

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

И. В. Ухова

**Персонажи славянской мифологии
в искусстве XVIII–XX вв.**

Леший. Водяной. Русалка. Домовой

Минск
БГУКИ
2015

УДК 821.16-343.091:[7.03"17/19"+7.046]
ББК [82.3(0)=41-44+85.03(0)5+85.03(0)6]-3
У 895

Рецензенты:

М. Н. Щербакова, доктор искусствоведения, профессор
Санкт-Петербургской государственной консерватории (академии)
им. Н. А. Римского-Корсакова;

О. В. Дудионова, доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой белорусской музыки Белорусской
государственной академии музыки;

Т. И. Болеславская, кандидат искусствоведения, доцент кафедры
теории и методики преподавания искусства Белорусского
государственного педагогического университета им. Максима Танка

*Рекомендовано к изданию научно-техническим советом
Белорусского государственного университета культуры и искусств
(протокол № 8 от 28.03.2013 г.)*

У895 **Ухова, И. В.**

Персонажи славянской мифологии в искусстве XVIII–XX вв. :
Леший. Водяной. Русалка. Домовой / И. В. Ухова ; М-во культуры
Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск :
БГУКИ, 2015. – 375 с.

ISBN 978-985-522-124-2.

Исследование посвящено проблеме воплощения восточно-славянских мифологических представлений в профессиональном искусстве. Широкий круг источников – от ранних трудов мифологов XVIII в. до новейших исследований в области искусствоведения и мифологии – дополняют малоизвестные литературные, иконографические и музыкальные материалы, в которых представлены популярные персонажи восточнославянских народных поверий – леший, водяной, русалка и домовой.

Яркий и образный язык монографии будет воспринят как специалистами-профессионалами, студентами и аспирантами, так и любителями – всеми, для кого близок и интересен мир славянских народных сказок и поверий.

Издание может использоваться в качестве дополнительной литературы в образовательном процессе учреждений высшего образования культуры и искусств.

УДК 821.16-343.091:[7.03"17/19"+7.046]
ББК [82.3(0)=41-44+85.03(0)5+85.03(0)6]-3

ISBN 978-985-522-124-2

© Ухова И. В., 2015
© Оформление. УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», 2015

Содержание

Введение	5
Глава 1. Славянский мифологический персонаж как объект научного исследования и художественной интерпретации	9
1. Мифологический персонаж: структура и типология	12
2. От фольклорного свидетельства к поэтическому представлению: превращение мифологического персонажа в художественный образ.....	20
3. Научные источники исследования: аналитический обзор	28
Глава 2. Лес и лесные духи. Леший	37
1. Лес в восточнославянских суеверных представлениях.....	38
2. Леший – один из известнейших персонажей народных верований.....	40
3. История изучения мифологического персонажа ..	48
4. Поэтические трактовки образа славянского лесного духа	49
5. Леший как персонаж художественной прозы.....	58
6. Живописные изображения лесного духа	62
7. Музыкальный портрет лешего	74
8. Сопоставление музыкальных наблюдений и выводы	91
Глава 3. Вода и духи вод. Водяной	97
1. Значение воды в верованиях восточных славян ...	98
2. Водяной как славянский мифологический персонаж	101
3. История изучения водяного духа	107
4. Образ водяного в художественной литературе...	111
5. Живописные изображения водяного	115

6. Музыкальный портрет водяного	117
7. Былинный собрат водяного – морской царь. Мифологическое представление и художественное воссоздание.....	129
8. Образ морского царя в музыке.....	142
9. Сопоставление музыкальных наблюдений и выводы	151
Глава 4. Русалки.....	157
1. Русалка как мифологический персонаж	158
2. История изучения мифологического персонажа ..	165
3. Русалка как поэтический образ	169
4. Образ русалки в художественной прозе.....	181
5. Живописные изображения русалок.....	186
6. История оперной русалки.....	196
7. Присутствие русалок в других музыкальных жанрах	224
8. Сопоставление музыкальных наблюдений и выводы	233
Глава 5. Домашние духи. Домовой.....	239
1. Дом и его духи в восточнославянских народных представлениях.....	240
2. Главный опекун семейного благополучия – домовой.....	244
3. История изучения мифологического персонажа ..	252
4. Поэтические трактовки образа славянского домашнего духа.....	257
5. Домовой как персонаж художественной прозы ...	268
6. Живописные изображения домашнего духа	271
7. Музыкальный портрет домового	278
8. Сопоставление музыкальных наблюдений и выводы	291
Библиографический список	296
Именной указатель	314
Указатель произведений художественной литературы, музыкального и изобразительного искусства	323
Приложение. Нотные примеры	338

Неживая, нежилая, полевая, лесовая, нежить горькая и злая,
Ты зачем ко мне пришла, и о чем твои слова?
Ф. Сологуб. Нежити. Триолеты. 1913

Введение

Вопрос отношения искусства к мифу и мифа к искусству уже достаточно долго является предметом особого интереса представителей разных наук. Немецкая романтическая философия XIX в. трактовала миф как прототип художественного творчества, видела в нем необходимые условия и первичный материал для всякой поэзии. Взгляды Ф. Шеллинга и Ф. Ницше предвосхищали научные представления в этой области: о значении ритуала для происхождения художественных видов и жанров, о мифе как эстетическом феномене, занимающем промежуточное положение между природой и искусством и содержащем символизацию природы. Возможность поиска ритуально-мифологических моделей в искусстве значительно расширила в XX в. теория архетипов швейцарского психолога и философа К. Юнга, установившая аналогии между разными видами человеческой фантазии – поэзией, мифом, сновидением. А в отечественной науке – идеи известного филолога и литературоведа А. Веселовского, разработавшего в начале XX в. теорию первобытного синкретизма видов искусства и их происхождения из первобытного обряда.

К исследованию взаимоотношений мифологии и искусства нас побуждает не только понимание нерасторжимого генетического единства этих сфер духовной деятельности человека, но и более частные соображения – осознание роли мифологических образов и моделей для развития всех областей художественного творчества, примерами чего богата история культуры. Начиная с эпохи Возрождения едва ли не все западноевропейское искусство своею содержательной базой делает античный языческий миф (это касается почти в одинаковой степени и изобразительного искусства, и литературы, и музыки). В профессиональном художественном творчестве славянских народов влияние ми-

фологической образности начинает проявляться гораздо позже, приблизительно на рубеже XVII–XVIII вв., когда в европейском искусстве намечаются признаки будущего всеобщего интереса к национальной мифологии. Поэтому в этот период роль традиционных общеевропейских мифологических образов сравнительно невелика: античный миф довольно быстро уступает место славянскому.

Именно взаимоотношения славянской мифологии и славянского искусства (в особенности музыки) более всего занимают наше воображение, являясь предметом данного исследования. В области мифологии наше внимание сосредоточилось на известных мифологических персонажах – лешем, водяном, домовом, русалках, чьи образы составляют самую одушевленную и красочную часть народных поверий и обрядов. В сфере художественного творчества конечной целью является исследование воплощений этих героев в профессиональном музыкальном искусстве. Решая поставленную задачу, мы попытаемся охарактеризовать и другие области художественного выражения мифологической образности – литературу и изобразительное искусство.

Для этого потребуются прежде всего изучить героев народной демонологии, выявить характерные особенности, красочные черты их облика и поведения, сделавшие их объектом художественных интерпретаций. На основе подлинных фольклорных свидетельств мы попытаемся раскрыть генезис, функции, атрибуты, сферу и периодичность действия, характер взаимоотношений с человеком, а также своеобразие внешнего облика, повадок, мест обитания и др. каждого мифологического персонажа.

Представления о мифологическом славянском персонаже можно было бы ограничить фольклорными источниками, если бы в профессиональном художественном творчестве он всегда представлял в своем непосредственном фольклорном обличье. Однако в искусстве (в том числе музыкальном) мы чаще имеем дело не с фольклорным прообразом, а его литературным вариантом, принадлежащим творческой фантазии поэта, писателя. Таковы, например, пушкинская русалка или гоголевские утопленницы, сделавшиеся героинями многочисленных музыкальных сочинений. Поэтому от анализа фольклорных свидетельств мы обратимся к литературе, чьи жанры наследуют и в определенной степени адаптируют для широкого восприятия темы, сюжеты и образы устных мифологических повествова-

ний. Особенности этой адаптации, те черты, которые вносит художественная литература в представления о славянских духах, тоже являются предметом изучения.

После фольклора и литературы, дающих, казалось бы, исчерпывающее представление о мифологических образах, изучение способов воссоздания славянского мифа средствами изобразительного искусства кажется на первый взгляд необязательным. Но только на первый взгляд. Профессиональное музыкальное искусство в качестве источника содержания не так уж редко использует именно зримые образы. Вспомним хотя бы изображения Бабы-яги и избушки на курьих ножках на рисунках А. Бенуа и В. Гартмана, ставшие источником музыкальных представлений Н. Черепнина («Баба-яга» из цикла «14 эскизов для фортепиано к русской “Азбуке в картинках” А. Бенуа») и М. Мусоргского («Избушка на курьих ножках (Баба-яга)» из фортепианного цикла «Картинки с выставки»). Визуализация подобных образов конкретизирует и уточняет их содержание.

Выбор музыки в качестве сферы исследования объясняется не только профессиональными интересами автора, но и исключительными взаимоотношениями музыкального искусства со сказочной, мифологической образностью. Среди всех искусств лишь музыка и литература лишены той визуальной конкретности, которая плохо совместима с изображением таких изменчивых во внешнем облике, изоморфных персонажей. И только музыка способна воплотить их неуловимые, смутные черты, сохранив таинственность и загадочность образов.

Так, мы полностью солидарны с известнейшим филологом и теоретиком фольклора В. Проппом, утверждавшим, что, помимо литературы, есть только одна область художественного творчества, «в которой воздействие сказки плодотворно по сегодняшний день. Это музыкально-драматическое, балетное и оперное искусство, а также симфоническая музыка» [141, с. 32]. Ни живопись, ни театр, ни кино, с точки зрения В. Проппа, «не передают мира сказки», «не соответствуют ни народным представлениям, ни духу сказки», являясь лишь стилизацией: «То чудесное, что есть в сказке, только с музыкой становится реальностью, не перестающей быть чудесной» [141, с. 31].

Приглашаем вдумчивого читателя заглянуть в эту чудесную реальность.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Иллюстрация И. Билибина
«Тут с веселою душою попрощался он с Ягою»
к «Сказке о трех царских дивах и об Ивашке, поповском сыне»
А. Рославлева
1911



ГЛАВА I

ЛДВЯНСКИЙ МИФОЛОГИЧЕСКИЙ
ПЕРСОНАЖ КАК ОБЪЕКТ
НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ
И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ



Мифология восточных славян не сохранилась как целостная система, однако реконструкция по летописям, археологическим, фольклорным, этнографическим источникам и данным сравнительного языкового анализа позволяет в настоящее время достаточно полно представить ее иерархическое устройство. В соответствии с принятой современной классификацией [75, с. 450–451] у славян, кроме высших богов, известных по описаниям киевского пантеона князя Владимира, – Перуна, Велеса, Семаргла, Дажьбога, Стрибога, Сварога, Мокоши, а также героев и антигероев мифологического эпоса – Кия, Щека, Хорива, Соловья-разбойника, змееобразных чудовищ, есть и низшие существа, не имеющие божественного статуса. Это духи природы, домашнего очага, растительности и плодородия, болезней, судьбы, смерти, связанные с жизнью и деятельностью древнего славянина, персонификация наиболее устойчивых его страхов: лешие, водяные, полевики, домовые, дворовые, банники, кикиморы, русалки, мары, ночницы, лихорадки, злыдни, доля и недоля. В ритуальном отношении они были объектами суеверий, колдовских или магических обрядов: заговоров, заклинаний, чар, гаданий. В фольклорном – являлись героями популярных жанров устного народного творчества: пословиц, быличек, бывальщин, сказок.

Все предложенные к рассмотрению в данной работе персонажи принадлежат к так называемой низшей мифологии, т. е. не к богам, а к демонам. Эту часть языческой мифологии можно считать достаточно полно и хорошо сохранившейся в народном сознании. В наиболее заповедных, архаически замкнутых культурных зонах (на восточнославянских территориях такими, по мнению современных этнографов и фольклористов, являются Полесье, Карпаты, Русский Север) исследователи и сегодня находят множество сведений из народной демонологии, хотя и не обнаруживают свидетельств существования высших сил – богов, «прямые представления о которых практически исчезли из народной традиции» [109, с. 12]. Другие же «источники сведений о богах довольно разнообразны, но среди них нет ни одного прямого, достаточно полного и, главное, “внутреннего”,

представляющего саму языческую традицию источника» [186, с. 205]. «Божества изустного предания живут и донныне в народном суеверии... о кумирах же письменного предания мы не находим в народе ни малейшего воспоминания, и, не сохранись они нам в летописях и духовных сочинениях средневековой нашей литературы, имена этих кумиров остались бы навсегда для нас неизвестны» [216, с. 12].

Почти полное забвение языческих богов свидетельствует, видимо, о том, что в народном сознании они не были существенной частью «традиционной картины мира». Возможно, большинство из них – кроме Перуна, Велеса, Мокоши – были заимствованы из другой народной культуры. Такой точки зрения придерживались многие исследователи – Е. Аничков, Н. Гальковский, Б. Рыбаков, В. Топоров [5; 35; 156; 186]. Возможно, их популярность ограничивалась узким кругом древнеславянской знати и не затрагивала интересов других, низших слоев населения. Или высшая славянская мифология – «языческие боги, о которых мы имеем достаточно смутное представление» [185, с. 11] – не существовала как отдельное явление и единственной реальной мифологической системой восточных славян остается низшая мифология.

Об этом писал в XIX в. Д. Шеппинг [216, с. 30–31]. В конце XX в. такую точку зрения неоднократно высказывал Н. Толстой. Он говорил об этом и в одном из последних выступлений – докладе «Делится ли славянская мифология на высшую и низшую?», прочитанном в октябре 1995 г. на международном симпозиуме в Югославии. По его мнению, «мифологические существа древних славян если и делились на высших и низших, то это деление, по-видимому, возникло (или оформилось) под влиянием типологически иных мифологий (и христианства): единой праславянской “высшей” мифологии реконструировать не удастся, пантеоны имели локальный характер (киевский отличался от поморского, а у южных славян вообще не было пантеона), следов верховных божеств в последующей славянской традиции практически не осталось, тогда как низшая мифология (верования в водяных, домовых, русалок, демонов болезней, духов растений, животных и т. д.) отличается значительным единством и чрезвычайной устойчивостью» [177, с. 6]. С этим утверждением согласны и современные белорусские исследователи: «Высшая мифология у белорусов не успела сформироваться, зато низшая – богатая, разносторонняя, разветвленная.

Ее основу составляют духи природы, ее определенных локусов, и духи культурного пространства» [225, с. 154].

Народная культура, не сохранившая памяти о славянских богах, бережно хранит все связанное с главными демонологическими персонажами: лешим, водяным, русалками, домовым, кикиморой, ведьмой, чертом – и целой чередой более мелких и менее индивидуализированных существ. «Это были по большей части бесплотные, более или менее туманные образы, жившие в воображении народа, боготворившиеся и почитавшиеся народом без истуканов или идолов, под открытым небом, в природных святилищах или у домашнего очага (напр., огонь очага, овина, духи домовые, дворовые)» [192, с. 125–126].

Изучение содержательного аспекта воздействия восточнославянской мифологии на художественное творчество начинается с анализа фольклорных свидетельств и определения понятия «мифологический персонаж».

1. Мифологический персонаж: структура и типология

Исследование славянской мифологии с самого начала – с «Описания древнего славянского языческого баснословия» М. Попова (1768) [136] и «Абевеги русских суеверий» М. Чулкова (1786) [207] – разворачивалось вокруг изучения персонажей низшей мифологии. Эта часть славянских народных верований была не только наиболее привлекательной для собирателей и исследователей, но и обеспеченной материалами, широко представленной в суеверных рассказах (меморатах и фабулатах). Менялись научные теории, круг проблематики, методы исследования, но изучение персонажей низшей славянской мифологии никогда не прекращалось. К началу XXI в. центр исследований лишь сместился с выяснения происхождения персонажа и характеристики его признаков к определению структуры персонажа и самой категории персонажности.

Мифологический персонаж – один из устойчивых элементов мифологической системы, существо или субстанция, относящаяся к сверхъестественному, потустороннему миру. В качестве него могут выступать антропоморфные (домовой, русалка), зооморфные (змея домашняя, волколак) или антропозооморфные (черт) существа, чудовища (вий, огненный змей), представители животного мира (уж или ласка как хранители домашнего хозяй-

ства и скота), явления природы (вихрь, гром), люди, наделенные сверхъестественными качествами и свойствами (ведьма, колдун, оборотень). Мифологический персонаж, как правило, имеет имя, характерную внешность, атрибуты, признаки, функции, набор фольклорных мотивов и сюжетов, представленных в определенных фольклорных жанрах. Не все мифологические персонажи имеют одинаково развитую структуру, легко идентифицируются и выделяются из мифологической системы.

Кроме хорошо изученных персонажей (водяной, домовой, леший, русалка, черт, ведьма), наделенных разнообразными признаками, функциями, связанных со многими мифологическими мотивами и сюжетными линиями, существуют и другие. Те, которые представлены только именем – без определенной внешности и признаков (например, бука, угомон), или, напротив, персонажи, не имеющие имени и представленные одним характерным действием или функцией (сбивать человека с дороги; мучить по ночам скотину и пр.). По классификации Е. Левкиевской, промежуточное положение между двумя этими крайностями занимают персонажи «с ослабленной субстанциональностью», выступающие не под индивидуальным, а под обобщенным (родовым) именем – нечистого, черта, злого духа, а также персонажи «с почти несформированной субстанциональностью», обозначаемые в фольклорных свидетельствах безличными конструкциями: что-то водило, пугало, давило [108, с. 249–251].

Персонаж, таким образом, понимается как сочетание *имени* и характерных признаков, прилагающихся к этому имени. Причем имя не является величиной постоянной. Оно не только меняется во времени (современные наименования «домовой», «леший», «водяной», «русалка» существуют не ранее, чем с XVII в.), но значительно варьируется в пространстве. Так, в разных восточнославянских регионах одни и те же персонажи именуется по-разному – например, традиционной русалке соответствуют русские шутовка или чертовка [65, с. 101], лобаста [68, с. 147], украинские мавка или навка, лоскотуха [50, с. 395, 378] белорусские водяница, купалка [113, с. 30, 37], казытка [226, с. 75–76]. И наоборот: под одним и тем же именем в разных регионах могут выступать типологически различные персонажи. Например, в Брестской области и в Польше под именем домовика знают не доброжелательного восточнославянского покровителя семьи

и опекуна хозяйства, а вредоносного ходячего покойника или духа-обогатителя, «специально приобретаемого или выводимого человеком для умножения богатства» [107, с. 105]. Народной демонологии, таким образом, свойственна неустойчивость связи имени и персонажеобразующих характеристик.

Из всех признаков персонажа наименее устойчивыми являются те, которые связаны с его *внешностью*. Это объясняется, во-первых, изменчивостью облика персонажа. Так, лешие свободно меняют рост: «когда ходят они между травой, то становятся с ней равны, а когда бегают по лесам, сравниваются с высотой оных» [208, с. 233]. Во-вторых – разноречивостью фольклорных свидетельств. Так, русалку в разных источниках описывают то как юную красавицу с длинными русыми или зелеными волосами, то как страшную косматую старую бабу [68, с. 176–181; 25, с. 94–97].

Помимо внешности, мифологический персонаж также легко меняет *ипостась*, т. е. состояние. Подобно воде, превращающейся в соответствующих условиях то в лед, то в пар, мифологический персонаж может пребывать то в человеческом, то животном обличье, то в лишенном телесности состоянии духа. Изменчивость ипостаси обеспечивает мифологическому персонажу оборотничество, способность менять свой облик, свойственная большинству персонажей. Так, например, овинник, гуменник, рижник предстают перед человеком в виде огромного черного кота или черной лохматой собаки [114, с. 31]. Леший может обернуться мохнатой елью, сухим деревом, разлечься белым мхом по земле [193, с. 137]. Водяной людям является чаще всего в виде рака, сома, щуки или даже кита, акулы [91, с. 27; 114, с. 50].

Существенным признаком восточнославянского мифологического персонажа является его основное *место обитания и функционирования* – локус. Этот признак тоже обычно непостоянен. Но его изменчивость отражает не неопределенность народных представлений или местную (диалектную) вариантность, а сезонный характер деятельности и местопребывания персонажа. Так, русалки живут в воде с осени до весны, а в «русальную неделю» переселяются на землю – в леса и поля. На земле они находятся с Семика (четверга, предшествующего Троице) до Петрова дня (12 июля по новому стилю). После чего их изгоняют, «хоронят», «провожают» и они возвращаются обратно в воду.

«Белорус говорит, что черт от Водокрещения до Вербной недели сидит на вербе, с Вербной недели до Рождества Предтечи – на травах, а с Рождества Предтечи до Водокрещения – в воде» [56, с. 99–100].

Сезонная изменчивость мест обитания в характеристике персонажа сочетается со строгой фиксированностью локусов, так как мифологический персонаж может в полной мере реализовать свою силу только в «своих», закрепленных за ним местах. Попадая в «чужое» пространство, он в значительной мере теряет свою магическую силу. Восточнославянский водяной, например, ограничивает перемещения окрестностями своего водоема, так как «в своей родной стихии водяной непреодолим, а на земле сила его слабеет» [12, с. 124]. Особенно ограничен в возможностях водяной в белорусских поверьях – он вообще не в силах передвигаться по земле [124, с. 59]. Вне воды он не только утрачивает могущество, но и просто рискует жизнью: если водяной не вернется в воду вовремя, то погибнет [124, с. 57].

Важным признаком персонажа является его *генезис*: происхождение из душ предков (домовой) или душ «заложных» покойников, т. е. людей, умерших не своей смертью (русалка, вампир). Демоном можно сделаться также в результате злостного нарушения самим человеком (или его предками) традиций, принятых правил поведения и запретов – например, тесных контактов с духами зла (ведьма, колдун, волколак). Для одних демонов генезис является персонажеобразующим качеством и определяет их действия (вампир, домовой, русалка и др.), для других он не играет заметной роли (черт).

Все эти признаки могут являться и являются принципами классификации персонажей. При *классификации по внешнему облику и ипостаси* к традиционным антропоморфным, зооморфным и антропозооморфным классам персонажей некоторые исследователи – Л. Виноградова, Н. Криничная, Н. Толстой – добавляют также фитоморфные (растительные) и нулеморфные (бестелесные) разряды. К фитоморфным, например, может быть отнесен леший, обернувшийся сухим деревом, или белорусский пунник – дух сеновала, который похож скорее на «охапку мелкого загрязненного сена, чем на живое существо» [124, с. 43]; к нулеморфным – бесплотный вихрь как воплощение черта. Внутри общего зооморфного класса выделяют орнитоморфных (птицеподобных) персонажей. Такими могут считаться – по ана-

логии с гарпиями и сиренами – легендарные Алконост и Сирин. Впрочем, гораздо чаще эти разряды предлагаются исследователями не как основные, а как дополнительные – уточняющие общую морфологию мифологического существа, имеющего, как правило, достаточно сложный облик. Таков антропофитозооморфный леший у Н. Криничной [94, с. 19].

Классификация персонажей по месту обитания и действия – одна из старейших и популярнейших в науке. Ее актуальность очевидна и отражает глубинное восточнославянское народное понимание мироустройства. «Богам и демоническими существами у белорусов некогда была наполнена вся окружающая природа – от земных недр до недостижимого Космоса» [16, с. 4]. Также пантеистична языческая вера русских и украинцев: «Они верили, что весь мир, небо, воздух и вся земля заполнены богами, вся природа одушевлена и полна всяческих чудес» [42, с. 383; 41, с. 39]. В современных источниках по своему месту обитания духи классифицируются как духи природных пространств (духи поля и огорода, лесные духи, водяные духи, болотные духи), духи дома и хозяйства, воздушные духи и подземные. Локативная характеристика мифологического персонажа является его важнейшим идентифицирующим признаком, который часто мотивирует его имя или название (леший, водяной, домовый и т. п.). Кроме имени, также «сам внешний вид, сам облик народных демонов, а в значительной мере и их функция во многом и часто зависимы от места их обитания» [181, с. 289], которое, следовательно, является важным основанием для классификации персонажей.

Классификация по месту обитания была наиболее популярна в XIX в., когда большинство мифологов древнейшей первоосновой демонологических верований единодушно признавало обожествление природных стихий и объектов. Но уже в XX в. Д. Зеленин, а вслед за ним К. Мошинский показали, что большинство «природных духов» прямо связано с «заложными» покойниками. «В современных народных представлениях даже водяной и леший считаются заложными покойниками. <...> За отдельными силами природы скрываются духи умерших» [67, с. 410–411]. «Каждый человек, умерший необычной или преждевременной смертью, становится или может стать – как это повсеместно, на всем огромном пространстве славянского мира считают в народе – демоном» [227, с. 420]. Потому, начиная со

второй четверти XX в., локативная классификация практически не употребляется в чистом виде, а сочетается у большинства исследователей с *генетической* – классификацией персонажей по их происхождению. Среди классов «природных», «домашних», «атмосферных» духов появляются группы демонов, генетически связанные с «заложными» покойниками (русалки, мавки, ведьмы). А в конце XX в. Л. Виноградова отстаивает тезис о происхождении всех без исключения персонажей народной демонологии из духов умерших людей [27, с. 25].

Для выявления специфичности персонажа принципиально важными, однако, являются не имя, не внешний вид или ипостась, не место обитания и даже не происхождение персонажа, а его *характерные действия*, т. е. приписываемая данному персонажу способность совершать тот или иной поступок. Именно они являются «важнейшими “опознавательными” признаками мифологического персонажа, нередко более важными, чем отличительные черты внешнего облика» [22, с. 30]. Каждый персонаж имеет свой способ действия, свои правила поведения. Так, домовая смотрит за всем домом и двором «пуще хозяйского глаза», бесится весной, когда с него спадает старая шкура, навалится на спящего человека и начинает его душить, беспокоит по ночам шумом, стуком. Водяной топит людей, вызывает наводнение плясками, выходит на берег по ночам, хлопает ладонью по воде, кричит вышью, перекликаясь с лешим. Русалки качаются на ветках деревьев, водят хороводы на берегу, заманивают девушек и парней, щекочут их до смерти. Все эти действия можно считать весьма характерными для данных персонажей. Однако для *классификации* персонажей необходимо не только выделить *повторяющиеся характерные действия*, но и оценить их направленность и цель, ради которой действия совершаются, т. е. определить функции персонажа. Функции персонажа так же вариантны, как и его имя, черты внешности или ипостась. С какой, например, целью домовая шумит, стучит в доме или душит и давит человека по ночам? В севернорусских областях – для того чтобы предупредить, предсказать человеку его будущее; в западнобелорусских – чтобы напугать, навредить [109, с. 118–119; 29, с. 149].

Мы уже видели, что персонаж может не иметь ни имени, ни внешности, ни места постоянного обитания, но не может не выполнять определенные функции. «Функция... маркированное

и закрепленное в традиции действие персонажа, направленное на человека (или направленное на персонаж со стороны человека) вместе с признаками, характеризующими обстоятельства, при которых оно реализуется» [108, с. 255]. Функции определяют коммуникативную цель действий персонажа – вредительство, помощь, наказание. Именно целенаправленность действия позволяет отличить один персонаж от другого: если он опекает хозяйство и домашний скот, то перед нами домовый (дворовой), как бы он не назывался в данном регионе и в каком бы виде не представал – даже, как в Полесье, в виде ласки или ужа.

Впрочем, для определения статуса персонажа одного его действия – одной функции – недостаточно. Например, способность «водить» человека, сбивать его с дороги в русской традиции приписывается лешему, в польской – блуждающим огонькам, в западноукраинской – блуду, блуднэку. Только комплекс повторяющихся действий – устойчивая совокупность функций – может определить статус персонажа. Так, для русалок свойственны вредоносные (заманивать человека в воду, щекотать до смерти), патронажные (способствовать вегетации растений) и попечительские (присматривать за детьми, оставленными в поле) функции. Домовой сочетает патронажную (опека хозяйства и семьи), прогностическую (предсказания будущих бед или важных событий) и вредоносную или злокозненную (ночные шумы, стуки, перемещения предметов) функции. Мифологический персонаж, таким образом, предстает перед нами как совокупность устойчиво повторяющихся в традиции признаков и функций, скрепленных именем. А классификация персонажа по его функциям становится основной, т. е. классификацией по персонажеобразующим свойствам.

Действия и поведение мифологического персонажа могут описываться различно в разных славянских регионах – другими словами, они диалектны так же, как и его имя. Белорусские лешие, например, в отличие от своих собратьев, совершенно не боятся морозов и более активны именно в сильную стужу [63, с. 271]. Западноукраинский леший окружен разным зверьем: олени, серны, зайцы – его скотина, а медведи, волки, рыси – собаки и кошки [41, с. 109]. Русский леший любит играть в карты на зайцев и белок [114, с. 39]. Смоленскому лешему нравится разгул ярмарки: где лесовой пройдет, там торг идет живее [59, с. 6]. Украинский леший не только посещает ярмарку, но и всем на ней

заправляет: «без него ярмарки никакой не будет, он на все цену заводит» [49, с. 11]. Крепкий севернорусский леший может выпить больше любого мужика – целое ведро водки, с охотой закусив его селедкой и связкой кренделей [131, с. 7]. Польский леший любит старые сухие деревья, особенно вербы; он часто сидит на этих деревьях, приняв вид совы [128, с. 143]. По утверждениям исследователей, наиболее существенные качества каждого мифологического персонажа – его злонамеренные или, напротив, попечительские действия являются общими для всех восточнославянских регионов; диалектная же вариантность проявляется, как правило, во второстепенных характеристиках персонажа [22; 108]. Наиболее устойчивыми и общими для всех славян являются функции, направленные на человека. Таковы вредоносные функции восточнославянского лешего: он сбивает путников с дороги, заставляет плутать, пугает их хохотом, отнимает память, насылает наваждения, похищает людей – девушек в жены, детей, проклятых родителями, некрещеных младенцев [91, с. 22–23].

Стоит особо отметить, что основные функции всех персонажей народной мифологии принципиально антропоцентричны, т. е. нацелены исключительно на человека и взаимоотношения с ним, пусть и очень краткие. В отличие от персонажей римской, греческой, скандинавской и некоторых других мифологий, славянские демонологические персонажи ничем не объединены – ни родством, ни дружбой, ни симпатией или антипатией. С самого начала своего существования они «не имели ни рода, ни племени, ни предков, ни потомков» [192, с. 121]. Все сюжетные конструкции славянской мифологии строятся по схеме: «персонаж – его действие – человек» или «человек – его действие – персонаж». «Герои, к примеру, греческой мифологии связаны друг с другом большим количеством сюжетных линий – мы знаем, кто кому из них муж, жена, брат, сын, кто кого любит, а кого ненавидит, кто с кем борется, а кому помогает. Все это почти полностью отсутствует в славянской традиции. <...> Мы не знаем, что делает *злой дух*... когда он не пугает людей... любит ли он кого-то или мучается от одиночества, красив ли он, как Аполлон, или уродлив, как Гефест; мы не знаем, как проводит свою жизнь *бука*, когда ею не пугают детей» [108, с. 247–248]. Все эти замечания в первую очередь касаются «персонажей без имени» или «имен без признаков», а также персонажей всех

промежуточных классификационных групп с недостаточно выраженной функциональностью. И в меньшей степени относятся к интересующему нас разряду наиболее известных персонажей, включающему водяного, домового, лешего, русалку. Сохраняя антропоцентричность действий, эти персонажи все же обладают значительно большей определенностью внешнего облика и поведения.

В связи с необходимостью всесторонней обрисовки мифологического персонажа, в современной фольклористике и этнографии сложился определенный тип научного описания. В нем «демонологические персонажи характеризуются по их названиям и фразеологии, внешнему облику, происхождению и превращениям, месту обитания, времени появления, характерным действиям, фольклорным сведениям о демонах, применяемым по отношению к ним оберегам» [182, с. 12]. Для описания структуры персонажей, их классификации и идентификации современной наукой разработана специальная схема [22; 24; 175]. Она включает наиболее существенные признаки, характеризующие мифологическое существо: имя (название), ипостась, внешность, атрибуты, генезис и иерархию (взаимоотношения внутри класса персонажей). В схеме учитываются также основные места пребывания мифологического персонажа, время появления и активизации, характерные занятия, функции, модели поведения данного персонажа, способы коммуникации с ним.

