальными катаклизмами. Вместе с тем это вовсе не означает смерть сюжета: он, пусть в качестве единичных примеров, востребован

в сфере поэзии, в романсовой лирике, опере, балете. На рубеже XX–XXI веков сюжеты о морской деве становятся более популярными не в области академической музыки, но в массовой музыкальной культуре. Образ и связанный с ним сюжет как будто снова возвращаются в тот демократический, народный пласт, откуда они и пришли в художественный континуум XIX века, «поднятые со дна» морского, речного или озерного выдающимися европейскими и российскими фольклористами. Позволим предположить, что, накопив необходимые жизненные «соки» и «напитавшись» новыми реалиями, этот вечный, аккумулирующий сложные взаимоотношения человека и природы образ вновь вернется и будет будоражить воображение творцов.

Следующий важный вывод заключается в том, что *запечатление образа морской девы в художественном творчестве неизбежно сопряжено с обращением к удивительно схожим средствам*. Как в литературе и поэзии эти героини охарактеризованы аналогичными эпитетами, как в живописи художники, не стовариваясь, подчеркивают их волшебную, *иную* сущность, невероятную, гипнотизирующую красоту и опасность, которую они представляют для человека, так и в музыкальном искусстве амбивалентный образ морской девы обретает собственный, имманентный ее сути спектр выразительных средств. Очевидно здесь есть все основания рассматривать процесс типизации способов запечатления образа в музыке с позиций проблематики архетипического и независимого друг от друга обращения авторов к феномену «коллективного бессознательного» (по К. Г. Юнгу). Общие представления о морской деве, закрепившиеся в фольклоре и затем художественной практике, обуславливают наличие общих моментов в ее музыкальных характеристиках из разных произведений разных же композиторов, что подкреплено на страницах настоящей диссертации большим корпусом нотных примеров. Общность эта заключается в том, что композиторы, принадлежащие различным национальным школам, придерживаются симптоматично схожих интонационных, гармонических, тембровых, фактурных, драматургических решений, характеризуя морских дев в разножанровых опусах. Так, конституирующее значение в музыкальной характе-

ристике морской девы играют круговые мотивы – замкнутые кольцеобразные построения, олицетворяющие способность героини увлечь, заморозить, околдовать. Именно круговые мотивы выступают основой вокальных партий оперных морских дев, романсов, арий, песен, камерно-инструментальных и симфонических опусов. Другим важным приемом в музыкальной характеристике морских дев является прием интонационной диффузии: он также, как и круговые мотивы, обусловлен центральными в ее образе семами – способностью околдовать, увлечь. Во многих оперных произведениях интонации морской девы перенимают другие персонажи, тем самым подчеркивая степень воздействия ее волшебного облика. Схожи интенции различных композиторов в фактурной сфере, заключающей множество иллюстративных способов воплощения мифологемы воды. Родственными предстают композиторские находки в ладогармонической области: независимо друг от друга авторы подчеркивают изменчивость, неуловимость, волшебную сущность русалочьего образа при помощи ладовой подвижности, удивительной гармонической «мобильности» посвященных морской деवे произведений. Важно и то, что тембровый выбор различных музыкантов падает на деревянно-духовые (флейта, гобой) и арфу как наиболее репрезентативные для образа морской девы инструменты. Впечатляюще близкими являются и общие драматургические решения, связанные с повторностью музыкального материала как имманентного образу морской девы средству воплощения ее колдовской сути.

Каждый из персонажей системы архетипических образов сюжетов о морских девах обладает присущим ему комплексом интонаций, в которых репрезентативными выступают коммуникативные музыкальные архетипы (по Д. К. Кирнарской). Знаковыми в контексте темы диссертации представляются наблюдения о безусловной общности в разных произведениях на русалочью тему других образов из сюжетов о морских девах – возлюбленного, отца (дяди), соперницы и т.д.: важно и то, что подобное родство ощутимо вне зависимости от национальных школ, жанра произведения, времени создания того или иного «русалочьего» опуса. Резюмирующими, подытоживающими каждый аналитический очерк, являются выводы об обу-

словленности *схожести выразительных средств* самими *архетипическими образами*, регламентирующими особенности интонационной, фактурной, тембровой и, в целом, –драматургической сфер.

Интертекстуальные параллели между сочинениями, в центре которых один архетипический образ, – неизбежное следствие бытия такого образа в художественной, в том числе музыкальной культуре. Поскольку разные композиторы, как показано было в диссертации, интуитивно обращаются к сходному арсеналу выразительных средств, на которые наталкивает архетипический образ, то разветвленные интертекстуальные связи (смысловые, текстовые, интонационные, фактурные, тембровые) будут объединять целый корпус музыкальных произведений в одно знаковое явление музыкальной культуры XIX – начала XXI вв.

Исследование архетипических образов в музыкальной культуре представляет собой актуальную и значимую область современного музыковедения. Накопление сведений о способах их запечатления помогает не только осознать природу таких образов, но и более глубоко понять стилевые особенности музыкальной культуры того или иного периода. Кроме того, изучение конкретных архетипических образов и средств их выражения помогает приблизиться к *проблеме архетипического* в музыке, то есть послужить базисом к осознанию сущности собственно *музыкальных архетипов*, сформировавшихся в результате музыкально-исторического процесса и отражающих в звуках принцип действия архетипов человеческого сознания.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ,
НОТНЫХ ИЗДАНИЙ, АРХИВНЫХ, РУКОПИСНЫХ ИСТОЧНИКОВ
И ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСОВ**

Печатные издания на русском языке:

1. *Абрамовский, Г. К.* Русская опера первой трети XIX века / Г. К. Абрамовский. – М. : Музыка, 1971. – 77 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
2. *Аверинцев, С. С.* Архетипы / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира : Энциклопедия : [в 2 т.] / Гл. ред. С. А. Токарева. – М. : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1. – С. 110–111. – ISBN 5-85270-241-2. – Текст : непосредственный.
3. *Аверинцев, С. С.* Бахтин и русское отношение к смеху / С. С. Аверинцев // От мифа к литературе : Сб. в честь 75-летия Е. М. Мелетинского / Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гуманитар. исслед.; [Сост. и авт. вступ. ст. С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик]. – М. : Рос. ун-т, 1993. – С. 341–345. – ISBN 5-7281-0065-1. – Текст : непосредственный.
4. *Агишева, Ю. И.* Югендстиль в музыке (на примере творчества М. Рegerа и Ф. Шрекера): специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Юлия Ивановна Агишева. – М., 2005. – Текст : непосредственный.
5. *Азадовский, М. К.* Источники сказок Пушкина / М. К. Азадовский // Пушкин : Временник Пушкинской комиссии: [в 5 т.] / Ред. Ю. Г. Оксман ; Акад. наук СССР. Ин-т лит-ры. – М. ; Л. : Изд-во Акад. Наук СССР, 1936–1941. – Т. 1. – С. 134–163. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
6. *Альшванг, А. А.* Произведения К. Дебюсси и М. Равеля / А. А. Альшванг. – М. : Музгиз, 1963. – 176 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
7. *Андерсен, Х.-К.* Русалочка : Сказка / Пер. с дат. А. В. Ганзен. – СПб. : Дрофа, 2000. – 47 с. – ISBN: 5-7107-2934-5. – Текст : непосредственный.
8. *Анищук, Т. В.* Переосмысление Арнимом и Brentано фольклорных и литературных источников в сборнике «Волшебный рог мальчика»: специальность 10.01.05 – Литература народов Европы, Америки и Австралии : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Тамара Васильевна Анищук. – М., 1979. – 17 с. – Текст : непосредственный
9. *Антипова, Н. А.* Фантастическое в немецкой опере: специальность 17.00.02 – музыкальное искусство (искусствоведение) : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Наталия Анатольевна Антипова; [Место защиты : МГК им. П. И. Чайковского. – М., 2007. – 182 с. – Текст : непосредственный.
10. *Арановский, М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с. – ISBN: 5-85285-205-8. – Текст : непосредственный.

11. *Арановский, М. Г.* Расколота́я целостность / М. Г. Арановский. – Текст : непосредственный // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М. Г. Арановский. – М. : Государственный институт искусствознания, 1997. – С. 820–841. – ISBN нет.
12. *Арапов, П. Н.* Летопись русского театра / П. Н. Арапов. – СПб. : Тип. Н. Тиблена и К°, 1861. – 386 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
13. Архетип // Психология. Словарь / Под ред. А. В. Петровского и М. Г. Ярошевского. – М. : Политиздат, 1990. – С. 26. – ISBN 5-250-00364-8. – Текст : непосредственный.
14. Архетип // Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова: 6-е изд., перераб. и доп. – М. : Политиздат, 1991. – ISBN 5-250-00316-8. – Текст : непосредственный. – С. 32–33.
15. Архетипы // Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – С. 659. – ISBN 5-85270-032-0. – Текст : непосредственный.
16. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс : Книга вторая. Интонация / Б. В. Асафьев. – Текст : непосредственный // *Асафьев, Б. В.* Избранные труды : [в 5 т.]. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1957 / Ред. коллегия : акад. И. Э. Грабарь и др. – Т. 5. – С. 153–279.
17. *Афанасьев, А. Н.* Морской Царь и его дочери. Русалки / А. Н. Афанасьев. – Текст : непосредственный // *Афанасьев, А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу : опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов : [в 3 т.]. / А. Н. Афанасьев. – М. : Современный писатель, 1995. – Т. 2. – С. 64–128; Т. 3. – С. 5–60. – ISBN 5-265-03305-х.
18. [Б. а.] Русалка и ее подводное царство, или Битва русалки с лешим и водяным : Волшебная сказка. – СПб. : Типография В. Спиридонова, 1866. – 68 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
19. [Б. а.] Русалка или Заколдованная долина и страшная месть : Волшебная сказка. – СПб. : Типография А. К. Киркора, 1868. – 15 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
20. *Бакалов, А. С.* Тема Лорелеи в лирике Й. Эйхендорфа / А. С. Бакалов. – Текст : непосредственный // Культура и текст. – 2005. – № 9. – С. 84–95.
21. *Балашов, Н. И.* Структура стихотворения Брентано «Лорелея» и неформальный анализ / Н. И. Балашов. – Текст : непосредственный // Филологические науки. – 1963. – № 3. – С. 93–107.
22. *Барсова, Л. Г.* Н. А. Римский-Корсаков. Переписка с Н. И. Забелой-Врубель / Сост., автор вступ. статьи, комм. и указ. Л. Г. Барсова. – М. : Композитор, 2008. – С. 13–56. – ISBN 5-85285-295-3. – Текст : непосредственный.
23. *Батагова, Т. Э.* Нартовские архетипы в музыке осетинских композиторов / Т. Э. Батагова. – Текст : непосредственный // Известия СОИГСИ. – 2011. – Вып. 5 (44). – С. 54–68.

24. *Берковский, Н. Я.* Клеменс Brentано / Н. Я. Берковский. – Текст : непосредственный // Романтизм в Германии / Н. Берковский. – СПб. : Азбука-Классика, 2001. – С. 318–403. – ISBN 5-352-00015-X. – Текст : непосредственный.
25. *Бернандт, Г. Б.* Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959) / Г. Б. Бернандт. – М. : Советский композитор, 1962. – 554 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
26. *Берс, А. А.* Алексей Федорович Львов как музыкант и композитор / А. А. Берс. – С.-Петербург : Типография Товарищества «Общественная польза», Б. Подъяческая, № 39, 1900. – 24 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
27. *Большакова, А. Ю.* Архетип миф и память литературы / А. Ю. Большакова. – Текст : непосредственный // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Материалы Международной заочной научной конференции 19-24 апреля 2010 г. / Под ред. Г. Г. Исаева. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – С. 7–14. – ISBN 978-5-9926-03157-6.
28. *Большакова, А. Ю.* Архетип – миф – концепт (рубеж XX–XXI вв.). Теории архетипа / А. Ю. Большакова. – Ульяновск : УлГТУ, 2011. – 234 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
29. *Большакова, А. Ю.* Имя и архетип : к постановке проблемы / А. Ю. Большакова. – Текст : непосредственный // Вестник УлГТУ. – 2012. – № 1. – С. 48–55.
30. *Большакова, А. Ю.* Мифопоэтическое и архетипическое : к проблеме становления духовных традиций и практик / А. Ю. Большакова. – Текст : непосредственный // Сборники конференций НИЦ Социосфера. – 2010. – № 2. – С. 63–70.
31. *Большакова, А. Ю.* От сущности к имени : Монография / А. Ю. Большакова, предисл. Ю. С. Степанова. – Ульяновск : УлГТУ, 2010. – 208 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
32. *Борисова, Н. А.* Лирическая драма А. С. Пушкина о Русалке : Источники, творческая история, поэтика / Н. А. Борисова. – Арзамас : Изд-во Арзамасского государственного педагогического института, 2007. – 196 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
33. *Браудо, Е. М.* Э. Т. А. Гофман. Очерк / Е. М. Браудо. – СПб. : Парфенон, 1922. – 56 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
34. *Брентано, К.* «На Рейне в Бахарахе» / К. Брентано. – Текст : непосредственный // *Брентано, К.* Избранные стихотворения / Примеч. А. В. Михайлова; перевод с немецкого. – М. : Радуга, 1986. – С. 16–19. – ISBN нет.

35. *Быковских, М. В.* Принципы драматургии поздних опер А. Дворжака («Черт и Кача» и «Русалка»): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Майя Вениаминовна Быковских. – М., 1984. – 24 с. – Текст : непосредственный.
36. *Валькова, В. Б.* Музыкальный тематизм – мышление – культура / В. Б. Валькова. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, 1992. – 163 с. – ISBN 5-230-04177-3. – Текст : непосредственный.
37. *Валькова, В. Б.* Музыкальный тематизм и мифологическое мышление / В. Б. Валькова. – Текст : непосредственный // Музыка и миф. Сборник научных трудов ГМПИ им. Гнесиных : № 118. – М., 1992. – С. 40–62.
38. *Валькова, В. Б.* Музыкознание в поисках «вечного»: о понятии «музыкальные архетипы» / В. Б. Валькова. – Текст : непосредственный // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. Сборник трудов по материалам конференции 24-26 сентября 2002 / РАМ им. Гнесиных. – М., 2002. – С. 60–71.
39. *Вейман, Р.* История литературы и мифология. Очерки по методологии и истории литературы / Пер. с нем. О. Михеевой. – М. : Прогресс, 1975. – 344 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
40. *Веселовский, А. Н.* Былина о Садке / А. Н. Веселовский. – Текст : непосредственный // Журнал министерства народного просвещения. – 1886. – № 12. – С. 251–284.
41. *Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика / Вступ. ст. И. К. Горского, коммент. В. В. Мочаловой. – Л. : Гослитиздат; ГИХЛ, 1940. – 648 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
42. *Веселовский, А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха : [вып. 1–6] / А. Н. Веселовский. – СПб. : Типография Императорской Академии Наук, 1879–1891. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
43. *Власова, Н. О.* Александр Цемлинский. Жизнь и творчество / Н. О. Власова. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 416 с. – ISBN 978-5-89598-301-0. – Текст : непосредственный.
44. Вода // Мифологический словарь : Основные мифологические мотивы и термины / Ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – С. 661. – ISBN 5-85270-032-0. – Текст : непосредственный.
45. *Волков, И. Ф.* Романтизм как творческий метод / И. Ф. Волков. – Текст : непосредственный // Проблемы романтизма : Сборник статей : Вып. 2 / Сост. А. М. Гуревич. – М.: Искусство, 1971. – С. 19–62.