Перечисленные признаки использовались нами в описании восточнославянских мифологических персонажей: лешего, водяного, русалки, домового, рассматриваемых в работе. Самые известные герои народных верований, они обладают наибольшим количеством признаков, разнообразием воплощений. Именно это и определяет, в конечном счете, степень индивидуальности персонажа, столь важную для его представления в качестве художественного образа.

2. От фольклорного свидетельства к поэтическому представлению: превращение мифологического персонажа в художественный образ

Индивидуальность у мифологических персонажей разных групп не одинакова. Конкретизация персонажа – уточнение функций, признаков, прояснение генезиса, умножение характеристик

и атрибутов, уточнение мест обитания, условий и времени появления – происходит в фольклористике постепенно и не без влияния внешних факторов. Степень индивидуализации персонажей народной демонологии гораздо выше, а система персонажей сложнее там, где они вынужденно сталкиваются с иными культурными традициями – христианской, городской, книжной. В диалоге традиционной культуры с иными культурными явлениями возникают вопросы, которыми сама традиционная культура (ее представители) никогда не задавалась. Ответы на них не столько расширяют пределы традиционных знаний, сколько уточняют, структурируют их в соответствии с представлениями другой культуры, тем самым упорядочивая и дополняя традиционные сведения, в том числе персонажный ряд и характеристики мифологических персонажей.

В рамках традиционной культуры ее мифологические элементы – персонажи – описываются как действия, а не как существа, так как для традиционного мышления существенны не имя, не структура существа, а его поведение по отношению к человеку (целенаправленная функция). Именование мифологических персонажей, описание внешности, характерных признаков и атрибутов у носителей традиционной культуры чаще возникают в диалоге с представителем иной культурной традиции. Эту особенность знают все фольклористы и люди, которые когда-либо занимались собиранием фольклора. Носитель традиции, характеризуя персонаж самостоятельно, без дополнительных вопросов, описывает в первую очередь его действия (прежде всего – вредоносные, пугающие), потом способы защиты от них. При этом он может ничего не сказать о его внешности: она не кажется ему существенной, так как не влияет на поведение духа по отношению к человеку. Собиратель же следует иной логике: он спрашивает о мифологическом персонаже как о существе. Его интересует: как его называют? как оно выглядит? где оно обитает? И уже во вторую очередь – что оно делает. Диалог двух традиций оказывается для мифологического персонажа плодотворным: он способствует большей определенности и разработанности его характеристики.

Примерно то же происходит при контакте мифологического персонажа с искусством: конкретный персонаж заметно индивидуализируется в диалоге с профессиональным художественным творчеством. По мере своего превращения в художественный

образ мифологический персонаж уточняется, детализируется и унифицируется, постепенно утрачивая свою вариантность. Ярким примером тому могут быть русалки – едва ли не самые известные и устойчивые персонажи восточнославянской мифологии.

В абсолютном большинстве научных трудов, энциклопедий и словарей по славянской мифологии утвердилось представление о русалках как о юных девах необычайно привлекательной наружности, составленное на основании многочисленных фольклорно-этнографических источников XIX – начала XX в. Особенно однотипны в этом плане украинские свидетельства (М. Максимович, Н. Маркевич, П. Чубинский): «русалки – водяные красавицы» [116, с. 80]; они «являются людям в образе молодых и красивых девушек» [206, с. 207]; «они бледны, но черты лица восхитительны, стан волшебный, косы ниже колен» [116, с. 81]. Не отстают от них и русские источники: «тело у них белое как снег; лицо светлое, как восходящее луна; волосы... длинными локонами» [166, с. 294]; они «красивы станом и лицом» [91, с. 25].

Основываясь на этих свидетельствах, Д. Зеленин, автор фундаментального исследования о русалках (1916), вынужден был признать, что в большинстве русских, белорусских и украинских свидетельств русалки представляются «чаще красивыми, чем безобразными» [68, с. 179]. Ближе к концу XX в. это подтвердил Н. Толстой: «именно такими русоволосыми или зеленоволосыми красавицами они представляются большинству южновеликорусских, украинских и части белорусских крестьян» [181, с. 293]. Тогда как уже в начале XX в. было накоплено много свидетельств – главным образом белорусских и севернорусских – мифологического существования русалок старых, отвратительно безобразных [124, с. 67], «голых, страшных... только цыцки большие-большие» [147, с. 139–140]. Однако такие сведения большинство собирателей были склонны рассматривать как искажение исходного древнего образа «веселых, шаловливых и увлекательных созданий» [114, с. 54], случайные отклонения от стереотипа красавицы. Тем более шокирующим стало утверждение Л. Виноградовой о том, что данные полесских экспедиций (1976–1986) явно «свидетельствуют в пользу большей популярности типа “страшной” русалки. Приходится признать, что эти выводы противоречат общепринятому мнению о привлекательной наружности русалок» [25, с. 95–96].

Общепринятое мнение, как и стереотип красавицы-русалки, сложились, скорее всего, под влиянием не фольклора, а профессионального художественного творчества. Первые художественные воплощения русалок появляются в славянском профессиональном искусстве уже на рубеже XVIII и XIX вв., т. е. раньше, чем начался активный сбор материалов по восточнославянской мифологии. Можно предположить, что к началу изучения во второй половине XIX в. фольклорных свидетельств, в общественном сознании уже сложилось отчетливое представление о русалке.

В начале XIX в. и в славянской музыке, и в славянской поэзии русалки являются заимствованными, адаптированными персонажами. Предтечей первой славянской музыкальной русалки стала героиня зингшпиля австрийского композитора Ф. Кауэра «Дунайская русалка», в начале 1800-х гг. с успехом поставленного на русской сцене с многочисленными, уже отечественными, продолжениями. Тогда же множество описаний русалок, а также и родственников им ундиин, наяд, сирен, появляется в русской поэзии – главным образом в переводах и подражаниях западноевропейским источникам (В. Жуковский, К. Батюшков, Е. Баратынский, А. Одоевский). Согласно европейской традиции эти русалки молоды и чрезвычайно хороши собой¹ – воплощение томной красоты и трагического очарования. Такое видение образа окончательно утверждается с появлением в литературе первой подлинно славянской русалки – гоголевской утопленницы: «Вся она была бледна как полотно, как блеск месяца; но как чудна, как прелестна!...» (Н. Гоголь, «Майская ночь, или Утопленница», 1831).

Все эти описания оказали воздействие не только на художественные, но и на научные представления о русалках. Они стали своего рода фильтром общественного мнения, долгое время не допускавшего проявления в фольклористике иных истолкований образа, создавая «застывший в своем одноплановом рисунке образ-стандарт, глубоко проникший в массовое искусство, бытовые представления и речевые стереотипы» [27, с. 229].

Художественному стереотипу русалки обязаны и своей национальностью, вернее – местом постоянного жительства: река Днепр и днепровский берег. В ранних трудах по славянской ми-

¹ Именно таковы ундины – «в низшей мифологии народов Европы духи воды, русалки. Прекрасные девушки, выходящие из воды и расчесывающие волосы. Своим пением и красотой увлекают путников вглубь, могут и погубить» [189, с. 549].

фологии нет никаких географических ориентиров: фольклорные русалки живут в любых водах. Выражение «днепровская русалка», уже в первой трети XIX в. сделавшееся устойчивым и общеупотребительным как в быту, так и в литературе, пришло из профессионального искусства – оперы «Леста, днепро́вская русалка» С. Давыдова. Вслед за ней днепро́вскими сделались русалки А. Пушкина, Н. Гоголя, О. Сомова, А. Вельтмана. Фольклористика же подтверждает днепро́вское местожительство русалок значительно позже – в последней трети XIX в.: «Родина их – главное местопребывание – *Днепр*; отсюда они расходятся по другим рекам, озерам и самородным криницам» [115, с. 511].

Некоторые восточнославянские мифологические персонажи впервые «пробуют свои силы» в роли художественного образа профессионального искусства даже раньше русалок – в конце XVIII в. (опера М. Стабингера «Баба-яга», поэма М. Ломоносова «Петр Великий», где есть морской царь; басни А. Сумарокова, И. Хемницера, В. Левшина, И. Крылова с участием черта или домового). Их появлению способствует предромантический интерес к «сокровищам души народной», каковыми почитались народные поверья и их герои, как раз в эти годы впервые представленные публике в трудах М. Попова (1768), М. Чулкова (1786), Г. Глинки (1804), А. Кайсарова (1807) [38; 83; 136; 208].

Недостаточность и фрагментарность научных представлений о персонажах славянской демонологии определенным образом сказалась на художественном воссоздании. В профессиональном искусстве характеристики мифологических героев в большой степени формируют сказочные и лубочные о них представления, упрощающие или искажающие их облик. В духе таких наивно-первобытных представлений почти слепит глаза искрящийся самоцветами облик морского царя у М. Ломоносова. На троне из «жемчугами усыпанного янтаря» он восседает на «помосте из аспида и чистого лазуря» и «сапфирным скипетром водам повелевает» (М. Ломоносов, «Петр Великий», 1760).

Можно заметить, что раннее появление мифологического персонажа в профессиональном искусстве – более раннее, чем его научное осмысление – не способствует достоверности воссоздания и препятствует дальнейшему развитию и вариантному обогащению образа. Начальное художественное представление о персонаже, базирующееся на ограниченных фольклорных дан-

ных, в дальнейших художественных примерах чаще всего воспроизводится без особых изменений, лишь с некоторыми вариациями. Так происходит, например, с домовым. Большинство его литературных интерпретаций приходится на конец XVIII и первую треть XIX в. В отличие от русалок, генезис образа домового в искусстве практически не связан с западноевропейским прообразом. Из произведений этого периода только «Домовой» И. Хемницера имеет немецкие корни (свободный пересказ баллады Х. Геллерта). Другие произведения² воспроизводят славянские народные суеверные представления, основным источником которых на этом этапе является «Абевега русских суеверий» М. Чулкова (1786)³. В ней о домовом сообщается следующее: «во всяком доме живет черт под именем домового, он ходит в доме по ночам в образе человека». «Когда домовый покажется ночью без огня спящим людям, то смельчаки спрашивают к добру или худу, и он отвечает». «Ежели кого в доме не любит, то делает ему всякие страхи и беспокойства, бросает в него всячиною... хлопает дверьми, наваливается на спящих, так что ни коим членом двинуться невозможно... щиплет досиня». «Когда ж хозяину умереть, то домовый по всякую ночь воет» [208, с. 190–191].

Сведения о домовом, излагаемые М. Чулковым, достаточно подробны и фольклорно достоверны. Из всех рассматриваемых автором персонажей ему посвящен наиболее развернутый очерк на две страницы. (Сравним хотя бы с водяным, о котором М. Чулковым написано всего шесть строк.) В описании М. Чулкова присутствуют почти все основные элементы характеристики мифологического персонажа: названо его имя, определены условия его явления людям (в доме, ночью, без огня), отмечен антропоморфный внешний облик. Выявлены основные, направленные на человека функции персонажа (вредительская и про-

² В начале XIX в. образ домового появляется у Г. Державина (баллада «Новгородский Волхв Злогор», 1813), А. Пушкина (стихотворение «Домовому», 1819, баллада «Всем красны боярские конюшни», 1827), Д. Веневитинова (баллада «Домовой», 1826), Ф. Слепушкина (басня-притча «Конь и домовый», 1827), А. Грибоедова (стихотворение «Домовой», 1828).

³ У М. Попова в «Описании древнего славянского языческого баснословия» (1768), Г. Глинки в «Древней религии Славян» (1804), А. Кайсарова в «Славянской и российской мифологии» (1807) нет существенных сведений о домовом. М. Попов лишь именуется их «защитителями домов» и «домашними чертями», А. Кайсаров упоминает о добрых и злых домовых духах, а Г. Глинка предельно кратко повторяет изложенное М. Чулковым.

гностическая). Описано отношение домового к скоту – его попечительская хозяйственная деятельность. Если домовый «полюбит которую скотину, то оную всячески откармливает, а буде не полюбит, то скотина совсем похудеет и переведется, что называется *не ко двору*». «Тем лошадям, которых любит, заплетает на гриве косы и подкладывает сено... но коих не любит лошадей, у тех расплетает, и почти всю гриву выдергивает». Также будто домовый «подбивает лошадей под ясли, от чего лошадь поднимает в конюшне великой стук, иногда же находят ее в великом поту или мыле» [208, с. 190].

Фактически перед нами предстает почти весь набор мифологических мотивов, связываемых с домовым. Именно они становятся основой художественной характеристики домового в профессиональном искусстве. Начиная с В. Левшина и И. Хемницера, литературный домовый помещается около печи, появляется всегда в полночь, беспокоит по ночам хозяев шумом и хулиганскими выходками: «В дому орет и кур дерет, / И за ноги хватает, / Кирпичную стрельбу с печей везде пускает, / И спать мешает» (В. Левшин, «Привидение», 1787). У А. Пушкина и Ф. Слепушкина воспроизводится отношение домового к лошадям: «По ночам ходит он в конюшни, / Чистит, холит коней боярских, / Заплетает гриву им в косички. / ...Как невзлюбит он вороного / ...Во всю ночь домовый на нем ездит» (А. Пушкин, «Всем красны боярские конюшни», 1827). Характер домового и образ его действий почти не меняется и в поэзии второй трети XIX в. – у В. Даля, С. Дрожжина, Л. Мея, А. Островского. Во всяком случае, угрозы далевского домового живо напоминают М. Чулкова: «Кто обидит меня – жеребца любимого в подворотню протащу, / Загоню насмерть в одну ноченьку трех борзых коней» (В. Даль, «Ночь на распутье, или Утро вечера мудренее», 1839). Только теперь его патронажная функция с домашнего хозяйства распространяется и на семейные отношения: «Я поглажу тебя лапой бархатной / На богатство, на радость с милым дружкой» (А. Островский, «Воевода, или Сон на Волге», 1865). А не ко двору у домового может оказаться не только скотина, но и хозяйка дома.

Образ домового, сложившийся в поэзии конца XVIII – начала XIX в. на основе чулковских представлений, в дальнейшем развитии профессионального художественного творчества словно кристаллизуется, утверждается в этой заданной изначально

но форме. В таком же виде он появляется в последней трети XIX в. в русской живописи и русской музыке – у И. Билибина, В. Васнецова, Б. Кустодиева; А. Аренского, А. Лядова, П. Чайковского. Фольклорные представления о домовом – возможно, под давлением художественных представлений – в XIX в. также меняются мало. Появление трудов А. Афанасьева, В. Даля, С. Максимова, И. Сахарова не добавляют к сведениям о домовом ничего принципиально нового. Даже в XX в. многим исследователям домового кажется персонажем «исключительно стабильным и монолитным, понятным и простым» [134, с. 95], образ которого «совершенно ясен, и в вопросе о происхождении его нельзя ошибиться» [177, с. 97].

Домовому повезло: его раннее появление в профессиональном искусстве не исказило общественные представления о нем. Но в целом более точными в фольклорном отношении и убедительными художественно представляются те трактовки мифологических персонажей, которые рождаются в искусстве середины и второй половины XIX в. Этому способствует развернувшееся уже в полную силу к тому времени собирание и изучение славянских народных «поверий, суеверий и предрассудков». Они не только расширяют, дополняют и уточняют общественные представления о народной языческой мифологии, но и значительно оживляют интерес к ее героям. Начиная с этого времени и вплоть до первых десятилетий XX в. профессиональное искусство часто и с удовольствием обращается к персонажам восточнославянской волшебной сказки и низшей мифологии, делая их героями поэтических, прозаических, живописных, скульптурных, инструментальных и вокальных произведений. Они удачно сочетают в себе своеобразие внешнего облика и причудливость манер с древностью происхождения и национально-определенной красочностью, что обеспечивает необходимое художественному образу сочетание индивидуальности и типичности.

В профессиональном искусстве второй половины XIX в. восточнославянские демонологические персонажи представляют собой концентрированное выражение национального содержания, представленного в нетривиальной форме. Теперь они уже не теснятся на заднем плане, создавая колоритный фон главному действию. Они становятся центральными героями произведений («Русалки» И. Крамского или К. Маковского), определяют ход развития действия (опера «Сон наяву, или Чурова долина»

А. Верстовского) и вмешиваются в жизнь и судьбу реальных персонажей («Майская ночь, или Утопленница» Н. Гоголя). А на рубеже столетий, в искусстве Серебряного века и вовсе превращаются в исполненные значительности символы – совершенства и разрушения («Царевна-лебедь» М. Врубеля и «русалка восстаний» В. Хлебникова), обыденности и трагедии («Мелкий бес» Ф. Сологуба или «Демон» М. Врубеля, «Домовой» К. Бальмонта или обрезанный пилами леший Н. Клюева).

Активная художественная жизнь восточнославянских мифологических персонажей продолжается до конца 20-х гг. XX в. После чего они, в силу изменившихся идеологических приоритетов, вынуждены уступить место новым героям. Искусство советской эпохи если и не исключает возможность их художественного появления, то максимально уменьшает ее, ограничивает смысл и значение мифологической образности. В искусстве 30–90-х гг. XX в. восточнославянские мифологические персонажи приобретают условность сказочных, вымышленных, придуманных героев, чьи действия не нуждаются в жизненном правдоподобии и психологической обоснованности. Из серьезного «взрослого» репертуара они перемещаются в детский; из главных или заметных в драматургическом отношении фигур превращаются в фоновые или чисто колористические⁴ явления. Именно поэтому большинство рассматриваемых нами произведений принадлежит XIX и началу XX в.

3. Научные источники исследования: аналитический обзор

В процессе работы были изучены материалы разной жанровой принадлежности. Среди них – фольклорные источники (былины, былички⁵, бывальщины, поверья, заговоры, сказки, пословицы, поговорки); литературно-художественные тексты: поэтические (стихотворения, баллады, поэмы, сказки и драмы в стихах) и прозаические (рассказы, повести, романы); произведения изобразительного (картины, рисунки, эскизы, малые скульптурные формы) и музыкального искусства (оперы, музыка к драматическим спектаклям, симфонические и камерно-инструментальные сочинения, кантаты, хоры, романсы). Многообразие исследуемых

⁴ Есть и счастливые исключения, такие как скульптуры С. Коненкова, картины В. Слаука, балет «Лесная песня» М. Скорульского.

⁵ Или «прымхліцы», как их называют в современной белорусской фольклористике.

материалов соответствовало разнообразию научных источников, использованных при работе над книгой. Это – труды исследователей восточнославянской мифологии; литературоведческие и искусствоведческие работы; музыковедческая литература.

В области мифологии самую важную группу работ составляли те, в которых содержался разнообразный и достоверный фольклорный материал, подробно описывающий народные представления о водяных, домовых, леших, русалках и др. Первенство признавалось за трудами зачинателей славянской научной мифологии – А. Афанасьева, В. Даля, И. Сахарова – и их последователей. Их работы демонстрируют «верный такт... в понимании и группировке фактов народной поэзии и преданий и исключительную добросовестность и тщательность по собиранию неистощимо богатого славянского материала» [2, с. 84]. Более ранние источники сведений о выбранных персонажах – труды авторов «сентиментально-романтического периода» (Н. Толстой) изучения славянской мифологии, названных Д. Зелениным «любителями» – М. Попова (1768), М. Чулкова (1786), А. Кайсарова (1807) – использовались в работе с осторожностью и только там, где они представлялись необходимыми. Например, в разделах о русалках и домовых, первые художественные воплощения которых появились значительно раньше, чем начался период научного собирания фольклорных материалов.

Значимость для исследования составили труды, опубликованные во второй половине XIX и начале XX в. В этот период создано большинство художественных произведений – литературных, живописных, музыкальных – с участием славянских мифологических персонажей. Следовательно, именно эти труды могли изучать поэты, художники, композиторы, создавая своих героев (как, например, Н. Римский-Корсаков изучал труд А. Афанасьева). Именно оттуда, соответственно, заимствовались качества и свойства, которыми наделялись художественные образы мифологических персонажей.

Изучение героев восточнославянских народных поверий, составление достаточно подробных мифологических портретов наиболее известных персонажей проводилось на основе анализа трудов по славянской, восточнославянской, а также белорусской, русской, украинской мифологии, изданных на протяжении двух последних столетий. Помимо трехтомного труда А. Афанасьева (1865–1869), сделавшего своим содержанием всю

славянскую и особенно восточнославянскую мифологию, были изучены труды по русской мифологии В. Даля (1845–1846), М. Забылина (1880), С. Максимова (1903), И. Сахарова (1837), И. Снегирева (1837–1839), Д. Ушакова (1896); по белорусской мифологии – А. Богдановича (1895), П. Демидовича (1896), Е. Ляцкого (1890), Е. Романова (1891, 1912), М. Федеровского (1897), П. Шейна (1887–1902); по украинской мифологии – А. Афанасьева-Чужбинского (1861), М. Драгоманова (1876), М. Максимовича (1877), Н. Маркевича (1860), В. Милорадовича (1899), П. Чубинского (1872, 1878).

Большую пользу для установления региональных отличий в характере и поведении персонажей низшей мифологии принесло изучение работ, описывающих поверья и обычаи определенного географического пункта или района на восточнославянских территориях современных Беларуси, России, Украины. В Беларуси – А. Дембовецкого (1882), В. Добровольского (1897, 1908), Н. Никифоровского (1907), А. Киркора (1882), К. Мошиньского (1928), А. Сержпутовского (1930); в России – П. Ефименко (1877), Г. Завойко (1914), А. Иванова (1900), А. Колчина (1899), А. Харитоновна (1848), Н. Харузина (1889); в Украине – В. Гнатюка (1912), Б. Гринченко (1895–1897), П. Иванова (1893), А. Онищука (1912), И. Трусевича (1865).

Источником сведений о внешности, поведении, атрибутах и функциях мифологических персонажей стали также записи подлинных фольклорных текстов несказочной прозы – поверья, былички, бывальщины, предания (Л. Виноградова, 1994, В. Зиновьев, 1987, Э. Померанцева, 1972, О. Черепанова, 1996), а также сказки с участием демонологических персонажей. Сказки использовались только те, которые содержат достаточную или существенную информацию о персонаже и ориентированы на достоверность излагаемого, в отличие от обычной сказки, имеющей установку на вымысел. Д. Ушаков дополняет такими сказками этнографические и фольклорные материалы по народной демонологии [153]. А Д. Зеленин и Э. Померанцева включают эти сказки в указатели литературы о мифологических персонажах наравне с несказочной фольклорной прозой, полагая их надежным источником сведений [67, с. 425; 134, с. 162–182].

Большая часть привлекаемых работ имела непосредственное касательство ко всем (А. Афанасьев, А. Колчин, С. Максимов, А. Богданович, Н. Никифоровский) или большинству (В. Даль,

И. Сахаров) изученных нами персонажей, и лишь некоторые источники содержали сведения об одном-двух персонажах. У украинских авторов популярностью пользовались главным образом русалки, ведьмы и черти (М. Максимович, В. Милорадович), что соответствует традиционным приоритетам малороссийской демонологии XIX в. Сравнение материалов, разных по национальной и местной принадлежности, позволило выявить как наиболее общие черты изучаемых мифологических персонажей (встречающиеся на всей восточнославянской территории), так и местные (национальные) их отличия.

Другую группу источников составили работы, посвященные не изложению и обобщению фольклорных сведений о персонажах, а их анализу, сопоставлению со сходными мифологическими представлениями других народов, научной интерпретации как важнейшего пласта славянской дохристианской народной духовной культуры. К этой группе относятся труды Д. Зеленина о русалках (1916), по восточнославянской этнографии (1927, на нем. языке; 1991, на рус. языке), а также многочисленные труды в области этнографии, фольклористики, славяноведения последней четверти XX и начала XXI в. Это труд В. Иванова и В. Топорова (1974), впервые рассматривающих лексику и фразеологию как источник достоверных сведений о демонологическом персонаже; работа Э. Померанцевой (1975), положившая начало современному научному изучению проблематики мифологического персонажа; исследование В. Соколовой (1979), дополняющее характеристику персонажей народных верований анализом их роли в календарных обрядах белорусов, русских, украинцев.

Важным источником явились научные работы, посвященные отдельным мифологическим персонажам: домовому (1992, 1993), лешему (1993), водяному (1994), баннику (1993) – Н. Криничной, объединенные позже автором в большой труд по русской мифологии (2004). Значителен также вклад современных белорусских и украинских исследователей – Г. Барташевич, Е. Боганевой, В. Василевича, В. Галайчука, В. Завадской, Т. Иващенко, К. Кабашникова, А. Леванцевича, А. Ненадавца, В. Новак, В. Сивицкого, О. Таланчук, О. Шалак, А. Шамака, бережно собирающих, красочно описывающих и комментирующих сохранившиеся в народе представления о персонажах низшей мифологии.

В эти же годы начинается публикация результатов четвертьвекового этнолингвистического исследования Полесья (экспедиции Института славяноведения РАН под руководством Н. Толстого 1962–1986). Если иметь в виду «общие особенности Полесья как региона, сохраняющего чрезвычайную архаику в языковом и этнокультурном отношении» [28, с. 10], то ценность этих публикаций трудно преувеличить. Как свидетельствуют материалы экспедиций, народная память здесь до настоящего времени хранит множество сведений о персонажах языческих верований. Этнокультурная зона Полесья, как русско-белорусско-украинское пограничье выступает в этих работах полномочным представителем всей восточнославянской культуры, и ее мифологические герои сохраняют все основные признаки восточнославянских мифологических персонажей.

Собранные в полесских экспедициях материалы являются научно достоверным источником сведений о мифологическом персонаже и, одновременно, убедительным доказательством сохранившихся до наших дней демонологических представлений – этой весьма существенной части традиционной народной культуры. Они предлагают пути исследования и методы анализа мифологического персонажа [108], подробную схему его описания [175], позволяющую обрисовывать, сравнивать и классифицировать по разным параметрам (происхождение, места обитания, характерные действия, функции и т. п.) любые фигуры славянской демонологии.

«Гомельские» материалы В. Новак, «карельские» исследования Н. Криничной, «полесские» работы Л. Виноградовой, Е. Левкиевской, Н. Толстого, С. Толстой, В. Усачевой уточняют основные характеристики известных мифологических персонажей, в целом подтверждая (водяной) [95; 110], дополняя (домовой) [23; 29; 93; 107; 178] или ставя под сомнение (русалки) [22; 25; 126] классические представления этнографов XIX в. Собранные материалы убедительно демонстрируют достаточность, иногда даже обильность современных фольклорных данных о восточнославянских мифологических персонажах, которые изучаются не только в их восточнославянской или общеславянской общности, но в многообразии этнических версий (в местных «диалектных» вариантах).

Впервые на локальную вариантность как важнейшую особенность славянской мифологии обратил внимание польский этно-

граф К. Мошиньский, констатировавший значительную степень варьирования поверий об одном и том же персонаже в разных локальных зонах, что создает трудности при распознавании демона [227, s. 602]. Позже Н. Толстой на основе исследования местных отличий в характеристиках мифологических персонажей в разных регионах Полесья сделал вывод о «диалектном» характере духовной культуры славян: «Подобно тому, как существовали и существуют славянские диалекты в сфере языка, существуют и диалекты в сфере народной культуры. Принципы их нередко совпадают, ибо диалект – явление не чисто языковое, а этноязыковое и этнокультурное» [183, с. 562]. «Диалектен не только язык, но и народная культура, и фольклор, и два эти последних явления существуют и функционируют исключительно в диалектной форме, в форме местных, узколокальных вариантов» [184, с. 13]. «Диалектный» метод исследования мифологического персонажа, демонстрируемый современными учеными [29; 110; 126], способствует тщательности и подробности изучения персонажа, но не является самоцелью. Конечным результатом большинства «диалектных» исследований является уточнение и обоснование характеристики восточнославянского [107] или даже общеславянского [22] типа персонажа.

Тема работы определила особую значимость тех источников исследования, которые рассматривали восточнославянскую мифологию как единое целое с общей системой персонажей. Именно такой подход демонстрировали А. Афанасьев [11–13], Д. Зеленин [67], Н. Толстой и коллектив, работавший в Полесье под его началом. Но даже те авторы, которые, казалось бы, ограничили предмет исследования определенными национальными рамками («Очерки русской мифологии» Д. Зеленина, «Мифы русского народа» Е. Левкиевской), в большинстве своем ими не стеснялись и писали о восточнославянской мифологической общности. Мы должны учитывать, что в научной литературе XIX и начала XX в., русским народом назывались согласно терминологии того времени и белорусы, и великорусы, и малороссы. Это наглядно показывают, например, «Очерки русской мифологии» Д. Зеленина (1916), последовательно раскрывающие все аспекты мифологического существования отдельно русских, белорусских и украинских русалок. А почти через сто лет, в начале XXI в. тот же подход демонстрируют «Мифы русского народа» Е. Левкиевской (2002), которые автор называет «книгой

о мифологии восточных славян» [109, с. 7]. Такой единый подход к восточнославянской мифологии кажется справедливым и продуктивным. Ведь первоначальный состав восточнославянских мифов сложился на несколько веков раньше, чем произошло деление восточнославянских народов на нации. Славян объединяет не только совместное историческое прошлое, но и духовная общность обрядов и верований, единство мифологических представлений.

Все вышеназванные научные источники позволили составить на их основе подробное и обоснованное собирательное описание каждого из изучаемых мифологических персонажей. Мы охарактеризовали черты, которые можно считать типичными и обозначили признаки, присущие только определенному «диалектному» виду персонажа.

Объем исследований, посвященных мифологическому персонажу, не сопоставим с количеством работ, изучающих сферу его художественных претворений. Искусствоведческих работ на эту тему немного. Несмотря на множественность случаев проникновения славянских мифологических персонажей в профессиональное художественное творчество, их роль долгое время не осознавалась искусствоведением. Изыскания в этой области были предприняты лишь в последние десятилетия XX в. В литературоведении они начались в рамках многотомного академического исследования «Русская литература и фольклор» [149–152]. В изобразительном искусстве первой работой такого рода стала монография В. Плотникова [133]. В этих трудах немногочисленные персонажи народной демонологии рассматривались в весьма широких общефольклорных рамках наряду с другими фольклорными героями, темами и мотивами. И лишь накануне и в начале XXI в. в работах У. Матасовой, А. Некрыловой, Н. Порожняковой, Т. Шамякиной они впервые предстали в более узком и естественном мифологическом кругу [117; 121, 137; 138; 210].

Все эти исследования имели касательство только к изобразительному искусству и литературе. Профессиональное музыкальное творчество с такой точки зрения не рассматривалось. Определенной вехой на этом пути можно считать диссертационный труд М. Антоновой «Античная и славянская мифология в контексте русской культуры XVIII–XIX веков», включившей музыкальные произведения в материалы культурологического

исследования [6], а также музыковедческую статью Л. Кириллиной «Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века» [90]. В ней русалки рассматриваются как инфернальные романтические образы в одном ряду с призраками, демонами, дьяволом и прочими героями потустороннего мира, а не как персонажи народной мифологии. В соответствии с позицией автора, полагавшего, что «многообразие исторических и национальных вариантов преданий о духах и демонах не имеет для нас существенного значения» [90, с. 64], русалки предстают у Л. Кириллиной исключительно в их общеевропейском обличье – «в обширном кругу потусторонних существ, отображенных в искусстве XIX века» [90, с. 64].

Сфера музыкального бытования славянских мифологических персонажей никогда не была темой отдельного изучения. Основным источником сведений о музыкальных воплощениях восточнославянских мифологических образов сегодня остаются не специальные исследования, а музыковедческие работы общего характера. Это монографии и статьи, посвященные творчеству композиторов, в той или иной степени отображавших в своем творчестве мифологическую образность – А. Алябьева, А. Аренского, А. Верстовского, А. Глазунова, С. Давыдова, А. Даргомыжского, Н. Леонтовича, Н. Лысенко, А. Лядова, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, А. Рубинштейна, А. Серова, П. Сокальского, П. Чайковского, Н. Черепнина. В них мифологические персонажи не привлекают к себе особого внимания и рассматриваются в общем ряду музыкальных «действующих лиц».

Но музыкальное бытие восточнославянских мифологических персонажей нуждается в специальном изучении: в определении временных, стилистических, жанровых пределов; установлении типичных средств и конкретных приемов музыкального изображения; степени вариантности выразительной сферы в музыке различных жанров или стилей; и, наконец, в оценке соответствия музыкальных воплощений мифологических персонажей традиционным суеверным представлениям. Этому и посвящена данная работа.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Лубочная картинка XVIII в.
«Чудо лесное, поймано весною».
Гравюра на дереве. Хромофотография



ГЛАВА 2

ЕС И ЛЕСНЫЕ ДУХИ. Леший



1. Лес в восточнославянских суеверных представлениях

Лес – одно из важнейших мест действия восточнославянской волшебной сказки. В лесу живет Баба-яга, через лес проходит дорога в Кощеево царство, в лесу героя подстерегают опасности и испытания, и там же он встречает верных помощников-зверей (серого волка, медведя, мудрого ворона). За далекими лесами находится волшебное «тридевятое царство – тридесятое государство», в котором сосредоточено все лучшее, чудесное, желанное (гусли-самогуды, жар-птица, прекрасная царевна). Эти красочные и незабываемые образы волшебной сказки отражают древнейшие мифологические представления славян о лесе как воплощении чужого, враждебного человеку пространства, месте пребывания злых сил, границе между своим и чужим мирами, между царствами живых и мертвых. Подобные представления есть у многих народов [74].