46. *Волчегорская, Е. Ю., Ногина, О. А.* Архетипический подход в музыкальном развитии детей раннего возраста / Е. Ю. Волчегорская, О. А. Ногина. – Текст : непосредственный // Сборники конференций НИЦ Социосфера. – 2013. – № 12. – С. 88–91.
47. *Глинка, Г. А.* Древняя религия славян / Г. А. Глинка. – Митава : Типография И. Ф. Штефенгагена и сына, 1804. – 150 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
48. *Глумов, А. Н.* Музыкальный мир Пушкина / А. Н. Глумов. – М.; Л. : Музгиз, тип. «Известий» в Москве, 1950. – 280 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
49. *Гозенпуд, А. А.* Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура / А. А. Гозенпуд. – М. : Музгиз, 1954. – 154 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
50. *Гозенпуд, А. А.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки : Очерк / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музгиз, 1959. – 782 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
51. *Горбачева, Н. С.* Дон Жуан как архетип : проблема музыкальной интерпретации «вечного образа» : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Наталья Сергеевна Горбачева [Место защиты : Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. – Нижний Новгород, 2015. – 209 с. – Текст : непосредственный.
52. *Городецкий, Б. П.* Драматургия Пушкина / Б. П. Городецкий. – М.; Л. : Издательство Академии наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом), 1953. – 360 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
53. *Гримм, Я.* Русалка / Я. Гримм, С. Снеессорева. – Текст : непосредственный // Народные сказки, собранные братьями Гриммами : [в 2 т. и 8 кн.] / Пер. с нем. С. Снеессоревой. – СПб. : Типография И. И. Глазунова, 1864. – Т. 2. – Кн. 4. – С. 475–477.
54. *Гримм, Я.* Русалка в пруду / Я. Гримм, С. Снеессорева. – Текст : непосредственный // Народные сказки, собранные братьями Гриммами : [в 2 т. и 8 кн.] / Пер. с нем. С. Снеессоревой. – СПб. : Типография И. И. Глазунова, 1864. – Т. 2. – Кн. 4. – С. 445–458.
55. *Губкина, Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века / Н. В. Губкина. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. – 564 с. – ISBN 5-86007-312-7. – Текст : непосредственный.
56. *Гулинская, З.* Антонин Дворжак / З. Гулинская. – М. : Музыка, 1973. – 238 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
57. *Гуревич, А. М.* На подступах к романтизму (о русской лирике 1820-х годов) / А. М. Гуревич. – Текст : непосредственный // Проблемы романтизма : Сборник статей / А. М. Гуревич. – М. : Искусство, 1967. – С. 154–231.
58. *Гусаров, А. Ю.* Исторические здания Петербурга. Прошлое и современность. Адреса и обитатели / А. Ю. Гусаров. – М. : Центрполиграф, 2018. – 379 с. – ISBN 978-5-227-08042-4. – Текст : непосредственный.

59. Д. Шостакович. Статьи и материалы / Сост. и ред. Г. М. Шнеерсон. – М. : Советский композитор, 1976. – 336 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
60. *Даль, В. И.* О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа: Сочинение В. Даля : Издание второе, без перемен / В. И. Даль. – СПб.; М. : Издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа. – 1880. – 148 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
61. *Даль, В. И.* Русалка / В. И. Даль. – Текст : непосредственный // Толковый словарь живого великого русского языка : [в 4 т.] : 2-е изд., испр. и значит. умнож. по рукописи автора / В. И. Даль. – СПб. : Русское издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1880–1882. – Т. 4. – С. 114. – ISBN нет.
62. *Дебюсси, К.* Статьи, рецензии, беседы / Пер. с фр. и коммент. А. Бушен. – М. : Музыка, 1964. – 278 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
63. Девушка-русалка : Фантастическая опера в 1 действии и 2 картинах : Сюжет и текст заимствованы из стихотворений Мея / Муз. П. Бларамберга. – М. : Типография «Русские ведомости», 1888. – 12 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
64. *Дегтярева, Н. И.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Наталья Ивановна Дегтярева; [Место защиты : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова]. – СПб., 2010. – 41 с. – Текст : непосредственный.
65. *Дегтярева, Н. И.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии : монография / Н. И. Дегтярева. – СПб. : Издательство Политехнического университета, 2010. – 368 с. – ISBN 978-5-7422-2775-5. – Текст : непосредственный.
66. *Дегтярева, Н. И.* Цемлинский – Шрекер: эпистолярные сюжеты / Н. И. Дегтярева. – Текст : непосредственный // Opera Musicologica. – 2015. – № 3 [25]. – С. 78–86.
67. *Денисов, А. В.* Античные мифологические оперные сюжеты в контексте культуры первой половины XX века – семантический анализ : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Андрей Владимирович Денисов; [Место защиты : РГПУ им. А. И. Герцена]. – СПб., 2007. – 342 с. – Текст : непосредственный.
68. *Дмитриев, А. С.* Ранний (йенский) романтизм / А. С. Дмитриев // История зарубежной литературы XIX века / Ред. Н. А. Соловьева. – М. : Высшая школа, 1991. – С. 45–54. – ISBN 978-5-06-005381-4.
69. Днепровская русалка : Опера комическая в трех действиях : Часть 2, переделанная с нем. Н. Краснопольским : Музыка г-да Кауэра и Кавоса / Н. Краснопольский, Ф. Кауэр., К. Кавос. – СПб. : в Театральной типографии, 1805. – 222 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

70. *Доманский, Ю. В.* Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте : пособие по спецкурсу : 2-е изд., испр. и доп. / Ю. В. Доманский. – Тверь : Тверской государственный университет, 2001. – 94 с. – ISBN 5-87049-204-1. – Текст : непосредственный.
71. *Дорфман, Н. В.* Теория карнавала М. Бахтина в контексте коллективного бессознательного / Н. В. Дорфман. – Текст : непосредственный // В мире науки и искусства : вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сборник статей по материалам XVIII межд. научно-практ. конф. : [в 2 ч.]. – Новосибирск : СибАК, 2012. – Часть II. – С. 128–138.
72. *Егорова, Б. Ф.* Дебюсси и стиль модерн / Т. Левая, Б. Гецелев. – Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2009. – 160 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
73. *Егорова, В. Н.* Симфонические поэмы Дворжака на сюжеты баллад Эрбена / В. Н. Егорова. – Текст : непосредственный // Антонин Дворжак : Сборник статей / Ред. Л. С. Гинзбург. – М. : Музыка, 1967. – С. 23–53.
74. *Жданов, И. Н.* «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера / И. Н. Жданов. – Санкт-Петербург : Типография М. М. Стасюлевича. – 1900. – 40 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
75. *Житомирский, Д. В.* Гофман и музыкальный театр / Д. В. Гофман. – Текст : непосредственный // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана / Д. В. Житомирский. – М. : Наука, 1982. – С. 107–128.
76. Записки Елизаветы Николаевны Львовой / Е. Н. Львова. – Текст : непосредственный // Русская старина. – 1880. – Кн. III. – Т. XXVII. – С. 635–650.
77. Записки композитора Алексея Федоровича Львова (I) / А. Ф. Львов. – Текст : непосредственный // Русский архив. – 1884. – № 4. – С. 225–260.
78. Записки композитора Алексея Федоровича Львова (II) / А. Ф. Львов. – Текст : непосредственный // Русский архив. – 1884. – № 5. – С. 65–114.
79. *Зеленин, Д. К.* Избранные труды. Очерки русской мифологии : умершие неестественной смертью и русалки / Д. К. Зеленин. – Петроград : Типография А. В. Орлова, 1916. – 312 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
80. *Зенкин, С. Н.* Когда имеет место архетип? К методологии поиска архаических интертекстов в произведениях современной культуры / С. Н. Зенкин. – Текст : непосредственный // Архетипические образы в мировой культуре : Всероссийская научная конференция : Тезисы докладов / Г. В. Вилинбахов, А. В. Камчатова. – СПб. : Государственный Эрмитаж, 1998. – С. 3–4.
81. *Золотницкая, Л. М.* А. Ф. Львов / Л. М. Золотницкая // Россия – Европа. Контакты музыкальных культур / Отв. ред. и сост. Е. С. Ходорковская. – СПб. : РИИИ, 1994. – Вып. 7. – С. 116–156.

82. *Зотов, Р. М.* «Унди́на» А. Ф. Львова / Р. М. Зотов. – Текст : непосредственный // Северная пчела. – 1848. – № 207. – 16 сентября.
83. *Зотов, Р. М.* И мои воспоминания о театре / Р. М. Зотов. – Текст : непосредственный // Репертуар русского театра. – СПб. : В типографии А. А. Плюшара, 1840. – Т. 1. – С. 1–20.
84. *Зуев, Г. И.* Течет река Мойка... От Фонтанки до Невского проспекта / Г. И. Зуев. – М. : Центрполиграф, 2012. – 880 с. – ISBN 978-5-227-03392-5. – Текст : непосредственный.
85. *Иванова, С. В.* Русские женщины-композиторы XIX века / С. В. Иванова. – Текст : непосредственный // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2010. – № 5 (2). – Т. 12. – С. 563–566.
86. *Ивашнёва, Л. Л.* Путь героя народной сказки в нездешние миры: мифологема и символ / Л. Л. Ивашнёва. – Текст : непосредственный // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя : Материалы Междунар. заочн. научн. конференции 19–24 апреля 2010 г. / Ред. Г. Г. Исаев. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – С. 16–22.
87. *Ильина, Т. Ф.* Орфическая тема в ранней опере : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Татьяна Федоровна Ильина ; [Место защиты : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки]. – Новосибирск, 2002. – 262 с. – Текст : непосредственный.
88. *Кабалевская, Я. А.* «Буря» Шекспира в музыкальном искусстве : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ярослава Александровна Кабалевская [Место защиты : Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. – М., 2012. – 24 с. – Текст : непосредственный.
89. *Казанцева, Л. П.* Род как архетип музыкального содержания / Л. П. Казанцева. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2005. – № 1. – С. 78–85.
90. *Кайсаров, А. С.* Славянская и российская мифология : 2-е изд. / А. С. Кайсаров. – М. : Типография Дубровина и Мерзлякова, 1810. – 212 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
91. *Кандинский, А. И.* Н. А. Римский-Корсаков / А. И. Кандинский. – Текст : непосредственный // История русской музыки : [в 2-х т., 3-х кн] : 2-е изд., испр. и доп. / А. И. Кандинский, МГК им. П. И. Чайковского. – М. : Музыка, 1984. – Т. 2. – Кн. 2. – 310 с.
92. *Канн-Новикова, Е. А.* Хочу правды : Повесть об Александре Даргомыжском / Е. А. Канн-Новикова. – М. : Музыка, 1971. – 140 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
93. *Карамзин, Н. М.* История Государства Российского : [в 12 т. и 3 кн]. – Калуга : Золотая аллея, 1994. – ISBN 5-7111-0011-4. – Текст : непосредственный. – Кн. 3. – Т. 9 : Иоанн Грозный. – ISBN 5-7111-0002-5. – Текст : непосредственный. – 592 с.

94. *Карташова, И. В.* О своеобразии эстетического идеала ранних романтиков / И. В. Карташова. – Текст : непосредственный // Проблемы романтического метода и стиля : Межвузовский тематический сборник / Ред. Н. А. Гуляев. – Калинин : КГУ, 1980. – С. 3–23.

95. *Карташова, И. В.* Об эстетических и художественных открытиях раннего романтизма / И. В. Карташова. – Текст : непосредственный // Романтизм : эстетика и творчество : Сборник научных трудов / И. В. Карташова, Н. А. Гуляев. – Тверь : ТвГУ, 1994. – С. 4–11.

96. *Карчевская, К. С.* Архетипы в кинематографе : культурологический анализ : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Кристина Сергеевна Карчевская; [Место защиты : Санкт-Петербургский госуд. унив-тет]. – СПб., 2010. – 168 с.

97. *Кенигсберг, А. К.* Мендельсон Ф. Концертная увертюра «Сказка о прекрасной Мелузине» / А. К. Константиновна. – Текст : непосредственный // 111 увертюр, симфонических поэм и картин : Справочник-путеводитель / А. К. Кенигсберг, Л. В. Михеева. – СПб. : КультИнформ-Пресс, 2002. – С. 44.

98. *Кириллина, Л. В.* Античные темы и образы в творчестве Римского-Корсакова / Л. В. Кириллина. – Текст : непосредственный // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора (По материалам конференции «Келдышевские чтения-2008») / Ред.-сост. М. П. Рахманова. – М. : ООО «Дека-ВС», 2009. – С. 11–18.

99. *Кириллина, Л. В.* Орфизм и опера / Л. В. Кириллина. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 83–94.

100. *Кириллина, Л. В.* Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века / Л. В. Кириллина. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 1995 – № 1. – С. 60–71.

101. *Кириллова, Е. А.* Эзотеризм в творчестве Э. Т. А. Гофмана (К постановке проблемы) Е. А. Кириллова. – Текст : непосредственный // Романтизм и его исторические судьбы : Материалы междунар. научн. конференции (VII Гуляевских чтений) 13–16 мая 1998 г. : [в 2 ч.] / Ред. И. В. Карташова и др. – Тверь : ТвГУ, 1998. – Ч. 1. – С. 31–35.

102. *Кирнарская, Д. К.* Музыкальные способности : [Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальностям 051400 Музыковедение, 051500 Музык. звукорежиссура, 051000 Вокал. искусство, 051100 Дирижирование, 050900 Инструмент. исполнительство, 051300 Музык. искусство эстрады] / Д. К. Кирнарская; Предисл. Г. Рождественского. – М.: Таланты–XXI век, 2004. – 493 с. – ISBN 5-902592-01-1 : 5000. – Текст : непосредственный.

103. *Козина, Т. Н.* Христианские архетипы в русской ментальности (на материале художественно-литературной практики рубежа 1990-2000-х годов) : специальность 24.00.01 : «Теория и история культуры» : диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии / Татьяна

Николаевна Козина; [Место защиты : Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарева]. – Саранск, 2012. – 266 с. – Текст : непосредственный.

104. *Козлов, А. С.* Мифологическое направление в литературоведении США : [Учеб. пособие для филол. спец. ун-тов] / А. С. Козлов. – М.: Высшая школа, 1984. – 176 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

105. *Комаров, А. В.* Восстановление произведений П.И. Чайковского в истории русской музыкальной текстологии : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Комаров Александр Викторович; [Место защиты: МГК им. П.И. Чайковского]. – М., 2006. – 260 с. – Текст : непосредственный.

106. *Кондопольская, Т. В.* Функция фантастического в романе ранних и поздних романтиков / Т. В. Кондопольская. – Текст : непосредственный // Романтизм и реализм в немецкой литературе XVIII–XIX вв. : Межвузовский сборник научных трудов / Ред. Е. И. Волгина и др. – Куйбышев: Куйб.ГПИ, 1984. – С. 105–114.

107. *Коршунова, Н. Н.* Мифологические образы в мировой музыкальной культуре Н. Н. Коршунова. – Текст : непосредственный // Вестник КрасГАУ. – 2012. – № 4. – С. 213–217.