Для славянина враждебность лесного пространства во многом объясняется историческим типом хозяйствования: «подсечное» земледелие заставляло неустанно отвоевывать у леса все новые территории, а лес при малейшем недосмотре наступал, возвращая себе отнятое. Экстенсивный характер земледелия делал необходимым постоянное перемещение, освоение новых угодий; следовательно, борьба человека с лесом никогда не прекращалась. С лесом у славян связано не только земледелие, но и другие виды хозяйственной деятельности: охота (с древнейших времен), все виды лесоразработок (включая лесоповал, лесосплав, заготовку дров, выгонку смолы и дегтя, выжиг угля, выделку древесной утвари и пр.). В лес ходили по грибы, ягоды, на лесных опушках косили сено, пасли стада, в лесных озерах и реках ловили рыбу. Наконец, в лесу совершались многие языческие обряды. Лес, таким образом, занимал важное место в быту человека и не менее важное в его духовной жизни, поэтических и религиозных представлениях.

«Представления о лесе как о добром или, во всяком случае, не категорически враждебном человеку довольно редки в традиционных мифологиях. Белорусская традиция как раз относится

к этому редкому типу. Основанием положительной интерпретации леса в мифопоэтической картине мира белорусов выступает не только его исключительная роль в бытовой и хозяйственной жизни («*Што ў лесе родзіцца, то ў хаце згодзіцца*»), но и собственно мифологический статус, который соотносит лес с божественным сегментом мироздания» [32, с. 190]. Но чаще лес пугал. Он окружал жилище древнего славянина со всех сторон, он был огромным, неизведанным и потому пугающим.

Мрачным гимном угрюмому великолепию восточнославянских лесов звучат слова С. Максимова: «*Состоят леса темные от земли до неба. <...> Нет через них ни прохода, ни проезда. Только птицам под стать и под силу трущобы еловых и сосновых боров... А человеку, если и удастся сюда войти, то не удастся выйти. В этой части останавливаются и глохнут даже огненные моря лесных пожаров. <...> Здесь на каждом шагу, рядом с молодой жизнью свежих порослей, стоят тут же деревья, приговоренные к смерти, и валяются уже окончательно сгнившие и покрытые, как гробовой доской, моховым покровом. В них господствует вечный мрак и постоянная влажная прохлада среди жаркого лета*» [114, с. 37–38].

Помимо таких лесов, словно наводящих человека на мысли о своем ничтожестве и бессилии, внушающих «чувство тягостного одиночества и непобедимого ужаса» «перед злыми немилостивыми богами» [114, с. 38], существовали у восточных славян и «заповедные рощи» – леса, в которых запрещалось рубить деревья, где каждое дерево считалось неприкосновенным, охраняемым «не писаным, но гласным законом». По этому закону великим грехом считалось «срубить всякое старое дерево, отнимая у него заслуженное право на... естественную, стихийную смерть. <...> Только один огонь да острые зубы времени могли тут хозяйничать и оставаться без наказания» [114, с. 148–149]. Такие почитаемые леса были у всех славянских народов [12, с. 165–167]. Они представляли своего рода естественные святилища, места благодатного сосредоточения и поклонения, в христианской традиции получившие названия «пустынь».

2. Леший – один из известнейших персонажей народных верований

*Происхождение
и разновидности лесных духов*

Благодатный или пугающий, заповедный или непроходимый лес древних славян был живым, имел душу. Душою этого леса

были населявшие его фантастические лесные существа – лесные духи, самым известным из которых являлся леший.

Леший (рус. *лесной, лешак*; бел. *лясун, лесавік*; укр. *лісовик, лісун, полісун*) – один из наиболее известных персонажей славянской мифологии, лесной дух, воплощающий неподвластную и зачастую враждебную человеку часть пространства, хозяин леса и зверей. О происхождении лешего у славян нет единого представления – по некоторым источникам, он происходит из проклятых, некрещеных или обмененных детей [105, с. 105] или, согласно общераспространенной у славян легенде, из нечистых духов, упавших с неба на землю. «Лешие – это те духи, которые упали в леса. Они и поселились в лесных трущобах» [63, с. 271]. Представления о лешем довольно устойчивы у славян и сохраняются во многих жанрах народного творчества (повестьях, быличках, бывальщинах, заговорах, пословицах, поговорках). Впрочем, это касается тех мест, где леса занимают значительную часть территории, как в Беларуси, Польше, на севере России. «Там же, где лесов мало или вовсе нет, о лешем либо вообще не знают, либо рассказывают о нем сказки» [67, с. 414]. Так, некоторые украинские источники сообщают, «что Лешего в наших лесах нет, а живет он только в литовских» [49, с. 12].

Свой леший имеется в каждом лесу – иногда не один, а два-три. «Часто в одном лесу поселяется несколько леших, и тогда между ними начинается жестокая потасовка за право владения» [128, с. 145]. На Витебщине даже знают, сколько леших может быть в одном лесу, – это «нетрудно вычислить по наличным лесным площадям, потому что... область лешего... обнимает не более семи квадратных верст» [124, с. 55]. Там, где леса большие, существует иерархия лесных духов. Главным среди них считается лесной царь («лес честной – царь лесной»), который «со своей женой, лесной царицей правит в своем царстве,

и ему повинуются все остальные духи (лесовики, боровики, моховики)» [194, с. 10]. «И царь лесной, и подчиненные ему лешие, однако, не имеют власти за пределами своего леса» [59, с. 3]. По некоторым сведениям, у русских имеются еще подкустовник и кустица [218, с. 237], а у белорусов – пущевик, гаюн и купальский дедок [16, с. 61–64]. К семейству лесных духов у восточных славян относятся также жены леших (бел. *лешыхі*; рус. *лешачихи*, *лесные бабы*; укр. *лісовки*, *лісунки*) или и их дети – лешени или щекотуны.

*Места обитания лешего,
сезонность их смены*

Леший обитает в глухих лесах, главным образом еловых, где стволы деревьев покрыты до самого верха мхом и «лишайями, украшающими их наподобие бород» [114, с. 38]. Живет он в так называемом маточнике – это середина пуши, совершенно недоступная для обыкновенного смертного. Маточник окружен непроходимым лесом, запружен массой валежника и сверх того – «его облегают засасывающие болота, которые не замерзают и в самые суровые зимы» [18, с. 78]. Жилище лешего может находиться в стволе вековой ели, «на вершинах высоких деревьев, в дуплах, в густых зарослях, в валежниках, буреломках, в оврагах и пропастях» [124, с. 51], «под корнями вывороченных бурей деревьев» [59, с. 4], под кочкой, реже – в пещере или под землей. «По польскому поверью, леший любит старые сухие деревья, особенно вербы; он часто сидит на этих деревьях, приняв вид совы. Поляки-селяне избегают рубить такие деревья, чтобы не накликать на себя, рассердив лешего, какой-нибудь беды. По русскому поверью, леший тоже любит старые деревья, но предпочитает сидеть в их дуплах» [128, с. 143–144]. Украинские лешие также живут в лесах, но устраиваются там в пустых хатах [41, с. 110].

Дневную часть суток и зиму леший проводит под землей: 17 октября⁶, лешие пропадают, проваливаются под землю и не появляются до самой весны – пока земля не оттаяет [114, с. 41]. Не все лешие, однако, подчиняются обычаю. «Белорусские Лешие, по крайней мере большинство их, не боятся морозов и остаются всю зиму. Напротив, в сильную стужу они больше всего запугивают и наводят ужас на людей» [63, с. 271].

⁶ Здесь и в дальнейшем все даты для облегчения восприятия даны по новому стилю.

*Внешность лешего:
фитоморфные, зооморфные
и антропоморфные черты
его облика*

Связь с лесом отчетливо проявляется в облике лешего. Он рождается из пня и превращается в сухой пенёк при всякой необходимости: «Вижу – старик. Я спугалась, стала хрестица, а ён у пенёк обернуётся, такой пенёк старый, а коло пня – малина, да такая ядрёная, как у саду господском, а не то, што ў лесе» [213, с. 521].

В мифологических рассказах и поверьях леший нередко предстает в виде дерева, куста, самого леса. «Голова его покрыта длинными кудрями, так что напоминает верхушку сосны» [18, с. 78–79], «у него, также как у Русалки, волосы зеленые» [63, с. 271] или «в волосы вплетены зеленые ветки» [113, с. 36]. Он и «похож на куст, густо покрытый ветвями» [131, с. 6]. «Руки и ноги толсты и крепки, как стволы дубов» [18, с. 79], кожа жесткая, как кора дерева, «лицо белое, как береста» [193, с. 140], «борода во как мох бывает, большутая белая» [213, с. 522]. Он может «показаться... елью мохнатую, или разлечься белым мхом по земле» [193, с. 137].

Рост лешего меняется в зависимости от того, в окружении какой растительности он является. «Если он идет лесом, то ростом равняется с самыми высокими деревьями... выходя... на опушки, он ходит там малой былинкой, ниже травы, свободно укрываясь под любым ягодным листом» [114, с. 39]. Белорусский леший обычно ростом превышает «самое высокое дерево, что помогает ему видеть окрестные предметы на далекое расстояние» [124, с. 55]. Особенно высокими среди белорусских леших считаются хозяева девственного дремучего леса – пущевики, «которым такие деревья только по плечу» [124, с. 55]. Зависимость роста лешего от окружающей его растительности известна всем восточным славянам. Но белорусы, кроме того, полагают, что рост лешего зависит также и от величины леса, в котором он владычествует: «в малых лесах и леший бывает поменьше» [18, с. 79].

Белорусские лешие любят качаться на ветках деревьев [63, с. 271]. Лешие вообще «любят оборачиваться в растения и до сих пор нередко представляются духами, обитающими в стволе дерева» [12, с. 335]. В основе представлений о лешем как о хозяине леса, безусловно, лежат остатки древнеславянского культа деревьев и развившиеся на его основе представления о дереве как «обителе духа», о деревьях, покровительствующих человеку. Все растения, с которыми связан леший, относятся у славян

к числу наиболее почитаемых [190, с. 134–146]: ель, сосна, береза, рябина, верба. Осина в связи с лешим упоминается уже тогда, когда вера в него начинает угасать. Возможно, что растительные черты в облике лешего являются наиболее древними и когда-то славянский леший был фитоморфным персонажем; но более поздние свидетельства добавляют ему животные (зооморфные) и человеческие (антропоморфные) черты.

Зооморфные признаки лешего отражают его связь с животным миром, власть над всеми обитателями леса – зверями, птицами, пресмыкающимися. Как хозяин лесных зверей леший имеет черты волка и медведя, напоминая их порою внешностью, голосом или повадкой. Он одет в волчью или медвежью шкуру, «волком воет, когда печален; рычит, как медведь, когда зол», его «глаза горят, как у волка или совы» [18, с. 79]. Из всех лесных животных имя лешего наиболее прочно связано с волками: именно они – «любимые звери лешего» [59, с. 10]. В украинских и белорусских суеверных рассказах леший часто выступает как «волчий пастырь» [41, с. 110; 49, с. 10–11], «сивенький старичок... пасущий волков» [59, с. 10]. В окружении волков он чаще всего является в белорусских поверьях – гонит перед собой стаю волков [147, с. 91], встретившегося ему человека может «волками затравить» [18, с. 79]. Леший и сам порою принимает вид «белого, как снег, волка» – предводителя волчьей стаи [59, с. 10].

На зайцев, белок леший играет в карты с соседними лешими. Существует поверье, что если белки (зайцы) целыми стаями забегают в города, значит, у леших была большая игра, «и побежденная сторона гнала проигрыш во владения счастливого соперника» [114, с. 39]. Аналогичное объяснение давали в народе и другим массовым миграциям или увеличениям популяций лесных зверей, в том числе хищников: «Где война, туда леший гонит волков на прокорм» [41, с. 111; 49, с. 11]. «Если появляется много рыщущих волков – значит, *волк идет на войну, а леший потешается*» [62, с. 164]. В облике лешего есть черты некоторых домашних животных: на ногах и руках у него загнутые когти, «глядит он ласково, мягко, как добрая черная собака» [91, с. 20]. Он также «иногда ржет, как лошадь, мычит, как корова, лает, как собака, мяукает, как кошка» [63, с. 271].

Увеличение антропоморфных черт в облике лешего связано с удалением его от языческого прообраза, с определенным «обытовлением» мифологического персонажа в суеверных народных

рассказах XIX и начала XX в. В Ярославском Пошехонье лешего называют даже просто «мужичок» [114, с. 38]. В Западной Беларуси, как и в других местах, его описывают как огромного старика – в звериных шкурах, с дубиной, кнутом или рожком в руках [18, с. 79]. Обычно леший высокого роста (больше сажени), с длинной седой или зеленой бородой, длинными растрепанными волосами. След, оставленный лешим, втрое больше человеческого, шаг очень широк – он свободно через реки и озера шагает [62, с. 194]. Рука лешего тяжела, и сам он необыкновенно тяжел и силен: если присядет на сани или телегу – не сдвинуть. Он поднимает один несколько кряжей, а «когда разыграется в лесу во время бури, то с корнем вырывает могучие дубы, на куски ломает вековые сосны» [18, с. 78]. Таким образом, в антропоморфном образе лешего запечатлены черты не столько людей, сколько великанов.

*Признаки духа
в облике лешего*

Леший – не только царь леса и зверей, но и дух, враждебный человеку. Отрицательные качества лешего проявляются в «ле-

восторонности»⁷. У него «левая пола запахнута на правую, правый лапоть одет на левую ногу» [114, с. 38]. Когда сидит, «левую ногу накидывает на правую» [131, с. 7]. «Он – корноухий (правого уха у него нет), волосы на голове у него зачесаны налево» [114, с. 40], «правый глаз будет неподвижным и всегда больше левого» [124, с. 51]. На человека не глядит, но если взглянет, то через левое плечо.

Как дух леший никому не показывает своего лица. Иногда леший изображается волосатым и одетым, иногда – голым, с лицом, лишенным бровей [131, с. 7], ресниц, ноздрей [114, с. 40]. Эти отличия объясняются разностью облика и поведения лешего вблизи человека, его жилья, и вдали от него, в тайной обители лешего, в центре заповедного леса, недоступного человеку. В свое укромное убежище леший возвращается в природном виде, избавившись от временной человеческой оболочки, расставшись с ненужными духу одеждой. По белорусским поверьям, леший утрачивает антропоморфный облик и приобретает бестелесную ипостась духа при выходе за пределы своей среды: «как только он выходит из леса, все видимые грозные атрибуты

⁷ В суеверных представлениях славян левая сторона связана с темными силами: за левым плечом человека находится злой дух, тогда как за правым – добрый ангел.

исчезают, и о его присутствии можно только судить по огромной тени» [113, с. 36]. По русским же и украинским представлениям, леший, как всякий дух, не отбрасывает тени [49, с. 13; 114, с. 40], тем и отличается от человека.

Как любой дух, леший невидим. Чтобы увидеть его, надо смотреть через собачьи или лошадиные уши [114, с. 39], через ноги лошади или между собственных ног [128, с. 147], через хомут или три бороны [91, с. 23]. В последний день перед Великим постом леший оборачивается снежным вихрем, а потом покажется свечою в поле [77, с. 33]. Леший нем, но издает множество звуков. «Он свищет, хохочет, хлопает в ладоши, громко кричит на разные голоса» [12, с. 174], откликается эхом [62, с. 164], громко поет без слов [54, с. 279], аукает [77, с. 32]. «Леший способен передавать голоса всех обитателей своей области – от медвежьего рева до жужжания комара» [124, с. 51].

Облик лешего синкретичен. Это дух, который может принять любой вид – птицы, зверя, растения, человека. Об этом свидетельствует известное заклинание, приводимое во всех литературных источниках: «Дядя леший, покажись не серым волком, не черным вороном, не елью жаровою – покажись таковым, каков я» [193, с. 137].

*Календарь лешего:
сроки его наиболее вероятных
встреч с людьми*

Леший показывается человеку нечасто, но случаи эти всегда памятливы и повествования о них составляют главное содержание большинства суеверных рассказов. Встречи человека с лешим могут быть случайными и «плановыми». Первые происходят в любое время – тогда, когда человек намеренно или нечаянно попадает в зону действия лешего, заходит на его территорию. Даты вторых известны заранее и обозначены в народном календаре. Среди них есть дни, прямо связывающие имя лешего с некоторыми видами сельскохозяйственных работ и отражающие своеобразное «одомашнивание» лесного духа в народных верованиях. В основном это народные праздники, когда граница между тем и этим миром открыта. Так, 14 октября, в Покров – «лешевский сенокос» [94, с. 13], а 4 сентября, на Северьяна и Агафона-Огуменника, «леший выходит на луга и гумны потешиться над соломкой. Потехи лешего заключаются в раскидывании снопов с одного гумна на другое или в развязывании их» [158, с. 319].

Власть лешего над животным миром также отражена в народном календаре восточных славян. По поверьям, на Воздвиженье, 27 сентября, лешие «сгоняют в одно место все подвластное им зверье, как бы делая ему смотр перед наступающей зимой. <...> В день Воздвиженья нельзя ходить в лес, так как... лешие бывают в это время крайне бесцеремонны, в лучшем случае могут только побить, а то так и просто отправить мужика на тот свет» [114, с. 262]. Последний возможный срок встречи с лешим – на Ерофея, 17 октября. Крестьяне по старинному обычаю в этот день в лес не ходят, так как лешие напоследок буйствуют, «дурят в лесах»: бродят, кричат, хохочут, хлопают в ладоши, гоняют зверей до утра (до первых петухов). «Расставаясь с лесом, они, будто с досады, ломают деревья, как тросточки, в полянах вырывают землю на семь пядей, загоняют всех зверей по норам. <...> Во весь день ветер воет по лесам, птицы не смеют прилетать к деревьям. О мужике и говорить нечего: ни за что из доброй воли не пойдет в лес. Леший не свой брат – переломает все косточки не хуже медведя» [158, с. 335].

*Вредоносные и попечительные
действия лешего.
Способы защиты от него*

По отношению к людям леший почти никогда не бывает добрым духом, обычно выступая если не вредителем, то, по крайней мере, недобрым шутником. Только с пастухами его связывают особые отношения. Считалось, что пастухи, обладая тайными знаниями, могут договориться с лешим или его детьми, нанять «лесовых пасти стадо и охранять его от всяких случайностей и нападений зверей» [131, с. 7]. Крестьяне, выбрав пастуха, стремились с ним не ссориться, а то отдаст лешему корову в жертву [98, с. 68].

Народные поверья подробно описывают вредоносные действия лешего по отношению к человеку и достаточно четко регламентируют поведение человека при их встрече в лесу. Леший похищает людей – девушек в жены, детей, проклятых родителями, некрещеных младенцев [77, с. 33; 91, с. 22–23]. Вступая в контакт с человеком (а происходит это ночью, реже – в сумерки или на рассвете; в лесу или на перекрестке или развилке дорог – «на росстанях»), леший пугает его хохотом, отнимает память, насылает наваждения, сбивает с дороги, заставляет плутать. «Самые обычные приемы проказ и шуток леших заключаются в том, что они либо “заведут” в такое место, из которого никак не выбраться, либо напустят в глаза такого тумана, что

совсем собьют с толку, и заблудившийся человек долго будет кружить по лесу на одном месте» [114, с. 40]. Ночью леший водит человека до тех пор, пока не запоют третьи петухи [77, с. 32]. «Однако ни один зверь не тронет такого сбившегося с дороги человека, потому что он находится под покровительством лешего» [67, с. 415].

Способы борьбы с лесными наваждениями известны были славянам исстари. Еще в конце XVIII в. М. Чулков писал в «Абевега русских суеверий»: «Ежели кого в лесу обойдет леший... и от того дорогу человек потеряет, то должно все имевшееся на себе платье скинуть и надеть наизнанку, от того сила обойдения лешаго пропадает, и человек паки дорогу отыскивает» [208, с. 205].

Чтобы избежать в лесу встречи с лесными духами, надо следовать простым правилам. «Ходзячы па лесі, не можна абходзіць кругом дзерава, бо лесавік закружыць голаў і пачне вадзіць па лесі. У лесі не можна лажыцца на зямлю дагары, бо заблудзішся, а трэа аддыхаць, лежачы бокам ці нічком, або седзячы на пні ці калодзе» [159, с. 113]. Не блуждать в незнакомом лесу в одиночку, не свистеть – «на свист леший того и гляди отзовется и явится в сопровождении вихря» [128, с. 144]. Не вставать на тропу лешего и не «переходить его следа», чтобы не сбиться с дороги; избегать «следа кнута лешего» – бороздок, которые остаются на траве и грибах [59, с. 9]. «В лесу не следует без нужды кричать или хохотать, иначе рассерженный леший заведет тебя в глушь и ты заблудишься» [55, с. 500]. Вообще надо вести себя в лесу тихо, так как свист, смех, окрик привлекали лешего, который тут же наказывал виноватого.

Но даже встретив лешего, можно защититься от него. «От проказ лешего можно избавиться, во-первых, молитвой и крестным знаменем, во-вторых, надевши платье наизнанку, в-третьих, закричавши “овечья морда, овечья шерсть”» [82, с. 15]. «Уберечься от лешего нетрудно: он боится лутовки, т. е. очищенного от коры сухого липового полена. Боится он также огня и соли. Матерная брань тоже защищает от лешего, и это одна из причин столь широкого распространения такой брани у русского народа» [67, с. 415]. Впрочем, браниться тоже надо к месту и ко времени: за неуместную брань леший может сурово наказать [154, с. 335].

3. История изучения мифологического персонажа

Поверья о лешем привлекали внимание исследователей русского фольклора и славянской мифологии с конца XVIII в. Образ лешего сравнивался с демонологическими персонажами других народов, в том числе античными сатирами (М. Попов, М. Чулков, А. Кайсаров, Г. Глинка, П. Строев). Характерные черты и особенности поведения лешего по собранным в XIX в. и начале XX в. поверьям описывали А. Афанасьев, С. Максимов, Д. Зеленин. Во второй половине XX в. к ним обращались С. Токарев, Э. Померанцева, Н. Криничная. Восточнославянскими поверьями о леших интересовались и западные ученые – В. Маннгатт, Л. Рёрих, С. Тешевич. Их представления о лешем в целом сходны с отечественными: леший – дух леса, порождение культа растительности или хозяин леса, покровитель зверей и птиц.

Причины возникновения культа лесного духа (лешим он стал называться лишь в XVII в.) объясняются исследователями по-разному. По мнению С. Токарева, культ лешего создан славянином-земледельцем, который боялся леса и населял его страшными существами [176, с. 79]. Э. Померанцева считает, что вера в лешего появилась уже у скотоводов – в пользу этого говорит широкое распространение рассказов о договорах лешего с пастухами [134, с. 30]. В. Пропп видит в нем божество древних охотников – «антропоморфизированное животное, власть над которым дает власть над охотничьими животными» [139, с. 158]. В этом славянский леший похож на своих иноземных собратьев – античного пана, сатира, силена, фавна (сильвана), южнославянского волчьего пастыря, коми-пермяцкого ворсу, мордовскую виряву, эстонских метсавайми. При региональных различиях все они являются покровителями лесного зверья.

О древности и значимости лешего у восточных славян свидетельствует близость русских, белорусских и украинских суевенных рассказов о нем. Все повествования отличаются только деталями, но не сутью – не характеристикой главного их персонажа. Рассказы о русском, белорусском, украинском лешем объединяют общие сюжеты, мотивы, одинаковые атрибуты и функции персонажа, а также единые предпосылки возникновения: страх перед лесными просторами, персонификация неприятностей, грозящих человеку в лесу.

Различия трактовок образа лешего проявляются, скорее, не в национальной, а в жанровой сфере. Своеобразные облик (фито-, зоо- и антропоморфные черты) и манера поведения лешего (свист, хохот, манера пугать путников, водить по лесу, красть детей и т. д.) подробно описываются в быличках. Леший в восточнославянских быличках (суеверных меморатах) дик и страшен – страшнее и красочнее, чем тот же леший в бывальщинах (суеверных фабулатах). В бывальщинах его образ заметно очеловечивается, частично утрачивая демонические черты. Леший ест кашу, ходит в кабак и на ярмарку, играет в карты с другими лешими, ищет среди людей повитуху для своей рожавшей жены, заключает договоры с пастухами и охотниками, не дает вырубать заповедный лес и проч. Встреча с лешим в бывальщине – это уже не столько жуткое, сколько удивительное или смешное приключение. А вот в сказках леший фигурирует достаточно редко, обычно заменяя традиционные образы черта и Бабы-яги. В сказках, по мнению В. Проппа, «леший всегда есть не что иное, как переименованная яга» [139, с. 57]. В сказках образ лешего во многом утрачивает свою индивидуальность.

Народный интерес к лешему сохраняется и в XX в.: в мифологических рассказах 40-х гг. его образ обретает новые – героические, патриотические черты: «Вот мы мужиков на войну провожали, и леший провожал, дак плакал и все кричал: “Я помогу вам, помогу, помогу!” У нас дедушка говорил, леший за Русь стане» [31, с. 50; 204, с. 47]. Укрепившись в качестве одного из главных персонажей в фольклористике и этнографии, леший проникает в художественную литературу и изобразительное искусство.

4. Поэтические трактовки образа славянского лесного духа

В восточнославянской художественной литературе начала XIX в. имя и образ лешего встречаются нечасто. Наиболее известными по-прежнему остаются пушкинские строки: «Там чудеса: там леший бродит». Упомянув лешего во вступлении к поэме «Руслан и Людмила» (1820), А. Пушкин косвенно подтверждает популярность персонажа у народа. Он назван в ряду с наиболее известными и часто встречающимися в литературе и искусстве сказочными персонажами и предметами – русалкой, богатырями, Кощеем, избушкой на курьих ножках и ступой с Бабою-ягой. Леший в поэме А. Пушкина только назван, какая-либо характеристика образа отсутствует. Лишь обозначено присутствие

лешего и в стихотворении Л. Якубовича. Поэт только отмечает способность лешего быть вровень с лесом и намекает на опасность ночной встречи с ним:

В час урочный полнолуны,
С темным лесом наравне, –
Говорит молва-вещунья, –
Кто-то бродит в тишине.
Пономарь пройдет ли пеший,
Псарь проедет ли верхом,
Всяк, крестясь, молвит: «Леший
Загулял не пред добром!»

Л. Якубович. Леший. 1837

Чуть больше нам сообщают другие источники, например, стихотворение П. Катенина «Леший». Балладный стиль и сюжет, несомненно, навеяны мотивами страшных суеверных рассказов о встречах человека с лешим в ночном лесу, о власти лешего над людьми, нарушившими слово. Антропоморфный образ недоброго лесного старичка опирается на поздние фольклорные представления, в которых леший объединяется с другими домашними и природными духами в общую категорию «злыдней» или «нечистиков».

И, нагбенный дров вязанкой,
Старичок идет седой.
Ростом мал, угрюм осанкой,
Вид насмешливый и злой.

П. Катенин. Леший. 1815

В поэзии первой половины XIX в. образ лешего не только редок, но и неустойчив: его часто смешивают с более известными отечественными или иноземными «собратьями», наделяя их признаками. Так, у В. Жуковского он похож на Пана: «То вдруг из-за седого пня / Выходит леший козлоногий» (В. Жуковский, «К Воейкову», 1814) или на черта: «Два Лешая дерутся на дороге, / Кусаются, брыкаются, друг друга / Рогами тычут» (В. Жуковский, «Сказка о Иване-царевиче и Сером Волке», 1845). Впрочем, смешение славянского лесного духа с его античными «козлоногими сородичами» встречается и позже, в XX в. – в поэзии А. Толстого:

Встало солнце, и козлиный
Загудел в крови поток.
Я тропой пополз змеиной
На еще горячий ток.
Под сосной трава прибита,
Вянут желтые венки;
Опущу свои копыта
В золотые лепестки...

А. Толстой. Лешак. 1911

Фольклорно более точно описан леший у В. Кюхельбекера. Автор фиксирует самые известные особенности поведения и внешности персонажа – способность «водить» путников, быть вровень с окружающей растительностью:

Ель, сосна не выше леших,
Нам в траве равна трава, –
Что прикажешь нам, сова?
Мы заводим в тину пеших,
Мы обводим ездовых:
Мы слышали твой зов.

В. Кюхельбекер. Изборский. Часть 1. 1826

Характерные приметы лешего в сочетании с подробным описанием его внешности, повадок и образа жизни присутствуют в стихотворении Л. Мея «Леший» (1861). Тщательность обрисовки персонажа такова, что данное произведение может рассматриваться как источник информации о мифологическом персонаже, изложенной в свободной поэтической форме.

Вдали дубняк; да Леший –
Всех выше головою:
Рога торчат сквозь космы
Копыта под землею...

То всех деревьев выше,
То ниже мелкой травки,
Что топчут чуткой ножкой
Букашки и козявки;

Владыка полновластный
Зеленого народа,

Он всей лесной державе
Судья и воевода.

Л. Мей. Леший. 1861

В конце XIX – начале XX в. поэтические описания традиционных функций лесного духа встречаются у Ф. Сологуба: «Леший кружит и обходит / Там и нынче, как и встарь» («Лес в наши дни, как и прежде», 1913).

В чаще леса леший бродит,
Принимает страшный вид,
То в труппы нас заводит,
То всю ночь в лесу кружит.

Ф. Сологуб. В чаще леса леший бродит. 1889

Леший любит девок замануть,
Завести в лесу на ложный путь,
Закружить до одури, до слез
Вкруг осин корявых да берез,
Им сорочки сучьями порвать,
Диким хохотом их напугать.

Ф. Сологуб. Леший любит девок замануть. 1889

В поэзии начала XX в. леший появляется часто. У К. Балльмонта, М. Богдановича, В. Брюсова, С. Городецкого, С. Есенина, С. Клычкова, Н. Клюева, В. Хлебникова он становится символом «живой» одушевленной природы (дух леса, хозяин зверей) и народной «почвенности» (антропоморфный облик, близкий крестьянскому).

В поэтическом наследии М. Богдановича лешему посвящено 9 стихотворений – больше, чем какому-либо другому герою, реальному или фантастическому. Три из них так и названы – «Лясун», другие должны были войти в цикл с таким же названием (он так и не был создан). Белорусский леший в воплощении М. Богдановича выглядит мрачным, унылым («сумны, маркотны лясун»), мало активным («Лясун адзінокі ляжыць, <...> Бакі выгравае ўвесь дзень»), «Я спакойна драмлю пад гарой між кустоў») и физически немощным («Трасе галавою панура», «Брыдзець, пахіліўшысь панура», «Стаміўся ён, стары, прадрог»), вызывающим сострадание: «Гляджу на яго я уныла, – / На сэрцы і жаль, і жуда» (стихотворения 1909–1910 гг.).

В облике отчетливо проступают редкие в поэзии XX в. зооморфные признаки (рога, копыта, шерсть), роднящие его облик с обликом черта. Есть в нем и явные черты нечистого духа, например, дикий смех, который считается общим признаком славянских демонологических персонажей [3, с. 28].

Усё здаецца: устаў лясун вялікі, –
Чырванеюць, адбіваюць кроўю вочы,
Не змаўкае смех глухі і дзікі.

М. Багдановіч. Пугач. 1909

Ці не гукнуць, каб рэха па лесе пайшло,
Каб з касцямі, у кавалкі разбітымі,
Нехта біўся ў крыві, каб мне можна было
Усю ноч рагатаць пад ракітамі?!

М. Багдановіч. Лясун. 1910

В этом устрашающем виде, однако, перед нами предстает не демон, не злой дух, а измученное, страдающее живое существо:

Брыдзець, пахіліўшысь панура,
Лясун на раздоллі дарог.
Абшарпана старая скура,
Зламаўся аб дзерава рог.

Касматая шэрць перамокла,
Стаміўся ён, стары, прадрог;
Лёд, тонкі і востры, як сцёкла,
Капыта царапаець ног.

М. Багдановіч. Старасць. 1909

Но главным в белорусском лешем все же остаются его природная сущность, качества стихийного духа. Леший М. Богдановича всегда является нам на фоне разнообразной лесной растительности:

Прывольная, цёмная пушча:
Вялізныя ліпы, дубы,

Асінніка, ельніка гушча,
Між хвоі апаўшай – грыбы.

Ўсё дзіка, пустынна імшыцца,
Агністая спёка стаіць.
На моху між спелай брусніцы
Лясун адзінокі ляжыць.

М. Багдановіч. Лясун. 1909

Спяшыць ён дайсці да трасіны:
Там – мяккія, цёплыя мхі,
А тут толькі плачуць асіны
Да б'юцца галіны альхі.

М. Багдановіч. Старасць. 1909

Сосны, елі, хвоя, хвошчы,
Цёмны мох.
Чую я – лясун касматы
Тут залёг.
Паваліўся ён на хвою,
На кару,
І усім калышэць, двіжэць
У бару.

М. Багдановіч. Лясун. 1909

Он – неотъемлемая часть леса, его живая душа. Об этом свидетельствуют не только особенности внешности («каравая моршчыцца скура, аброс цёмным мохам, як пень»), но также функции («усім калашэць, двіжэць у бару») и сама возможность существования: «Стаяў калісь тут бор стары, / І жыў лясун у тым бары. / Зрубалі бор – лясун загінуў» (М. Богданович, «Возера», 1910).

Внешность восточнославянского поэтического лешего большей частью антропоморфна. Так, украинский лесовик – «маленький бородатый старичок, проворный в движениях, важный на вид; в коричневой одежде цвета коры, в мохнатой куньей шапке» (Л. Украинка, авторская ремарка в 1-м действии драмы-феерии «Лесная песня», 1911). Из зооморфных признаков, помимо рогов и копыт (М. Богданович, В. Жуковский, Я. Купа-

ла, Л. Мей, А. Толстой, В. Хлебников), чаще всего упоминается косматость: «Вот над лесом мчится леший / С головой косматой» (И. Суриков, «В ночном», 1874), «Идет-бредет косматый леший, / Как филин, звонко хохоча» (И. Лялечкин, «Канун Купалы», 1892), «І лесавік к ім выпаўзе братацца / З пушчы махнатай, сам весь кудлаты» (Я. Купала, «Русалка», 1912), «...лясун касматы тут залёг» (М. Богданович, «Лясун», 1909). У него «касмая шэрць перамокла» (М. Богданович, «Старасць», 1909), «рога торчат сквозь космы» (Л. Мей, «Леший», 1861).

В поэзии XX в. во внешности лешего подчеркиваются также фитоморфные детали. У Н. Клюева леший – это «пень, ему лет со сто, он в шапке, с сивой бородой», «у лесового нос – лукошко, волосья – поросли раakit» (Н. Клюев, «В овраге снежные ширинки», 1915). У Н. Заболоцкого «леший выташил бревешко из мохнатой бороды» (Н. Заболоцкий, «Меркнут знаки Зодиака», 1929). У М. Богдановича он качается «на вершынах вялізных сасон» (М. Богданович, «Хрэсьбіны лясуна», 1908).

Звуки, издаваемые поэтическим лешим, вполне соответствуют суеверным народным представлениям. У С. Есенина «по лесу леший кричит на сову», «плачет леший у сосны – жалко летошней весны» («По лесу леший кричит на сову», «За рекой горят огни», 1916). У И. Лялечкина «идет и свищет», «как филин, звонко хохоча» (фантазия «Канун Купалы», 1892). У М. Богдановича ухаает, «каб рэха, па лесе пайшло» («Старасць», 1909), может «уюсю ноч рагатаць пад ракітамі» («Лясун», 1910).

Нераздельная связь лешего с лесом подчеркивается большинством поэтов начала XX в. С появлением лешего пробуждается и наполняется звуками природа: «Эхо плачет» (И. Лялечкин), звенят «тонкаствольныя сосны» (М. Богданович), качаются «дикие осины», и стонет «благостная ель» (В. Хлебников), «оживают кочки, пни» (С. Клычков), «теплятся гнилушки» (Н. Клюев), «огни сыплются по яру» и «поет глухарь-петух» (С. Клычков).

Дохнет на папортник, и – чудо! –
Разрезнокудрые листы
Усеют пылью изумруда
Яркоогнистые цветы.

И. Лялечкин. Канун Купалы. 1892

Чуеш гул? – Гэта сумны, маркотны лясун
Пачынае няголасна граць:
Пад рукамі яго, навяваючы сум,
Быццам тысячы крэпка нацягнутых струн,
Тонкаствольныя сосны звіняць.

М. Багдановіч. Чуеш гул? 1910

Встал в овраге леший старый
Оживают кочки, пни...
Вон с очей его огни
Сыплются по яру...

Лист пробился на осине,
В мох уходит лапоток,
А у ног его поток,
Сумрак синий-синий!

Бродит он один по лесу,
Свисли уши, как лопух,

И поет глухарь-петух
На плече у беса...

С. Клычков. Встал в овраге леший старый. 1912

Утверждая нерасторжимость связи лешего с живой природой, с лесом, В. Хлебников наделяет его эпитетом «зеленый»:

Зеленый леший – бух лесиный
Точил свирель,
Качались дикие осины,
Стенала благостная ель.

В. Хлебников. Зеленый леший. 1912

Обутый в лапти, леший начала XX в. напоминает старика-крестьянина или пастуха, занятого простым будничным делом в поэтической обстановке вечернего леса:

На погосте свечкой теплятся гнилушки,
Доплетает леший лапоть на опушке...

Н. Клюев. Галка-староверка ходит в черной ряске. 1914

Вышел Леший, сел на пенъ,
Чует запах деревень,
Палку новую кремнем обтесывает,
Порой бороду почесывает,
Сидит, морщится,
Уши у него топорщатся...

В. Брюсов. Друзья. 1912

Ничем не прикрытая старость, неприглядная немощь, почти уродство воссозданы в облике лешего в поэме В. Хлебникова «Вила и леший» (1913). «Горбатый леший», «тучный и седой», чье «брюшко серебристо-лысое ему давало сходство с крысою», «он гол и наг: ветхи колосья, / мехов, упавших на бедро», «он туп... он скряга». Нехарактерное для русской поэтической традиции откровенно уничижительное описание лешего, возможно, объясняется нарочитым смешением его черт с чертами античных сатиров: «мозоль косматую копытца / Скрывала травка медуница».

Из русских поэтов чаще всего к образу лешего обращался Н. Клюев. Наиболее последовательный и неутомимый певец «деревянной Руси», он видел в нем не только воплощение души природы, но и один из символов прежней России, не тронутой гражданской войной, урбанизацией и индустриализацией, несущими смерть живой природе: «К нам вести черные пришли, / Что больше нет родной земли. / ...И жгут по Керженцу злодеи / Зеленохвойные кремли» (Н. Клюев, «Песня Гамаюна», 1934).

Образы леса и лешего заметно омрачаются в позднем творчестве Н. Клюева. Теперь в лесу повсюду «кочевья леших и чертей» и «росомахи, злые рыси, что водят с лешим хлеб и соль» (Н. Клюев, «От Лаче-озера до Выга», 1934, «Продрогли липы до костей», 1932). В годину, «когда черемуха убита», «рябины – дочери нагорий – в крови по пояс» и «жимолости куст облился кровью на рассвете» (Н. Клюев, «Кому бы сказку рассказать», 1932, «От Лаче-озера до Выга», «Продрогли липы до костей»), самого лешего вряд ли могла ждать другая судьба. Описывая ее, поэт создает образ необычайной, пронзительной силы: «меж омертвевших пней» леший «по лапти пилами обрезан» (Н. Клюев, «Кому бы сказку рассказать»).

5. Леший как персонаж художественной прозы

Несмотря на достаточное количество стихотворных свидетельств, представление о литературном лешем будет неполным без обзора прозаических жанров. Его упоминание (равно как и других персонажей народных верований) в прозе, как правило, связано с насыщением ее фольклорными материалами и стремлением автора к более красочному воплощению картин народной жизни и особенностей народного мышления.

Уже к середине XIX в. в художественной литературе появляются произведения, главный смысл которых – воссоздание и поэтическое обогащение образов, созданных народных фантазией. И тогда, и позже их основное содержание составляют изображения героев народных поверий, созданные на основе подлинных фольклорных источников – обычно быличек или бывальщин. Чаще всего это циклы полуреальных, полусказочных повествований, объединенных общим героем или рассказчиком. Таковыми являются, например, «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических повествованиях» Я. Барщевского (1844–46), «Лесные диковинки» Л. Мея (1859) или в начале XX в. «Рассказы Маши, с реки Мологи, под городом Устюжна» В. Брюсова (1916), где описывается встреча ночью двух девушек с вызванным ими лешим.

Персонажей отличает мифологическая точность характеристик, яркость фольклорных деталей: «Идет через бор леший, голова выше осен, а перед ним выбегают на поле огромные стаи белок, зайцев, косуль да других зверей; по небу летят стаи тетеревов, куропаток и прочих птиц. Леший выходит из леса, уменьшается ростом и становится вроде маленького карлы. Тут же с полей и лугов взлетели бабочки и разная мошкара, накрывая окрестности, будто темная туча» (Я. Барщевский, «Шляхтич Завальня», 1844–46, книга первая; пер. Д. Виноходова).

Появление лешего в художественной литературе нередко связано с воспоминаниями детства, сказками и суеверными рассказами, когда-то слышанными и пересказанными автором. Таковы фольклорные персонажи Н. Лескова – леший, водяной, кикимора. «Меньше всего дедушка знал про лешего, потому что этот жил где-то далеко... и только иногда заходил к нам в густой ракитник, чтобы сделать себе новую ракитовую дудку и поиграть

на ней у сажалок» (Н. Лесков, «Пугало», 1885). Описание персонажа у Н. Лескова окрашено сказочными тонами, овеяно легкой ностальгией: «Эти живые и занимательные истории имели тогда для меня полную вероятность, и их густое, образное содержание... переполняло мою фантазию» (Н. Лесков, «Пугало»). Потому и встреча с ними не казалась чем-то невозможным: «Леший во всю мочь засвистал на своей зеленой дудке и так сильно прихватил меня к земле за ногу, что у меня оторвался каблук от ботинки» (Н. Лесков, «Пугало»).

Упоминание лешего можно встретить и в крупных произведениях, где вымышленные демонологические персонажи соседствуют с реальными героями. Так, в романе «На ножах» Н. Лескова описан обряд добывания «живого огня», который, по народным поверьям, должен «подпалить коровью смерть». У крестьян, собравшихся ночью в старом лесу на «огничанье», беседа естественным образом касается лешего, который может помешать начатому делу. «Против лешего у нас на сучьях пряжа развешена. Леший на пряжу никак не пойдет... Ему нельзя, он, если ступит сюда, сейчас в пряжу запутается» (Н. Лесков, «На ножах», 1871).

Эти сведения о манере поведения лешего как бы дополняют строки из «Записок охотника» И. Тургенева: «Леший не кричит, он немой... он только в ладоши хлопает да трещит... Стоит большой, большой, темный, скутанный, этак, словно за деревом, хорошенько не разберешь, словно от месяца прячется, и глядит, глядит глазищами-то, моргает ими, моргает...» (И. Тургенев, «Бежин луг», 1851).

В литературе начала XX в. образ лешего сохраняет все фольклорные признаки, делаясь еще ярче и поэтичнее: «Стоит над яром дуб, а ветки у дуба ходуном ходят... Из дуба торчит борода и горят два зеленых глаза... Кряхтит дуб, – никак я не могу нынче в лешего оборотиться» (А. Толстой, «Кикимора» из «Русалочьих сказок», 1910). «Леший крал дороги в лесу да посвистывал, тешил мохнатый свои совы глаза» (А. Ремизов, «Купальская ночь» из сборника «Посолонь», 1907). «А из яра хлопал деревянными ладошами, хохотал старый дед-леший. Смешливый был старичок» (А. Толстой, «Кикимора», 1910).

В облике старика леший предстает не всегда. В прозе начала XX в. можно встретить его также в облике молодого, достаточно энергичного и располагающего к себе персонажа. «Леший

живет в лесу, леший живет в большой избе. Изба у него кожами укрыта, теплая. Леший не старик старый, какой старик! – леший молодой, и ни усов еловых, ни бороды осочьей у него нету. Желтый зипун на нем, красная теплая шапка, а жена его – лешачка, а дети – лешата, полное хозяйство» (А. Ремизов, «Леший» из цикла «Хозяева», 1912).

Образа лешего не коснулось развенчание романтических идеалов, свойственное скептическому и рациональному мышлению писателей конца XIX и начала XX в. Он не подвергся осмеянию (как, например, русалки), но не избежал иронии. В раннем рассказе-сказке А. Чехова «Наивный леший» (1884) описание лешего забавно сочетает в себе признаки пасторали, лубочной картинки и сатиры. Но сатира в данном случае направлена не против лесного духа, а против человека. «В лесу, на берегу речки, которую день и ночь сторожит высокий камыш, стоял в одно прекрасное утро молодой симпатичный леший. Возле него на травке сидела русалочка, молоденькая и такая хорошенькая...» – так начинается сказка А. Чехова. Далее следует рассказ о том, как будучи послан русалочкой к людям «поучиться уму-разуму», леший, как ни старается, не может научиться у них ничему, кроме нечестности, мелочности и лени.

В чеховском лешем нет почти ничего от его фольклорного прообраза. С таким же успехом лешего можно было бы назвать «молодым симпатичным домовым» или, еще проще, «молодым симпатичным провинциалом», «иностраницем», «инопланетянином» – словом, чужаком. Имя лешего в данном случае – только знак близости героя природе, его принадлежности иному, естественному и чистому миру, далекому от человеческой меркантильности и душевной нечистоплотности.

Полное представление о лешем можно составить, однако, только после чтения романа С. Клычкова «Чертухинский балакирь» (1926), в котором он является одним из главных действующих лиц. Герои романа живут в темной лесной стороне в те времена, когда еще были там лешие и домовые, а в реке водили хороводы русалки. Живут в гармонии с миром, единении с природой, в понимании того, что все вокруг них живое и имеет плоть и душу. Потому леший для них – таинственный, но вполне возможный лесной сосед.

У С. Клычкова подробно описан важный фольклорный признак лешего – его рождение из пня и последующие превращения

в пень. «Когда в... стогодовалую елку ударит молонья, и расщепит ее напополам, и сожжет ее по самую землю, так в горелом пне после нее долго потом сидит небесный огонь, как в материнской утробе. <...> Пень этот стоит и стоит, пока у него, у пня, не вырастут руки и ноги и в самом верху из-под мха, которым он за эту пору весь обнесется, не прорвутся гляделки с зеленым таким огоньком, каким горят все гнилушки в лесу. <...> Такой пень – его и в печку не сунешь и голыми руками не возьмешь. <...> Никакой вагой такого пня не скорчуешь. <...> Будешь даром потеть и наутро зря пораньше придешь: никакого пня на этом месте тебе не найти, потому пенек за эту ночь... убежит!.. А тут увидишь совсем гладкое место, и на плешине будет цвести земляника, сиречь ягода, которая только там и растет, где леший погрееет на месяце спину. ...Пригрееется леший, заснет, а заснувши под месяцем, и не заметит, как стукнет об землю золотое кадило и поплывут по полю и лесу туманы, и в этом кадильном дыму леший будет на этот день уже не леший, а... пень!».

Лешего С. Клычков описывает подробно, любовно: и происхождение его (из старого дерева), и внешность (похож одновременно на мохнатую кочку, лесного зверя и не то мужика, не то бабу), и повадки (способность менять рост, принимать разные обличья). И особенно – его своеобразное миропонимание, самобытную крестьянскую пантеистическую философию. В системе взаимоотношений человека и природы леший выполняет функцию связующего звена между двумя мирами. Через его посредство человек – чертухинский балакирь Петр Кирилыч – получает возможность говорить с природой, узнавать ее скрытые стороны, понимать ее внутреннюю жизнь.

В прозе С. Клыčkова ощущается почти языческое восприятие человека как части единого живого мира, существующего рядом с травой белоусом, рыбой сомом, птицей дерябой – и наравне с ними. Лешие, русалки у С. Клыčkова не только воплощение поэзии природы, но ее гармонизирующая сила. Исчезнут они – и природа лишится души, а человек – способности понимать ее красоту. Жизнь утратит гармонию. «Теперь у нас в леших не верят, да и леших самих не стало в лесу. ...А было время – и лешие были, и лес был такой, что только в нем лешим и жить, и ягоды было много в лесу, хоть объешься, и зверья всякого-разного как из плетуха насыпано, и птица такая водилась, какая теперь только в сказках да на картинках. <...> Надо думать, и такое

время придет, когда не только леших в лесу или каких-нибудь там девок в воде, а и ничего вовсе не будет, окромя разве пней да нас, мужиков. <...> Только тогда земля будет похожа сверху не на зеленую чашу, а на голую бабью коленку, на которую, брат много не нагладишь!» (С. Клычков, «Чертухинский балакирь»).

Мы видим, таким образом, как менялось в литературе отношение к лешему и представления о нем. Из мрачного и злого вредителя (у П. Катенина) он превращается сначала в небезопасного соседа (у Н. Лескова и Л. Мея), а потом и в доброжелательного помощника (у С. Клычкова). Из воплощения нечисти – в воплощение души природы (у Н. Клюева). В XX в. леший, как и лес, стихийные силы природы в целом, уже не пугает человека. Он, напротив, вынужден спасаться бегством от людей с их бензопилами, машинами и повсеместными «народными стройками». Литературный леший XX в. вызывает не страх, а симпатию и сострадание. И еще, пожалуй, желание уберечь: ведь так хочется, чтобы и в жизни, и в искусстве осталось место и для «зеленохвойных кремлей» лесов, и для их таинственных обитателей.

6. Живописные изображения лесного духа

Образ лешего, складывающийся из достаточно подробных и детализированных его описаний в литературе, дополняют произведения изобразительного искусства. Как и первые поэтические упоминания, они отражают поздние фольклорные представления, в соответствии с которыми несколько дисгармоничный антропоморфный облик (маленькая голова на слишком длинной шее и мощном туловище) дополняется зооморфными чертами (мохнатой шкурой, птичьим клювом, ослиными ушами, лошадиной шеей и ступнями-лапами). Из специфических признаков фиксируется только «левосторонность» (левая нога лежит на правой). В целом, лубочный леший малосимпатичен. Первым его «портретом» можно считать лубочную картинку «Чудо лесное, поймано весною» (Ровинский Д. Русские народные картинки. Т. 1. № 145) [146, с. 138] (см. шмуцтитул к главе 2, с. 37).

Живописных изображений лешего немного. И не все они в настоящий момент доступны, некоторые из них утрачены и существуют только в воспоминаниях очевидцев и косвенных свидетельствах. Таково изображение лешего, созданное в начале 900-х гг. С. Малютиным, – «самым любопытным из всех

новейших художников-декораторов... самым русским, вполне русским, более русским даже, нежели Васнецов и Коровин» [17, с. 395]. Сохранившаяся в семейном архиве фотография не позволяет судить о мастерстве художника, но дает представление об изображаемом им персонаже. С. Малютин пишет лешего как реальный народно-жанровый персонаж: в длинной домотканой рубахе, со включенными волосами и бородой, с недобрый взглядом из-под кустистых бровей. Леший С. Малютина похож на крестьянина, причастного особым тайным знаниям – колдуна или юродивого, которых можно было встретить в те времена по всей Руси [211, с. 45]. Возможно, антропоморфное изображение мифологического персонажа было частью эскизов костюмов к «Снегурочке» Н. Римского-Корсакова, над которыми художник работал как раз в 900-е гг. В Смоленском государственном музее-заповеднике есть эскиз декорации «Городище зимой (Берендеева слобода)» к «Снегурочке» (инв. номер 25249/32), поступивший из семейного архива художника в 1987 г.

Вообще опера «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова и ее постановки, оформленные лучшими русскими художниками – В. Васнецовым (1885), С. Малютиным (900-е), К. Коровиным (1907), Б. Кустодиевым (1910), Н. Рерихом (1912), – сыграли немаловажную роль в формировании живописного образа лешего. Сам Н. Римский-Корсаков красочности декорационных решений С. Малютина, М. Врубеля, К. Коровина всегда предпочитал академическую сценографию В. Васнецова, создавшего прекрасные декорации и костюмы к постановке «Снегурочки» в Московской частной опере С. Мамонтова (1885). Эскизы к ним хорошо сохранились и широко известны, за исключением эскиза костюма лешего. О нем мы можем судить по иллюстрации в тексте Н. Порожняковой [137] (рис. 1, с. 68). Антропоморфному лешему С. Малютина у В. Васнецова противопоставляется фитоморфный леший, у которого «руки – ветки, ноги – корни дерева, на голове – ветки с листвой» [137, с. 310].

В таком же ключе – растительном, древесном, лесном – решен и эскиз костюма лешего у В. Симова (1900), созданный для постановки К. Станиславским «Снегурочки» А. Островского в Художественном театре. Но, по сравнению с изящными контурами васнецовского лешего, герой В. Симова гораздо мощнее, тяжелее, страшнее: руки – коряги, ноги – древесные корчи или пни, а на голове – ключья густого лесного тумана (рис. 2, с. 68).

Мотивы оживающего ночного леса «Снегурочки», превращающихся в леших деревьев и кустов ощущаются и в сюжетно самостоятельном рисунке Н. Рериха «Чудо лесное. Лесовик и Кикимора» (1894). Едва прописанные, почти бестелесные, бесформенные образы словно колеблются, меняются: колеблются контуры фигур, перетекают один в другой неяркие оттенки, на наших глазах вершится таинство волшебного превращения лесных духов. Гамма рисунка светлая, желто-коричневая, с добавлением зеленовато-серых теней. Она словно воспроизводит тона сухого дерева, в которое, как известно, и превращается леший (рис. 3, с. 69).

Таинственные лесные обитатели запечатлены и в картине-панно Н. Рериха «Лесовики» (1916). На ней все пространство голого осеннего леса, словно паутиной, затянуто вязью тонких ветвей. И сквозь эту кремовую сеть, как сквозь кракелюры на старинном полотне, проступают небольшие фигурки лесных обитателей, будто камни, светлеющие на золотисто-коричневом лиственно-земляном пологе (рис. 4, с. 70). Разделяющая полотно ярко-синяя лента реки, словно граница двух миров: своего, человеческого, и чужого, призрачного. На одной стороне ее – лесовики, на другой – странная сгорбленная, крючконосая, вполне сказочная фигура то ли Бабы-яги, то ли колдуна, ведуна, знахаря. Стоя у самой границы воды, она всем корпусом устремлена вперед, на тот другой, таинственный берег, но не может или не отваживается преодолеть водный рубеж.

Еще в 1919 г. писатель Л. Андреев заметил: «Гениальная фантазия Рериха достигает тех пределов, за которыми она становится уже ясновидением. Так описывать свой мир, как описывает Рерих, может лишь тот, кто не только вообразил его и воображает, но кто видел его глазами и видит его постоянно. Образы невещественные, глубокие и сложные, как сны, он облекает в ясность и красоту почти математических формул, в красочность цветов, где за самыми неожиданными переходами и сочетаниями неизменно чувствуется правда Творца. Свободное от усилий, легкое, как танец, творчество Рериха никогда не выходит из круга божественной логичности. <...> Странно сказать: при изображении своего субъективного мира Рерих достиг той степени объективности, при которой самое невероятное и недуманное, как какие-нибудь “лесовики”... становится убедительным и несомненным, как сама правда: он видел это. Высшая ступень творчества, по-

следний шаг ясновидения: временами Рерих словно фотографирует картины и образы своего несуществующего мира, так он реален» [4, с. 349–350].

Любопытно, что одним из лучших изображений восточнославянского лешего в живописи является произведение, самым автором посвященное иному лесному богу – «Пан» М. Врубеля (1899). Если по поводу национальной принадлежности главного персонажа еще могут быть сомнения (картина написана под впечатлением от чтения «Святого сатира» А. Франса), то фон картины совершенно определенно указывает на русский характер полотна. Пейзаж со смутно белеющими в лунном свете стволами берез, написанный с натуры в Орловской губернии, являет картину русской летней ночи. И из фона, неясных очертаний трав и кустов возникает фигура не эллинского бога, а славянского лесного духа – старого лешего русских сказок и поверий. Его облик тесно связан с окружающим его пейзажем: ноги подобны замшелому пню, корявые пальцы похожи на сучья сухого дерева, волосы, усы, борода напоминают мягкий белый мох, а глаза – выцветшую голубизну северного неба. И сам он похож на мудрого и лукавого старика-крестьянина, каким и представляла лешего народная фантазия (рис. 5, с. 71).

«Пан» демонстрирует тонкое понимание художником сущности лесного духа. В нем есть таинственная двойственность духа растительности и очеловеченного существа: единство антропоморфных и фитоморфных черт. Фигура врубелевского Пана словно вырастает из пня – в полном соответствии не с древнегреческими (греческий пан козлоног), а восточнославянскими фольклорными представлениями. Вспоминается красочное описание рождения лешего из пня у С. Клычкова. Недаром же именно изображение врубелевского Пана было выбрано для обложки первого после шестидесятилетнего перерыва издания прозы С. Клычкова (Москва, 1988).

Из современных нам изображений лешего хочется отметить работы белорусских художников. Образы двух картин А. Квятковского «Пан Лес» (2005) и «Лесной дед» (2006) (рис. 6 и 7, с. 72) навеяны поэтическим творчеством А. Сыса (стихотворение «Пан Лес», 1989) и посвящены его памяти. Если детали первой картины – венки на голове, чаша с вином в руке, рельефная мускулатура бронзового торса главного героя – намекают, скорее, на античный генезис персонажа, то содержательный и духов-

ный источник картины «Лесной дед» иной, более близкий. Почти бестелесное, слегка размытое крестообразное изображение лесного деда, господствующее в центре картины, вызывает сложные двойственные ассоциации. Напоминая одновременно и церковное распятие, и деревенское пугало, оно рождает смешанное впечатление чего-то живого и неживого, человеческого и природного, христианского и языческого, общечеловеческого и национального. Возвышающаяся в центре картины, далеко над вершинами деревьев, фигура лесного деда соседствует с мелкими, ниже травы, фигурками на переднем плане – воплощение изменчивого внешнего облика славянского лесного духа.

Выразительны изображения мифологического персонажа у белорусского художника В. Слаука, плодотворно работающего и в жанре станковой живописи, и в жанре книжной иллюстрации⁸. Замечателен его фитоантропоморфный леший из русской народной сказки «Королевич и его дядька» (Русские народные сказки. Минск : Юнацтва, 1991). Поскольку в сказке какое-либо описание лешего отсутствует, художник мог быть совершенно свободен в своих фантазиях. Тем не менее его герой не только вполне соответствует фольклорному идеалу, но и сразу вызывает к себе необыкновенное расположение и интерес. Перед нами предстает согнутый годами маленький старичок, с головы до пят заросший не волосами, а то ли тонкими голыми ветками, то ли белесыми корешками деревьев. Пальцы рук и босых ног у него длинные, искривленные, сучковатые, а кожа – особенно на лице – сероватая, замшелая, как кора засохшего дерева. Одет он в ветхий серо-голубой балахон, цветом напоминающий вечерний туман, медленно расплзающийся в сумерки в лесу, через прорехи (или просветы?) которого во все стороны прорастают ветки-волосы.

Лицо лешего сразу не кажется привлекательным – длинный хрящеватый, похожий на сучок, нос и два круглых, близко посаженных глаза. Но в самом выражении лица, с надеждой и настроенностью обращенного к королевичу, в напряженном и доверчивом его взгляде, в натруженных ступнях босых ног, робко прижатых друг к другу, есть что-то, заставляющее немедленно проникнуться к нему доверием и приязнью. В. Слаук рисует дикого лесного жителя, нерасположенного и, скорее всего, недо-

⁸ Особо надо отметить работу В. Слаука в этом жанре – иллюстрации к двухтомной энциклопедии «Беларускі фальклор» (Минск : БелЭн, 2005–2006). Художник творчески, с большой фантазией и удивительным вниманием к мифологическим деталям создал целую портретную галерею славянских мифологических персонажей.

брожелательного к людям. Но не злого или всемогущего, а наивного и слегка простоватого (рис. 8, с. 73).

Образы леса и лесных духов – странных зооморфных и фитоморфных существ – в конце 90-х гг. часто появляются в станковой графике художника («Дерево для огнища», «Дупло», «Лес», «На деревьях», «Купальское наваждение», «Сказки летнего дня»). Как и лешего из русской сказки, их отличает полное отсутствие условности и искусственности. Как и леший, они – воплощение естественности, сохранившейся сейчас уже, кажется, только в мире природы. Хотя, если судить по резко возросшему количеству злобных морд и свинячьих рыл с пяточками у героев более позднего творчества В. Слаука, дремучий лес тоже уже не может стать защитой от всепроникающей и растлевающей порочности и злобы.

Помимо живописных существуют и скульптурные изображения лешего. Их можно встретить, например, в творчестве С. Коненкова, который неоднократно обращался к этому образу в течение творческой деятельности. Сонм лесных духов С. Коненкова включает персонажей «Лесной сказки» (1919), деревянные фигуры трех «Лесовиков» (1909, 1917 и 1926), «Старичка-кленовичка» (1916), «Пана со свирелью» (1931–1932) и «Лесного старичка» (1967). Выбор дерева в качестве материала для изображения духов леса кажется идеальным – он придает им органичность природных объектов и естественность народных поделок. Достаточно часто встречается образ лешего и в малых скульптурных формах прикладного характера – мебели, утвари, посуде, игрушках. В числе интересных образцов надо назвать глиняные фигурки белорусского художника М. Ржевуцкого «Лесовик на волке», «Лесовик, охотник и собака» (1984).

Иллюстрации к главе 2, разделу 6



Рис. 1. В. Васнецов. Леший.

Эскиз костюма к опере Н. Римского-Корсакова «Снегурочка».
1885. Бумага на картоне, акварель, карандаш. 26,5 x 14,9.
Москва, Государственная Третьяковская галерея



Рис. 2. В. Симов. Леший.

Эскиз костюма к опере Н. Римского-Корсакова «Снегурочка». 1900



*Рис. 3. Н. Рерих. Чудо лесное. Лесовик и Кикимора.
1894. Картон, акварель, цветной карандаш. 14,5 x 12,3.
Нью-Йорк, Музей Рериха*



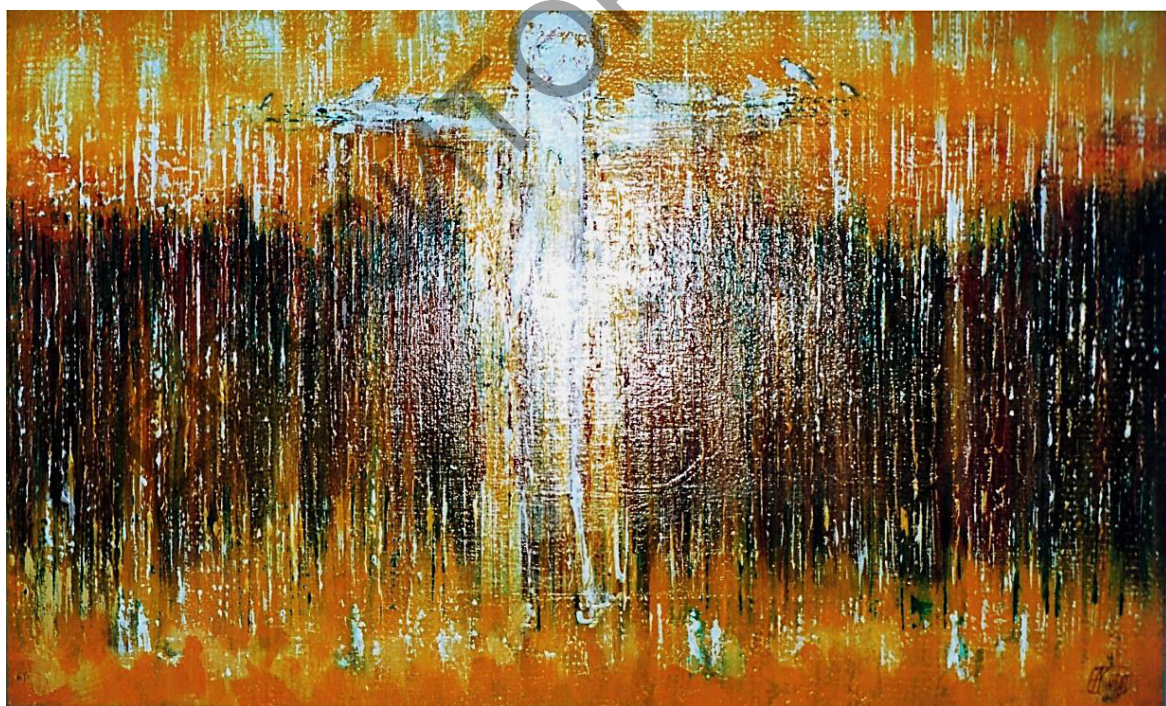
*Рис. 4. Н. Рерих. Лесовики.
1916. Холст, темпера. 129 х 151.
Горловский художественный музей*



Рис. 5. М. Врубель. Пан.
1899. Холст, масло. 124 х 106.
Москва, Государственная Третьяковская галерея



*Рис. 6. А. Квятковский. Пан Лес.
2005. Холст, масло*



*Рис. 7. А. Квятковский. Лесной дед.
2006. Холст, масло*



Рис. 8. В. Слаук. Книжная иллюстрация
к сказке «Королевич и его дядька».
1991

7. Музыкальный портрет лешего

*Леший в операх
на сказочные сюжеты
В. Даля, А. Вельтмана*

В музыке образ лешего появляется в середине XIX в. К числу самых ранних примеров можно отнести персонаж оперы А. Вер-

стовского «Сон наяву, или Чурова долина» (1843). Либретто, написанное А. Шаховским по пьесе В. Даля «Ночь на распустье, или Утро вечера мудренее» (1839), представляло вниманию композитора галерею красочных персонажей народной мифологии: помимо лешего, в нем действовали также домовый, водяной, русалки, оборотень, кикимора. Тема пьесы в свое время была подсказана автору А. Пушкиным, а сюжет имел определенное сходство с сюжетом «Руслана и Людмилы». Леший выполнял функцию Черномора – злого волшебника, похищающего и удерживающего княжну Зорю в своем лесном царстве. В отличие от поэмы А. Пушкина, стилистическим и образным источником пьесы В. Даля стала не волшебная сказка, а подлинные суеверные рассказы (былички и бывальщины⁹) и народные поверья. Поэтому мифологические персонажи кажутся национально более достоверными и «действуют по-русски, т. е. вполне сообразно с представлениями о них, созданными русским народом» [170, с. 310]. Язык пьесы изобилует лексическими просторечиями, сказовыми оборотами, этнографическими деталями. Ситуации и персонажи пьесы, а вслед за ней и оперы, сознательно решены автором в несколько огрубленном фольклорном духе.