108. *Костомаров, Н. И.* Севернорусские народоправства во времена удельно-вечевого уклада (История Новгорода, Пскова и Вятки) : [в 2-х т: изд. 3-е] / Н. И. Костомаров. – Текст : непосредственный. – СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1886. – Т. II. – С. 232–243.

109. *Краснопольский, Н. С.* Днепровская русалка / Н. С. Краснопольский, Н. А. Борисова. – Текст : непосредственный // Борисова Н. А. Лирическая драма А. С. Пушкина о Русалке : Источники, творческая история, поэтика. – Арзамас : АГПИ, 2007. – С. 109–194.

110. *Кремлев, Ю. А.* Клод Дебюсси / Ю. А. Кремлев. – М. : Музыка, 1965. – 792 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

111. *Кривицкая, Е. Д.* Французская музыка эпохи модерна / Е. Д. Кривицкая // Музыкальная академия. – 2007. – № 4. – С. 172–185.

112. *Кривошеина, Н. А.* Четыре трети нашей жизни : воспоминания : 2-е изд., испр. и доп. / Н. А. Кривошеина. – М. : Русский путь, 2017. – 357 с. – ISBN 978-5-85887-476-8. – Текст : непосредственный.

113. *Кушниренко, А. А.* Семантика компонентов архетипического комплекса литературного произведения / А. А. Кушниренко. – Текст : непосредственный // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя : Материалы Междунар. заочной научн. конференции 19–24 апреля 2010 г. / Гл. редактор Г. Г. Исаев. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – С. 30–32.

114. *Кэмпбелл, Дж.* Тысячеликий герой / Пер. с англ. ; вступ. ст. Н. Калины. – М. : РЕФЛ-бук ; Киев : АСТ, 1997. – 378 с. – ISBN 5-87983-058-6. – Текст : непосредственный.
115. *Кюи, Ц. А.* «Русалка». Опера г. Даргомьжского / Ц. А. Кюи. – Текст : непосредственный // *Кюи Ц. А.* Музыкально-критические статьи / Ц. А. Кюи, предисл. А. Н. Римского-Корсакова. – Пг. : Редакция журнала «Музыкальный современник», 1918. – С. 118–129.
116. *Кюхельбекер, В. К.* О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие / В. К. Кюхельбекер. – Текст : непосредственный // *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи / В. К. Кюхельбекер. – Л. : Наука, 1979. – С. 453–458. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
117. *Лабулэ, Э.* Легенда о Лорлее / Э. Лабулэ. – Текст : непосредственный // *Лабулэ Э.* Арабские, турецкие, чешские и немецкие сказки : [в 2 т.] / Э. Лабулэ. – СПб. : Издательство Н. И. Ламанского, отпечатанное в типографии Г.Ф. Мюллера, 1869. – Т. 2 : Чешские и немецкие сказки. – С. 133–142.
118. *Лабулэ, Э.* О духе верований в фей в Германии и Франции / Э. Лабулэ. – Текст : непосредственный // *Лабулэ Э.* Арабские, турецкие, чешские и немецкие сказки : [в 2 т.] / Э. Лабулэ. – СПб. : Издательство Н.И. Ламанского, 1869. – Т. 2 : Чешские и немецкие сказки. – С. 126–132.
119. *Ланда, Е. В.* «Ундина» в переводе В. А. Жуковского и русская культура / Е. В. Ланда. – Текст : непосредственный // *Фуке, Фридрих де ла Мотт* Ундина / Пер. с нем. Н. А. Жирмунской. – М. : Наука, 1990. – С. 472–536.
120. *Ларош, Г.* Музыкальная хроника / Г. Ларош. – Текст : непосредственный // *Московские ведомости.* – 1870. – № 72. – С. 4.
121. *Левая, Т. Н.* Двадцатый век в зеркале русской музыки / Т. Н. Левая. – СПб. : Издательство им. Н. И. Новикова, Издательский дом «Галина скрипит», 2017. – 424 с. – ISBN 978-5-87991-130-5; ISBN 978-5-901495-24-7. – Текст : непосредственный.
122. *Левая, Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи : монография / Т. Н. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 166 с. – ISBN 5-7140-0331-4. – Текст : непосредственный.
123. *Левшин, В. А.* Сирены / В. А. Левшин. – Текст : непосредственный // *Левшин, В. А.* Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие, оставшиеся через пересказывание в памяти приключения : [в 4 ч.] : 2-е изд. / В. А. Левшин – М. : В Губернской типографии у А. Решетникова, 1807. – Ч. 3. – С. 5–7.
124. *Лермонтов в музыке.* Справочник / Сост. Л. Морозова, Б. Розенфельд. – М. : Советский композитор, 1983. – 176 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

125. Леста, Днепровская русалка : Часть 3 : Опера комическая в трех действиях, переделанная с немецкого Н. Краснопольским. Музыка г. Давыдова / Н. С. Краснопольский, С. И. Давыдов. – СПб. : в Театральной типографии, 1806. – 161 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

126. Лозович, Т. К. Идея синтеза искусств и поиски новой драматургической формы в немецком романтизме (драматургия Р. Вагнера) / Т. К. Лозович. – Текст : непосредственный // Романтизм и его исторические судьбы : Материалы междунар. научн. конференции (VII Гуляевских чтений) 13–16 мая 1998 г. : [в 2 ч.] / Ред.-колл. И. В. Карташова и др. – Тверь : ТвГУ, 1998. – Ч. 1. – С. 80–87.

127. Лорелея / В. Маркова. – Текст : непосредственный // Замок Монсальват : Легенды европейского средневековья / Прим. и общая ред. В. Марковой. – М. : Энигма, 1994. – С. 228–235.

128. Лотман, Ю. М. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры / Ю. М. Лотман. – Текст : непосредственный // Лотман Ю. М. Избранные статьи : [в 3 т.] / Ю. М. Лотман. – Таллинн : «Александра», 1993. – Т. 3. – С. 345–355.

129. Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий / Ю. М. Лотман. – Текст : непосредственный // Пушкин, А. С. «Евгений Онегин» / Ред. колл. Б. В. Аверин, Я. А. Гордин и др. – СПб. : Искусство-СПб, 2008. – С. 271–540.

130. Луконина, О. И. О музыкальном «прочтении» М. Штейнбергом поэмы М. Лермонтова «Русалка» / О. И. Луконина. – Текст : непосредственный // Музыкальное содержание : пути исследования : сборник материалов научн. чтений [доклады 1-х, 2-х и 3-х чтений]: Вып. 1 / ГОУ ВПО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»; ред.-сост. Л. П. Казанцева. – Краснодар : ХОРС, 2009. – С. 89–95.

131. Лысенко, О. Н. Микола Лысенко : Воспоминания сына / Лит. обработка Б. Хандроса. – М. : Молодая гвардия, 1960. – 254 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

132. Любавин, М. Н. Архетипическая матрица русской культуры : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Максим Николаевич Любавин; [Место защиты : Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т]. – Нижний Новгород, 2002. – 245 с. – Текст : непосредственный.

133. Мазур, М. М. Композитор Юлия Вейсберг : личность и творческое наследие. (По материалам архивов Санкт-Петербурга) : специальность 17.00.02 : «музыкальное искусство (искусствоведение)» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Марина Моисеевна Мазур; [Место защиты : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова]. – СПб., 2002. – 137 с. – Текст : непосредственный.

134. Макаров, М. Н. Русские предания : [в 3 т.] / М. Н. Макаров. – М. : Тип. Лазаревых инта вост. яз., 1838–1840. – Т. 1. – 102 с.; Т.2. – 187 с.; Т.3. – 57 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

135. *Марков, В. А.* Литература и миф : проблема архетипов (к постановке вопроса) / В. А. Марков. – Текст : непосредственный // Тыняновский сборник : Четвертые тыняновские чтения / Отв. ред. М. О. Чудакова; Академия наук Латвийской ССР, Институт философии и права. – Рига : Зинатне, 1990. – С. 133–146.

136. *Мелетинский, Е. М.* Поэтика мифа : 2-е изд., репр. / Е. А. Мелетинский. – М. : «Восточная литература», РАН, 1995. – 408 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

137. *Мелетинский, Е. М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов / Е. М. Мелетинский. – Текст : непосредственный // Литературные архетипы и универсалии / Ред. Е. М. Мелетинского. – М. : Российский гуманитарный университет, 2001. – С. 73–150.

138. *Мелетинский, Е. М., Неклюдов, С. Ю., Новик, Е. С., Сегал, Д. М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. – Текст : непосредственный // Труды по знаковым системам. – IV. – Тарту, 1969. – С. 86–135.

139. Мелузина : Опера в 4 действиях и 5 картинах. Музыка Трубецкого, текст Ш. Нюиттер / Перевод А. К. Абрамовой. – М. : Типография А. А. Левенсон, 1894. – 61 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

140. *Милюгина, Е. Г.* Дуализм эстетического сознания романтиков: опыт систематики дуалистических мотивов / Е. Г. Милюгина. – Текст : непосредственный // Романтизм : вопросы эстетики и художественной практики : Сборник научных трудов / Ред. колл. И. В. Карташова и др. – Тверь : ТвГУ, 1992. – С. 125–131.

141. *Миронов, Н. П.* Днепровская русалка : Древняя сказка / Н. П. Миронов. – М. : Издание книгопродавца Шарапова, Типография В. Я. Барбея, 1879. – 35 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

142. Мифологический словарь : Основные мифологические мотивы и термины / Ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – 736 с. – ISBN 5-85270-032-0. – Текст : непосредственный.

143. *Михайленко, Л. А.* Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Лариса Алексеевна Михайленко ; [Место защиты: РАМ им. Гнесиных]. – М., 1998. – 24 с. – Текст : непосредственный.

144. *Михайлов, А. В.* Эстетические идеи немецкого романтизма / А. В. Михайлов. – Текст : непосредственный // Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. статья, комм. А. В. Михайлова. – М. : Искусство, 1987. – С. 7–43.

145. *Москаленко, О. А.* Теоретические аспекты понятий «архетип», «мифологема» и «архетипный образ» / О. А. Москаленко. – Текст : непосредственный // Гуманитарно-педагогическое образование. – 2017. – Т. 3. – № 3. – С. 52–59.

146. Музыкальная культура Германии первых десятилетий XIX века и романтическая опера / С. Н. Питина. – Текст : непосредственный // Музыка Австрии и Германии XIX века : в 3 т. / Под общей ред. Т. Э. Цытович. – М. : Музыка, 1975–2003. – Т. 1. – С. 334–354.

147. Музыкально-драматический кружок любителей / И. Ф. Петровская. – Текст : непосредственный // *Петровская, И. Ф.* Музыкальный Петербург, 1801–1917 : энциклопедический словарь-исследование : [в 2 кн.] / И. Ф. Петровская; Российский институт истории искусств. – СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2009–2010. – Кн. 2. – С. 72–74.

148. Н. А. Римский-Корсаков. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / Сост., автор вступ. статей, комментариев и указателей Л. Г. Барсова. – СПб. : Типография ОАО «ВНИИГ им. Б. Е. Веденеева», 2004. – 444 с. – ISBN 5-85529-107-3. – Текст : непосредственный.

149. *Неклюдов, С. Ю.* Еще раз к проблеме структурного описания волшебной сказки / С. Ю. Неклюдов // Труды по знаковым системам. – Тарту : Издательство Тартуского университета, 1971. – Вып. V. – С. 63–91.

150. *Неклюдов, С. Ю.* Мотив и текст / С. Ю. Неклюдов. – Текст : непосредственный // Язык культуры : семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923—1996) : материалы Междунар. научн. конференции «Славянская этнолингвистика и проблемы изучения народной культуры» / Отв. ред. С. М. Толстая. – М. : Индрик, 2004. – С. 236–247.

151. *Неклюдов, С. Ю.* Структура и функция мифа / С. Ю. Неклюдов. – Текст : непосредственный // Мифы и мифология в современной России / Под ред. К. Аймермахера, Ф. Бомсдорфа, Г. Бордюкова. – М. : АИРО-XX, 2000. – С. 17–38.

152. *Немцова, Б.* Русалка / Б. Немцова. – Текст : непосредственный // *Немцова Б.* Чешские народные сказки / Б. Немцова. – М. : Издание книжного магазина Думнова, под фирмой «Наследники братьев Салаевых», 1912. – С. 128–135.

153. *Новалис* Фрагменты / Новалис, Н. Я. Берковский. – Текст : непосредственный // Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Под ред., со вступ. статьей и комм. Н. Я. Берковского. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, тип. им. Володарского, 1934. – С. 121–148.

154. *Новикова, Н. Н.* Развитие романтических традиций в лирике Клеменса Брентано : специальность 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Нина Николаевна Новикова. – М., 1984. – 291 с. – Текст : непосредственный.

155. *Нямцу, А. Е.* Основы теории традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2003. – 78 с. – ISBN 966-568-643-7. – Текст : непосредственный.

156. О народных праздниках. – Текст : непосредственный // Московский вестник. – 1827. – Ч. 6. – С. 351–366.
157. О Садке-купце, богатом госте (Кижь, сказитель Леонтий Богданов) / П. Н. Рыбников, Б. Н. Путилов. – Текст : непосредственный // Песни, собранные П. Н. Рыбниковым : [в 3-х т.] / Под ред. Б. Н. Путилова. – Петрозаводск : Карелия, 1989. – Т. 1. – С. 348.
158. Обзор оперы «Ундина» А. Ф. Львова. – Текст : непосредственный // Северная пчела. – 1853. – № 17. – 22 января.
159. Остатки славянского баснословия в Белоруссии. – Текст : непосредственный // Вестник Европы. – 1818. – № 22. – С. 55–120.
160. Отзывы венских журналов об оратории *Stabat Mater* и об опере Ундина, русского композитора Алексея Федоровича Львова. – Текст : непосредственный // Северная пчела. – 1853. – № 3. – 5 января.
161. Отзывы венских журналов об оратории *Stabat Mater* и об опере Ундина, русского композитора Алексея Федоровича Львова. – Текст : непосредственный // Северная пчела. – 1853. – № 17. – 22 января.
162. Отзывы венских журналов об оратории *Stabat Mater* и об опере Ундина, русского композитора Алексея Федоровича Львова. – Текст : непосредственный // Северная Пчела. – 1853. – № 18. – 24 января.
163. *Патрикеева, М. М.* Женский образ в изобразительном искусстве стиля модерн (на материале творчества Густава Климта) : специальность 24.00.01 – Теория и история культуры автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии / Марина Михайловна Патрикеева ; [Место защиты : Мордовский государственный университет]. – Саранск, 2005. – 20 с. – Текст : непосредственный.
164. *Пекелис М. С.* Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение : [в 3-х т.] / М. С. Пекелис. – М. : Музыка, 1966–1983. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
165. *Пекелис, М. С.* Даргомыжский и народная песня. К проблеме народности в русской классической музыке / М. С. Пекелис. – М.; Л. : Музгиз, 1951. – 212 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
166. *Перси, У.* Модерн и слово : стиль модерн в литературе России и Запада / Уго Перси ; Пер. с итал. Яны Токаревой. – Москва : Аграф, 2007. – 221 с. – ISBN 978-57784-0343-7. – Текст : непосредственный.
167. *Петрушевич, Ю. Ю.* Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Юлия Юрьевна Петрушевич ; [Место защиты : Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. – М., 2008. – 209 с. – Текст : непосредственный.