В тексте либретто много мифологически достоверных деталей. Это и слова княжны Зори, плутающей в лесу: «Ах, лешим я обойдена» (действие 3, сцена 9), и характерное описание лешего, высказанное Малюком: «Видишь, сам он с лесом ровен, что попадет – ломит и гнет; видишь, вот он с кустом ровен, ровен с травой; снова растет, к нам подойдет – ровен с тобой» (действие 2, сцена 5). Рядом с традиционно уважительными обращениями в духе народных заговоров: «Гой, еси, старший дремучих лесов, мощный притонщик зверей и воров, леший над меньшими главный, сильный, могучий и славный» (сцена 5, Малюк и Тумак), встречаются и грубовато-ироничные эпитеты и харак-

⁹ Жанр пьесы так и определен В. Далем – «старая бывальщина в лицах».

теристики лесных духов: «Лешишками лес населен, и каждый тебя не путнее. А старший их всех не умнее» (сцена 5, Тумак). Причем, если реальные персонажи такие выпады позволяют себе делать только за глаза, то мифологические «сотоварищи» лешего в пылу ссоры в открытую обзывают его «дубиней» (домовой в сцене 7) и «нетесаным пнем» (водяной в сцене 8).

По желанию А. Верстовского, либреттист А. Шаховской несколько смягчил литературный стиль В. Даля: убрал наиболее заметные вульгаризмы, избавился от многих бытовизмов, заново написал текст вокальных номеров (хотя и сохранил почти без изменений прозаические диалоги героев). Текст либретто не должен был вызывать тех нареканий, которыми изобилвала критика пьесы: современники сетовали на то, что, «будучи иначе рассказана», пьеса «могла бы сделаться прелестною и чисто русскою волшебною сказкою», тогда как в результате «упрощения» ее языка из нее в значительной мере ушла поэзия [цит. по: 47, с. 273–274].

Результат переделки оказался удачным. Литературный язык оперы А. Верстовского соответствует стилистике русской народной сказки и суеверной мифологической прозы: именно оттуда заимствованы не только персонажи и мотивы, но также характерные обороты и эпитеты. Либретто оперы А. Верстовского сохраняет образность и лексическую подлинность фольклорного образца. Тогда как написанная на похожий сюжет опера М. Глинки в большей степени овеяна духом пушкинской сказки.

Музыка А. Верстовского в целом сохранила национальный и народный колорит образов В. Даля. В отличие от предшествующих опер композитора, в которых фантастическая сфера не имела еще национальной характеристики (чернокнижник пан Твардовский из одноименной оперы, колдун Черный Вепрь из оперы «Вадим», ведьма Вахромеевна из оперы «Аскольдова могила»), здешние сказочно-фантастические персонажи большей частью решены в жанрово-бытовом ключе и народными песенно-инструментальными средствами. Молодые лешие играют у А. Верстовского на свирелках и ложках, домовый – на гусях, оборотень Малюк – на рожке и балалайке, витязь Весна поет русалкам песни, под которые они водят хороводы на берегу.

Постановочные эффекты, придуманные А. Верстовским, также были навеяны мотивами славянской народной демонологии. Леший в опере то вырастал вровень с деревьями, то уменьшался

до размеров куста. Деревья, образующие на сцене заповедный лес, при помощи специальных механизмов сплющивались, сжимались, выпрямлялись, ломались, сплетаясь в непроходимые дебри – волшебную чашу, укрывающую и защищающую чудесных обитателей.

Партия Лешего в опере драматургически значительна. Похищение им заблудившейся в лесу княжны Зори образует завязку конфликта, подвигая других героев на решительные, хотя и не всегда уместные поступки. Князь Милаш бросается выручать княжну и попадает в плен к русалкам. Домовой, отчаявшись спасти Зорю собственными силами, захватывает в плен старшую русалку и за ее освобождение требует от водяного полностью затопить лес – вотчину лешего.

Действия лешего определяют также эмоциональный фон оперы: они провоцируют любовные признания Милаша и домового, взаимные оскорбления и ссору лешего и водяного, назойливые ухаживания Тумака и жалобные стенания Зори. Прямо или косвенно, в репликах других персонажей, леший присутствует на сцене все второе – центральное – действие оперы. Его появление предваряется хором младших леших, которые «показываются на деревьях и между деревьями» (ремарка в партитуре) уже в начале второго акта, в сцене 4.

Музыкальная тема, связанная с образом лешего, появляется в оркестровом вступлении к сцене 5. Ползущие по полутонам терции фаготов на фоне выдержанных валторн завершаются резким октавным всплеском – «ауканьем» – кларнетов и флейт (нотный пример 1). Помимо «аккордов леса», своеобразных «звов лешего», повсеместно сопровождающих в опере обращения к лесному хозяину (нотный пример 2), музыкальная характеристика лешего включает и другие темы. Например, крутящуюся на одном месте унисонную тему низких струнных, словно упирающуюся в стремительном вращении в нисходящий по полутонам хроматический бас (нотный пример 3). Именно она, видимо, является главной в характеристике персонажа, так как впервые звучит вместе со словесным его описанием в партиях Тумака и Малюка: «Корни трещат, дубы дрожат, видно, сам лезет к нам. Видишь, вот он, с лесом ровен, что попадет, ломит и гнет».

Эти же кружащиеся, словно путающие след, интонации появляются в вокальной партии Лешего (нотный пример 4). Но большей частью музыкальная речь лешего представляет собою раз-

меренную псалмодию, речитацию на одном звуке, подчеркнутую широкими скачками в окончаниях фраз (нотный пример 5). Мрачный характер лешего определяется темными оркестровыми красками фаготов и медной группы, усиленной редким тембром баритонового офиклеида, выступающего в опере в качестве лейттембра лешего. Кажется, что именно он воспроизводит подлинный голос хозяина лесной труппы – свойственные офиклеиду грубая, ревущая звучность и неустойчивая интонация как нельзя лучше отвечают дикому характеру и дремучему облику персонажа.

Судьба оперы А. Верстовского, как и судьба всех ее музыкальных персонажей, не была счастливой: после нескольких премьерных спектаклей ее постановка больше не возобновлялась; партитура и клавишная версия оперы не издавались¹⁰. Написанная после оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки на сходный сюжет, опера «Сон наяву» А. Верстовского не могла соперничать с ней ни качеством либретто, ни драматургической продуманностью, ни музыкой. Ее уделом, а значит уделом ее музыкальных мифологических героев, неизбежно должно было стать забвение.

Следующее по времени музыкальное воплощение славянского лесного духа также относится к оперному жанру. Это Комическая песня лешего из неоконченной сказочной оперы А. Даргомыжского «Рогдана»¹¹ (1860–1863). Текст песни, представляющий авторскую обработку стихов А. Вельтмана, на первый взгляд кажется не слишком удачным. Трудно понять, от чьего лица он произносится, представляет собою монолог или диалог; в нем нет деления по ролям (на рассказчика и героя), а также требующегося по смыслу членения на прямую и косвенную речь.

За исключением двух строк запева, описывающих уже знакомого нам по фольклорным источникам лешего, что ходит «за лесом на заре, по вечерней поре», становясь при этом то «выше гор

¹⁰ Анализ оперы и музыкальные примеры выполнены по рукописной партитуре 1845 г., хранящейся в отделе рукописей и редких изданий Научной музыкальной библиотеки им. С. И. Танеева Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

¹¹ О самой опере мало что известно. М. Пекелис в 3-томном исследовании творчества А. Даргомыжского, сообщая о ней, использует практически одни отрицания: «...история создания “Рогданы” – самое белое пятно в творческой биографии композитора. Даргомыжский сам почти не высказывался об этой опере. Ничего не оставили о ней и его современники. <...> Либретто “Рогданы” не существовало. Более того, не было даже вполне сложившегося сюжета» [130, с. 237]. Сохранилось пять фрагментов: три хора, дуэттино Рогданы и Ратибора и Комическая песня лешего.

великих», то «ниже травки» малой, остальные строки лишены повествовательной выразительности и не содержат развернутых предложений. Это – отдельные реплики, короткие оборванные фразы, словно невнятно проговариваемые себе «под нос»: «Так и разбирает! Так и подмывает! Вот все бы скок, все бы скок, в каблучок, в трепачок, чок, ой, что ж это, что ж это, что ж это за песня». Речь героя А. Даргомыжского раздражающе невнятно, путана; и это не может быть случайностью у композитора, известного стремлением к драматической выразительности прямой речи (песни «Мельник», «Червяк», «Старый капрал»).

Впечатление неумелости, несвязности, разлада, складывающееся у слушателя, является существенной частью художественного образа. Перед нами персонаж несколько несуразный, неловкий, но забавный и довольно добродушный. Леший, соскучившийся в своем медвежьем углу, издали, с завистью и опаской наблюдает за человеческими развлечениями. Захваченный весельем простенькой плясовой мелодии, он пытается подпевать себе, неуклюже топчется и подпрыгивает, танцуя трепака. И танец, и песня его – ни в такт, ни в лад. Такой колоритный, зримый образ создается А. Даргомыжским при помощи удачного сочетания нарочитой простоты одних музыкальных средств и причудливой усложненности других.

Песня написана в куплетной форме с припевом. Запев достаточно прост: это восьмитактовый период с однообразно повторяющейся плагальной гармонической формулой и топчущейся в пределах малой терции мелодией, состоящей из четырех одинаковых фраз. Припев – сложнее и объемнее: он состоит из двух слабо разделенных между собой периодов (8 и 18 тактов) и по размерам более чем втрое превышает запев. Типичная для танцевальных мелодий устойчивость и квадратность нарушается длительным расширением и неожиданным, гармонически резким отклонением в тональность низкой второй ступени. Впечатление дополняет мелодия: припев отличается размашистым, но каким-то нескоординированным мелодическим движением, перемежающим неуверенные «топтания» по звукам хроматически сползающих малых секунд и резко «вскидывающиеся» на слабом времени секстовые скачки (нотный пример б).

К концу длительного припева мелодия, словно запутавшаяся в структурных дебрях бесконечного расширения и дезориентированная частыми тональными переменами (G–As–G–e–G),

вновь переминается на месте, пытаюсь попасть в лад с гармонией. Старательный, но не очень способный исполнитель, наш герой так и не может понять «что ж это за песня».

Остроумное, забавное и выразительное произведение А. Даргомыжского, к сожалению, в общей музыкальной характеристике лешего сыграло весьма скромную роль – не столько ввиду небольшого объема, сколько из-за малой известности критике и публике. Другие же музыкальные упоминания лешего А. Даргомыжским – хор а capella «В полночь леший, сидя в поле» из «Петербургских серенад» (1850) и написанный на тот же текст неизвестного автора романс-баллада «Ведьма» – оказались слишком беглыми и лишенными яркой характерности.

*Леший в музыкальных
прочтениях весенней сказки
А. Островского*

Первое широко известное обращение к образу лешего у русских композиторов происходит десятилетием позже – в связи с необходимостью музыкального оформления весенней сказки А. Островского «Снегурочка». Задуманная автором как достаточно сложный музыкально-драматический жанр пьеса предполагала наличие развитых сольных, хоровых и симфонических эпизодов, включенных в сценическое действие, и участие в спектакле наряду с драматическими актерами оперных певцов, хора и оркестра. Музыка к спектаклю, премьера которого состоялась в Большом театре весной 1873 г., была написана П. Чайковским, у которого уже был опыт работы с А. Островским над оперой «Воевода» (1868).

В музыке к «Снегурочке» (1873) П. Чайковского образ лешего в соответствии с сюжетом занимает незначительное место. Ему посвящен инструментальный эпизод в конце 3-го действия «Появление Лешего и тени Снегурочки» (№ 16). Леший П. Чайковского соединяет черты неуловимости, неопределенности, свойственной духам, и неявной, но ощутимо излучаемой угрозы. Первое угадывается в прозрачной и экономной фактуре, ее функциональной неперегруженности и начале мелодических фраз только со слабой доли такта. Второе – в настойчивой ритмической пульсации голосов сопровождения, в минорности лада, омраченного скользящими в пределах тритона форшлагами (нотный пример 7).

Капризная непредсказуемость персонажа находит выражение в недалеких, но резких модуляциях, сдвинутых к концу по-

строений, в мерцающей переменности одноименных тоник. Угловатость пунктирных ритмических оборотов и шероховатость гармонических перечений в одноименных трезвучиях дополняется неуклюжестью мимолетных мелодико-гармонических несовпадений, когда сопровождение на одну восьмую забегает вперед, создавая своего рода гармонический предмет (нотный пример 8).

На этом же приеме несовпадения верхней и нижней половин гармонии, на «забегании» сопровождения вперед строится эффектное окончание всего номера, иллюстрирующее, по-видимому, тот момент сказки, когда по велению лешего вокруг Снегурочки ряд за рядом поднимается густой лес, и лесной растворяется в нем, превращаясь в пень. То, что в опере А. Верстовского было лишь постановочным трюком, у П. Чайковского (а позже и у Н. Римского-Корсакова) превращается в красочный музыкальный эпизод, удивляющий изобретательностью музыкального выполнения. При минимальных затратах музыкальных средств композитор достигает яркого, почти зримого изобразительного эффекта.

В создании картины лесного нашествия с одинаковой активностью участвуют все составляющие музыкального целого: неотвратимая наступательность ритмического остинато восьмых во всех голосах фактуры, структурная неопределенность раздела (каденционное расширение периода), непрерывное, кажущееся бесконечным секвенцирование, а также общая недифференцированность функций голосов фактуры и однообразие угловато-уступчатой линии верхнего голоса, которая зеркально отражается, словно количественно умножается нижним голосом. Но самой яркой деталью музыкального изображения остается гармония. В этом месте ее простое аккордовое четырехголосие распадается по горизонтали на две половины. И каждая из них словно стремится обособиться, освободиться от второй, торопится обогнать ее в стремительном гармоническом движении.

Всего на одну восьмую вырываются вперед нижние голоса, но этим обеспечивается их постоянное гармоническое несовпадение с верхними. Возникает нарочито резкая диссонантность бифункциональной гармонической вертикали – прием у П. Чайковского редкий, предназначенный для решения не традиционных выразительных, а исключительно изобразительных задач.

В полном соответствии с фольклорной традицией леший в «Снегурочке» нем, т. е., лишен вокальной партии. Запоет он у П. Чайковского годом позже – в опере «Кузнец Вакула» (1874). Впрочем, краткость и сюжетная необязательность его появления там, равно как и мелодическая скудость речитативных реплик, не позволяют составить мнение о вокальных возможностях этого фантастического персонажа.

Самым известным музыкальным лешим, своим происхождением также обязанным весенней сказке А. Островского, может считаться леший из оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка» (1881). В опере он появляется дважды. Первый раз – во вступлении, где провозглашает конец зиме и проваливается в дупло, второй – в финале 3-го действия, в сцене с тенью Снегурочки и Мизгирем. Несмотря на непродолжительность музыкального присутствия лешего в опере, его образ запоминается. Этим он обязан, в первую очередь, особым ладогармоническим средствам, использованным Н. Римским-Корсаковым для его обрисовки. Как бы продолжая линию, начатую глинкинским Черномором с его целотонной гаммой, Н. Римский-Корсаков в «Снегурочке» впервые применяет искусственные симметричные лады для характеристики фантастического персонажа.

Вслед за лешим у Н. Римского-Корсакова появится целая армия сказочных чудиков и чудищ, для которых симметричные ладообразования станут постоянной и единственной средой обитания. Это морской царь со свитой в «Садко», черт и ведьма Солоха в «Ночи перед Рождеством», Морена и прочая нечисть в «Младе», Звездочет и Шемаханская царица в «Золотом петушке», большинство персонажей «Кашея» и др. Но леший в этом списке был первым.

Для характеристики лешего из спектра симметричных ладов Н. Римский-Корсаков выбирает самый жизнеутверждающий – увеличенный, образованный соединениями трех тритонов (с разрешениями) на расстоянии большой терции. Полный звукоряд лада образуется трехкратным повторением последовательности полутон-тон-полутон, а в качестве главных созвучий выступают увеличенные трезвучия и тритоны. Повторность мажорной терции в структуре лада и его созвучий придает ему светлый колорит, который Н. Римский-Корсаков усиливает тональными сопоставлениями – проведением лейттемы лешего в обоих музыкальных эпизодах по большетерцовому кругу тональностей,

с имитацией в большую терцию – и модуляционными планами (C-dur–E-dur в прологе, B-dur–D-dur в 3-м действии).

Ладогармоническую специфику музыки лешего определяет тритон – основа ее ладовой организации. Колорит тритона – неустойчиво-зыбкий и странновато-резкий, какой-то «шероховатый» – соответствует общим представлениям об облике и манерах лесного духа. Тритон становится у Н. Римского-Корсакова главным элементом музыкальной характеристики лешего, присутствуя в лейтмотивах и лейтгармониях лесного духа. Именно тритону, думается, леший обязан устойчивым эпитетом «дикий», который композитор часто использует в характеристике героя: «Леший – дикий, ленивый, потягивающийся», «мотив дикий, сильный, хватающий», «аккорд беспримерно дикого характера» [144, с. 404–405].

Тритоновый лейтмотив лешего впервые звучит в прологе, с первым появлением персонажа (нотный пример 9). Здесь и особенно в финальной сцене 3-го действия тритон пронизывает музыкальную тему лешего по всем направлениям. Он распространяется по горизонтали в секвенционных перемещениях лейтмотива. Утверждается в гармонии по вертикали в составе уменьшенных аккордов и как самостоятельная гармоническая краска – тритон-созвучие, звучащее у 4 валторн в тот момент, когда леший проваливается в пень (первые такты нотных примеров 10 и 11). А также пропитывает фактуру по диагонали с помощью имитаций и канонических секвенций.

Тритоны в музыке лешего являются не только индивидуальным, но и общеродовым ладовым признаком: настойчиво насаждая тритон в музыкальной характеристике лешего, композитор утверждает принадлежность персонажа фантастическому музыкальному сообществу. На роль тритона указывал В. Цуккерман: «Тритон являлся для Римского-Корсакова... своего рода эстетическим пределом, пределом напряженности звучания. В фантастике тритон связан с пределом необычности, вплоть до ужаса... и кошмарности» [198, с. 206].

Другой важный ладогармонический элемент музыкальной характеристики лешего у Н. Римского-Корсакова – увеличенное трезвучие. В прологе едва уловимое, скрытое в большетерцовых перемещениях лейтмотива увеличенное трезвучие полностью реализуется как гармоническая вертикаль во второй части музыкальной характеристики лешего, в финале 3-го действия.

Трезвучие не только участвует в красочных гармонических последовательностях, но и образует необычный диссонанс из двух одновременно звучащих увеличенных трезвучий на расстоянии большой секунды. Своей скребущей резкостью, почти неестественностью звучания он призван воссоздать мгновенную активизацию, гневное возмущение до того спокойного, хотя и не слишком доброжелательного персонажа (нотный пример 12).

Целостность музыкальной характеристики лешего в опере демонстрируют композиционные особенности его музыки. Два появления героя в опере тесно связаны не только единой темой, но и одинаковыми приемами изложения и развития. Финальная сцена 3-го действия представляет собой продолжение, укрупнение и усложнение музыкального образа, кратко экспонированного в прологе оперы. Она словно подхватывает нить повествования с того момента, на котором оно замерло в первом эпизоде. Если в прологе развитие движется от простой имитации к канонической, то в финале 3-го действия – от канона к канонической секвенции и фугато. Простое ритмическое уменьшение в секвенциях лейттемы из пролога превращается в прогрессирующее дробление длительностей в сцене вырастающего из-под земли леса. Увеличенный лад начального эпизода оперы в 3-м действии усложняется полутонами до уменьшенного звукоряда и далее – до хроматической гаммы. А сравнительно мягкие гармонии увеличенного трезвучия и альтерированного малого мажорного септаккорда в заключительной сцене 3-го действия сменяются почти кластерной звучностью двух наложившихся друг на друга разных увеличенных трезвучий.

Насыщенность событиями, непрерывность сюжетных и образных превращений в финальной сцене 3-го действия определяют отчетливое преобладание развития над изложением, диссонанса над консонансом, эллипсиса над устойчивостью и обуславливают сложность ее строения. Краткое 10-тактовое изложение лейт-комплекса лешего из пролога¹² превращается в симметрично обрамленную тем же лейтмотивом вариационно-рондообразную композицию (полирефренное рондо). В качестве рефрена в ней выступают темы лешего и бегства Снегурочки, а эпизодами являются построенные на теме Снегурочки речитативы Мизгирия и инструментальные «волшебные картины», интонационно связанные с ладогармонической сферой лешего.

¹² Представлено в нотном примере 10.

Защищая Снегурочку от преследований Мизгиря, леший проявляет завидную изобретательность, находящую достойное воплощение в музыкальных «выдумках» Н. Римского-Корсакова. Яркий пример – эпизод волшебного леса, вырастающего из земли перед Мизгирем. Основу изобразительности здесь определяют два приема: фугированное изложение, организованное тонико-доминантовое «наступление» темы со всех сторон, из разных голосов, и прогрессирующее в строгой математической пропорции уменьшение ритмических длительностей с каждым новым вступлением голоса – эффект перспективы, постепенного удаления изображаемого от зрителя. Мелодическую характерность темы леса определяют напряженное звучание малотерцовых интонаций и интервал тритона, прямо связывающий этот эпизод с темой лешего.

Все, что является изумленному взору Мизгиря в неясном сумраке густого леса – мерцание светлячков, картины фантастически меняющихся, принимающих странные очертания деревьев и кустов, чудесно вырастающего леса – в музыкальном отношении есть результат превращений тематического комплекса лешего, музыкальное доказательство его абсолютной власти над всем живым в лесу. Связь проявляется не в мелодическом сходстве, а в ладогармоническом единстве: в основе тем лежат различные цепочки тритонов. Большетерцовые сопряжения тритонов лейт-темы лешего сменяются сначала малотерцовыми, превращающимися «пустой» тритон-аккорд, лейтгармонию лешего, в разложенный уменьшенный септаккорд. Сменяющие их секундовые сопоставления тритонов дополняют увеличенный звукоряд лешего до гаммы тон-полутон в лейтмотиве светлячков и до хроматической гаммы – предельной разновидности симметричных ладов – в эпизоде фантастического превращения кустов и деревьев (см. нотные примеры 10, 11).

Насыщение полутонами, последовательное усложнение ладогармонической структуры приводит к омрачению колорита всей образно-тематической сферы, связанной с лешим. Лесной хозяин обеспокоен, он гневается на человека, нарушившего тишину и уединение заповедного леса. И ухудшение его настроения отзывается на всем подвластном ему окружении.

Леший в опере «Снегурочка» имеет вокальную партию – жесткий, с пунктирным ритмом псалмодический речитатив на одном звуке, который мало нового добавляет к характеристике героя.

Как и у П. Чайковского, образ лешего у Н. Римского-Корсакова создается средствами инструментальной музыки.

*Лесные духи в оперных замыслах
А. Лядова и Н. Леонтовича*

После Н. Римского-Корсакова обращение к симметричным ладам при музыкальном воплощении лешего кажется композиторам, по-видимому, просто неизбежным. На эту мысль наводит единственный сохранившийся музыкальный эскиз образа лешего у А. Лядова – «курьезное мрачное шествие лешего из “Зорюшки”» [222, с. 188], одного из неосуществленных оперных замыслов композитора (1888–1891). Перед нами еще одна попытка музыкального воссоздания пьесы В. Даля «Ночь на распутии», к которой кроме А. Верстовского обращались также А. Серов и А. Лядов. Об опере А. Лядова известно немного. К работе над нею он приступил в конце 80-х гг., но дело не двинулось дальше проекта сценария и отдельных музыкальных набросков [120, с. 162–168], сочиненных, однако, по утверждению В. Стасова, «с большим талантом и живописностью» [170, с. 313]. Одним из таких набросков и была сохраненная для нас В. Ястребцевым тема шествия лешего, в которой тяжело раскачивающееся, неуклюже поворачивающееся в басу остинато из двух тритонов – разложенного уменьшенного септаккорда – сочетается с грузной поступательностью мелодического восхождения по звукам гаммы тон-полутон (нотный пример 13).

В опере украинского композитора Н. Леонтовича «На русалочий великдень» («На русалчин великдень»)¹³ (1921) появляются западнославянские лесные страшилища («лісові страхіття») – лесные демоны, нападающие ночью на путников. По многим признакам близкие лешему лесные страшилища отличаются принципиальной злонамеренностью своих действий по отношению к человеку: они не только пугают его шумом, свистом, сбивают с дороги, но отнимают рассудок, насылают несчастья и болезни. Поляки называют их *lesne starchy* или *lesne diably*, их происхождение возводят к нечистым, «заложным» покойникам, отбывающим после смерти наказание на земле [105, с. 108].

В музыкальном изображении Н. Леонтовича «лісові страхіття», называемые в сценических ремарках также «лісовиками», на первый взгляд не выглядят пугающими. Их музыкальная характеристика кажется, скорее, слишком простой и однообразной:

¹³ Подробнее об этой опере см. в главе 4.

неизменное повторение в оркестре одной и той же украшенной форшлагом тонической гармонии, постоянная пульсация тонического баса, устойчивый ритм четвертей, словно шаг на месте. Статична и мелодия хора, складывающаяся из монотонных повторений трех поступенно-нисходящих звуков, и ее полифоническое развитие – однообразно-точная имитация в квинту (нотный пример 14). Красочной деталью является жесткое звучание больших септим в партии хора (№ 27) и тритон на сильную долю в оркестровом сопровождении (№ 28). Но и тот, и другой гармонические штрихи образованы не функциональным усложнением или альтерационным обострением гармонии, а простым ленточным голосоведением и, следовательно, лишены напряженности.

«Лісові страхіття» Н. Леонтовича кажутся не столько мрачными или злобными, сколько утрашающе статичными, застывшими в несвойственной природным духам неподвижности. Своей однокрасочностью и малой мобильностью они удачно оттеняют куда более живые и изменчивые, хотя и весьма эфемерные, призрачные образы главных героинь оперы – русалок.

*Изображения лешего
в симфонической и камерно-
инструментальной музыке*

В 80-е гг. XIX в. появляется еще одно крупное произведение с участием лешего – симфоническая фантазия А. Глазунова «Лес» (1887). Сочиненное в годы творческого кризиса композитора, оно не стало его большим достижением, получив уже при первом исполнении множество негативных отзывов и критических замечаний. Н. Римский-Корсаков позже напишет с удовлетворением, что после Шестой симфонии и «Раймонды» А. Глазунов, наконец, «достиг пышного расцвета громадного таланта, оставив позади пучины “Моря”, дебри “Леса”... и прочие сочинения своего переходного времени» [143, с. 204–205].

Программа произведения достаточно кратка, но насыщена событиями и предполагает появление на сцене многих персонажей. «Мрачен лес в ночную пору, когда деревья его принимают чудовищные очертания, и временами издали слышатся какие-то таинственные звуки. Но вот откуда-то доносится шум: то страшные фантастические обитатели лесного царства собираются на ночной пир. Шум приближается: начинается дикая пляска. Среди нея слышится томное пение русалок. Страшный великан тяжелыми шагами проходит по лесу, все сокрушая на своем пути. Проносится бешеная скачка. Леший вырастает из пня, до-

стигая чудовищных размеров. С рассветом, когда на небе начинают показываться розовые облачка, оргия понемногу утихает. Слышатся лишь отголоски пения русалок, и те, наконец, замирают. Наступает утро. Вдали пастух играет на рожке. Птицы, почуяв утро, весело щебечут».

«Лес» А. Глазунова написан в поэменной форме, типичной для программной романтической инструментальной музыки второй половины XIX в. Ее строением и драматургией управляют не только музыкальные, но в большей степени сюжетные закономерности. Музыкальная завершенность, репризность уступают первенство поэтической разомкнутости и изменчивости: музыка последовательно воплощает перипетии сюжета. Перед нами смешанная сонатно-циклическая форма с эпизодом в разработке и значительным обновлением в репризе тематизма (новая связующая тема, пропуск заключительной партии) и тональных соотношений (главная тональность восстанавливается только перед кодой). Сочетание резких темповых и тональных контрастов между разделами и партиями формы, многотемность, многократное повторение темы леса указывают на балладно-поэменный тип драматургии со стремлением к сквозной необратимости линии образного и музыкального развития.

Темы «страшных фантастических обитателей лесного царства»: вырастающего из пня лешего, страшного великана, дикой пляски, бешеной скачки – выполнены А. Глазуновым в традициях русской музыкальной фантастики. Их отличают использование увеличенных и уменьшенных созвучий (гармонизация последнего проведения темы леса), симметричных ладов (целотонность и звукоряд два полутона-тон в развитии темы лешего) и тональных планов (перемещение по малым терциям тем великана и бешеной скачки, большетерцовые секвенции в лейттеме леса). Темы, кроме того, отмечены почти тотальной минорностью и дробностью строения (мотивно-составной тематизм).

Среди хроматики и интервальной изломанности «лесного» тематизма тема лешего поначалу как бы теряется, кажется незначительной. Эпизод в разработке, посвященный образу лешего, относительно невелик (42 такта) и мелодически не слишком выразителен. А мотив лешего представляет собою нейтральную фигуру простого диатонического опевания устоя в спокойном ритме дробления. Его дальнейшее развитие также просто и не таит в себе ничего необычного – секвентные перемещения на фоне неуклонного динамического и фактурного разрастания.

Самым характерным элементом этого эпизода можно считать гармонию – цепочку увеличенных трезвучий, образующих вместе с мелодией целотонный звукоряд увеличенного лада (нотный пример 15). Светлый колорит целотонности и большетерцовых секвентных ходов выгодно отличает музыкальный образ лешего. Но это временное преимущество. Достигнув «чудовищных размеров», образ лешего начинает меняться, как бы подчиняясь общему мрачному лесному колориту. Целотонность исчезает, уступая место напряженно звучащему звукоряду два полутона-тон того же увеличенного лада.

На слушателя «Лес» А. Глазунова может производить довольно гнетущее впечатление. Громоздкая многосоставная форма, отсутствие единого динамического контура нагнетания и спада и значительная длительность этого сочинения не искупаются ни мелодической привлекательностью тематизма, ни его разнообразием. Мрачный колорит произведения при достаточно запутанном, переусложненном строении рождает у слушателя определенный художественный образ, заставляющий вспомнить описание глухой непроходимой лесной чащобы у С. Максимова: «Непреодолимой плотной стеной кажутся синюющие вдали роскошные хвойные леса, нет через них ни прохода, ни проезда. <...> Только птицам под стать и под силу трущобы еловых и сосновых боров. <...> А человеку, если и удастся сюда войти, то не удастся выйти» [114, с. 37–38]. В этом смысле впечатление, производимое сочинением А. Глазунова, безукоризненно: слушатель, утомленный безнадежным ожиданием завершения кажущегося бесконечным произведения, ощущает себя усталым путником, сбившимся с пути и замороженным коварным лешим.

Конец XIX в. в русской музыке в целом может считаться плодотворным периодом для музыкального воплощения лесного духа. В начале XX в. образ лешего в музыке, в отличие от литературы, появляется редко. Менее чем через четверть века после «Снегурочки» ему уже не находится места в «Китеже» Н. Римского-Корсакова (1904), где перед нами предстает картина совсем другого леса – не обиталища языческих духов, а обители христианского чувства, места благодатного сосредоточения и умиротворения («Похвала пустыне», вступление к опере). Лешего нет также во вновь созданной музыке к сказке А. Островского «Снегурочка» А. Гречанинова (1900) – сценические эпизоды, связанные с ним, просто исключены композитором из музы-

кального оформления спектакля. Изображение лесных духов, кажется, перестает интересовать композиторов. Тем ценнее для нас один из последних музыкальных опытов на эту тему – фортепианная сказка Н. Метнера ор. 34 № 3, имеющая программный подзаголовок: «Леший (но добрый, жалобный)» (1918).

Трудно представить, каким бы получился у Н. Метнера злобный и жестокий леший: даже в таком смягченном варианте образ впечатляет своей диковатой мрачностью. По характеру это фантастическое скерцо. Несмотря на принадлежность к жанру миниатюры, сказка Н. Метнера достаточно обширна: это заметно еще и потому, что на протяжении 144 тактов пьесы перед нами предстает только один герой и практически в одном и том же настроении (нет выраженного тематического контраста между разделами сложной трехчастной формы).

Главным выразительным средством является мелодический рисунок, его дезориентирующая интервальная разбросанность, начисто лишенная напевной поступенности. Многозвучность насыщенного хроматизмами ладового колорита (уменьшенный лад со звукорядом полутон-тон и хроматическая тональность с центром «ля») подталкивает мелодию к додекафонности. А окончательно отторгает звуки мелодии друг от друга непрерывное колкое, невесомое стаккато («исполняется отнюдь не кистью, а пальцами» – ремарка автора) (нотный пример 16).

В пьесе Н. Метнера действие дезорганизующих факторов уравнивается комплексом «цементирующих» средств, что создает ощущение постоянной двойственности образа, одновременно ускользающего и неподвижного. Так, в мелодии интервальная прихотливость, разобщенность компенсируется ровным однообразием мелких длительностей ритмического рисунка; а ладовой усложненности противостоит постоянное вращение мелодических изгибов вокруг тонического звука. В гармонии обильная диссонантность и эллипсис сочетаются с длительными органичными пунктами или целеустремленным движением нисходящего по чистым квинтам баса, вовсе не стремящегося слиться в гармоническом единстве с другими голосами. Отсутствию контраста между разделами, некоторой монотонности и непрерывности тематического тока противостоят отчетливость структурного членения и симметричная закругленность формы, близкой к концентрической. А четкая делимость формы, в свою очередь, преодолевается «тематическим предвосхищением», т. е. вступле-

нием новой темы (или нового варианта темы) не в начале нового раздела, а уже в предшествующих ему предыктовых и связующих построениях (такты 28–32, 61–65).

Некоторые музыкальные приемы метнеровской сказки при ближайшем рассмотрении производят просто ошеломляющее впечатление. Как будто композитор задался мыслью соединить несоединимое с неизвестной научной целью. Станным, почти неестественным кажется вкрапление в сложный гармонический язык и почти додекафонный ладовый колорит сказки эпизода, рисующего, предположительно, «жалобного лешего», – музыкального фрагмента, оформленного мягкими нонаккордами, доминантсептаккордами с секстой и секундовыми задержаниями-вздохами (начальные такты нотного примера 17).

Такое же странное впечатление производит фактурное решение основной темы сказки. Максимальная простота и экономность контрапунктического двухголосия перечеркивается предельной непохожестью складывающихся его голосов. Затейливой хроматизированной мелодии здесь противопоставляется целиком поначалу диатонический, лапидарный нижний голос, парадоксально напоминающий средневековую секвенцию «Dies irae» – только с большой терцией вместо малой (см. нотный пример 16). Определенным компромиссом между двумя полярными ладовыми началами – диатоникой баса и хроматикой мелодии – кажется последнее проведение темы в коде. Словно устав сражаться с активной хроматикой верхнего голоса, отступая перед напором уменьшенных созвучий в гармонии, нижний голос «модулирует» из традиционного минора в локрийский лад с тоникой в виде уменьшенного трезвучия. Так в конце сказки (такты 130–137) слушателю является образ лешего, грустного и обессиленного (такты 9–16 нотного примера 17).

Все эти странности, музыкальные несообразности не мешают восприятию, напротив, являются важными составляющими музыкального образа. Созданный Н. Метнером фантастический персонаж представляет собой несуразное, непохожее ни на одно живое существо создание, обладающее, однако, индивидуальностью и цельностью характера, а также явной привлекательностью и для слушателей, и для самого автора.

Спустя десятилетие, будучи в эмиграции, композитор еще раз вернется к образу лесного духа, поместив его в большой цикл фортепианных вариаций «Вторая импровизация», op. 47 (1926,

№9 «Леший»). В нем он займет место рядом с прочими любимыми героями сказок и фантастических детских представлений – русалкой (тема и вариация №14), эльфами (№10), гномами (№11). Приемы музыкальной обрисовки персонажа отчетливо напоминают лешего из фортепианной сказки ор. 34: то же стаккатированное двухголосие (только не контрапунктическое, а имитационное), те же стремящиеся к хроматизации мелодия и лад (дваждыгармонический минор) с максимально удаленными тональными соотношениями (g-H-g), такое же главенство четкого ритмического начала – авторская ремарка «Allegro ritmico (sempre al rigore di tempo)». Только теперь его музыкальное изображение коротко, почти мгновенно – словно начертано одним росчерком пера¹⁴: леший показался и исчез, впечатлив, но не успев напугать по-настоящему (нотный пример 18).

8. Сопоставление музыкальных наблюдений и выводы

Образ славянского лесного духа впервые появляется в музыке в середине XIX в. в жанрах оперы («Сон наяву» А. Верстовского, «Рогдана» А. Даргомыжского, «Зорюшка» А. Лядова, «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова, «Кузнец Вакула» П. Чайковского) и музыки к драматическому спектаклю («Снегурочка» П. Чайковского). Ближе к концу XIX и в начале XX в. театральная характеристика дополняется немногочисленными инструментальными зарисовками (симфоническая фантазия «Лес» А. Глазунова, фортепианные пьесы «Сказка» и «Вторая импровизация» Н. Метнера).

Несмотря на представленность и жанровое разнообразие среды музыкального обитания славянского лесного духа, общее впечатление о лешем, его собирательный музыкальный портрет так и не сложились прежде всего потому, что многие из перечисленных произведений так и не обрели известности. Исключением стала опера Н. Римского-Корсакова; музыка же других сочинений пользовалась умеренным (Н. Метнер, П. Чайковский) и малым успехом (А. Верстовский, А. Глазунов) или не пользовалась им вовсе, так как существовала лишь в виде отдельных номеров (А. Даргомыжский, Н. Леонтович) и набросков (А. Лядов).

¹⁴ Девятая вариация, озаглавленная автором «Леший», – самая короткая в цикле: она длится 14 тактов, представляя собой построение в быстром темпе и коротком метре $\frac{2}{4}$.

Другой причиной неполной прорисованности образа лешего в музыке можно считать относительную краткость его драматического и музыкального присутствия. Редко, за исключением оперы А. Верстовского, леший принимает активное участие в развитии действия или является, как в сказке Н. Метнера, главным персонажем. Обычно его роль в произведении невелика (по одному эпизоду у А. Глазунова, А. Даргомыжского, Н. Леонтовича, П. Чайковского и в вариациях Н. Метнера), порой – необязательна (у П. Чайковского – «Кузнец Вакула»¹⁵).

К тому же леший почти нигде не может похвастать значительной или, по крайней мере, запоминающейся вокальной партией. Ведь в соответствии с традиционными славянскими мифологическими представлениями леший нем, лишен дара речи. Он «хохочет, когда весел; волком воет, когда печален; рычит, как медведь, когда зол, а по временам дико взвизгивает» [18, с. 79], что, безусловно, является заметным неудобством для оперного персонажа. Наверное, поэтому у музыкального лешего либо нет вокальной партии вовсе («Снегурочка» П. Чайковского), либо она представляет собою скупой речитатив, псалмодию на одном тоне (оперы А. Верстовского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского), однообразное топтание мелодии на соседних звуках (А. Даргомыжский, Н. Леонтович).

Образ лешего создается в музыке преимущественно инструментальными средствами. Ядром музыкально-языкового комплекса, которое определяет музыкальную суть образа лешего, как бы обозначает контуры его изменчивой фигуры, является ладогармоническая сфера. Если А. Верстовский, А. Даргомыжский и П. Чайковский еще пытаются изображать лешего традиционными ладовыми средствами, то у других композиторов в ход идут все виды расширенного мажоро-минора, вплоть до хроматической тональности («Сказка» Н. Метнера), разные модификации симметричных ладов (уменьшенного, увеличенного, целотонного) и их созвучия, а также «жесткие», «скрипучие» звучания: диссонансы, переченья, противоречащие гармонической вертикали органные пункты, бифункциональные аккорды.

Важное место в музыкальной характеристике лешего, занимает фактура. Отметим общее для большинства композиторов

¹⁵ Сцена лешего с русалками в опере П. Чайковского появилась по воле либреттиста Я. Полонского, заменившего ею гоголевскую сцену Вакулы с Пузатым Пацюком. В других сценах оперы ни русалки, ни леший не участвуют.

тяготение к полифоническим приемам изложения и развития – с тенденцией к последовательному их усложнению (движение от простой имитации к канонической, от канона к канонической секвенции и фугато у Н. Римского-Корсакова). Даже при отчетливом тематическом различии между голосами (разнотемное двухголосие «Сказки» Н. Метнера), их функциональное разнообразие выражено слабо: строение музыкальной ткани в большинстве случаев стремится к однородности. Это заметно не только в полифонических, но и в гомофонно-гармонических эпизодах, где композиторы единодушно избегают излишней выразительности фактуры «мелодии с сопровождением», отдавая предпочтение сплоченности аккордового многоголосия (А. Даргомыжский, Н. Леонтович, П. Чайковский).

Стремление к однообразию и постоянству демонстрируют особенности формообразования рассматриваемых произведений. Преобладающими являются конструкции, опирающиеся на принципы варьирования, многократной репризной повторности и симметрии. Это может быть простая однотемная трехчастность с динамической репризой («Снегурочка» П. Чайковского) или монотонность почти остинатных вариаций темы лешего, вырастающего из пня (эпизод в разработке симфонической фантазии А. Глазунова «Лес»). В более крупных пределах сочетание этих принципов образует сложную трехчастную форму без выраженного тематического контраста между разделами (Н. Метнер) или сложную вариационно-рондообразную композицию – полирефренное рондо, – обрамленную точным повторением лейтмотивов лешего (Н. Римский-Корсаков). Такое впечатление, что композиторам леший представляется достаточно монотонным персонажем как по внешнему виду и характеру, так и манере поведения и фону, на котором он действует. Оттого важной является не скрупулезная фиксация этапов развития образа, а достаточно обобщенное устойчивое его изображение.

Тембровые краски, используемые композиторами¹⁶ для создания образа лешего, нельзя назвать яркими. Но их невозможно считать невыразительными. Сумрачные картины сказочного леса и портреты его таинственных обитателей создаются низкими тембрами струнных и деревянных духовых (виолончели с кон-

¹⁶ Речь идет о произведениях А. Верстовского, А. Глазунова, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, т.к. сочинения А. Даргомыжского, Н. Леонтовича и А. Лядова не были авторами оркестрованы.

трабасами и фаготы у П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова) и медных духовых инструментов (тромбоны в лейтмотиве проваливающегося в дупло лешего и закрытые валторны в мотиве обращения лешего сухим пнем у Н. Римского-Корсакова). Устрашающий облик грозного лесного хозяина дополняют специальные краски: удары тарелок палкой (Н. Римский-Корсаков) или редкий тембр баритонового офиклеида (А. Верстовский). Обращаясь в эпизодах, связанных с лешим, почти всегда только к темным минорным краскам (исключение составляет лишь Комическая песня лешего А. Даргомыжского), композиторы выбирают, как правило, скромные, неяркие оттенки «простых» тональностей (с малым количеством ключевых знаков), словно опасаясь излишней тональной красочностью лишить лесного духа его таинственной неопределенности и неуловимости.

Мелодия в ряду средств создания собирательного музыкального портрета славянского лешего находится на последнем месте. Что, в определенной степени, лишает музыкальный облик нашего героя привлекательности и легкой узнаваемости. Ни одна из музыкальных тем – характеристик лешего не грешит излишней мелодической яркостью или протяженностью. Тематизм лешего почти везде имеет мотивно-составной характер и образован сцеплением разных лейтмотивов (Н. Римский-Корсаков) или повторностью – точной или измененной – одного и того же мотива (А. Лядов, А. Глазунов, Н. Леонтович, П. Чайковский). Даже признанный мастер-мелодист П. Чайковский избегает создания протяженной темы-мелодии, ограничиваясь нейтральным пунктирным малотерцовым мотивом (4 звука) с его последующими вариантными повторениями. Не менее лаконичной является основа тематической характеристики лешего у Н. Римского-Корсакова (его главный мотив также состоит из 4 звуков с их последующей имитацией в тритон) и А. Глазунова (мотив-опевание из 6 звуков с последующим секвенцированием). Только Н. Метнер в «Сказке» отваживается на создание протяженной темы. Но назвать мелодией эту последовательность слабо сопряженных звуков будет преувеличением.

Все музыкальные воссоздания лешего объединяет одна общая особенность. Музыкальное изображение лесного духа везде выглядит странным и противоречивым, так как средства его музыкального воплощения в той или иной степени всегда конфликтны и полны несовпадений. Это может проявляться

в уже упоминавшихся незначительных нарушениях гармонической вертикали («забегание» вперед гармонии у П. Чайковского), в резких звучностях необычных бифункциональных созвучий («аккорд беспримерно дикого характера» у Н. Римского-Корсакова), в различных структурных несообразностях (длинное тонально запутанное расширение у А. Даргомыжского). А может, как у Н. Метнера, сделаться основным изобразительным приемом (предельная непохожесть контрапунктирующих голосов; несовпадение гармонической вертикали с самостоятельной линией баса; несоответствие сложного гармонического языка и почти додекафонного ладового колорита слащавым но-наккордам, доминантсептаккордам с секстой и секундовыми задержаниями-вздохами в эпизоде «жалобного лешего»).

Среди прочих языческих персонажей леший не так близок людям, как домовой, не столь маняще притягателен, как русалка, и не настолько вездесущ и известен, как черт. Обитая в глухом лесу, он редко вступает в тесный контакт с человеком, почти никогда не сталкиваясь с ним лицом к лицу. Оттого и суеверные представления о нем отличаются некоторой расплывчатостью. По восточнославянским воззрениям, у лешего нет определенного внешнего облика: он редко предстает в антропоморфном виде, оборачиваясь то «серым волком», то «черным вороном», то «елью жаровую». Увидать его лицо, уловить ускользающие, меняющиеся его черты невозможно – и опасно.

Именно такое художественное представление и фиксируют созданные разными композиторами музыкальные портреты славянского лесного духа. Изображение лешего в них почти везде однокрасочно, лишено яркости (тематизм, фактура), слегка затенено (тональность, тембр), почти неотличимо от окружающего его фона (композиционные особенности, ладогармоническое единство лесной сферы), но при этом весьма характерно и своеобразно (ладогармонические приемы, сочетаемость выразительных средств). В музыкальной обрисовке лешего, равно как в литературных его описаниях, отсутствует выразительность детализированной портретности. Собирательное музыкальное изображение славянского лешего достоверно воссоздает, скорее, не лицо, а повадку, не конкретную фигуру, а рождаемое ею впечатление – размытый сумерками, мелькающий между стволами неясный, но устрашающий облик лесного божества.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Книжная иллюстрация И. Билибина «Водяной».
1934. Бумага, итальянский карандаш. 32,7 x 25



ГЛАВА 3

ВОДА И ДУХИ ВОД. ВОДЯНОЙ



1. Значение воды в верованиях восточных славян

В славянской мифологии вода наравне с огнем и землей особо почитаемая стихия. Значение и функции воды в народных верованиях многообразны: это и особая природная среда со своими тайнами и духами, и один из основополагающих элементов мироздания, источник жизни и средство магического очищения. Персонификацией воды как первоначала всего сущего, своего рода первобытного хаоса, из которого рождается мир (земная твердь), в русской мифопоэтической традиции является образ Океан-моря – «всем морям мати: окинуло море весь белый свет, обошло то море окол всей земли» («Голубиная книга»).

Животворящая сила воды в славянской мифологии воплощается в дождях и родниках. Дожди трактуются при этом как вещественное свидетельство оплодотворяющего союза Неба и Земли, а родники олицетворяют кормящую силу матери-земли. К родникам и криницам древние славяне обращали свои мольбы о дожде, прося у них урожая и изобилия плодов земных [12, с. 93]. Целью этих молений являлось заклинание дождя во время засухи. А так как в понимании славянина-язычника земная и небесная вода представляли собою одно целое, то для того, чтобы отворить «засорившиеся» небесные источники, надо было открыть земные ключи. В округе для этого отыскивались недействующие, заброшенные колодцы и источники, которые старательно расчищались и освящались. Иногда с этой же целью раскапывали ключи на дне высохшей реки или пахали плугом ее русло. В Беларуси такие обряды проводились даже в советское время [180].

Магическая очистительная функция воды обусловила ее применение в большинстве славянских языческих обрядов. В древнерусских летописях можно прочесть о молитвах и гаданиях возле воды, о лечении водой и жертвоприношениях воде. Важной составляющей большинства языческих обрядов, удачно приуроченных позже к христианскому календарю, были ритуальные омовения, призванные вернуть телу и душе человека первоначальную чистоту. Ими сопровождалась все важнейшие события че-

ловеческой жизни – рождение, свадьба, смерть. Они считались обязательными на второй день каждого весеннего и летнего праздников, необходимыми зимой в Крещение, после «ряженья в личины» на святках, но особое значение им придавалось в день Ивана Купалы.

Водные процедуры считались действенным средством обретения, сохранения и приумножения здоровья. Для защиты от недугов знахари часто прописывали купание в реках во время дождя, а на молодой месяц – умывание с серебра, которое обещало белизну кожи и богатырскую силу. Дарительницей здоровья, красоты и силы в славянских верованиях была роса. Ее собирали, протаскивая утром полотно по траве, затем отжимали и эту воду давали больным. Купальской росе находили разнообразное применение в быту: умывание ею навсегда излечивало от угрей и прыщей, а окропление стен дома уничтожало тараканов, клопов и других насекомых [98, с. 251].

Как и у большинства древних народов, у славян вода была не только источником жизни и возрождения, но и символом смерти, забвения. Она представляла собою естественную границу между мирами: землей и небом, миром людей и миром духов. «Согласно с представлением воздушной области всесветным морем или рекою, обтекающей со всех сторон землю, души усопших должны были перебираться на тот свет через обширные и глубокие воды» [13, с. 141]. Поэтому в древнеславянском похоронном обряде тело покойника клали в ладью [165, с. 108–110]. Память об этом способе погребения сохранилась в слове «навь» (навье – мертвец), которое является однокоренным с *navis* (лат.), что значит «корабль».

По воде отправляли на тот свет, т. е. топили после окончания праздников соломенные чучела Купалы, Костромы, Мары, Ярилы. По воде снарядили идолов Перуна, свергнутых с пьедесталов в Киеве и Новгороде после принятия христианства. Их не сломали и не сожгли, а пустили плыть по реке, чтобы они нашли свое пристанище в ином мире. Сообщение с загробным миром, видимо, осуществлялось водным путем. Так, на Украине издавна было принято бросать в реки скорлупу пасхальных яиц, чтобы доставить мертвым радостную весть о светлом празднике Христовом; души умерших (например, русалки) этим путем могли возвращаться из своего обиталища на землю, плывя на яичной скорлупе [11, с. 294].

Вода, по славянским народным верованиям, являлась весьма притягательной средой для духов. Так, было принято «выставлять за окна сосуды с водой перед кончиной кого-либо из членов семьи: каждый день в течение всех сорочин души умерших прилетают сюда, купаются и очищаются от плотских грехов» [114, с. 130]. Запрещалось использовать в быту ту воду, которая имела в доме в момент чьей-то смерти, так как туда могла погрузиться душа умершего. Опасной также слыла вода, которой обмывали посуду после поминок. У белорусов воду, употребляемую для питья, вообще не разрешалось оставлять открытой, дабы туда не вселилась нечистая сила [18, с. 20]. Видимо, из этих же соображений запретным и неблагочестивым значилось пить воду не горстями или из какого-либо сосуда, а «нападком», т. е. прямо из водоема – считалось, что при этом в человека может проникнуть нечистый дух.

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

Двойственность представлений восточных славян о воде, соединяющих мотивы рождения, плодородия с мотивами смерти, находит концентрированное поэтическое воплощение в сказочном образе живой и мертвой воды. Действуют эти две воды только в паре – применение одной без другой не имеет смысла. Мертвая вода сращивает вместе разрубленные члены мертвого тела, восстанавливает его целостность, заживляет раны, но еще не воскрешает его, не возвращает к жизни – это делает живая вода. Последовательность действий здесь напоминает природное явление – пробуждение, оживление природы после зимнего сна. «В сказаниях народного эпоса убитых героев сначала окропляют мертвой водой, а потом живую, – так и в самой природе первые дожди, сгоняя льды и снега... как бы стягивают рассе-

ченные члены матери-земли, а следующие за ними дают ей зелень и цветы» [11, с. 185–186].

2. Водяной как славянский мифологический персонаж

*Места обитания водяных духов
и их иерархия*

Воплощением негативных, опасных для человека сил водной стихии в славянской мифологии считается водяной (рус. *водяной хозяин*; бел. *вадзянік*; укр. *водяник, топелец*). Вместе с домовым и лешим он является одним из трех самых популярных персонажей народной фантастики. Подобно лешему и полевику, водяной – дух природы, властитель вод и хозяин всех их обитателей. В его власти находятся моря, реки, озера, болота, ручьи, пруды, колодцы; а у белорусов даже невысыхающие лужи [124, с. 58]. В зависимости от места обитания водяной может называться болотником, озерником, омутником, колодезником, даже морским (поддонным) царем. Среди водяных имеются «вирники, или омутники, и тихони; первые ютятся в движущейся воде, а вторые – в стоячих водах – озерах и прудах» [124, с. 57].

В Беларуси, где болота издревле занимают значительные территории, велико разнообразие болотных духов: багник, болотник, оржавеник, кадук, лозник [16, с. 96–103], зыбочник, памха [181, с. 299]. Между собой они находятся в сложных иерархических отношениях, зависящих от глубины их обитания: самым старшим и отвратительным на вид считался оржавеник, живущий в болоте с элементами железной руды – «грязно-рудый, с непомерно большим животом и тонкими, как стебель, ногами» [124, с. 63]. За ним идут багник, хозяин торфяного болота, который «никогда не появляется на поверхности своей “багны” и присутствие в ней выдает лишь пузырями на поверхности» [124, с. 62], и болотник, заманивающий к себе жертвы обманчивой привлекательностью пышной болотной растительности – «непомерный толстяк, совершенно безглазый, весь в толстом слое грязи» [124, с. 62]. Младшими являются лозники – «скорее надводные, чем подводные нечистики», живущие в кустах лозняка, «от цвета которого они воспринимают цвет своего покрова» [124, с. 63]. Эти игривые «слишком крохотные бесики» скорее проказят, пугают, но не стремятся погубить свои жертвы «ввиду почти безусловной безвредности» [124, с. 63].

Впрочем, такие различия в зоне обитания и внешнем облике болотных духов известны, главным образом, в Беларуси; в России «сии грязные, до крайности неряшливые нечистики» [124, с. 60] не различаются по функциям и виду. В народных представлениях все они «оказываются чем-то средним между лешим и водяным еще и потому... что болото часто совмещается с лесом с одной стороны, или водным пространством – с другой» [181, с. 299].

Жилище водяного скрыто от солнечного света, находится глубоко на дне водоема – под корягой, в омутах, котловинах, водоворотах. «Где некрасивое, темное место, там, в омуте и живет водяной» [71, с. 70]. Водяной также живет под мельницей [59, с. 11] – в ямах под мельничным колесом или запрудой. Реки он выбирает те, которые «прорезаются сквозь непроходимые глуши еловых боров и тихо, медленно пробираются в низменностях и впадинах» [114, с. 49]. Озера выбирает «небольшие, но глубокие, нередко в уровень наполненные темной водой, окрашенной железной закисью» [114, с. 44–45]. По белорусским поверьям, места обитания водяного никогда полностью не замерзают даже в самые суровые зимы: «лед тает от дыхания водяника» [18, с. 76].

Всякий водоем имеет водяного (иногда нескольких, по числу омутов в нем). И «чем глубже озеро или шире болото, тем грознее живущий в нем водяник» [113, с. 37]. На каждой мельнице также есть «по одному водяному и даже более – если она имеет два или три постава: всякий водовик заведует своим колесом или, как выражаются белорусы, “всякий черт на свое коло воду цягнет”. В то время, когда колесо бывает в ходу и вертится с неуловимой быстротою, водяной сидит наверху его и брызжет водою» [12, с. 122].

*Внешний вид водяного:
антропоморфные, зооморфные,
фитоморфные черты
и признаки духа*

В облике водяного смешаны, как и у лешего, растительные, животные, человеческие черты с приметами враждебного человеку нечистого духа. При этом фитоморфные и зооморфные его признаки связаны, естественно, с водными флорой и фауной. Он обмотан и перепоясан тинной, на голове у него шапка из зеленой куги – болотной травы вроде осоки [12, с. 125], борода у него зеленого цвета, волосы также длинные и зеленые [114, с. 50]. «Кроме того, и все тело водяника покрыто длинными волосами, которые при ближайшем

рассмотрении есть тонкие струи воды или же тина и водоросли» [124, с. 57]. Вид его не слишком привлекателен: «Весь он мохнатый: ровно метла лицо» [131, с. 8].

Зооморфные элементы внешности водяного связаны, главным образом, с пресноводной фауной – рыбами, раками, лягушками, водоплавающими птицами. Народные поверья приписывают водяному перепончатые, как у гуся, руки и ноги [194, с. 30; 225, с. 157], «руки – как у лягушки – четыре пальца» [109, с. 341], тело в блестящей чешуе [98, с. 149], кожу как у налима [67, с. 416], рыбий хвост, «чушуйей пакрыты» [225, с. 157]. «В Смоленской губернии водяного представляют себе в образе человека с лапами вместо рук, с ногами на голове и с хвостом назад» [82, с. 15]. Он также «может иметь вид человека с рыбьим хвостом вместо ног» [191, с. 160] или представляться получеловеком-полурыбой – такой водяной в Восточной Беларуси называется «навпой» [59, с. 11].

Людам водяной показывается чаще всего в виде громадной рыбы – «пудовой щуки, одетой моховым покровом» [114, с. 50], сома, рака, а иногда даже в виде «белой лебеди» [91, с. 27]. «Хорошо осведомленные люди привычно не едят раков и голых рыб (вроде налимов и угрей), как любимых блюд на столе водяного, а также и сомовину, за то, что на сомах, вместо лошади, ездят под водой эти черти» [114, с. 51]. В море же водяной «ездит на рыбе-ките и акуле» [91, с. 27].

Встречаются в описаниях водяного зооморфные детали, сближающие его облик с обликом черта (рога, копыта, хвост, когти), а также не слишком привлекательные антропоморфные черты, складывающие основу наружности водяного: «голый старик, с большим одутловатым брюхом и опухшим лицом», нередко принимающий вид утопленника [12, с. 122, 124]. Украинский водяной похож на человека, но имеет длинный хвост и крылья [41, с. 116]. По мнению исследователей, этот наиболее известный смешанный антропозооморфный тип не является исконным, имея довольно позднее и, возможно, западное происхождение [181, с. 295].

Как и большинство стихийных духов, водяной невидим и нем. Звуки, которые он издает в состоянии волнения, гнева или веселья – это не речь, а визг, «громкий хохот, сильное хлопанье в ладони» [59, с. 12]. «Ночью, при тихой погоде, хлопает ладонями по поверхности воды или ревет по-коровьи, крикает по-утиному,

визжит и блеет подобно водяным птицам» [124, с. 58], стонет, свищет и кричит [41, с. 118]. Так, например, «когда водяной кричит выпью, значит, он перекликается с лешим» [114, с. 50]; над заблудившимися путниками водяной смеется [59, с. 12].

Нечистого духа в водяном выдает его связь с левой, отрицательной в большинстве мифологий стороной: «с левой полы его постоянно капает вода» [12, с. 124]. Эта способность везде оставлять за собой мокрый след отличает водяного от других природных духов: «где бы он ни сел, то место всегда оказывается мокрым» [12, с. 124].

*Генезис водяного,
его связь с водой*

Вода является естественной и практически единственной средой обитания и функционирования восточнославянского водяного.

По сравнению со своими западными собратьями он домосед. Чешского водяного, например, можно увидеть сидящим на берегу при полном параде – в одежде, с украшенной лентами дубиной в руках; лужицкого – и вовсе встретить на ярмарке, где он «торгует рожь» [12, с. 123, 125]. Восточнославянский же водяной ограничивает перемещения окрестностями своего водоема, показываясь человеку чаще всего прямо в воде, высунувшись из нее по пояс, и в естественном для духа голом виде, т. е. лишенным человеческих атрибутов, в том числе и одежды.

Особенно ограничен в своих возможностях белорусский водяной – он вообще не в силах передвигаться по земле [124, с. 59]. Вне воды он не только утрачивает свое могущество, но и просто рискует жизнью. «Оставшись... на суше столько времени, сколько нужно для стока воды с тела и освобождения тины и водорослей от мокроты, водяник быстро начинает терять облик, не может вернуться в воду и погибает: тонкий пласт высушенной тины и водорослей, обтянутый едва приметною плевою, – вот жалкие остатки погибшего водяника! Но если такой пласт, никем не нарушенный, будет подхвачен поднявшейся водой или будет брошен в воду человеком, водяник оживает» [124, с. 57].

Такая прочная, генетически нерасторжимая связь водного духа с воплощаемой им стихией породила в восточнославянской мифологии множество поэтических представлений и образов. Считалось, что, когда вода в реке клубится и плещет, это водяной играет и нежится [124, с. 58], а если рябит – значит, водяной сердится. Весенние половодья и разливы рек обычно

объясняли свадьбами водяных, а наводнение – их плясками [12, с. 123]. Мутный вал, несущийся по воде, – это их свадебный поезд, а волны – их кони.

*Календарь водяного:
наиболее вероятное время
его встреч с людьми*

Стихийное происхождение водяного наглядно иллюстрируется природными ритмами его существования, тесно увязывающими

его состояние и поведение с суточным, месячным (лунным) и годовым циклами. Днем водяной спит на дне водоема, а ночью всплывает на поверхность [124, с. 59] и даже выходит на берег [54, с. 48], «где сидя у воды расчесывает себе волосы» [194, с. 27–28]. Ровно в полночь и в полдень он представляет наибольшую угрозу: накидывается не только на купающихся, но на всех людей, находящихся поблизости от места его пребывания.

В зависимости от фазы луны меняется облик водяного: с растущей луной он молодеет, а с убывающей – дряхлеет. Борода его из зеленой на исходе луны становится белой, седой [114, с. 50]. Летом водяной бодрствует, а зимою спит. «С началом весны (в апреле), когда начинается новая жизнь... водяной пробуждается от зимней спячки – голодный и сердитый; с досады он ломает лед, вздымает волны, разгоняет рыбу» [12, с. 126]. Просыпается водяной 16 апреля, и в этот день его надо сразу же задобрить подарками [158, с. 270].

Особенно опасен водяной в летнюю пору – в Троицкую субботу, Ильин день (2 августа), во время цветения ржи [109, с. 342]. На самую середину лета приходится пик его активности: в ночь на Ивана Купалу (7 июля) водяной – именинник, и купание в этот день может быть очень опасным, так как он топит всякого неосторожного [98, с. 251]. «И вся неделя, в которую приходится праздник Ильи-пророка, признается опасной для купания; в эти дни... водяной ищет себе жертв» [12, с. 125]. По народным представлениям, «в Ильин день... только черти купаются» [98, с. 291].

На покой водяной, как и вся природа, уходит осенью: 28 сентября его задабривают напоследок, принося ему перед зимней спячкой в жертву гуся [158, с. 331]. Наиболее уязвим водяной зимою – в конце святок. У белорусов есть поверье, что «накануне праздника Крещения» водяные пытаются «вывести своих детей, могущих погибнуть от погружения креста в воду» [113, с. 37], для чего они забирают у крестьян возки и сани, вовремя не перевернутые предусмотрительными хозяевами: «опрокинутых же саней водяной почему-то не смеет взять» [113, с. 37].