168. *Пивнева, Н. С.* Архетипические образы в русской культуре : специальность 24.00.01 «Социология. Социология культуры и цивилизаций» : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Наталья Сергеевна Пивнева ; [Место защиты : Рост. гос. ун-т]. – Ростов-на-Дону, 2003. – 117 с. – Текст : непосредственный.

169. *Потебня, А. А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. О связи некоторых представлений в языке. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. О доле и сродных с нею существах : 2-е изд. / А. А. Потебня. – Харьков : Издание М. В. Потебня, 1914. – 245 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

170. *Прокофьев, С. С.* Автобиография / Подгот. текста и коммент. М. Г. Козловой. – М. : Советский композитор, 1982. – 600 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

171. *Пропп, В. Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп; коммент. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой; сост., науч. ред., текстол. коммент. И. В. Пешкова. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с. – ISBN 5-87604-065-7. – Текст : непосредственный.

172. *Пропп, В. Я.* Русская сказка / В. Я. Пропп, вступ. ст. К. В. Чистова. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1984. – 335 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

173. *Прощина, Е. Г.* Мифологическая модель «Ундины» Фридриха де ла Мотт Фуке / Е. Г. Прощина. – Текст : непосредственный // Романтизм и его исторические судьбы: Материалы междунар. научн. конференции (VII Гуляевских чтений) 13–16 мая 1998 г. : [в 2 ч.] / Ред. колл. И. В. Карташова и др. – Тверь : ТвГУ, 1998. – Ч. 1. – С. 27–31.

174. *Рабинович, А. С.* Русская опера до Глинки / А. С. Рабинович. – М.: Музгиз, 1948. – 268 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

175. *Рахманова, М. П.* Николай Андреевич Римский-Корсаков / М. П. Рахманова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. – 240 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

176. *Ремезов, И. И.* А. С. Даргомыжский / И. И. Ремезов. – М.: Гос. муз. изд-во (Музгиз), 1963. – 126 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

177. *Римский-Корсаков, Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни : 5-е изд. / Сост. А. Н. Римский-Корсаков. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1935. – 396 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

178. *Русаков, В. М.* Категория Концепт-Архетип-Дискурс: методологические новации в исследовательском инструментарии современного гуманитарного знания / В. М. Русаков. – Текст : непосредственный // Вестник Нижневартковского государственного университета. – 2010. – № 2. – С. 50–55.

179. Русалка : Комическая опера в трех действиях : Часть 4. С принадлежащими к ней хорами, балетами и превращениями. – СПб. : в Театральной типографии, 1807. – 139 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

180. Русалка : Опера комическая в трех действиях : Часть 1, переделанная с немецкого Н. Краснопольским. Музыка г-да Кауэра и Давыдова / С. И. Давыдов, Н. С. Краснопольский. – СПб. : в Театральной типографии, 1804. – 165 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

181. *Руткевич, А. М.* Жизнь и воззрения К. Г. Юнга / А. Руткевич. – Текст : непосредственный // *Юнг К. Г.* Архетип и символ / К. Г. Юнг; примеч. В. М. Бакусева и др. – М. : Ренессанс, 1991. – С. 5–22.

182. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / Ред. колл. Д. Б. Кабалевский, А. И. Хачатурян, вступ. статья Д. Д. Шостакович. – М. : Советский композитор, 1977. – 597 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

183. *Сабина, М. Д.* Об оперном стиле Прокофьева / М. Д. Сабина. – Текст : непосредственный // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы (1953–1963) / Сост. и ред. И. В. Нестьев и Г. Я. Эдьдман. – М. : Советский композитор, 1962. – С. 53–92.

184. *Савкина, Н. П.* О некоторых чертах стиля в раннем оперном творчестве С. С. Прокофьева (на примере оперы «Ундина») / Н. П. Савкина. – Текст : непосредственный // Вопросы жанрового и стилистического многообразия советской музыки : сб. научн. трудов / Ред. колл. И. Е. Попов и др.; МГК им. П. И. Чайковского. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1986. – С. 32–47.

185. *Савкина, Н. П.* Становление оперного творчества С. С. Прокофьева (оперы «Ундина» и «Мадалена») : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Наталья Павловна Савкина; [Место защиты : МГК им. П. И. Чайковского]. – М., 1989. – 24 с. – Текст : непосредственный.

186. Садко (Киж, сказитель Дутиков Николай Филиппов) / А. Ф. Гильфердинг. – Текст : непосредственный // *Гильфердинг А. Ф.* Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. – СПб. : Типография императорской академии наук, 1873. – Стб. 738–740.

187. Садко / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – Текст : непосредственный // *Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А.* Энциклопедический словарь : [в 82 т. и 4-х доп. т.]. – М. : «Терра», 1993 : репринт. воспр. издания Ф. А. Брокгауз–И. А. Ефрон 1890 г. : К 100-летию выхода в свет 1-го издания 1890–1990 гг. – Т. XVIII а. – С. 53–54.

188. Садко-купец, богатый гость (Пудога, сказитель А. П. Сорокин) / П. Н. Рыбников, Б. Н. Путилов. – Текст : непосредственный // Песни, собранные П. Н. Рыбниковым : [в 3-х т.] / Под ред. Б. Н. Путилова. – Петрозаводск : Карелия, 1989. – Т. 1. – С. 196.

189. Садко-купец, богатый гость (сказитель Федотов Г. (Дутиков)) / П. Н. Рыбников, Б. Н. Путилов. – Текст : непосредственный // Песни, собранные П. Н. Рыбниковым : [в 3-х т.] / Под ред. Б. Н. Путилова. – Петрозаводск : Карелия, 1989. – Т. 1. – С. 381–383.

190. Санкт-Петербургский музыкально-драматический кружок любителей. Краткий исторический очерк за 25 лет его существования (1877–1902). – СПб. : Государственная типография, 1902. – 52 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

191. *Самсонова, Т. П.* Понятие «архетипическое» в культурной антропологии на материале музыкальной культуры / Т. П. Самсонова. – Текст : непосредственный // Вестник ТГПУ. – 2007. – № 11 (74). – С. 92–95.

192. *Сарабьянов, Д. В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1989. – 293 с. – ISBN 5-210-00073-7. – Текст : непосредственный.

193. *Сдобнов, В. В.* К истокам пушкинской «Русалки» / В. В. Сдобнов. – Текст : непосредственный // Время и текст : Историко-литературный сборник / Ред. Н. В. Серебренников. – СПб. : Академпроект, 2002. – С. 30–38.

194. *Серов, А. Н.* Русалка. Опера А. С. Даргомыжского / А. Н. Серов. – Текст : непосредственный // *Серов, А. Н.* Избранные статьи : [в 2-х т.] – М. ; Л. : Музгиз, 1950. – Т. 1. – С. 254–338.

195. Сказка про Морского Царя и его дочек / П. П. Чубинский, П. А. Гильтебрандт. – Текст : непосредственный // *Чубинский, П. П.* Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Русским Географическим Обществом / Под наблюдением чл.-сотр. П. А. Гильтебрандта. – СПб. : Типография В. Безобразова и Комп., 1872. – Т. 2 : Малорусские сказки. – С. 17–24.

196. Сказки, собранные братьями Гримами / Пер. с нем. под ред. П. Н. Полевого, илл. Ф. Гротъ-Иоганна и Р. Лейнвебера. – СПб. : А. Ф. Маркс, 1895. – 567 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

197. *Скворцова, И. А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Ирина Арнольдовна Скворцова; [Место защиты: МГК им. П. И. Чайковского]. – М., 2010. – 50 с. – Текст : непосредственный.

198. *Слонимский, Ю. И.* Лебединое озеро П. Чайковского : Серия «Сокровища советского балетного театра» / Ю. И. Слонимский. – М. : Музгиз, 1962. – 79 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

199. *Снегирев, И. М.* Русальная неделя / И. М. Снегирев. – Текст : непосредственный // Вестник Европы. – 1827. – № 8. – С. 271–279.

200. *Снегирев, И. М.* Русские простонародные праздники и суеверные обряды : [в 4-х вып.] / И. М. Снегирев. – М. : Университетская типография, 1837–1839. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

201. *Соколов, М. Н.* Христос у подножия мельницы-Фортуны. К интерпретации одного пейзажно-жанрового мотива Питера Брейгеля Старшего / М. Н. Соколов. – Текст : непосредственный // Искусство Западной Европы и Византии : Сб. статей / АН СССР ВНИИ искусствоведения М-ва культуры СССР ; Редкол.: В. Н. Гращенков и др. – М. : Наука, 1978. – С. 132–156.

202. *Соллогуб, В. А.* Ундина : либретто / В. А. Соллогуб. – Текст : непосредственный // Сочинения графа В. А. Соллогуба : [в 5 т.] / В. А. Соллогуб. – СПб. : Издание придворного книгопродавца А. Смирдина (сына), 1855–1856. – Т. 4. – С. 233–293.

203. *Сомов, О. М.* Русалка : Малороссийское предание / О. М. Сомов. – Текст : непосредственный // *Сомов, О. М.* Были и небылицы / О. М. Сомов; Сост., вступ. ст. и примеч. Н. Н. Петруниной. – М. : Советская Россия, 1984. – С. 136–145.

204. *Стамати-Чуря, К. К.* Днепровская русалка : Украинская легенда / К. К. Стамати-Чуря. – Кишинев : Типо-литография Ф. В. Грузинцева, 1890. – 22 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

205. *Стороженко, А. П.* Русалка / А. П. Стороженко. – Вильна; СПб. : Типография А. К. Киркора, Оттиск из Виленского Вестника, 1865. – 42 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

206. *Сумцов, Н. Ф.* Культурные переживания / Н. Ф. Сумцов. – Киев : Типография Г. Т. Корчак-Новицкого, 1890. – 408 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

207. *Тараканов, М. Е.* Ранние оперы Прокофьева / М. Е. Тараканов. – М. ; Магнитогорск : Гос. Ин-т искусствоведения, Магнитогорский муз.-пед. ин-т, 1996. – 199 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

208. *Телегин, С. М.* Ступени мифореставрации : Из лекций по теории литературы. – М. : Спутник+, 2006. – 373 с. – ISBN 5-364-00064-8. – Текст : непосредственный.

209. *Телегин, С. М.* Термин «мифологема» в современном российском литературоведении / С. М. Телегин. – Текст : непосредственный // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя : Материалы Междунар. заочн. научн. конференции 19–24 апреля 2010 г. / Ред. колл. Г. Г. Исаев и др. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – С. 14–16.

210. *Толстой, Ф. М.* Разбор Русалки, оперы А. С. Даргомыжского, Ростиславом / Ф. М. Толстой. – СПб. : Тип. Н. Греча, 1856. – 31 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

211. *Томашевский, Б. В.* Примечания / Б. В. Томашевский. – Текст : непосредственный // *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : [в 10 т.] / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1977–1979. – Т. 5 : Евгений Онегин. Драматические произведения. – Л., 1978. – 527 с.

212. *Томашевский Б. В.* Пушкин : [в 2 кн.] / Отв. редактор В. Г. Базанов, АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). – М. ; Л. : Издательство АН СССР, 1956, 1961. – Кн. 2 : Материалы к монографии. – 575 с.

213. *Топорков, А. Л.* Предвосхищение понятия «архетип» в русской науке XIX века / А. Л. Топорков. – Текст : непосредственный // Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е. М. Мелетинского. – М. : Издательство РГГУ, 2001. – С. 348–368.

214. *Топоров, В. Н.* Космогонические мифы / В. Н. Топоров. – Текст : непосредственный // Мифы народов мира : Энциклопедия: [в 2-х т.] / Гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С. 6–9.

215. *Торопова, А. В.* Музыкальные архетипы как «агенты» спонтанной и целенаправленной терапии общества и «внутреннего делания» человека / А. В. Торопова. – Текст : непосредственный // Музыкотерапия в музыкальном образовании : Материалы Первой междунар. научно-практ. конференции 5 мая 2008 года / Научн. ред. и сост. А. С. Клюев. – СПб. : Астерион, 2008. – С. 9–15.

216. Троицын день. – Текст : непосредственный // Украинский журнал. – 1824. – № 11. – С. 248–265.

217. *Турьшева, О. Н.* Теория и методология зарубежного литературоведения: учебное пособие по направлению подготовки 032700 «Филология» / О. Н. Турьшева. – М. : Флинта : Наука, 2012. – 161 с. – ISBN 978-5-9765-1232-0. – Текст : непосредственный.

218. *Финдейзен, Н. Ф.* Автор гимна «Боже Царя Храни» А. Ф. Львов : Биографический очерк, ч. I / Н. Ф. Финдейзен. – Текст : непосредственный // Русская музыкальная газета. – 1895. – № 7. – Стб. 397–404.

219. *Финдейзен Н. Ф.* Автор гимна «Боже Царя Храни» А. Ф. Львов : Биографический очерк, ч. II / Н. Ф. Финдейзен. – Текст : непосредственный // Русская музыкальная газета. – 1895. – № 8. – Стб. 452–460.

220. *Фрай, Н.* Анатомия критики. Очерк первый. Историческая критика : Теория модусов Н. Фрай, Г. К. Косиков. – Текст : непосредственный // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост. и предисл. Г. К. Косикова. – М. : Издательство Московского университета, 1987. – С. 232–263.

221. *Фуке, Ф. де Ла Мотт* Ундина / Пер. с нем. Н. Жирмунской и В. Дымшица. – М. : Издательский дом Мещерякова, 2019. – 184 с. – ISBN 978-5-00108-459-4. – Текст : непосредственный.

222. *Холлис, Дж.* Мифологемы: Воплощения невидимого мира / Дж. Холлис ; пер. с англ. Валерия Мершавки. – М. : Класс, 2012. – 178 с. – ISBN 978-5-86375-167-2. – Текст : непосредственный.

223. *Холопов, Ю. Н.* Музыкальные формы в Прелюдиях для фортепиано Дебюсси / Ю. Н. Холопов. – Текст : непосредственный // *Холопов Ю. Н.* Музыкальные формы классической традиции : Статьи. Материалы / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. – С. 484–549.

224. *Холопова, В. Н.* Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия / В. Н. Холопова. – Текст : непосредственный // Журнал Общества теории музыки. – 2014/1. – № 3. – С. 20–42.

225. *Хопрова, Т. А. Красногородцева, Г. В.* Александр Сергеевич Даргомыжский: Краткий очерк жизни и творчества / Т. А. Хопрова, Г. В. Красногородцева. – Л. : Музгиз, 1959. – 95 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

226. *Цукер, А. М.* Драматургия Пушкина в русской оперной классике : 2-е изд. / А. М. Цукер. – М. : Композитор, 2015. – 280 с. ISBN 978-5-9907158-4-4. – Текст : непосредственный.

227. *Цукер, А. М.* «Откуда ты, прекрасное дитя?» Ещё раз о «Русалке» Даргомыжского / А. М. Цукер. – Текст: непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2010. – № 2. – С. 31–42.

228. *Чавчанидзе, Д. Л.* Романтическая сказка Фуке / Д. Л. Чавчанидзе. – Текст : непосредственный // *Фуке, Фридрих де ла Мотт* Ундина / Пер. с нем. Н. А. Жирмунской. – М. : Наука, 1990. – С. 421–471.