*Вредоносные и попечительные
действия водяного.
Способы защиты от него*

Как дух, враждебный человеку, водяной пугает и топит купающихся, особенно таких, которые ходят купаться в неурочное

время. «Неминуемо... должны утонуть те, которые купаются в праздник, когда вода должна отдыхать, или после солнечного заката» [113, с. 37]. Водяной переворачивает лодки, рвет сети у рыбаков, разгоняет и выпускает из невода рыбу, разоряет плотины, ломает мельничные колеса, устраивает наводнения, затопляя луга и посевы, губит скотину, заманивая ее в топкие места; если он захочет, может воспрепятствовать постройке мельницы.

Украинский «болотяник под видом выюна заползает в рыболовную вершу», разоряет «плотины и гребли, с таким трудом насыпаемые и поправляемые украинскими казаками» [115, с. 495]. Впрочем, делает он все это, только рассердившись на свои жертвы. Восточнославянский водяной «в общем не зол: мирно сидит он себе в своем проливе и редко без нужды вредит людям» [194, с. 30]. Надо сказать, что водяной вполне способен жить с людьми в мире и относительном согласии. Тогда «он бережет пловца в бурную погоду, дает рыбаку счастливый улов, смотрит за неводами и бреднями» [12, с. 124].

Более всех от благосклонности водяного зависят, естественно, рыбаки и мельники, которые чаще других приносят ему жертвы. Обычно ими становятся животные любимого водяным черного цвета – лошадь, свинья, козел, петух и пр. До XX в., по свидетельству Е. Кагарова, «сохранился обычай приносить жертву водяному, топя коня: “вот тебе, дедушка... гостинец на новоселье – люби да жалуй нашу семью”» [82, с. 15].

Менее требовательных водяных подкармливают маслом, «мукой... крошками хлеба, по праздникам – водочкой» [114, с. 52]. Украинские рыбаки кидают в воду «грудкову сіль»: водяник лижет соль, а они ловят рыбы столько, сколько хотят [77, с. 38–39]. Белорусские мельники при первых осенних заморозках опускают водяному под колесо кусок сала, свиной окорок или покрытые жиром свиные кишки; и, не принеси мельник этой жертвы, – водяной слижет с колеса всю смазку [214, с. 149]. «Плох был бы тот мельник, который бы не знал, как угодить водяному», – считают белорусы [214, с. 248].

В ночь накануне Второго, Яблочного Спаса (19 августа) приносят жертву водяному и пчеловоды – свежий мед, воск, а иногда и первый пчелиный рой [114, с. 53]. Если у рыбаков и мельников

стремление задобрить водяного кажется понятным (от него зависит не только результативность их труда и сохранность инвентаря, но и сама жизнь), то действия пчеловодов требуют разъяснений. Считается, что «пчеловодам приходится умиловить водяного, так как они очень страдают от наводнений и сырости» [67, с. 113].

Помимо жертвоприношений, действенными оказываются и различные приемы защиты от вредоносных действий водяного. Кроме креста, молебна и святой воды, являющихся универсальными оберегами от всех разновидностей «нечистиков», против водяного защищаются сильным свистом, которого он не любит, как и леший, а также золой – ее мешками высыплют в воду на утренней или вечерней заре знахари, чтобы выжить из водоема водяного [54, с. 49], – или купальским хлебом. «В ночь на Ивана Купалу выплывают из глубин водяные и направляются к мельницам, шалют там, вертят колеса, открывают шлюзы. ...Перемолотая в эту ночь мука имеет глубокое и таинственное значение для белоруса: хлеб из этой муки... в продолжение года сохраняет ту силу, что съевший кусок его, не может утонуть» [113, с. 37].

Чтобы водяной не разорвал гребли (плотины), украинцы закупают «в гребле *кобылью* голову, которой болотяный дедько и не любит, и боится» [115, с. 502]. Избавиться от водяного можно также, поменяв воду в месте его обитания: водяной может жить только в своей воде. «Люди пользуются этим для вывода водяников и, соединив канавою или каналом два водовместилища, одновременно уничтожают двух водяников» [124, с. 59]. При этом вместе с гибелью водяного часто исчезает и водоем, так как водяной, уходя, может утянуть за собою свою воду [114, с. 47].

3. История изучения водяных духов

В отличие от лешего, фигуры водных духов не сразу вызывают интерес у исследователей славянской мифологии. Авторы не только XVIII в., но и начала XIX в. уделяют ему мало внимания. Всего несколькими строчками ограничивается характеристика водяного у М. Чулкова: «сии особые черти живут в воде, а особливо в мутной и подле мельниц: они купающихся без креста уносят в воду, а особливо малых ребят, и там, как уверяют глупые, имеют великолепные и богато убранные палаты» [208, с. 68]. А описание морского царя и вовсе укладывается в одно

предложение: «Славяне под сим именем признавали бога, обладателя морями и находящимися во оных животными» [208, с. 306]. Родоначальник славянских мифологов М. Попов вообще не упоминает водяного, а о морском царе сообщает лишь, что этот славянский бог – «обладатель вод» – у римлян именовался Нептуном [136, с. 68].

О водяном нет упоминаний, или их ничтожно мало и в трудах начала XIX в. – у Г. Глинки, А. Кайсарова [38; 83]. Морского же царя эти авторы представляют скорее сказочным, нежели мифологическим героем, уснащая его описание красочными деталями: «Будучи столько же древен, как и самое море, имеет венец из морского папоротника; разъезжает по морям в раковине, везомой морскими псами; в одной у него руке весло, знак укрощения волн, в другой же острога, знак их возбуждения» [38, с. 119]. О степени научного правдоподобия описания свидетельствует отсылка читателей к поэме М. Ломоносова «Петриада» («Петр Великий») как источнику достоверных сведений об «обиталище» морского царя.

Научный интерес исследователей к славянским водным духам заметно проявляется во второй половине XIX в. Усилиями А. Афанасьева, В. Даля, И. Сахарова, А. Харитонова [12; 54; 158; 193] складывается самое общее представление о местообитании (речные и озерные омуты, болота, возле мельниц), сезонном образе жизни (зимой спит, пробуждаясь весной), внешнем виде («нагой старик, весь в тине»), главных функциях водяного (топить купающихся), его взаимоотношениях со «знающими» людьми (мельниками, пчеловодами), другими персонажами народных поверий – лешим, русалками, домовым. Но информация о водяном, собранная этими авторами, весьма скудна, о чем свидетельствует большинство собирателей: «Водяной в здешней демонологии играет самую мелкую, незначительную роль» [193, с. 144]; «О водяном трудно собрать подробные сведения; один только мужик рассказывал мне о нем, как очевидец, – другие большей частью только знали, что есть где-то и водяные, но Бог весть где» [54, с. 48].

Морской царь в трудах этих мифологов встречается редко – заметное внимание ему уделяет только А. Афанасьев [12]. Однако сведения о герое он черпает исключительно из былин о Садко и сказок, поэтому, по-видимому, фигура персонажа выглядит достаточно условной. Более поздние исследователи и вовсе об-

ходят вниманием морского царя, рассматривая его как одну из ипостасей водяного или как сказочного персонажа.

Подробное знакомство с восточнославянскими водными духами становится возможным в конце XIX – начале XX в., в период «интенсивного собирания полевого “строительного” материала для славянской и русской мифологии» [183, с. 558]. В трудах А. Богдановича, В. Гнатюка, Б. Гринченко, В. Добровольского, Д. Зеленина, П. Иванова, А. Колчина, Е. Ляцкого, С. Максимова, К. Мошиньского, Н. Никифоровского, Д. Ушакова, Н. Харузина [18; 39; 51; 59; 67; 68; 77; 91; 113; 114; 124; 191; 194; 228] складывается объемный образ водяного. Он не только удовлетворяет научно обоснованным требованиям к описанию общеславянского (восточнославянского) мифологического инварианта персонажа¹⁷, но содержит чрезвычайно важные местные (диалектные) детали характеристики, позволяющие выявить региональные отличия в поверьях о водяном. Эти детали показывают, насколько важной фигура водяного является в народных верованиях белорусов, какая обширная галерея водных духов представлена в белорусских суеверных рассказах [124] – особенно северо-восточной и западной части Беларуси, на что указывал К. Мошиньский [228]. Такое разнообразие водных духов, как нам кажется, вполне соответствует природным условиям «Синеокой».

Одним из главных отличий восточнославянского водяного от западно- и южнославянского является его сравнительно малая социальная активность и привязанность, прикрепленность к своему водоему, который он не может покинуть. Наиболее контактен и свободен в своем поведении украинский водяной. Он может попросить у рыбаков закурить, причем, сам высекает при этом огонь, любит иногда, когда зол, подраться с пьяницами [41, с. 116, 118]. А «когда рыбаки раскладывают на берегу костер, он выходит к ним из воды греться» [41, с. 116]. Белорусский водяной редко общается с людьми и не оставляет свой водоем, так как на берегу рискует погибнуть [124, с. 57–59]. Замкнутый образ жизни ведет полесский водяной: в отличие от русского или северно-белорусского водяного он никак не связан с людьми – мельниками, рыбаками, плотогонами, пчеловодами, ритуальные нормы общения которых с водяным составляют существенную часть поверий.

¹⁷ Пункты требований сформулированы в схеме описания мифологических персонажей [175].

Во второй половине XX в. водяной уже не вызывает у ученых ни особого исследовательского энтузиазма, ни сомнений в его мифологической значимости. Он прочно занимает место среди популярных и хорошо изученных персонажей восточнославянской народной демонологии – рядом с домовым, лешим, русалкой, чертом. Именно в таком ракурсе в последней четверти XX в. водяной рассматривается в работах Н. Криничной, Е. Левкиевской, Э. Померанцевой, Н. Толстого, В. Усачевой [95; 96; 109; 110; 134; 181]. Их труды дополняют характеристику водяного вновь собранными фольклорными материалами [110; 134], уточняют диалектные имена и функции малоизвестных разновидностей водных духов, детали внешности водяного [181].

На основе накопленных материалов делаются выводы о региональных отличиях водяного [95; 110]. Наиболее широко – и по количеству суеверных рассказов, и по разнообразию функций и атрибутов персонажа – поверья о водяном представлены в Беларуси и на северо-западе России. Здесь он известен как полновластный хозяин и патрон любого «водовместилища», в котором обитает постоянно. В Украине вообще и особенно в ее южных безводных степных районах представления о водяном развиты значительно слабее. Мифологические сведения, сообщаемые о водяном, ограничиваются его вредоносными функциями и способами противодействия им.

Генезис русского и севернобелорусского персонажей, по мнению исследователей, все еще не вполне ясен, если не считать общеродовую принадлежность к «нечистикам» – в отличие от западнобелорусского и западноукраинского водяных, своим происхождением обязанных утопленникам и именуемых нередко топельцами (потопленцами) в Брестской области Беларуси и в Карпатской Украине. На севере Украины водяной выступает под именем полуденника, названный по времени наибольшей активизации; его единственное занятие – топить тех неосторожных, которые не вовремя приблизятся к месту его обитания. Функция утопления в настоящее время признана исследователями главной для мифологического персонажа, так как представлена во всех восточнославянских регионах и в разных фольклорных жанрах – быличках, бывальщинах, сказках, поговорках.

4. Образ водяного в художественной литературе

Водяной – широко известный фольклорный персонаж несказочной мифологической прозы. О нем упоминается в быличках, бывальщинах, заговорах, пословицах. В художественной литературе образ водяного можно встретить в литературной сказке, где он, в полном соответствии с общеславянскими поверьями, «по ярмарке ходит», торгует черного козла и расплачивается за покупки «вместо трешницы лягушиной шкуркой» – «кафтан на нем новый, а полы мокрешеньки» (А. Толстой, «Водяной» из «Русалочьих сказок», 1910). А также в некоторых произведениях крестьянской прозы, имеющих явный фольклорный источник. Например, в рассказе С. Дерунова «Борьба» (1866) – типичной быличке по жанру и сказке по содержанию – дед берет в кумовья водяного, и тот доставляет ему все, что дед ни пожелает.

Образное народное мышление предполагает присутствие и деятельность духов в большинстве значительных или странных явлений окружающего мира не только естественного, природного, но и искусственного, технического происхождения: «Ишь его, точно водяник, пыхтит, эх, полощется!» – восклицает крестьянин при виде парового судна, плывущего по реке (С. Дерунов, «На плоту», 1866). Художественное воображение населяет ими опозитизированные картины деревенской жизни: «Озеро тихое, а слава о нем дурная: водяной шалит. Встанет над озером месяц, начнут булькать да ухать в камышиных заводях, захлюпают по воде, словно вальками, и выкатит из камышей на дубовой коряге водяной, на голове колпак, тинной обмотан. Увидишь, прячься – под воду утянет» (А. Толстой, «Иван да Марья» из «Русалочьих сказок», 1910). А также детские воспоминания и впечатления: «я узнал... про водяного, который имел прекрасное и важное помещение под колесами» мельницы и «заведовал нашими двумя прудами, верхним и нижним, и двумя болотами» (Н. Лесков, «Пугало», 1885).

В поэзии образ водяного встречается не слишком часто. Он присутствует в юношеской балладе Н. Некрасова «Водяной» (1839). Но персонаж лишь называется («Меня из-под солнца смалил водяной / В подводные царства Дуная»), какая-либо харак-

теристика внешности и манеры поведения водяного духа отсутствует. Да и сюжет – о тоске девушки, ставшей женой водяного, по людям и земной любви и мести водяного за измену – навеян, скорее, романтическими образами западнославянской и германской мифологии. По содержанию, образному строю и стилистике произведение Н. Некрасова перекликается с одноименной балладой чешского поэта К. Эрбена («Водяной», 1853), а не с восточнославянскими народными поверьями.

Образ водяного лишен выраженной национальной характерности и в стихотворении Д. Ознобишина «Водяной дух» (1828) – одном из первых поэтических изображений персонажа. Описание главного героя в нем имеет самый общий характер и не содержит никаких специфических фольклорных признаков. Водяной дух у Д. Ознобишина на редкость пассивен и не контактен – практически невидим в светлое время суток («Он на дне золотом / Неприметен днем») и весьма малоподвижен ночью:

Солнце лишь к закату –
Он встает из реки,
Тяжелую пяту
Кладет на пески
И, луной озарен,
Погружается в сон.

Д. Ознобишин. Водяной дух. 1828

Похожее поведение демонстрирует белорусский водяной. Он большую часть времени спит или дремлет, оживляясь особо светлыми лунными ночами:

Срэбнымі рожкамі мгіцца
З цёмных нябёс маладзік;
Возера плешча, бурліцца, –
Рушыцца ў ім вадзянік.

М. Багдановіч. Срэбныя змеі. 1911

Белорусский водяной не многим более деятелен и энергичен, чем его русский собрат, но несомненно более красочен и достоверен – и мифологически и психологически. Об этом свидетельствуют описания его внешности («твар травой аблутаны»), мест пребывания («між цінай», «ля млына на дне»), состояния («ужо я драмлю, засыпаю», «сплю на дне ракі»).

Сівавусы, згорблены, я залёг між цінай
І гадамі грэюся – сплю на дне ракі.
Твар травой аблутаны, быццам павуцінай,
Засыпаюць грудзі мне жоўтыя пяскі.

М. Багдановіч. Вадзянік. 1909

Спакойна мне тут пад вадою:
Залёг я ля млына на дне;
Апруся на кола рукою, –
Млын казку старую пачне.

<...>

Бяспамятна колы піхаю,
Хілюся да дна галавой –
І ўжо я драмлю, засыпаю
Пад шум непагоды глухой.

М. Багдановіч. Асенняй ночай. 1909

Традиционные признаки водяного хозяина – может быть, только слишком властного и излишне рачительного – воссозданы Л. Украинкой в поэме «Лесная песня». Ее водяной бережет рыбу в озере, переворачивает лодки рыбаков:

Той клятий Водяник! Бодай би всох!
Я, наловивши риби, тільки вплив
на плесо душогубкою, – хотів
на той бік передатися, – а він
вчепився цупко лапою за днище,
та й ані руш! Ще трохи – затопив би!
Ну й я ж не дурень: як засяг рукою
за бороду, то й замотав, як мичку,
та ножика з-за пояса, – бігме,
так і відтяв би! Та проклята ж пара –
штурхіць! – і перекинула човна!
Я ледь що вибрався живий на берег,
і рибу розгубив... А щоб ти зслиз!

Л. Українка. Лісова пісня. 1911

Водяные духи представлены и в поэзии К. Бальмонта – «Болотняник», «Водяной» (1906). Сходные по сути, эти близкород-

ственные водяные духи разнятся по месту обитания – болото или река – и по характеру. Водяной решен поэтом в мрачных тонах: «Силен страшный Водяной». Ночью у реки он пугает, дурманит речами и ароматами, навевает тоску, заманивает в глубину, губит – выполняет функции скорее демона, чем водного хозяина:

Прочь скорей от Водяного,
Он удавит здесь в тиши,
Не смотри на Водяного,
И цветами не дыши,
Если с ним промолвишь слово,
Быстро вступишь в камыши.

И захваченный рекою,
И испорчен мглой ночной,
Той болотистой рекою,
Под ущербною Луной,
Ты поймешь с иной тоскою,
Как захватист Водяной.

К. Бальмонт. Водяной. 1906

Другие его функции в стихотворении не описываются. Зато с фольклорной точностью воссоздается его внешность: «весь голый в тине», «в шапке из стеблей». В нем есть отчетливое сходство с водяным, описанным А. Афанасьевым, подпоясанным тинной и в шапке из куги [12, с. 125].

Сам сидит весь голый в тине,
В шапке, свитой из стеблей,
В скользком иле, в вязкой тине,
Манит странностью своей.

К. Бальмонт. Водяной. 1906

«Болотняник, весь зеленый» (единственная упомянутая поэтом деталь его внешности), напротив, дух жизнерадостный и озорной:

Страх детей и старых нянек,
Ведьмам кажуший язык,
Дух смешливый, болотняник,
А иначе водовик.

К. Бальмонт. Болотняник. 1906

Безжалостный к человеку, он доброжелателен к подопечным животным:

Он лягушку не утопит,
Любит кваканье трясин,
Но под землю поторопит
Тех, чье имя – Божий сын.

Так тихонько, так без злобы
Заберет и засосет.

К. Бальмонт. Болотняник. 1906

Добавляют отдельные штрихи к портрету водяного и другие поэты Серебряного века: «А в омуте глубоком / Сверкнет огромным оком / Ревнивый водяной» (Ф. Сологуб, «Покрыла зелень ряски», 1895). «Пригрезился, быть может, водяной, / Приснился взгляд – под осень омут синий!» (С. Клычков, «Пригрезился...», 1929). Но это лишь беглые упоминания и сравнения, а не изображения – например, пейзажные олицетворения, где «Водяник прядет кудель, / Что волна, то пасмо пряжи...» (С. Клюев, «Просинь – море», 1914), «Нижет скатную зернь солнопёк – / Водянице стожарную кикку: / Самоцвет, зарянец, камень-зель» (С. Клюев, «В просинь вод загляделися ивы», 1912).

5. Живописные изображения водяного

Живописных изображений восточнославянского водяного духа также сравнительно немного. К числу самых первых портретов можно отнести популярный в XIX в. народный лубок (Ровинский Д. Русские народные картинки. Т. 1. № 146) [146, с. 138] (рис. 9, с. 134). На нем вытасченный сетью на берег водяной изображен в соответствии с фольклорными представлениями голым, опухшим, с большим раздутым животом, с головы до ног покрытым слипшимися от воды прядками шерсти и с длинными когтями на руках. Его антропоморфный облик дополняется зооморфными деталями: ослиными ушами и головой остроугольной формы – «шишом», присущим нечистой силе. Самую необычную деталь внешности составляет похожий на полураскрытый веер гребень на спине и перьеобразные шпоры на ногах, вместе, по-видимому, образующие приспособление для перемещения в воде вроде плавников. Странный облик лубочного водяного в целом не слишком привлекателен.

Гораздо более симпатичным и узнаваемым он выглядит у известного «сказочника» В. Васнецова – «Дедушка водяной», хромотография, начало XX в. (рис. 10, с. 135). Водяной изображен в своей естественной среде: летней лунной ночью, в заросшем камышом и осокой водоеме. Он стоит, высунувшись по пояс из воды, прямо посреди лунной дорожки, опираясь на нее ладонью-лапой, как на твердую поверхность. Его бочкообразное туловище почти полностью скрыто большой седой бородой, а лицо – растрепанными волосами, мохнатыми бровями и длинными усами, отливающими зеленью.

Внешность дедушки водяного на первый взгляд полностью человекообразна – признаки водного духа придают ей мелкие и не сразу заметные зооморфные детали. Круглые, как у рыбы, глаза его горят ярким желтым светом, как у ночных животных. Тонкая рука напоминает лягушачью конечность. А ладонь, которой он опирается на воду, имеет перепонки между пальцами и красна, как гусиная лапа. Во внешности водяного В. Васнецова нет абсолютно ничего пугающего, никаких явных признаков грозного языческого духа. Полным любопытства взглядом и простуженным от постоянного пребывания в воде красным носом он напоминает добродушного героя детских сказок. Такая трактовка персонажа, возможно, объясняется жанром изображения – почтовая открытка, приноровленного к вкусам широкой публики.

С фольклорной точки зрения более достоверным выглядит изображение водяного хозяина на рисунке другого известнейшего русского художника-сказочника – И. Билибина («Водяной», 1934) (см. шмуцтител к главе 3, с. 97). Оно представляет собою иллюстрацию из энциклопедии «Всеобщая мифология» (раздел «Мифология славян»), изданной в Париже в 1934 г.¹⁸ Композиция рисунка в целом схожа с васнецовской: выступающая из воды фигура в привычном окружении – на этот раз не в природном водоеме, а в мельничной запруде. Этим сходство работ исчерпывается. Решение главного персонажа у И. Билибина иное – поэтически (и мифологически) более точное.

¹⁸ Издание энциклопедий и словарей по мифологии нередко способствовало созданию выдающихся по своим художественным качествам изображений славянских демонологических персонажей. В начале XX в. появились прекрасные иллюстрации Е. Кульчицкой к книге В. Гнатюка «Нарис української міфології» (автограф 1918; издано: Львів, 2000), рисунки И. Билибина для «Всеобщей мифологии» (Париж, 1934), а в начале XXI в. – великолепные изображения В. Слаука для энциклопедии «Беларускі фальклор» (Минск, 2005–2006).

В облике его водяного очень мало человеческого, антропоморфного. Голая жабья голова, увенчанная выпученными глазами и тонкими, как у сома, усами, словно перетекает, как у большинства земноводных, в покатые, со складками вместо шеи, плечи. Одинаково грубая на лице и туловище, будто бы скользкая на вид, шкура, торс, словно скафандр, и устрашающе когтистая, с кожистыми перепонками лапа также наводят на мысли о глубоководных обитателях водоемов. И только взгляд его, пристальный, тяжелый, почти надменный, и монументальность, мощная стать фигуры – отчетливо человеческие, а то и сверхчеловеческие: перед нами истинный хозяин, владыка окружающего его водного мира.

6. Музыкальный портрет водяного

*Восточнославянский водяной
А. Верстовского*

Музыкальный образ водяного впервые появляется в сказочной опере А. Верстовского «Сон наяву, или Чурова долина» (1843,

либретто А. Шаховского по пьесе В. Даля «Ночь на распустье»¹⁹). Роль водяного в этой опере не слишком объемна: он появляется на сцене только в центральном втором акте. Здесь к нему, к его власти над водной стихией обращается домовая, желающий спасти княжну Зорю из плена лешего. Музыкальное «закливание» вод представляет, пожалуй, самую выразительную часть оперной партии водяного. Вокальная мелодия его впечатляюще проста и тяжеловесна: ритмическое остинато на одном звуке в рокочущем низком регистре, с каждым тактом медленно и упорно, как бы из глубины, поднимающееся по ступеням хроматической гаммы. Торжественно-сумрачный характер заклятия усиливается оркестровым сопровождением – весомыми аккордами медных духовых, усиленных слегка устрашающей звучностью басового офиклеида (нотный пример 19).

Серьезность стихийной, природной характеристики водяного разбавляется в опере А. Верстовского комическими деталями. Так, впечатленный картиной «поднявшихся» и «раздавшихся» вод, домовая просит водяного припугнуть лешего, чтобы заставить того отдать княжну. Ансамбль-пререкание водяного и домового с лешим быстро переходит в ссору с угрозами.

¹⁹ О сюжете и истории создания оперы А. Верстовского рассказывается в главе 2, разделе 7.

В о д я н о й. Так сейчас я волнами весь твой лес захлещу.
Л е ш и й. Так сейчас я дубами весь твой Днепр замошу.

Спор завершается забавной бранью.

Л е ш и й. Как подводный тюлень.
В о д я н о й. Как нетесаный пень.

Курьезный оттенок придает ансамблю многократная и упорная повторяемость неизменных музыкальных реплик всех трех персонажей, не желающих ни на йоту поступиться собственным мнением (трио с хором из финала 2-го действия).

Поведение главных героев этой сцены соответствует суеверным народным представлениям: «Водяные ведут часто ожесточенную борьбу с лешими, как со своими неприятелями, – они плещут в лесных валами воды, пеной, а сии последние тычут их и бьют в воде деревьями, с корнем исторгнутыми из земли» [89, с. 125]. Подобные свидетельства запечатлены во многих восточнославянских суеверных рассказах: в них «бушевание стихий – следствие противоборства местных и пришлых водяных; либо водяных и леших, т. е., в сущности, извечного противостояния воды и земной тверди» [31, с. 47].

В полном соответствии с фольклорными представлениями, водяной в опере выступает не только владыкой вод, но и старшим над русалками. Впервые он появляется на сцене для того, чтобы усмирить их веселье и выяснить, отчего они так визжат и шумят. Разворачивающуюся далее сцену без преувеличения можно назвать одним из самых веселых мест оперы. Так как по велению водяного русалки лишены дара речи, то их диалог с ним имеет несколько односторонний характер: русалки жестами объясняют, что с ними случилось, а водяной пытается переложить их пантомиму на язык слов. В жанровом отношении эта сцена имеет отчетливую игровую природу. И, как в игре, перевод мимических инструментальных реплик русалок в речевые вокальные фразы водяному удастся не сразу и не полностью: все инструментальные русалочьи обороты воспроизводятся в вокальной партии водяного не совсем точно в музыкальном отношении, но близко по интонационному смыслу (2-е действие, сцена 7).

*Западнославянский водяной
в симфонической поэме
А. Дворжака*

Представление о способах музыкального воплощения славянского водного духа дополняют сочинения А. Дворжака – симфо-

ническая поэма «Водяной» (1896) и опера «Русалка» (1901). Источником программного содержания симфонической поэмы А. Дворжака стала одноименная баллада Карела Яромира Эрбена – чешского поэта и фольклориста, в творчестве которого славянские мифологические персонажи занимают значительное место (баллады «Полудница», «Водяной», «Золотая прялка», сказки «Лесовички», «Домовые», «Водяной», «Русалка из родника»).

В основе сюжета баллады лежит популярная во многих западноевропейских странах легенда о водяном, взявшем в жены земную девушку, и трагическая история их недолгой совместной жизни. По легенде, девушка, прожив в неволе под водой несколько лет и родив водяному сына, просит мужа отпустить ее на сушу, чтобы повидать мать. Она обещает вернуться в тот же день, до заката, но, попав на землю, нарушает слово. На исходе дня водяной выходит из водоема и зовет жену, уговаривая ее вернуться к нему и к сыну. Но девушка равнодушна к его настойчивым просьбам – она уверена, что на суше ей нечего бояться водяного, так как здесь его власть заканчивается. Не умея вернуть жену, водяной впадает в страшную ярость. Разражается буря, вода выходит из берегов, разливаясь до самого дома девушки. И тогда водяной вновь выходит на землю, но уже не для того, чтобы вернуть жену, а для того, чтобы жестоко отомстить ей единственно доступным ему способом: он бросает к ее порогу разорванное, окровавленное тело их сына.

Этот душещипательный сюжет своим мрачным колоритом, драматическим антуражем и трагической развязкой прекрасно отвечает требованиям романтической балладности. События, характеристики героев сильно отличаются от более сдержанного и куда более прозаического повествования жанров несказочной мифологической прозы – быличек и бывальщин. В поведении водяного, его нраве, мотивации его поступков и реакции на чужие действия гораздо больше проявляется натура излишне вспыльчивого, ревнивого, мстительного мужчины, чем мифического духа – хозяина природной стихии. Романтическая фигура главного героя больше напоминает шекспировского Отелло, чем странное, покрытое зеленой тиной антропозооморфное существо из народных поверий.

Впрочем, не все в натуре водяного К. Эрбена (и А. Дворжака) можно объяснить лишь традициями балладного жанра. Судя по фольклорным источникам, западнославянский водяной отличается от восточнославянского заметно большей социальной активностью и коммуникабельностью. Он любит рядиться в яркие одежды и украшать себя лентами, посещает публичные места (ярмарки, шинки), где вступает в контакты с людьми – торгуется с ними, заключает пари, играет в азартные игры, пьет пиво, включается в драку. Наверное, поэтому водяной К. Эрбена столь очеловечен – стихийного духа в нем выдают лишь отдельные второстепенные черты: связь его гневного буйства с бурей и наводнением, зеленый цвет кожи и волос, вечно сочащихся водой («муж мой ходит – спаси боже! – мокрый и по суше»).

Именно такой человекоподобный образ водяного представляет нам музыка А. Дворжака. Содержание баллады воссоздается композитором в свободно трактованной форме рондо-сонаты со статическим тональным соотношением главных тем (h-moll – H-dur и в экспозиции, и в репризе), значительно динамизированной репризой и кодой (A–B–A₁–C–A₂–B₁–A₃–Кода на материале разделов B и C).

Главная тема водяного – рефрен, которым открывается произведение, – довольна проста. В ней нет ничего устрашающего или странного. Музыку отличают тяжелая, несколько неуклюжая танцевальность с настойчиво втаптываемым ритмом, скудость начального диапазона мелодии (в пределах терции), зеркальная повторность мелодических фраз (обращение) в сочетании с гармонической статикой (8 тактов тоники) и устойчивой повторяемостью ритмических оборотов. Все вместе они создают впечатление грубоватой силы, упорства и известной ограниченности. Скользящие форшлагги, отрывистый штрих стаккато и свистящий тембр флейт добавляют теме оттенок гротескной воинственности. Образ водяного обретает основательность и некоторую величавость только в припеве – с утверждением наступательного остиinato пунктирного ритма, и решительного чередования поступенных восхождений и спадов, оттененных переменностью мелодического и натурального минора (нотный пример 20).

Тема водяного лишена каких либо экстраординарных черт. Вслед за К. Эрбеном, максимально подчеркивающим реалистические, а не фантастические черты своего персонажа (водяной в балладе шьет ботинки, чинит сети, по-деревенски сидя у во-

рот своего двора, живет в доме и спит в постели, хотя и под водой), А. Дворжак рисует образ водяного народно-жанровыми, а не сказочно-фантастическими средствами. Его герой почти ничем не выделяется из своего окружения. Во всяком случае, темы других, вполне земных и реальных персонажей – девушки и ее матери – отмечены теми же выразительными приемами (периодичность структуры, гармоническая малоподвижность, плагальность, ладовая переменность, терцовые дублировки мелодического голоса).

Музыкальную характеристику водяного определяют две его темы. Первая, уже известная нам тема рефрена задумана А. Дворжаком как максимально полное описание персонажа, нечто вроде удостоверения личности, неизменно предъявляемого при всех музыкальных появлениях героя. Подобно полифонической теме, она имеет своего рода ядро – мотив из восьми нот в устойчивом ритме (первые четыре такта темы) – которое, отделяясь от своего «продления», обретает значительную мобильность. В основном виде и в полифонических преобразованиях²⁰ эта часть темы пронизывает всю музыкальную ткань поэмы.

Функция и облик второй темы водяного иные. Ее значимость определяется и осознается не сразу. Поначалу тема не имеет структурной самостоятельности и мелодико-ритмической характеристики. Она появляется в дополнение к третьему расширенному проведению главной темы в конце первого раздела (А) и представляет собой однообразное кварто-квинтовое движение половинными нотами (нотный пример 21). Это фактически не тема, а ее набросок, эскиз, своего рода схема, которая лишь постепенно, в процессе последующего музыкального развития расцветивается выразительными деталями.

Вторая тема водяного – это характеристика нечеловеческой части его натуры, той, что выдает в нем природного демона, безжалостное существо, не знающее страха и сострадания. Эту тему можно считать также выражением его гнева, устрашения и одновременно темой предопределения, жестокой неотвратимости судьбы. Как тема внутренней характеристики героя, выражение его скрытой сути, она редко выходит на поверхность в музыке поэмы. Погруженная в глубины фактуры, она выступа-

²⁰ Композитор использует обращение внутри самой темы, простое и двойное уменьшение (раздел С), увеличение (раздел А₃), каноническую имитацию (раздел А₁), двойной контрапункт (разделы С, А₃).