229. *Чешихин, В. Е.* История русской музыки, с древнейших времен по 1903 год и позже, в эволюции родов музыкального творчества : [в 6 т.] : 2-е изд., испр. и доп. / В. Чешихин. – М. : Электронпечатня нот П. Юргенсона, 1905. – Т. 1 : История русской оперы (с 1674 по 1903 г.) – 638 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

230. *Чубинский, П. П.* Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел: Материалы и исследования : [в 7 т.] / Ред. Акад. А. Н. Веселовского. – СПб. : Тип. Имп. Академии наук, 1880. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

231. *Чулков, М. Д.* Абевега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений и свадебных простонародных обрядов, колдовства, шаманства и проч. / М. Д. Чулков. – М. : Типография Ф. Гишпиуса, 1786. – 326 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

232. *Шаймухаметова, Л. Н.* Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : автореферат диссертации на соискание кандидата искусствоведения / Людмила Николаевна Шаймухаметова ; [Место защиты : Рос. ин-т искусствознания]. – М., 1994. – 32 с. – Текст : непосредственный.

233. *Шлегель, Ф.* Эстетика. Философия. Критика : [в 2 т.] / Вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова. – М. : Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
234. *R. S. [Шор Р.]* Лорелея / Р. Шор. – Текст : непосредственный // Литературная энциклопедия : [в 11 т.]. – [М.], 1929–1939. – Т. 6. – М. : ОГИЗ РСФСР, Гос. словарно-энциклопедическое издательство «Советская Энциклопедия», 1932. – Стб. 587.
235. *Шпет, Г.* Сочинения / Ред. совет: В. С. Степин (пред.) и др.; предисл. Е. В. Пастернак. – М. : Правда, 1989. – 608 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
236. *Шталь, О.* Введение // *Фуке, Фридрих де ла Мотт* Ундина : Рассказ Фридриха Деля-Мот Фуке, изданный для русских гимназий с присоединением введения, объяснений, примечаний и словаря О. Шталем, учителем Первой Московской гимназии : 2-е изд., испр. / О. Шталь. – М. : Типография В. Грачева и К°, 1866. – С. 1–6.
237. *Щепановская, Е. М.* Архетипический подход как метод гуманитарных наук / Е. М. Щепановская. – Текст : непосредственный // Известия СПбГЭТУ «ЛЭТИ». Философские проблемы социальных и гуманитарных наук. – Т. 1. – СПб., 2008. – С. 70–74.
238. *Щепановская, Е. М.* Генезис и классификация мифологических архетипов : специальность 09.00.13 «Философская антропология, философия культуры» : диссертация на соискание ученой степени канд. философских наук / Елена Михайловна Щепановская ; [Место защиты: С.-Петербург. гос. ун-т]. – СПб., 2011. – 273 с. – Текст : непосредственный.
239. *Юнг, К. Г.* Архетип и символ / Пер., К. Г. Юнг; Предисл. А. М. Руткевича; Примеч. В. М. Бакусева и др. – М. : Ренессанс, 1991. – 299 с. – ISBN 5-7664-0462-X. – Текст : непосредственный.
240. *Юнг, К. Г.* Психология бессознательного / К. Г. Юнг; пер. с нем., вступ. ст. В. М. Бакусева. – М. : Канон+, 1994. – 319 с. – ISBN 5-88373-002-7. – Текст : непосредственный.
241. *Юнг К. Г.* Ответ Иову : монография / К. Г. Юнг; пер. с нем. В. М. Бакусева, А. Гаранджи. – М. : Канон+, 1995. – 352 с. – ISBN 5-237-00413-X. – Текст : непосредственный.
242. *Юнг, К. Г.* Об архетипах коллективного бессознательного / К. Г. Юнг. – Текст : непосредственный // *Юнг К. Г.* Божественный ребенок : аналитическая психология и воспитание : сборник работ / К. Г. Юнг. – М. : «Олимп», Изд-во «АСТ-ЛТД», 1997. – С. 248–290.
243. *Юнг, К. Г.* Структура психики и архетипы / К. Г. Юнг ; Пер. с нем. Т. А. Ребеко. – 2-е изд. – М. : Академический проект, 2009. – 302 с. – ISBN 978-5-8291-1101-4. – Текст : непосредственный.

244. Юнг, К. Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления / К. Г. Юнг; пер. с нем. И. Булыкиной. – Киев: Air Land, 1994. – 405 с.

245. Юнг, К. Г. Концепция коллективного бессознательного / К. Г. Юнг. – Текст : непосредственный // Юнг К. Г., Хендерсон Дж. Человек и его символы / Под общ. ред. С. Н. Сидоренко. – М. : Серебряные нити, 1997. – С. 337–346. – ISBN 5-89163-003-6.

246. Янковский, М. О. Былинные истоки оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова / М. О. Янковский. – Текст : непосредственный // Ученые записки ГНИИТМиК. – Л., 1958. – Т. 2. – С. 319–352.

247. Янковский, М. О. Стасов и Римский-Корсаков / М. О. Янковский // Музыкальное наследие. Римский-Корсаков : [в 2-х т.] / АН СССР, Институт истории искусств, ред. колл. М. О. Янковский и др. – М. : Изд. АН СССР, 1953. – Т. 1. – С. 337–404.

Печатные издания на иностранных языках:

248. Anderson, S. The Logical Structure of Linguistic Theory / S. Anderson, Yale University. – Text : direct // Project Muse. Today's Research. Tomorrow's Inspiration. – 2008. – January. – P 795–814. DOI : 10.1353/lan.0.0075.

249. Beaumont, A. Zemlinsky / A. Beaumont, Cornell University Press. – New-York ; Cornell : Cornell University Press, 2000. – 560 p. – ISBN 0-8014-3803-9. – Text : direct.

250. Bodkin, M. Archetypal patterns in poetry : Psychological Studies of Imagination / M. Bodkin, Oxford University Press. – London : Oxford University Press, 1993. – 325 p. – ISBN 0192810189 (ISBN13: 9780192810182). – Text : direct

251. Book of Symbols. Reflections on Archetypal Images / Ed. Ronnberg Ami. – Cologne : Taschen, 2010. – 808 p. – ISBN: 978-3-8365-1448-4. – Text : direct.

252. Bolzan, C. E. T. A. Hoffmann. La biografia musicale di un romantico diseredato / C. Bolzan. – Varese : Zecchini, 2020. – 280 p. – ISBN 9788865402832. – Text : direct.

253. Borchard, B. Clara Schumann : Ihr Leben / B. Borchard. – Berlin ; Frankfurt am Main : Ullstein Verlag, 1991. – 427 s. – ISBN 978-3-48-708553-1. – Text : direct.

254. Braun, P. E.T.A. Hoffmann: Dichter, Zeichner, Musiker: Biographie / P. Brown. – Winkler : Artemis & amp, 2004. – 215 p. ISBN 3538071756 (ISBN13: 9783538071759). – Text : direct.

255. Brown, C. Lortzing, (Gustav) Albert / C. Brown. – Text : direct. // The New Grove Dictionary of Opera : in 4 vol. / ed. Stanley Sadie. – London : Macmillan ref. ; New York : Grove's dict. of music inc., 1992. – Vol. 3. – P. 48–51. – ISBN 0-333-48552-1 (ISBN 0-935859-92-6).

256. Brown, C. “Undine” : Romantische Zauberoper in four acts by Albert Lortzing to a libretto by the composer after Friedrich Carl de la Motte Fouque's story Undine / C. Brown. – Text : direct. // The New Grove Dictionary of Opera : in 4 vol. / ed. Stanley Sadie. – London : Macmillan ref.

; New York : Grove's dict. of music inc., 1992. – Vol. 4. – P. 866–867. – ISBN 0-333-48552-1 (ISBN 0-935859-92-6).

257. *Burger, E.* Robert Schumann – Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten / E. Burger. – Mainz : Schott Verlag, 1998. – 355 s. – ISBN 3-7957-0343-3 (ISBN13: 978-3-79570-343-1). – Text : direct.

258. *Burger, E.* Franz Liszt : eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten München / E. Burger. – München, 1986. – 346 s. – ISBN 3417771603 (978-3-471-77160-0). – Text : direct.

259. *Campbell, J.* The Hero with a Thousand Faces / J. Campbell, Princeton University Press. – Princeton : Princeton University, 2004. – 394 p. ISBN 0-691-11924-4- (Library of Congress: Control No. 200306H0H4). – Text : direct.

260. *Charlton, D.* “Undine” : *Zauberoper* in three acts by E. T. A. Hoffmann to a libretto by Friedrich Carl de la Motte Fouque after his own story *Undine* (1811) / D. Charlton. – Text : direct. // The New Grove Dictionary of Opera : in 4 vol. / ed. Stanley Sadie. – London : Macmillan ref. ; New York : Grove's dict. of music inc., 1992. – Vol. 4. – P. 865–866. – ISBN 0-333-48552-1 (ISBN 0-935859-92-6).

261. *Chomsky, N.* Logical Structure of Linguistic Theory / N. Chomsky, University of Chicago. – Chicago : University of Chicago Press, 1985. – 592 p. – ISBN 0226104362 (ISBN13: 9780226104362). – Text : direct.

262. *Chomsky, N.* Syntactic structures / by Noam Chomsky ; with an introd. by David W. Lightfoot. – 2d ed. – Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 2002. – 117 p. – ISBN 3-11-017279-8. – Text : direct.

263. *Clapham, J.* Antonín Dvořák. Musician and Craftsman / J. Clapham. – London : Newton Abbot (England), David & Charles, 1979. – 238 p. – ISBN 0715377906 (ISBN13: 9780715377901) – Text : direct.

264. *Daverio, J.* Robert Schumann: Herald of a «New Poetic Age» / J. Daverio. – Oxford : Oxford University Press, 1997. – 607 p. – ISBN 0195091809 (ISBN 13: 978-0-19509-180-9) – Text : direct.

265. *Dietrichkeit, W.* Gustav Albert Lortzing. Schauspieler, Sänger, Komponist, Kapellmeister : eine Biographie / W. Dietrichkeit. – Heimatbund Niedersachsen, Gruppe Bad Pyrmont in German, 2000. – 240 s. – Text : direct.

266. *Draheim, J.* Schumann / J. Draheim. – Text : direct // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik. – 2. völlig neu bearbeitete Ausgabe in 29 Bde. / hrsg. von F. Blume, L. Finscher. – Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2006. – Bd. 15. – Sp. 257–298.

267. *Edler, A.* Robert Schumann und seine Zeit [3. korrigierte und erweiterte Auflage] / A. Edler. – Laaber-Verlag, 2008. – 416 s. – ISBN 978-3-89007-653-9. – Text : direct.

268. *Faber, Michael A.; Mayer, John D.* Resonance to archetypes in media : There's some accounting for taste / Michael A. Faber; John D. Mayer. – Text : direct // *Journal of Research in Personality*. – 2009. – № 43 (June, 3). – P. 307–322. – DOI :10.1016/j.jrp.2008.11.003.
269. *Fifield, C.* Die Loreley : *Grosse romantische Oper* in four acts, op. 16, by Max Bruch to a libretto by Emmanuel Geibel / C. Fifield. – Text : direct. // *The New Grove Dictionary of Opera* : in 4 vol. / ed. Stanley Sadie. – London : Macmillan ref. ; New York : Grove's dict. of music inc., 1992. – Vol. 3. – P. 44. – ISBN 0-333-48552-1 (ISBN 0-935859-92-6).
270. Franz Liszt – Musique, médiation, interculturalité / Ehrhardt Damien (Hrsg.). – Text : direct // *Etudes germaniques*. – 2008 – 63/3 [Juli–September]. – 128 p.
271. *Frye, N.* Anatomy of criticism: four essays / N. Frye, Princeton University Press. – Princeton; New Jersey : Princeton University Press, 1971. – 404 p. – ISBN miss. – Text : direct.
272. *Geck, M.* Robert Schumann: Mensch und Musiker der Romantik / M. Geck. – München : Siedler, 2010. – 319 s. – ISBN 978-3-88680-897-7. – Text : direct.
273. *Gut, S.* Franz Liszt / S. Gut. – Paris : Éditions de Fallois/L'Âge d'homme, 1989. – 664 p. – ISBN 287706042X (ISBN13: 978-2-87706-042-4). – Text : direct.
274. *Henze, H. W.* Bohemian Fifths: An Autobiography / Translation by Stewart Spencer. – Princeton : Princeton University Press, 2015. – 532 p. – ISBN13 0691607095 (ISBN13: 978-0-69160-70-92). – Text : direct.
275. *Hermand, J.* Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils / J. Hermand. – Text : direct // *Jugendstil* / hrsg. v. J. Hermand. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. – S. 469–494.
276. History of opera / Ed. Stanley Sadie ; The Norton / Grove. – London ; NY : The Macmillan Press LTD, 1990. – 486 s. – ISBN 0-333-41730-5 (ISBN 0-393-02810-0). – Text : direct.
277. *Jensen, E. F.* Schumann / E. F. Jensen. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 398 p. ISBN 0-19-513566-0; 0-19-518297-9 (pbk.). – Text : direct.
278. *Johnson, N. B.* Image and archetype : male and female as metaphor in the thought of Carl G. Jung and Ogotemmêli of the Dogon' / Norris Brock Johnson, University of North Carolina at Chapel Hill. – Text : direct // *Dialectical Anthropology*. – 1988. – № 13. – P. 45–62.
279. *Johnson, N. B.* Primordial Image and the Archetypal Design of Art / Norris Brock Johnson, University of North Carolina at Chapel Hill. – Text : direct // *Journal of Analytical Psychology*. – 1991. – № 36 (August, 3). – P. 371–392. DOI : 10.1111/j.1465-5922.1991.00371.x.
280. *Kruse, G. R. von* Albert Lortzing. – Leipzig : Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1914. – 66 s. – ISBN miss. – Text : direct.

281. *Lévi-Strauss, C. Structural Anthropology / C. Lévi-Strauss, translated by C. Jacobson and Br. G. Schoepf . – New-York : Basic Books, 1974. – 448 p. – ISBN 046509516X (ISBN13 : 9780465095162).* – Text : direct.

282. *Lodemann, J. Lortzing. Leben und Werk des dichtenden, komponierenden und singenden Publikumsliebings, Familienvaters und komisch tragischen Spielopernweltmeisters aus Berlin / J. Lodemann. – Göttingen : Steidly, 2000. – 672 p. – ISBN 10 3882437332. – Text : direct.*

283. *Loos, H. Robert Schumann. Werk und Leben / H. Loos. – Wien: Edition Steinbauer GmbH, 2010. – 316 s. – ISBN: 978-3-902494-42-9. – Text : direct.*

284. *Markx, F. E. T. A. Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera / F. Markx. – Brill | Rodopi, 2015. – 496 p. – ISBN: 900430956X (ISBN-13(EAN): 9789004309562).* – Text : direct.

285. *Mendelssohn and His World / Ed. by R. Todd. – Princeton : Princeton University Press, 1991. – 428 p. – ISBN 0691091439 (ISBN13: 9780691091433).* – Text : direct.

286. *Pedroza, Ludim R. Music as Communitas : Franz Liszt, Clara Schumann, and the Musical Work / Ludim R. Pedroza, Texas State University, TxSt · School of Music. – Text : direct. // Journal of Musicological Research. – 2010. – № 29 (4). – P. 295–321. – DOI:10.1080/01411890903475981.*

287. *Rasch, Wolfdietrich Fläche, Welle, Ornament / W. Rasch. – Text : direct // Festschrift Werner Hager. Recklinghausen : Aurel Bongers, 1966. – S. 155–167.*

288. *Réminiscences à Liszt / Ch. Stölzl, Huschke W. (Hrsg.). – Weimar : Hochschule für Musik Franz Liszt, 2011. – 256 s. – Ohne ISBN. – Text : direct.*

289. *Reich, Nancy B. Clara Schumann : The artist and the Woman / Revised ed. By N. B. Reich). – Ithaca, NY : Cornell University Press, 2001. – 376 p. – ISBN 978-0-8014-3740-3 (cloth : alk.paper) ; ISBN 978-0-8014-8637-1 (pbk. : alk. paper). – Text : direct.*

290. *Rowland, S. C.G. Jung and Literary Theory: The Challenge from Fiction / S. Rowland. – New-York : St. Martin's Press, 1999. – 198 p. – ISBN 978-0-312-22275-8. – Text : direct.*

291. *Schirmag, H. Albert Lortzing: Glanz und Elend eines Künstlerlebens / Heinz Schirmag. – Henschel, 1995. – 412 s. – ISBN 3894871962 (ISBN 9783894871963).* – Text : direct.

292. *Schönzeler, H.-H. Dvořák / H.-H. Schönzeler. – London, New York : Marion Boyars Publishers, 1984. – 280 p. – ISBN 978-0-7145-2575-4. – Text : direct.*

293. *Smaczny, J. Grand Opera Amongst the Czechs / J. Smaczny. – Text : direct. // The Cambridge Companion to Grand Opera / D. Charlton, (ed.). – ISBN 978-0-521-64683-3. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – P. 366–382.*

294. *Smaczny, J. “Rusalka” Lyric fairy-tale in three acts by Antonin Dvořák to a libretto by Jaroslav Kvapil / J. Smaczny. – Text : direct. // The New Grove Dictionary of Opera : in 4 vol. / ed.*

Stanley Sadie. – London : Macmillan ref. ; New York : Grove's dict. of music inc., 1992. – Vol. 4. – ISBN 0-333-48552-1 (ISBN 0-935859-92-6). – P. 91–93.

295. *Taruskin, R. Music in the Nineteenth Century.* / R. Taruskin, Oxford University Press. – Oxford: Oxford University Press, 2010. – 927 p. – ISBN 978-0-19-538483-3. – Text : direct.

296. *Taruskin, R. “Rusalka” : Romantic opera in four acts by Alexander Sergeevich Dargomizhsky to his own libretto after Alexander Sergeevich Pushkin’s poem / R. Taruskin.* – Text : direct. // *The New Grove Dictionary of Opera* : in 4 vol. / ed. Stanley Sadie. – London : Macmillan ref. ; New York : Grove's dict. of music inc., 1992. – Vol. 4. – P. 90–91. – ISBN 0-333-48552-1 (ISBN 0-935859-92-6).

297. *The New Grove Book of Operas : 2d ed.* / Ed. Stanley Sadie. – Oxford : Oxford University Press, 2006. – 740 p. – ISBN 0195309073 (ISBN13: 9780195309072). – Text : direct.

298. *Todd, Larry R. Felix Mendelssohn Bartholdy: Sein Leben, Seine Musik / R. Larry Todd, Helga Beste (Übersetzer).* – Stuttgart : Carus-Verlag , 2019. – ISBN 315010677X (ISBN13: 9783150106778). – Text : direct.

299. *Weiner, Michael O.; Gallo-Silver, Les Paul. The Complete Father : Essential Concepts and Archetypes.* – Jefferson, NC : McFarland, 2018. – 260 p. – ISBN 978-1-4766-6830-7. – Text : direct.

300. *Zipes, J. Fairytale as Myth. Myth as Fairytale / J. Zipes.* – Text : direct // *Children’s Literature Association Quarterly.* – 1987 (January, 1). – P. 107–110. – DOI : 10.1353/chq.1987.0014.

Нотные издания:

301. *Акименко, Ф. С. Русалка : для сопрано с сопровождением фортепиано, слова Лермонтова / Ф. С. Акименко.* – СПб.; Лейпциг : Изд-во М.П. Беляева, 1900. – 15 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

302. *Аренский, А. С. Песня рыбки ор. 27/1 / А. С. Аренский.* – СПб. : В. Бессель и К°, 1892. – 6 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

303. *Балакирев, М. А. Песня золотой рыбки : Романс для высокого голоса в сопровождении фортепиано / М. А. Балакирев.* – М. : Музыка, 1965. – 5 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

304. *Берг, А. Воцек : Клавир / А. Берг.* – Л. : Музыка, 1977. – 312 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная

305. *Бородин, А. П. Морская царевна : Романс / А. П. Бородин.* – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Бородин, А. П. Романсы и песни : для голоса в сопровождении фортепиано.* – М. : Музыка, 1985. – С. 23–25.

306. *Бюцов, В. Е. Русалка : Слова К. Бальмонта.* – М.; Лейпциг : Издательство П. Юргенсона, [1904]. – 5 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

307. *Вейсберг, Ю. Л.* Канцонетта из оперы «Русалочка» : для голоса с оркестром : Партитура / Ю. Л. Вейсберг. – М. : Муз.сектор Госиздата, 1926. – 11 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

308. *Вейсберг, Ю. Л.* Матросская пляска из оперы «Русалочка»: Для симф. оркестра : Партитура / Ю. Л. Вейсберг – М. : Музгиз, 1936. – 31 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

309. *Виардо-Гарсиа, П.* Русалка : Романс / П. Виардо-Гарсиа. – СПб. : у Иогансена, 1868. – 11 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

310. *Вохина, М.* Ария «Волна печально плещет» из оперы «Ундины» : Для сопрано / Слова М. Лихачева, музыка М. Вохиной. – СПб. : У В. Стелловского, 1882. – 8 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

311. *Вохина, М.* Ария «О мой Гульбранд» из оперы «Ундины». Для сопрано / Слова М. Лихачева, музыка М. Вохиной. – СПб.: У В. Стелловского, 1882. – 9 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

312. *Вохина, М.* Речитатив и ария «В страхе неведомом бьется пугливое сердце мое» : Для контральто / Слова М. Лихачева, музыка М. Вохиной. – СПб. : У В. Стелловского, 1882. – 9 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

313. *Вурм, К. В.* Русалка : для соло и женского хора / К. В. Вурм. – СПб.; М. : Склад у Юлии Генриховны Циммерман, [б.г.]. – 11 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

314. *Глазунов, А. К.* Нереида : «Среди зеленых волн...» : для высокого голоса с сопровождением фортепиано / муз. А. Глазунова; сл. А. Пушкина. – Лейпциг : М. П. Беляев, 1898. – 5 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

315. *Глазунов, А. К.* Море : Фантазия для усиленного оркестра. Ор. 28 : Партитура / А. К. Глазунов. – Лейпциг, 1890. – 90 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

316. *Глинка, М. И.* «Иван Сусанин» : Опера : Клавир / М. И. Глинка. – М.: Музгиз, 1953. – 392 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

317. *Глиэр, Р. М.* Русалка : романс / З. М. Глиэр. – Музыка (знаковая) : непосредственная // Арии, романсы и песни из репертуара А. В. Неждановой / Сост. В. Абрамович. – М.: Музыка, 1973. – С. 97–104.

318. *Даргомыжский А. С.* Песнь рыбки (из поэмы «Мцыри») / А. С. Даргомыжский. – Музыка (знаковая) : непосредственная // Лермонтов в романсах и песнях русских композиторов XIX столетия. – М. ; Л. : Гос. муз. изд., 1941. – С. 41–45.

319. *Даргомыжский, А. С.* Русалка : Опера в 4 действиях, 6 картинах : Клавир / А. С. Даргомыжский. – М.: Музыка, 1975. – 308 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

320. *Дебюсси, К.* Отражения в воде / К. Дебюсси // *Дебюсси, К.* Собрание сочинений для фортепиано : [в 6 т.]. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1961–1965. – Т. 2. – М., 1961.
321. *Дебюсси, К.* Пеллеас и Мелизанда : опера в 5 действиях, 15 картинах : Клави́р / К. Дебюсси, Рус. текст Н. Кончаловской. – М. : Музыка, 1973. – 315 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
322. *Дебюсси, К.* Море. Три симфонических эскиза : Партитура / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1978. – 172 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
323. *Дебюсси, К.* Остров радости / К. Дебюсси, Ред. К. С. Сорокина; Вступит. статья И. Ф. Белзы; Примеч. А. А. Кондратьева. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Дебюсси, К.* Собрание сочинений для фортепиано : [в 6 т.]. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1961–1965. – Т. 2. – М., 1961.
324. *Дебюсси, К.* Сирены / К. Дебюсси. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Дебюсси, К.* Ноктюрны : Партитура. – М. : Музыка, 1985. – С. 72–112.
325. *Длуский, Э. Я.* Русалка : Романс : Для голоса с фортепиано / Э. Я. Длуский. – СПб. : Нотопечатня В. А. Вацлика, 1888. – 9 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
326. *Ипполитов-Иванов, М. М.* Мцыри ор. 54 : Симфоническая поэма (по Лермонтову) : для большого оркестра и голоса : Партитура / М. М. Ипполитов-Иванов. – М. : Музсектор Госиздата, 1929. – 64 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
327. *Ипполитов-Иванов, М. М.* Песня рыбки / М. М. Ипполитов-Иванов. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Ипполитов-Иванов, М. М.* Четыре романса: Для пения с ф.-п. – СПб.: В. Бессель и К°, 1886. – С. 1–4.
328. *Катуар, Е. Л.* Песнь русалки : ор.11 № 1 / Е. Л. Катуар. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Катуар, Е. Л.* Четыре стихотворения для одного голоса с фортепиано : ор.11. – М. : У П. Юргенсона, 1901. – С. 3–7.
329. *Катуар, Е. Л.* Русалка : Кантата для соло, хора и оркестра : Переложение для пения с фортепиано / Е. Л. Катуар. – СПб. : У Юргенсона, [1896]. – 11 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
330. *Лисенко, М. В.* Утоплена: лірико-фантастична опера на 3 дії / М. В. Лисенко ; лібретто М. Старицького (за твором М. Гоголя "Майська ніч, або утоплена") ; музична редакція М. І. Вериківського ; літературна редакція М. Т. Рильського : Клавір. – [Б. м.] : Мистецтво, 1956. – 251 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
331. *Ломакин, Г. Я.* «Русалка плыла по реке голубой...» : Романс для тенора или сопрано, слова М. Лермонтова / Г. Я. Ломакин. – СПб. : Грав. и печ. Гедрима [185...]. – 7 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

332. *Львов, А. Ф.* Ундина : Романс / А. Ф. Львов. – М. : в Музыкальном магазине Ю. Гессера, печ. в типографии В. Кириллова, [1848]. – 5 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

333. *Львов, А. Ф.* Баллада «Не цветы красуются» / А. Ф. Львов. – М. : В Музыкальном магазине Ю. Гессера, печ. в типографии В. Кириллова, [1848]. – 7 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

334. *Львов, А. Ф.* «Раскаяние» : Романс / А. Ф. Львов. – М. : В Музыкальном магазине Ю. Гессера, печ. в типографии В. Кириллова, [1848]. – 5 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

335. *Моцарт, В. А.* Волшебная флейта : Опера: Клавир / В. А. Моцарт. – М. : Музыка, 1982. – 222 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

336. *Мусоргский, М. П.* Борис Годунов : Народная музыкальная драма в 4-х действиях с прологом (в обработке и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова) / М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсакова. – СПб. ; М. : Bessel & C, 1909. – 215 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

337. *Мяковский, Н. Я.* Наяда / Н. Я. Мяковский. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Мяковский, Н. Я.* Размышления. Семь стихотворения Е. Баратынского. Для голоса с фортепиано. Соч. 1. – М. : Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1926. – С. 18–20.

338. *Никольский, А. В.* Песенка рыбки / А. В. Никольский. – СПб. : У П. Юргенсона, [1904]. – 7 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

339. *Огарев, Н. П.* Песня золотой рыбки / Н. П. Огарев. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Огарев, Н. П.* Три романса на слова М. Ю. Лермонтова для голоса с фортепиано. – М.; Л. : Музгиз, 1943. – С. 11–12.

340. *Остроглазов, М. А.* Песня рыбки ор. 4 № 8 / М. А. Остроглазов. – СПб. : У П. Юргенсона, [б.г.]. – 6 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

341. *Остроглазов, М. А.* Русалка : романс на слова К. Бальмонта / М. А. Остроглазов. – М. ; Лейпциг : Издательство П. Юргенсона, [1904?]. – 5 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

342. *Панаев, А. Л.* Русалка : Ария для контральто / А. Л. Панаев. – СПб. ; М. : Изд-во В. Бесселя и К°, 1900. – 7 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

343. *Пауфлер, К.* Русалка : Романс на стихи М. Ю. Лермонтова / К. Пауфлер. – СПб. : Р. Гедрима, 1854. – 11 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

344. *Равель, М.* Ondine / М. Равель. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Равель, М.* Gaspard de la Nuit (Ночной Гаспар) : Три поэмы для фортепиано по Алоизиусу Бертрону. – М. : Музыка, 1977. – С. 3–17.

345. *Римский-Корсаков, Н. А.* Нимфа : Романс для сопрано / Н. А. Римский-Корсаков. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Римский-Корсаков, Н. А.* Полн. собр. соч. : [в 50 т.] – М. ; Л. : Музгиз, 1946–1970. – Т. 45. – М., 1946. – С. 467–473.

346. *Римский-Корсаков, Н. А.* Свитезянка : Кантата для сопрано и тенора соло, смешанного хора и оркестра : Партитура / Н. А. Римский-Корсаков. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Римский-Корсаков, Н. А.* Полн. собр. соч. : [в 50 т.] – М.-Л. : Музгиз, 1946–1970. – Т. 24. – М., 1966. – С. 5–102.

347. *Римский-Корсаков, Н. А.* Свитезянка : Романс / Н. А. Римский-Корсаков. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Римский-Корсаков, Н. А.* Полное собрание сочинений : [в 50 т.] – М.-Л. : Музгиз, 1946–1970. – Т. 45. – М., 1946. – С. 68–77.

348. *Римский-Корсаков, Н. А.* Снегурочка : Весенняя сказка : Опера в четырех действиях с прологом : Клавир. – М. : Музыка, 1974. – 428 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

349. *Римский-Корсаков, Н. А.* Майская ночь : Опера в трех действиях, четырех картинах : Клавир. – М. : Музыка, 1991. – 336 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

350. *Римский-Корсаков, Н. А.* Садко : Опера-былина в семи картинах : Клавир / Н. А. Римский-Корсаков. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1962. – 334 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

351. *Рубинштейн, А. Г.* «Русалка» : [Кантата] для женского хора и соло. – СПб. : у Йогансена, [186...] – 13 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

352. Русалка : Комическая опера : для фортепиано с пением. Музыка г-на Кауэра, переделанная для фортепиано Г. Куцимом. Часть 1 / Ф. Кауэр, Г. Куцим. – СПб. ; М. : у Пеца; у Ленгольда, Б.Г. – 44 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

353. Русалка : Комическая опера : для фортепиано с пением. Музыка г-на Кауэра, переделанная для фортепиано Г. Куцимом. Часть 2 / Ф. Кауэр, Г. Куцим. – СПб. ; М. : у Пеца; у Ленгольда, Б.Г. – 64 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

354. Русалка : Комическая опера : для фортепиано с пением : Часть 3. Музыка С. Давыдова / С. И. Давыдов. – СПб. : Театральная типография, 1804–1807. – 78 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

355. *Чайковский, П. И.* Буря : Фантазия для оркестра / П. И. Чайковский. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Чайковский, П. И.* Полное собрание сочинений : [в 63 т.] – М. : Государственное музыкальное издательство, 1940–1990. – Т. 24. – С. 12.

356. *Чайковский, П. И.* Лебединое озеро : Партитура / П. И. Чайковский. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Чайковский, П. И.* Полное собрание сочинений : [в 63 т.] – М. : Государственное музыкальное издательство, 1940–1990. – Т. 11 (А) – 402 с.

357. *Чайковский, П. И.* Музыка к весенней сказке А. Н. Островского «Снегурочка» : Партитура / П. И. Чайковский. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Чайковский, П.И.* Полное собрание сочинений : [в 63 т.] – М. : Государственное музыкальное издательство, 1940–1990. – Т. 14. – 368 с.
358. *Чайковский П. И.* Отрывки из оперы «Ундина»: Партитура [Ноты] // *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений: в 63 т. М.: Государственное музыкальное издательство, 1940–1990. – Т. 2. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1950. – 225 с.
359. *Чайковский П.И.* Пиковая Дама: Опера в 3 действиях, 7 картинах: Клавир [Ноты]. – М.: Музыка, 1972. – 316 с.
360. *Чайковский, П. И.* Ундина : Опера в трех действиях : Фрагменты партитуры / П. И. Чайковский. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Чайковский, П. И.* Академическое полное собрание сочинений : Серия I : Сценические произведения, оперы : Том 3. – Челябинск : Music Production International, 2016. – 312 с. – ISBN 978-5-9628-0208-4.
361. *Чесноков, П. Г.* «Русалка» для женского хора, фисгармонии и фортепиано / П. Г. Чесноков. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Чесноков, П. Г.* Произведения для женского хора в сопровождении фортепиано. – М. : Музгиз, 1962. – С. 19–31.
362. *Шопен, Ф.* Баркарола / Ф. Шопен. – М. : Государственное издательство «Искусство», 1938. – 12 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
363. *Шостакович, Д. Д.* Симфония № 14 : для сопрано, баса и камерного оркестра : Партитура / Д. Д. Шостакович. – М. : Музыка, 1971. – 100 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
364. *Шостакович, Д. Д.* Катерина Измайлова : Опера : Клавир / Д. Д. Шостакович. – Музыка (знаковая) : непосредственная // *Шостакович, Д. Д.* Полное собрание сочинений : [в 42-х т.]. – Т. 22. – М. : Музыка, 1985. – 334 с.
365. *Штейнберг, М. О.* Русалка : Музыка к стихотворению М. Ю. Лермонтова для оркестра, сопрано соло и женского хора, ор. 4 / М. О. Штейнберг. – СПб. : У Юргенсона, 1910. – 47 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
366. *Шуберт, Ф.* Прекрасная мельничиха : Цикл песен на слова В. Мюллера / Ф. Шуберт. – М. : Музыка, 1981. – 80 с. – ISMN нет. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
367. *Bruch, Max* Die Loreley : Die Einleitung für grosse Orchester / Max Bruch. – Leipzig : C. F. W. Siegel's Musicalienhandlung, [19--]. – 15 s. – ISMN nein. – Musik (ikonisch) : sofort
368. *Dvořák, Ant.* Rusalka : Lyrická pohádka o 3 jednáních : Klavírní výtah se zpěvy / Ant. Dvořák. – Praha : U mělecká Baceda, 1910. – 264 s. – ISMN ne. – Hudba (kultovní) : bezprostřední.

369. *Dvořák, Ant.* Vodník : Symponická báseň podle baladě Karla Jaromira Erbena, op. 107 : Partitura / Ant. Dvořák. – Praha : Statni Nakladalelstvi Krásné Literatury, hudby a umeni, 1958. – 86 s. – ISMN ne. – Hudba (kultovní) : bezprostřední.

370. *Hoffmann, E. T. A.* Undine : Zauberoper in drei Akten / Von E. T. A. Hoffmann ; Im Klavierauszug neu bearbeitet von H. Pfitzner. – Leipzig : C.F.Peters, S. a. – 246 s. – ISMN nein. – Musik (ikonisch) : sofort.

371. *Lortzing, A.* Undine : Romantische Zauberoper in 4 Aufzugen : Klavierauszug / A. Lortzing. – Leipzig : Peters, s. a. – 226 s. – ISMN nein. – Musik (ikonisch) : sofort.

372. *Mendelssohn-Bartholdy, F.* Märchen von der schönen Melusine: op. 32. / F. Mendelssohn-Bartholdy. – Musik (ikonisch) : sofort // *Mendelssohn-Bartholdy, F.* Ouvertüren. – Leipzig : Verlag von Breitkopf & Härtel, s. a. – S. 183–232.

373. *Mendelssohn-Bartholdy, F.* Loreley : an unfinished opera / The English version by W. Bartholomew. – London : Novello and Company, Limited. – No ISMN. – Music (iconic): direct.

374. *Mendelssohn-Bartholdy, F.* Loreley : unvollendete Oper : Finale aus “Loreley” : op. 98 / von Felix Mendelssohn Bartholdy. – Leipzig [etc.] : Breitkopf & Härtel, [19--]. – 82 s. – ISMN nein. – Musik (ikonisch) : sofort.

375. *Mozart, W. A.* Don Giovanni : An Opera in Two Acts : Vocal Score. – New-York : G. Schirmer, Inc. – 300 p. – No ISMN. – Music (iconic) : direct.

376. Overture [C : pour orchestre] de l’opera Ondine : Partition / Comp. par Alexis Lvoff. – St. Petersburg : A. Erchoff, [s. a. – 1850]. – 42 s. – ISMN non. – Musique (emblématique) : immediate.

377. Overture de l’opera Ondine composee par Alexis Lvoff arrange pour le Piano a quatre mains par A. Henselt / Comp. par Alexis Lvoff. – St. Petersburg: ches M. Bernard, [s.a.]. – 25 s. – ISMN non. – Musique (emblématique) : immediate.

378. Overture de l’opera Ondine composee par Alexis Lvoff instrumentee par M. Balakirew / Comp. par Alexis Lvoff. – Leipzig ; St.Petersburg ; Moskau ; London : Jul. Heinr. Zimmermann, Jnst.lit.de F. M. Geidel, [1902]. – 52 s. – ISMN non. – Musique (emblématique) : immediate.

379. *Reinecke, K.* Sonata “Undine” for flute and piano: Score / K. Reinecke. – N.-Y. : International music company, [s. a.]. – 32 p. – No ISMN. – Music (iconic) : direct.

380. *Schuman, R.* Liederkreis. Zwölf Gesänge for voice and piano by J. von Eichendorff. Op. 39 / R. Schuman. – Leipzig : Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, kein Jahr. – S. 5–6. – ISMN nein. – Musik (ikonisch) : sofort.

381. Undine / Composee par Alekxia Lvoff; Instrumeiitee par M. Balakireff. – Leipzig ; St. Petersburg ; Moscou ; London : S. a. – ISMN non. – Musique (emblématique) : immediate.

382. *Zemlinsky, A.* Die Seejungfrau. Fantasie für Orchester. Partitur / A. Zemlinsky . – Vienna; London; New-York: Universal Edition, 2003. – 188 s. – ISMN nein. – Musik (ikonisch) : sofort.

Интернет-ресурсы:

383. *Абсентис, Д.* Мир Босха. Пылающие мельницы / Д. Абсентис. – Текст : электронный. – URL: http://old.absentis.org/abs/lsd_07a_europe_bosch.htm (дата обращения 21.03.2021).
384. Андрей Борейко о Принце-Малере и Русалочке-Цемлинском / Свердловская филармония. – Текст : электронный. – URL: <https://sgaf.ru/news/11885> (дата обращения 24.02.2021).
385. *Антипова, Н. А.* «Ундина» А. Лорцинга – о претворении сказки Ф. Фуке в новом историко-культурном контексте / Н. А. Антипова. – Текст : электронный. – URL : https://transcendentic.ucoz.ru/publ/antipova_n_fantasticheskoe_v_nemeckoj_romanticheskoy_opere_5/1-1-0-74 (дата обращения 16.08.2016).
386. *Ауэрбах, Л.* Диалог со временем / Л. Ауэрбах. – Текст : электронный. – URL : <http://www.chelglobus.ru/literature/Auerbach/book.html> (дата обращения 07.03.2020).
387. *Бертран, А.* Гаспар из тьмы. Фантазии в манере Рембрандта и Калло / А. Бертран. – Текст : электронный. – URL : <http://e-libra.ru/read/105603-gaspar-iz-tmy.-fantazii-v-manere-rembrandta-i-kallo.html> (дата обращения 04.08.2019).
388. *Борщёва, О.* «Русалочка», балет Джона Ноймайера / О. Борщёва. – Текст : электронный. – URL : <http://www.belcanto.ru/17062103.html> (дата обращения 13.03.2020).
389. *Гранов, А.* Лорелея / А. Гранов. – Текст : электронный. – URL : <https://www.stihi.ru/2013/06/05/3040> (дата обращения 06.04.2019).
390. *Дарский, И.* «Пел я сладостною скрипкой» : к 100-летию со дня рождения Ивана Семеновича Козловского / И. Дарский. – Текст : электронный. – URL : <http://www.vestnik.com/issues/2000/0829/win/darskii.htm> (дата обращения 29.08.2019).
391. *Дебюсси, К.* Ундина / К. Дебюсси. – Музыка (знаковая) : электронная. – URL : https://classic-online.ru/uploads/000_notes/31400/31376.pdf (дата обращения 02.02.2019).
392. *Елина С.* Владимир Юровский открыл российской публике «Русалочку» / С. Елина. – Текст: электронный. – URL: <https://rg.ru/2016/04/05/na-festivale-rostropovicha-sostoialas-premera-rusalochki-cemlinskogo.html> (дата обращения 15.04.2021).
393. *Жуковский, В. А.* Ундина. Старинная повесть / В. А. Жирмунский. – Текст : электронный. – URL : <https://ilibrary.ru/text/1239/p.1/index.html> (дата обращения 02.03.2012).
394. Интервью с Джоном Ноймайером. – Текст : электронный. – URL : https://www.youtube.com/watch?v=Каq3BEZ_k1k (дата обращения 14.03.2020).
395. *Кёниг, К. М., Александрова, Н. К.* Образ Лорелеи в поэзии немецких романтиков К. М. Кёниг, Н. К. Александрова. – Текст : электронный // Пограничные процессы в литературе и культуре : сборник статей по мат-лам Междунар. научн. конф., посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (17–19 апр. 2009 г.) / Общ. ред. Н. С. Бочкарева, И. А. Пикулева ;

Перм. ун-т. – Пермь, 2009. – URL : <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-ger/aleksandrova-kenig-obraz-lorelei.htm> (дата обращения 08.04.2019).

396. *Кестнер, Э.* На Лорелее вверх ногами / Э. Кестнер. – Текст : электронный. – URL : <https://www.stihi.ru/2016/12/01/868> (дата обращения 03.04.2019).

397. *Кочарова, А.* Новая «Русалочка» добралась до Москвы / А. Кочарова. – Текст : электронный. – URL : <https://www.vesti.ru/doc.html?id=426155> (дата обращения 12.03.2020).

398. Лера Ауэрбах – композитор, пианистка, поэт... Потерянное для России сокровище. – Текст : электронный. – URL : <https://www.liveinternet.ru /community/4989775/ post250594368/> (дата обращения 12.03.2020).

399. *Лист, Ф.* Лорелея / Ф. Лист. – Музыка (знаковая) : электронная. – URL : https://classic-online.ru/uploads/000_notes/17400/17342.pdf (дата обращения 04.04.2019).

400. *Петрушин, В. И.* Психологические модели отражения действительности в искусстве / В. И. Петрушин. – Текст : электронный // Музыкальная психология и психотерапия. – 2008. – № 4. – URL : http://www.health-music-psy.ru/index. php?pa=musykalnaya_ psichologiya&issue=04-2008&part=1_ petrushin (дата обращения 15.02.2017).

401. *Пискунова, С. И.* Мотивы и образы летних праздников в «Дон Кихоте» Сервантеса / С. И. Пискунова. – Текст : электронный. – URL : http://www.portal-slovo.ru/philology/44049.php?sphrase_id=49771 (дата обращения 01.02.2012).

402. *Снегирев, И. М.* Русские простонародные праздники и суеверные обряды / И. М. Снегирев. – Текст : электронный. – URL : <http://www.rodnovery.ru /knizhnaya-polka/200-russkie-prostonarodnye-prazdniki-i-suevernye-obryady> (дата обращения 19.02.2012).

403. Четырнадцатая Симфония Шостаковича. – Изображение (движущееся, двухмерное) // Абсолютный слух [телепередача]. – URL : https://www.youtube.com/watch?v=K3w6kudKMjk&feature=emb_logo (дата обращения 13.05.2020).

404. *Шаминад, С.* Ундина (L'Ondine) : пьеса для фортепиано, ор. 101 / С. Шаминад. – Музыка (знаковая) : электронная. – URL : <https://classic-online.ru/ru/production/30826> (дата обращения 8.06.2020).

405. *Шефер, Б.* Лера Ауэрбах: «Музыка способна заставить людей плакать» / Б. Шефер. – Текст : электронный. – URL : <http://www.forumklassika.ru /showthread.php?t=69954> (дата обращения 9.03.2020).

406. *Шуман, К.* Лорелея / Р. Шуман. – Музыка (знаковая) : электронная. – URL : <https://classic-online.ru/ru/production/69076> (дата обращения 22.07.2019)

407. *Щепановская, Е. М.* Проблема определения архетипа. Древнейшие архетипы как способы мышления / Е. М. Щепановская. – Текст : электронный. – URL : <http://www.astrolingua.ru/PHILOS/archenus.htm> (дата обращения 13.01.2021).

408. *Catalani, A. Dance of the Water Nymphs : Act III / A. Catalani.* – Музыка (знаковая) : электронная. – URL : <https://classic-online.ru/ru/production/21583 / NBC Symphony Orchestra, 1952> (дата обращения 23.10.2018).

409. Chaminade, Cécile. – Текст : электронный. – URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Chaminade%2C+C%3%A9cile&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата обращения 21.10.2018).

410. Lorelei für Chor SATB von Friedrich Silcher. – Музыка (знаковая) : электронная. – URL : https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=Q2ntT9rrSeg (дата обращения 22.0.2018).

411. Loreley op. 98 : an unfinished opera by Felix Mendelssohn-Bartholdy. – Изображение (движущееся, двухмерное) : видео. – URL : <https://www.youtube.com/watch?v= V7UfWCe3S7c> (дата обращения 22.10.2018).

412. *Lysenko, Mykola* Opera “Night of May” on Mykola Gogol 's story, recorded by ukrainian state radio company / Лірично-фантастична опера у 4 частинах на лібретто М. Старицького. Муз. редакція М. Вериківського, літературна – М. Рильського. Радіопостановка. Солісти, хор (п/к Ю. Таранченка) та оркестр українського радіо (диригент Климентій Домінчен). Використано кадри з однойменних радянських фільмів. Ведучий - н.а. Олексій Омельчук Запис українського радіо 1950 р. – Изображение (движущееся, двухмерное) : видео. – URL : <https://www.youtube.com/watch?v=i9rcPLioVb4> (дата обращения 26.08.2019).

413. *Zemlinsky, A. Die Seejungfrau. Fantasie für Orchester. Partitur.* – Музыка (знаковая) : электронная. – URL: <https://classic-online.ru/ru/production/40296> (дата обращения 22.04. 2021).

*Архивные материалы*¹⁰³⁵:

Архив Ю. Л. Вейсберг

414. Канцонетта [принца] («Ах, зачем сменяет ночи»; Moderato; 4/4; g-moll) для голоса с малым оркестром из оперы Русалочка [в 3-х действиях, 5 картинах], op. 18. [Либретто по сказке Х. Андерсена С. Я. Парнок и Ю. Л. Вейсберг] : Партитура. [1921–1925 гг.] // ОР РНБ. Ф. 639. Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1. Ед. хр. № 174. 5 л.

415. Отзывы прессы о музыкальных произведениях Ю. Л. Вейсберг и их исполнении. Газетные вырезки. [1910-е гг. и 1937 г.] // ОР РНБ. Ф. 639. Ед. хр. 332. 5 л.

416. Песни Раутенделейн : Рукопись переложения для пения с фортепиано // ОР РНБ. Ф. 639. Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1. Ед. хр. № 191.

417. Песни Раутенделейн : для голоса с оркестром : Партитура // ОР РНБ. Ф. 639. Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1. Ед. хр. № 188.

¹⁰³⁵ В описании архивных источников использованы общеупотребительные сокращения.

418. Письма Софии Яковлевны Парнок (3) Юлии Лазаревне Вейсберг (февраль–март 1917 года) // ОР РНБ. Ф. 639. Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1. Ед. хр. № 274.

419. Пляска матросов. (Con moto, giocoso ; 4/4; F-dur) из оперы Русалочка [в 3-х действиях, 5 картинах], ор. 18. [Либретто по сказке Х. Андерсена С. Я. Парнок и Ю. Л. Вейсберг] : для большого оркестра : партитура [1934 г.] // ОР РНБ. Ф. 639. Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1. Ед. хр. № 175. 19 лл.

420. Список сочинений Юлии Вейсберг // ОР РНБ. Ф. 639. Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Ед. хр. 137. : [4 лл.] С. 3.

421. Танец русалочки (Allegretto capriccioso; 12/16) из второго действия оперы Русалочка [в 3-х действиях, 5 картинах], ор. 18. [Либретто по сказке Х. Андерсена С. Я. Парнок и Ю. Л. Вейсберг] : Клавир [1921–1925 гг.] // ОР РНБ. Ф. 639. Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1. Ед. хр. № 173. 4 лл.

422. Хор девушек («Розы алые расстелем»; Grazioso, scherzando; $\frac{3}{4}$; G-dur) из второго действия оперы Русалочка [в 3-х действиях, 5 картинах], ор. 18. [Либретто по сказке Х. Андерсена С. Я. Парнок и Ю. Л. Вейсберг] : Клавир [1921–1925 гг.] // ОР РНБ. Ф. 639. Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1. Ед. хр. № 172. 4 лл.

423. Хор русалок («Солнце, милое солнце!»; Allegretto grazioso; 6/8; A-dur) из первого действия оперы Русалочка [в 3-х действиях, 5 картинах], ор. 18. [Либретто по сказке Х. Андерсена С. Я. Парнок и Ю. Л. Вейсберг] : Клавир [1921–1925 гг.] // ОР РНБ. Ф. 639. Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1. Ед. хр. № 171. 2 лл.

Архив С. Я. Парнок

424. Парнок С. Я. Русалочка : Либретто для одноименной оперы Ю. Л. Вейсберг // РГАЛИ. Ф. 1276 : Рукописи С. Я. Парнок. Оп. 1. Ед. хр. № 4 : 15 лл.

Архив А. Ф. Львова

425. Отзывы венских журналов об оратории «Stabat Mater» и об опере «Ундина» русского композитора А.Ф. Львова. Извлечение из № 3, 17, 18 «Северной пчелы. Печатный экземпляр; пометы карандашом». 1853 // ОР РНБ. Ф. 446. Ед. хр. 11 : 9 лл.

Архив Прокофьев С. С.

426. Прокофьев С. С. Ундина : Опера в 4-х действиях. Либретто М. Г. Кильштедт по поэме В. В. Жуковского // РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. № 2. 55 лл.

Рукописи:

427. Львов А. Ф. Ундина : Романтическая опера в трех актах : Партитура : рукопись : в 3-х т. – Т. 1. – 284 с. / Нотная библиотека Мариинского театра : Инв. № 147.

428. Львов А. Ф. Ундина : Романтическая опера в трех актах : Партитура : рукопись : в 3-х т. – Т. 2. – 312 с. / Нотная библиотека Мариинского театра : Инв. № 147.

429. *Львов А. Ф.* Ундина : Романтическая опера в трех актах : Партитура : рукопись : в 3-х т. – Т. 3. – 200 с. / Нотная библиотека Мариинского театра : Инв. № 147.

Публикации соискателя по проблеме исследования:

Монографии:

1. *Верба, Н. И.* Сюжет об Ундине в опере XIX века. Проблема архетипических образов : монография / Н. И. Верба. – СПб. : РГПУ им. А.И. Герцена, 2019. – 220 с. – ISBN 978-5-8064-2643-8. – Текст : непосредственный.

2. *Верба, Н. И.* О возможных интерпретациях сюжетной основы «Прекрасной мельничихи» Ф. Шуберта / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Романтизм в контексте современной культуры : к 220-летию Франца Шуберта : коллективная монография / Научн. ред. и сост. М. Р. Черная, О. В. Лукьянович, Н. И. Верба. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2020. – С. 38–49. – ISBN 978-58064-2865-4.

3. *Верба, Н. И.* Архетипический образ водной стихии в Фантазии для большого оркестра «Море» А. К. Глазунова / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Две легенды русской музыки. А. К. Глазунов и А. Н. Скрябин сегодня: коллективная монография / сост. и науч. ред.: Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. – С. 103–115. – ISBN 978-5-8064-2969-9.

Учебные пособия:

4. *Верба, Н. И.* Сюжеты о морских девах в творчестве Н. А. Римского-Корсакова: проблемы архетипичности и интертекстуальности : учебное пособие для высших учебных заведений, ведущих подготовку по направлению 44.03.01 "Педагогика образования" / Н. И. Верба ; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб. : Астерион, 2015. – 87 с. – ISBN 978-5-00045-290-5. – Текст : непосредственный.

5. *Верба, Н. И.* Архетипические образы сюжетов о морских девах в драме «Русалка» А. С. Пушкина и одноименной опере А. С. Даргомыжского : учебное пособие / Н. И. Верба ; Российский гос. педагогический ун-т им. А. И. Герцена. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. – 72 с. – ISBN 978-5-8064-2172-3. – Текст : непосредственный.

Публикации в изданиях, включенных в Перечень ВАК РФ:

6. *Верба, Н. И.* К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Общество. Среда. Развитие: Научный журнал. – СПб., 2012. – № 2. – С. 124–128.

7. *Верба, Н. И.* К проблеме трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах в культуре XIX века (на примере драмы «Русалка» А.С. Пушкина) / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Общество. Среда. Развитие : Научный журнал. – СПб., 2012. – № 3. – С. 113–117.

8. *Верба, Н. И.* Мифологема свадьбы в «Русалке» А. С. Даргомыжского : к вопросу о смысловом ориентире финала оперы / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Общество. Среда. Развитие : Научный журнал. – СПб., 2012. – № 4. – С. 207–211.
9. *Верба, Н. И.* Мельник в «Русалке» А. С. Пушкина и А. С. Даргомыжского / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 2013. – № 1. – С. 60–65.
10. *Верба, Н. И.* «Ундина» : от Фуке к Гофману. Опыт анализа феномена «архетип» (на примере образа главной героини) / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 22/2. – С. 124–138.
11. *Верба, Н. И.* Образы призрака и его жертвы как претворение архетипичного в музыке / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2013, № 24. – С. 124–140.
12. *Верба, Н. И.* Любава в «Садко» Н. А. Римского-Корсакова : дань сюжету былины или реализация архетипического образа? / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Дом Бурганова. Пространство культуры : Научный журнал. – М., 2013. – № 4. – С. 134–146.
13. *Верба, Н. И.* Мифологема воды в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко» и в творчестве К. Дебюсси : грани архетипического / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкаведение. – 2014. – № 2. – С. 17–25.
14. *Верба, Н. И.* Образ Старчица в «Садко» Н.А. Римского-Корсакова в аспектах архетипичности и интертекстуальности / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Известия ВГПУ. – Волгоград, 2014. – № 3 (88). – С. 65–69.
15. *Верба, Н. И.* Образы «Майской ночи» Н. А. Римского-Корсакова в контексте проблем архетипичного и интертекстуального / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Общество. Среда. Развитие : Научный журнал. – СПб., 2014. – № 2. – С. 117–124.
16. *Верба, Н. И.* Русалочья тематика в кантатном и камерно-вокальном жанрах творчества Н. А. Римского-Корсакова : аспекты интертекстуальности и архетипичности / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Обсерватория культуры. – М., 2014. – № 3. – С. 71–77.
17. *Верба, Н. И.* Архетипические образы «Ундины» А. Ф. Львова в «русалочьем» музыкальном контексте XIX века / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкаведение. – 2015. – № 6. – С. 25–42.
18. *Верба, Н. И.* “Das Donauweibchen”, «Днепровская русалка» и «Волшебная флейта» : грани интертекстуального и архетипичного / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Обсерватория культуры. – 2015. – № 5. – С. 38–44.
19. *Верба, Н. И.* «Ундина» Альберта Лорцинга : к вопросу об основном образе оперы / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкаведение. – 2016. – № 6. – С. 9–15.

20. *Верба, Н. И.* Концертная увертюра Ф. Мендельсона «Сказка о прекрасной Мелузине» в контексте музыкальных реализаций сюжета о морской деве эпохи романтизма / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 39. – С. 147–157.

21. *Верба, Н. И.* «Песня рыбки» из поэмы «Мцыри» М.Ю. Лермонтова в романсовом жанре XIX–начала XX века / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкаведение. – 2018. – № 4. – С. 3–20.

22. *Верба, Н. И.* «Русалка» Константина Бальмонта в русском романсе / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 43. – С. 153–168.

23. *Верба, Н. И.* Проблематика архетипического в музыкальном искусстве / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 1 (51). – С. 32–40.

24. *Верба, Н. И.* Архетипичный образ морской девы в творчестве Юлии Вейсберг / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкаведение. – 2019. – № 5. – С. 9–31.

25. *Верба, Н. И.* Трансформация архетипического образа морской девы в различных версиях балета «Ундина» Цезаря Пуни и Жюля Перро / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – № 1. – С. 6–19.

26. *Верба, Н. И.* Особенности интерпретации архетипического образа морской девы и сказки Фридриха де Ла Мотт Фуке «Ундина» в одноименном балете Ханса Вернера Хенце / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – № 3. – С. 20–36.

27. *Верба, Н. И.* «Ундина» Марии Вохиной: неизвестные страницы русалочьей эпопеи / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Временник Зубовского института. – 2020. – № 4. – С. 56–75.

28. *Верба, Н. И.* «Утопленница» Н. В. Лысенко: национальная украинская опера о морской деве / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского института культуры и искусств. – 2020. – № 53. – С. 82–95.

29. *Верба, Н. И.* Интерпретация «Русалочки» Г.Х. Андерсена в балете Леры Ауэрбах и Джона Ноймайера: новое звучание и вечные смыслы старого сюжета / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкаведение. – 2021. – № 6. – С. 24–32.

Научные статьи:

30. *Верба, Н. И.* О претворении «русалочьей» тематики в культуре эпохи романтизма / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2010. – Вып. 5. – С. 27–32.

31. *Верба, Н. И.* Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2010. – Вып. 5. – С. 32–49.
32. *Верба, Н. И.* Источники представлений о морских девах в XIX веке: опыт характеристики / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2011. – Вып. 6. – С. 22–44.
33. *Верба, Н. И.* К проблеме архетипов в музыкальном искусстве (на примере оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского) / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2012. – Вып. 7. – С. 35–44.
34. *Верба, Н. И.* Мифологема воды в сказке Фуке «Ундина» и одноименной опере Гофмана к вопросу об архетипичности / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2013. – Вып. 8. – С. 15–27.
35. *Верба, Н. И.* Особенности претворения архетипичного образа морской девы и мифологема воды в опере «Ундина» П. И. Чайковского / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2014. – Вып. 9. – С. 28–48.
36. *Верба, Н. И.* Тетралогия «Днепровская Русалка» в контексте «русалочьих» опер XIX века : к проблеме архетипичности образов / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2015. – Вып. 10. – С. 27–53.
37. *Верба, Н. И.* Архетипические образы «Ундины» Альберта Лортцинга в контексте оперных версий сюжета о морских девах в XIX веке / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2016. – Вып. 11. – С. 9–37.
38. *Верба, Н. И.* Сюжет о морской деве в музыкальной культуре XIX века / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении : сборник научных трудов. – Кемерово : КемГУКИ, 2017. – С. 47–53.
39. *Верба, Н. И.* «Ундины» Карла Рейнеке и Мориса Равеля : к вопросу об архетипическом образе русалки в инструментальной музыке / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2017. – Вып. 12. – С. 34–45.
40. *Верба, Н. И.* «Русалка» М. Ю. Лермонтова и ее разножанровые вокальные версии в русской музыкальной культуре XIX – начала XX века / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный

// Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2018. – Вып. 13. – С. 21–46.

41. *Верба, Н. И.* Образ Лорелеи в культуре эпохи романтизма / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2019. – Вып. 14. – С. 26–47.

Материалы конференций:

42. *Верба, Н. И.* Волхова и Морская дева: специфика претворения архетипичного образа в опере «Садко» Н.А. Римского-Корсакова / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сборник статей по материалам VI Международной научно-практической конференции (4-6 декабря 2013 года) : [в 2-х ч.] – СПб. : Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. – Часть 2. – С. 17–39.

43. *Верба, Н.И.* «Русалка» Дворжака в контексте оперных версий сюжета о морских девах / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сборник статей по материалам VI Международной научно-практической конференции (25-27 ноября 2015 года) : [в 2-х ч.] – СПб. : Скифия-принт, 2017. – Вып. 8. – Часть 2. – С. 24–59.

44. *Верба, Н. И.* Образы нимфы, nereиды и наяды в русской поэзии и русском романсе / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры : материалы VI Международной научно-практической конференции 11 апреля 2019 г. – Самара : Самарский государственный институт культуры, 2019. – С. 32–38.