ет контрапунктом к другим, мелодически более выразительным темам – первой теме водяного (A_1), теме его недовольства (A_3), теме просьб его жены (С). Как тема устрашения, выражение гнева водяного, она буквально растет вместе с ростом его недовольства. С каждым следующим появлением она удлиняется и обретает большую мелодическую и ритмическую характерность (движение по звукам тритона, потом увеличенного трезвучия; синкопированный, а позже пунктирный ритм). Как тема рокового предопределения, она отмечена мощными тембрами тромбонов и туб, благодаря которым неизменно привлекает внимание при всех, даже кратких появлениях.

Не обладая мелодико-ритмической индивидуальностью, построенная фактически на общих формах движения, эта тема легко комбинируется с другими не только полифонически, по вертикали, но и по горизонтали, рождая новые, весьма впечатляющие тематические образования, появление которых всегда знаменует решительный перелом в развитии музыкальных событий. Так, ее слияние с темой девушки (первой темой побочной партии) отмечает тот момент поэмы, когда водяной получает свою жертву (нотный пример 22). Соединением тембра второй темы с лейтмотивным ядром первой темы водяного отмечена трагическая кульминация поэмы – момент жестокой мести водяного жене. Начальный элемент первой темы звучит в увеличении, в патетическом тембровом и тональном оформлении (тромбоны, d-moll).

Мы видим, таким образом, что романтизированный трагический образ водяного из баллады К. Эрбена обретает в музыке А. Дворжака драматическое решение. Фантастические элементы появляются в характеристике водяного не сразу, в процессе развития обеих его тем. Средства, используемые А. Дворжаком для создания фантастически устрашающего колорита, достаточно традиционны для русской музыкальной классики. Это созвучия и звукоряды симметричных ладов – тритон, увеличенное трезвучие, целотонная гамма и проч., – применяемые композитором кратко, но весьма эффективно в разделах, активно разрабатывающих темы водяного (A_1 и A_3). Симметричные ладообразования постепенно вытесняют, сменяют диатонические на всех уровнях. Гармонические обороты завершаются увеличенным трезвучием, начальный, лейтмотивный оборот первой темы перемещается по ступеням уменьшенного септаккорда, диатонические ходы в мелодии второй темы сменяются движением по

звукам тритона и увеличенного трезвучия. В фактуре появляется целотонный контрапункт, тональное развитие тематизма происходит по ступеням гаммы тон-полутон и в пределах тритона. Все эти средства, однако, имеют у А. Дворжака местный колористический эффект, не являясь основополагающими в музыкальной характеристике водяного.

Вообще надо признать, что впечатление, производимое на слушателя музыкой А. Дворжака, определяется не исключительностью заглавного персонажа или необычностью его музыкальной характеристики. Оно зависит, скорее, от разнообразия и динамичности происходящих с ним событий, от яркости и красочности их музыкального воссоздания. Несмотря на утверждение композитора о том, что он «руководствовался мыслью не класть на музыку всю балладу, а только обрисовать главных персонажей, их характер и поэтическое настроение» [цит. по: 61, с. 466], композиция симфонической поэмы последовательно отражает все события поэтического текста.

Подчиняя течение музыкальных событий поэмы логике развития литературного сюжета, А. Дворжак значительно трансформирует традиционные контуры формы рондо-сонаты. При этом количественно и качественно видоизменяются все репризные разделы формы: резко сокращается третье проведение рефрена (A_2 , 15 тактов), и, напротив, предельно усложняется тематически и структурно его четвертое проведение – кульминация всего произведения (A_3 , 219 тактов). Увеличивается неоднородность музыкального изложения внутри одного раздела: например, второе проведение рефрена (A_1) явственно распадается на две неравные части – разработочную (полифоническое и тонально-гармоническое развитие главного мотива первой темы водяного, 44 такта) и репризную (звучание главной темы в контрапункте с измененной темой первого эпизода, 73 такта). Заметно укрупняются разделы, соответствующие по своему музыкальному содержанию двум самым большим фрагментам баллады (центральный эпизод С, 198 тактов и последний рефрен A_3 , 219 тактов). Усложняется их внутреннее строение и необыкновенно умножается тематическое наполнение, что превращает их в подобие контрастно-составных структур.

Так, в музыке центрального эпизода (С), строго следующей тексту третьей главы баллады К. Эрбена, А. Дворжак последовательно воссоздает:

– мрачную атмосферу царства водяного: «Невеселый, неприятный край подводный, зыбкий» (6 строф текста – 68 тактов музыки, *Andante mesto come primo*),

– светлую негу колыбельной песни: «Баю-баю, мой малютка» (9 строф – 58 тактов, *Un poco piu lento e molto tranquillo*),

– недовольные реплики водяного: «Ты что поешь, жена моя? Хуже нет напева» (2 строфы – 14 тактов, *Un poco piu mosso*),

– ответы его жены: «Не спеши, супруг подводный, расточать угрозы» (2 строфы – 16 тактов, *Andante e molto tranquillo*),

– ее же все более настойчивые и страстные мольбы «отпустить хоть на часочек к матушке родимой» (6 строф – 18 тактов, *poco a poco stringendo*),

– недовольные сомнения водяного: «Рад бы я, жена, послушать жалобное слово» (2 строфы – 24 такта, *Piu mosso*).

В разделе, повествующем о мести водяного (А₃), А. Дворжак описывает все стадии его нетерпеливого ожидания и гнева. Пользуясь несложными приемами музыкальной изобразительности, он воспроизводит и колокольный звон к вечерне, и полночный бой часов, и громовой стук водяного в двери, и вой бури на озере, постепенно и неумолимо нагнетая напряжение к финальной кульминации драмы – убийству водяным сына.

Стремясь не просто передать последовательность развития событий, но и обрисовать обстановку действия, композитор использует диалогическую манеру изложения основного тематизма (в разделах С и В₁). Тем самым реалистически воссоздаются не только драматическая ситуация (диалог водяного с женой, девушки с матерью) и перемены настроения персонажей, но также точная речевая интонация героев и даже текст конкретных сцен баллады. Достигается это особой манерой сочинения, зафиксированной в рукописи партитуры – подтекстовкой всех основных музыкальных тем симфонической поэмы стихами К. Эрбена, фактически превращающих их из инструментальных в вокальные мелодии. Такова тема рефрена (первая тема водяного), обе темы первого эпизода (дочери и матери), вторая и третья темы среднего эпизода (колыбельной и недовольства водяного).

Столь детальное следование музыки за сюжетом и текстом литературного источника неизбежно приводит к обильной вариантности тематизма и многотемности музыкальной формы, все увеличивающимся по мере приближения к кульминации драмы. В поэме А. Дворжака при трех действующих лицах – 9 основных

тем. Причем 3 главные – 2 темы водяного и тема девушки (нотный пример 23) в процессе развития образуют несколько самостоятельно значимых модификаций. Тематическое разнообразие множится и внутренней неоднородностью тематизма. Из-за неповторного строения периодов и наличия контрастных припевов-дополнений любую из основных тем можно принять за несколько отдельных мелодий (см. нотные примеры 20, 23).

Тематический калейдоскоп упорядочивается у А. Дворжака неизменностью формы подачи тематического материала (способов изложения и развития), а также – общностью жанровых истоков большинства тем. Генетически связанные с чешским и моравским песенно-танцевальным фольклором, все основные темы поэмы имеют структуру периодичности или пары периодичностей и изложены в виде миниатюрной – из трех куплетов – вариационно-вариантной формы с выдержанной мелодией. Первое повторение мелодии всегда точное, второе – расширенное, как бы раскрывающееся под давлением внутренней энергии темы. Больше трех раз тема никогда не проводится. Такая жесткая упорядоченность изложения и развития характерна для семи из девяти тем поэмы.

Структурно организуют поэму возвращения рефрена – музыкальной характеристики водяного, однако объемность и сложность строения большинства разделов требует дополнительных способов скрепления формы. Таким дополнительным рондообразующим приемом становится почти лейтмотивное звучание начального оборота – ядра – темы водяного во всех без исключения (а не только рефренных) разделах формы. Его вездесущность и неперемное присутствие в одном из слоев фактуры (хотя бы в виде остигатной ритмоформулы) создает впечатление постоянного пребывания главного героя поэмы в центре музыкальной сцены.

Значительно упорядочивает композицию поэмы тональная централизация – настойчивое возвращение музыки к основной тональности всюду, где экспонируются главные образы и темы. Так, в тональностях h-moll–H-dur звучат главная и побочная партии экспозиции и репризы (разделы А, В, А₂, В₁), начало центрального эпизода (первые 80 тактов раздела С) и кода. Между этими столпами тональной устойчивости и тематической ясности располагаются зоны динамического нагнетания, активного тонального и тематического преобразования (первая треть вто-

рого рефрена A_1 , большая часть среднего эпизода C и практически весь, за исключением начального проведения главной темы, последний рефрен A_3).

Несмотря на участие в организации музыкальной формы трех таких объединяющих факторов, как структурная концентричность, тематическая рефренность и тональная централизация, композиция поэмы кажется свободной и раскованной. Так происходит потому, что эти жесткие организующие принципы никогда не действуют одновременно. Тональная репризность не всегда связана с тематической; появление рефрена не предполагает обязательного экспонирующего изложения; концентричность не подразумевает точной повторности тематизма и тональной симметрии. Именно благодаря такой композиционной гибкости у слушателя до конца сочинения сохраняется интерес к разворачивающимся на его глазах музыкальным событиям. И это, пожалуй, самое ценное качество симфонической музыки А. Дворжака.

*Водяной из оперы «Русалка»
А. Дворжака*

Образ водяного у А. Дворжака из симфонической музыки переходит в оперу «Русалка» (1901).

Его появление в музыкальном произведении, посвященном «сказочным жилицам вод» (В. Даль), нельзя считать неестественным или экстраординарным. Однако и традиционным его участие в «русалочьей» музыке назвать нельзя. Беглый обзор множественных примеров на эту тему у разных славянских композиторов позволяет утверждать, что в абсолютном большинстве музыкальных произведений, посвященных русалкам, они являются единственными фантастическими персонажами («Русалка» А. Даргомыжского), не нуждаясь в поддержке других демонов или духов. Лишь иногда компанию им составляют близкородственные «водопад, мой дядя, ручеек, мой брат» («Ундина» П. Чайковского); еще реже – оттеняющая их хрупкую прелесть обернувшаяся русалкой ведьма («Майская ночь» Н. Римского-Корсакова, «Утопленница» Н. Лысенко). А вот водяной не появляется ни разу.

Неожиданным удовольствием встречи с водяным в «Русалке» А. Дворжака мы обязаны либреттисту оперы, чешскому поэту и драматургу Я. Квапилу. Он заимствовал идею, мотивы и сюжетные положения для оперного либретто из широко известных западноевропейских литературных источников: повести «Ундина»

Ф. де ла Мотт-Фуке, сказки «Русалочка» Г.-Х. Андерсена, драмы «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, французской народной легенды о Мелузине – но придал им заметное своеобразие, щедро напитал национальным колоритом и населил героями чешских народных сказок и поверий. Водяной не единственный их представитель. Страницы «Русалки» украшают своим присутствием лесовички (лесные феи) и Баба-яга.

В либретто Я. Квапила композитора привлекла не только красочность народной фантастики, но и поэтичная лирическая интонация, оказавшаяся созвучной характеру дарования А. Дворжака. Хотя опера имеет жанровое определение «лирическая сказка», сказочный сюжет и мифологические персонажи для композитора лишь внешняя оболочка, которую он наполнил подлинностью человеческих чувств, представлений о счастье, романтической верой во всепобеждающую и преобразующую силу любви и светлой жертвенностью.

В опере, как и в симфонической поэме, А. Дворжак решает образ водяного, скорее, не в сказочно-фантастическом, а лирико-драматическом ключе. Он заботливый, страдающий отец главной героини и одновременно представитель ее окружения. Вместе с лесовичками, русалками, Бабой-ягой он является частью того волшебного мира, в котором счастливо жила русалка до своей встречи с принцем. Именно с водяного начинается наше знакомство с этим миром, его тема – первое, что мы слышим в опере, так как ею открывается увертюра. Она звучит, чередуясь с темой главной героини оперы – русалки (нотный пример 24).

Водяной не главный герой оперы. Может быть, поэтому А. Дворжак не удостаивает его развернутой темы-мелодии. В отличие от симфонической поэмы его характеризует лишь краткий лейтмотив, сопровождающий героя при всех его сценических появлениях. Нельзя не отметить определенного сходства оперного лейтмотива водяного с ядром главной темы симфонической поэмы: и там, и тут основу составляет стаккатирующая репетиция из нескольких звуков и скользящие форшлаги.

Оставаясь в целом неизменным при всех проведениях, мотив водяного чутко реагирует на все существенные перемены настроения героя. Композитор достигает этого простым, но эффективным приемом: мотив водяного варьируется в своем окончании – в последнем интервальном ходе. Превращение финальной элегической малой терции (в увертюре) или уверенной устойчивой

квинты (в буколической сцене с лесовичками из 1-го действия) в размашистую октаву и напряженное звучание уменьшенной септимы и тритона (в сценах с русалкой из 1-го и 2-го действий) иллюстрирует модуляцию произведения от пасторали к драме.

Добиваясь не просто интонационной выразительности, но и речевой достоверности характеристики водяного, А. Дворжак в уже знакомой нам манере подтекстовывает в рукописи оркестровый лейтмотив словами скороговорки «бре-ке-ке-ке, крак, крак», взятой из текста драмы Г. Гауптмана. Тем самым превращает лейтмотив из внешней, сторонней характеристики в личное высказывание персонажа, как бы вкладывает его в уста своего героя.

Практически не подвергаемый интонационным и ритмическим изменениям мотив водяного в опере подчиняется активному полифоническому преобразованию (вплоть до сочетания ракохода с обращением) и развитию (каноническая имитация, секвенция, соединение с другими лейтмотивами по вертикали и горизонтали – темами русалки, водной стихии, лесовичек и проч.) (см. нотные примеры 24, 25). Краткость и относительная незавершенность мотива водяного (неустойчивое слабое окончание) способствуют его естественному включению в музыкальную ткань, отчего, как и в симфонической поэме, он делается вездесущим и всепроникающим.

Характеристика водяного не сводится к одному лейтмотиву. Ее дополняет целая группа лейтмотивов, демонстрирующих генетическое родство с мотивом водяного – близко-интонационное, как в темах водной стихии и водных чар (нотные примеры 25, 26), или опосредованное, как в теме волн.

Вокальная партия водяного, состоящая из нескольких выразительных ариозо, представляет очеловеченную, а не стихийно-демоническую часть его образа. Она решена традиционными для лирической оперы средствами распевно-декламационной мелодики и тесно связана с чешской народной песенностью. Таково, например, ариозо водяного «Весь мир тебе не заменит» (2-е действие). Отметим уже знакомую нам по темам симфонической поэмы парную варьированную повторность мотивов, параллельно-ладовые отклонения, начальный узкий диапазон мелодии. Изящным штрихом, соединяющим в одно целое человеческую, скорбно-лирическую и природную, водную части образа водяного, являются жанровые признаки баркаролы в плавно

покачивающейся мелодии ариозо, в метре ($\frac{6}{8}$) и фактуре (нотный пример 27).

Драматическую окраску вокальной партии водяного придаст часто встречающееся акцентированное восклицание «горе!», оформленное щемящей малосекундовой интонацией вздоха-плача. В опере оно – выражение скорби отца, удрученного судьбой дочери. Кроме того, в наиболее напряженные драматические моменты действия в вокальной партии героя появляется инструментальный лейтмотив, превратившийся в речитативную реплику-резюме, в тексте оригинала звучащее каждый раз с одними и теми же словами: «Бедная моя русалка!» («Ubohá Rusalko bledá!») (нотный пример 28).

7. Былинный собрат водяного – морской царь.

Мифологические представления и художественные воссоздания

Водяной не единственный представитель славянских водных духов. В русской народной эпической поэзии, а также в профессиональном художественном творчестве его ощутимо теснит ближайший фольклорный сородич – морской царь, хорошо известный по новгородским былинам о Садко. Один из наиболее красочных персонажей национального эпоса, он имеет явное преимущество перед водяным во всех жанрах русского профессионального художественного творчества. Судя по фольклорным свидетельствам, быт у морского царя устроен несравненно богаче, чем у водяного. Он тоже живет на дне, в пучине морской, но не один, а с женой и красавицами дочерьми. Дворец его, стеклянный или хрустальный, украшен «золотом и серебром из потонувших судов, и камнем “самоцветом”, ярче солнца освещающим морское дно» [114, с. 51].

Внешность морского царя в былинах не описывается. Упоминается только пышная растительность на голове – существенный, по-видимому, признак водяных духов: «голова у царя, как куча сенная». Поэтому нам трудно судить, сильно ли его облик отличается от облика водяного. Функции же этих персонажей: потопление людей, судов, создание наводнений и причинение других неприятностей на воде – безусловно, сходны. Морской царь любит веселиться, собирая в свой дворец всех утонувших музыкантов, пляшет до упаду под их музыку. Веселье его небезо-

пасно для людей: пляска морского царя вызывает бурю на море, топит корабли [12, с. 110]. А вот пение былин, напротив, способно усмирить стихию. Об этом свидетельствует традиционная былинная концовка, обозначающая прикладную цель сказителя: «Синему морю на тишину, добрым людям на послушание».

Первая поэтическая интерпретация образа морского царя была выполнена М. Ломоносовым в поэме «Петр Великий» (1760). Красочность и богатство убранства морского царя – его «трон – жемчугами усыпанный янтарь», «помост из аспида и чистого лазуря», «сапфирный скипетр», «одежда царская – порфира и виссон» – призваны не только показать величие морского владыки, но оттенить и усилить величие Петра, навстречу которому в сопровождении свиты «морских чуд» морской царь спешит, «ошибкою повинный» –

Из глубины своей, где царствует на дне.
В недостижимой от смертных стороне,
Между высокими камнистыми горами.
Что мы по зрению обвыкли звать мелями.

М. Ломоносов. Петр Великий. 1760

Более поздние поэтические воссоздания образа морского царя можно встретить в авторских стихотворных прочтениях новгородских былин о Садко, сделавшихся популярными в литературе во второй половине XIX в. (А. К. Толстой, И. Суриков). Образ морского или подводного царя в поэмах И. Сурикова «Садко в Новгороде» (1871) и «Садко у Морского царя» (1872) не слишком далек от фольклорного прототипа. Живет он «на морской глубине, в светлом царском дворце», в «хрустальных палатах», властвует над тварями морскими: «Ходят рыбы-киты и дельфины / И седые усы у царя на лице / Очищают от грязи и тины» («Садко у Морского царя» И. Сурикова). Сюжеты поэм лишены самостоятельности и воспроизводят основные моменты былины.

Не сильно отличается от былинного прообраза и водяной царь в балладе-былине «Садко» (1872) А. К. Толстого. Однако некоторые интересные детали в его описании присутствуют. Жилище, обстановка и внешность водяного царя в балладе почти не выписаны – за исключением обычного упоминания о «тереме хрустальном», полном алмазов и «яхонтов алых», да наме-

ков на отдельные зооморфные черты в облике самого царя (усы, как у сома, чешуйчатые ладони) и его дочек («колючи они, как ерши»). У А. Толстого морской владыка не столько царственен, сколько самодоволен и грубоват. Так, обращаясь к Садко, он провозглашает: «Мой терем есть моря великого пуп... <...> А ты непонятлив, несведущ и глуп».

Главное место в балладе занимает подробное описание пляски морского царя, изложенное нарочито простонародным языком:

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

А. Толстой. Садко. 1872

В полном соответствии с фольклорными источниками эта пляска приводит к поднимающейся буре, грозе и потоплению кораблей:

Вприсядку понес его черт ходуном,
Он фыркает, пышет и дует:
Гремит плясовая, колеблется дом,
И море ревет и бушует...

А. Толстой. Садко. 1872

Развязка баллады отличается от былинной. У А. Толстого пляс морского царя заканчивается без вмешательства извне – без помощи Николая-чудотворца. Садко сам обрывает струны гуслей, когда «в нем сердце исполнилось жали» к тонущим и гибнущим в море и на земле людям. Отсутствие в балладе Николы-угодника приводит к оптимистическому результату: царство водяное не уничтожается, морской царь не погибает. Насильно остановленный в своей пляске, он, «ярости полный», могучим подзатыльником («плесом чешуйным в потылицу») отправляет Садко обратно на землю. И оба мира – земной и подводный, реальный и фантастический – продолжают благополучно существовать параллельно и независимо друг от друга, по заведенному исстари порядку.

Известные живописные изображения морского царя относятся к жанрам книжной иллюстрации, театрально-декорационно-

го и прикладного искусства. Среди первых наибольший интерес представляет рисунок И. Репина «Пляска морского царя» (1903) из серии «Садко – богатый гость» (рис. 11, с. 135). Морской царь на нем – живое воплощение бури: его заверченная в безудержной пляске фигура, со вскинутыми руками, разметавшимися длинными волосами и едва намеченными ступнями, отчетливо сужается книзу, определенно напоминая и формой, и энергетикой устрашающую воронку смерча.

Помимо книжной графики, многочисленными изображениями морского царства мы обязаны также театральным постановкам оперы Н. Римского-Корсакова «Садко», в оформлении которых принимали участие лучшие русские живописцы – К. Коровин с С. Малютиным (1897), В. Васнецов (1901), И. Билибин (1913). К сожалению, сохранившиеся эскизы фигуры морского царя не сопоставимы по выразительности с рисунком И. Репина. Рисунок С. Малютина «Морской царь» также изображает героя в движении, в пляске (рис. 12, с. 136). Но в его фигуре нет выражения той непреодолимой стихийной силы, что отличала репинского героя – танец только раскручивается и еще не достиг разрушительной кульминации. Морской царь на рисунке – плоть от плоти водной среды, ее сгустившаяся эманация: темный сине-зеленый, подводный фон картины почти сливается с зеленоватым цветом его лица, ладоней, струящихся прядей волос и бороды. Лишь костюм, нарочито яркий, в оранжево-золотистых и лилово-бордовых тонах, контрастирует с фоном, придавая изображению сказочную условность и почти лубочную красочность.

В той же по преимуществу холодной цветовой гамме, лишь изредка оживляемой яркими мазками, решены рисунки С. Малютина по мотивам былин о Садко. На одном из них изображен морской царь, слушающий игру Садко на гусях («Садко и морской царь», 1908) (рис. 13, с. 137). Фигуры героев на картине явно противопоставлены по местоположению, размеру, цвету. Садко, помещенный художником в нижний левый угол картины, занимает не главное положение. Хотя для его изображения использованы более теплые желтоватые, коричневатые – «земные» тона, выделяющие фигуру Садко из единого серо-синего фона, выписана она неотчетливо и сразу внимание не привлекает. Правую верхнюю часть картины занимает огромная голова морского царя, поднявшегося из пучины навстречу дерзкому

певцу. Мрачно нахмуренный свинцово-серый царственный лик, обрамленный густыми, «наполненными» прядями волос-струй и пенящимся водопадом бороды, воплощает недобрую силу и сокрушительную мощь водной стихии. Игра Садко, похоже, началась недавно: бурю на море, судя по высоте волн, он уже почти усмирил, но до веселья и общей пляски пока далеко.

Не все изображения морского царя одинаково динамичны, некоторые вовсе лишены движения. Таково, например «Морское чудище» Б. Анисфельда – парадно-статичная зеленая фигура, с ног до головы словно укрытая ряской или водорослями, с густыми зелеными же волосами и окладистой бородой, в изумрудно-зеленых богатых одеждах, в короне из кораллов и с трезубцем в перепончатой серо-зеленой руке. Это изображение – эскиз одного из костюмов, выполненный Б. Анисфельдом для парижской премьеры балета «Подводное царство» на музыку из оперы Н. Римского-Корсакова «Садко» (постановка М. Фокина, Париж, 1911) (рис. 14, с. 138).

Под впечатлением ярких оперных образов Н. Римского-Корсакова возникли и волшебной красоты керамические поделки М. Врубеля. Декоративное блюдо «Садко», со дна которого сквозь гляцевую глазурную гладкость, как сквозь водную толщу, проглядывают искаженные рефракцией, расплывчатые черты морского царя (рис. 15, с. 139). То же лицо, с раздутыми губами и нахмуренным челом, смотрит на нас с декоративной керамической маски «Морской царь» (1899), окруженное застывшими керамическими завитками-буранами, глазурованными волнами и рябью (рис. 16, с. 140).

Совсем другое чувство и иное выражение лица запечатлено на картине М. Врубеля «Прощание морского царя с царевной Волховой» (1899) (рис. 17, с. 141). Тяжелой тоской и одиночеством, как водой, напитано его серовато-синеватое лицо – вместе со слезами они словно стекают с него в море. Несмотря на вполне человеческие чувства, внешность героя выдает в нем демоническое существо, водного духа – и лицо, все покрытое, как шерстью, водорослями, и длинные волосы, с запутавшимися в них морскими раковинами, и круглые, как у животных, глаза.

Иллюстрации к главе 3, разделам 5, 7



Рис. 9. Водяной.

XVIII в. Гравюра на дереве. Литография. Лубочная картинка



Рис. 10. В. Васнецов. Дедушка водяной.
Начало XX в. Хромолитография. Художественное открытое письмо. 8,9 x 13,9



Рис. 11. И. Репин. Пляска морского царя.
1903. Бумага, тушь. 17,7 x 22.
Санкт-Петербург, Государственный Русский музей



Рис. 12. С. Малютин. Морской царь.
Бумага, гуашь. 21 х 21.
Частная коллекция



*Рис. 13. С. Малютин. Садко и морской царь.
1908. Бумага, гуашь, пастель, серебро, золото. 31,2 x 45,2.
Москва, Государственная Третьяковская галерея*



Рис. 14. Б. Анисфельд. Морское чудище. Эскиз костюма.
1911. 47,8 x 26,3. Бумага, картон, карандаш, румяна, серебрянка.
Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека



Рис. 15. М. Врубель. Блюдо «Садко».
1899. Майолика (керамика, глазурь). 66 х 53.
Санкт-Петербург, Государственный Русский музей



Рис. 16. М. Врубель. Морской царь.
1899. Майолика (керамика, глазурь).
Москва, Государственная Третьяковская галерея



*Рис. 17. М. Врубель. Прощание морского царя
с царевной Волховой.*

1899. Бумага на картоне, акварель, гуашь. 60 x 152.
Москва, Государственная Третьяковская галерея

8. Образ морского царя в музыке

*Морское царство
в симфонической картине
«Садко» Н. Римского-Корсакова*

Значительное количество произведений изобразительного искусства, вдохновленных образами оперной музыки Н. Римского-

Корсакова, косвенно подтверждает силу ее воздействия, степень глубины и точности постижения композитором сути героев – особенно фантастических обитателей морской пучины.

Опера «Садко» не была первым обращением композитора к образам новгородской былины. До того Н. Римским-Корсаковым уже была написана симфоническая картина «Садко» (1867), музыкальный материал которой вошел позже в оперу. Источником содержания симфонической картины стали подводные эпизоды былины, повествующие о визите Садко к морскому царю. Интересно, что сюжет «Садко» сразу привлек внимание Н. Римского-Корсакова не как былинный, эпический, а как сказочно-фантастический, концентрирующий внимание не на самом герое, а на причудливой атмосфере и необыкновенных обитателях дна морского. «Эта музыка действительно переносит нас *в глубь волн* – это что-то “водяное”, “подводное” настолько, что никакими словами нельзя бы выразить ничего подобного. Сквозь таинственную среду морской струи вы видите, как возникают, точно привидения, не то величественные, не то смешные фигуры старого морского царя (что-то вроде славянского Нептуна) и его гостей, вы присутствуете при их пиршестве, при их пляске» [163, с. 628].

Программа симфонической картины «Садко», предложенная В. Стасовым сначала М. Балакиреву, а позже М. Мусоргскому [143, с. 250], была задумана как сюжет из «русской водной мифологии». Идея М. Мусоргского переадресовать замысел В. Стасова именно Н. Римскому-Корсакову оказалась необыкновенно счастливой: никто из русских композиторов так хорошо не подходил для создания этого картинного, красочного и в то же время изящного, ажурного полотна, как Н. Римский-Корсаков. «Делайте “Садку”, милый Корсинька... у вас наверняка хорошо выйдет. Я бы не поддразнивал писать на этот сюжет, если бы не был уверен, что вы его ладно состряпаете», – писал М. Мусоргский в начале июля 1867 г. [145, с. 290].

Фрагменты авторского плана симфонической картины «Садко», довольно подробного, рассеяны по письмам Н. Римского-Корсакова и «Летописи моей музыкальной жизни». Попытаемся сложить их, чтобы составить целостное описание музыкальной картины. «Начало (нечто вроде интродукции) в Des-dur... долженствует рисовать не бурное, но волнующееся море; ибо Садко был брошен в воду и долго плавал один на доске. <...> Тут у меня сделано появление морского царя, который увлекает Садко в бездну <...> проясняющееся перед глазами Садки подводное царство» [145, с. 292–293]. Затем «D-dur'ная часть, allegro $\frac{4}{4}$, рисующая пир у морского царя» [143, с. 48], «этой части пьесы придан характер scherzando несколько страстного, а подчас курьезного (таков мне представляется характер пира)» [145, с. 294].

«Вполне оригинальной выдумкой является плясовая тема III части (Des-dur $\frac{2}{4}$), равно как и следующая за ней певучая тема» [143, с. 48]. Она «уже не имеет характера трепачка, но носит в себе, по моему мнению, некоторую долю русской удалы... по словам сказки, под игру Садки “красные девушки хоровад водят”» [145, с. 300]. Далее следуют «вариации обеих тем, переходящие в мало-помалу разрастающуюся бурю» [143, с. 48]. «Дальнейший план Вам известен: буря и в самом разгаре церковная тема» [145, с. 294].

Этот пункт не был осуществлен: по решению композитора музыкальная буря в «Садко» обрывается без участия высших сил. «Садко и сам мог догадаться гусли сломать, да и последние могли не выдержать такой игры. А Никола с церковной темой испортил бы впечатление пляски, да и явление его среди языческого мира несколько ридикюльно» [145, с. 302]. «Заключительная часть “Садки”, подобно вступительной, заканчивается <...> картиной спокойного моря» [143, с. 48].

Музыкальная картина «Садко» написана в контрастно-составной форме с тематическим и тональным репризным обрамлением (A–B–C–D–A₁). Смысловой и драматургический центр сочинения составляют два средних раздела – пир у морского царя (раздел C: D-dur, 182 такта) и пляска под наигрыш Садко (раздел D: Des-dur, 324 такта); крайние разделы – картины моря (разделы A и A₁: Des-dur, 40 и 15 тактов соответственно) и появление морского царя (раздел B: 58 тактов) ни масштабно, ни образно не могут с ними соперничать. Эту явную диспропорцию формы отмечал Н. Римский-Корсаков, пытавшийся умень-

шить ее в последующих редакциях музыкальной картины: «В общем, форма “Садки” удовлетворительна, но средней его части... отведено слишком много места по сравнению с картиной спокойного моря и пляской под наигрыш Садко» [143, с. 48].

Как бы в противовес относительной свободе слитно-циклической композиции всего произведения («форма моей фантазии сложилась в зависимости от выбранного мною сюжета» [143, с. 48]), оба средних раздела – С и D – отличаются жесткой структурированностью. Сцена пира (раздел С) «уложена» композитором в три больших куплета вариационной формы. Каждый куплет представляет собою последовательное изложение четырех тем – песни Садко, золотых рыбок, чуд морских и морского царя. Куплетность дополняется репризностью: практически идентичные крайние куплеты сопоставляются с развернутым средним. В нем вместе с темами Садко и золотых рыбок звучат две новые темы – Волховы и Океан-моря. Следующий, более крупный раздел D – пляска под наигрыш Садко – оформлен в виде семичастного рондо. В качестве рефрена выступает тема общей пляски подводного царства, а в эпизодах мелькают, сплетаясь, темы – характеристики его обитателей: хоровод красных девиц, тема Волховы, песня Садко, темы чуд морских и морского царя.

Дополнительным средством скрепления сложносоставного и масштабно непропорционального, по мысли автора, произведения стало введение тематизма обрамляющих разделов в ткань центральных. Тема появления морского царя – гамма тон-полутон из раздела В – не только предваряет раздел пира, но и завершает оба крайних куплета (раздел С). Она же трижды появляется в эпизодах пляски (раздел D).

Окаймляющая музыкальную картину тема Океан-моря во внутренних разделах формы звучит только два раза, но ее краткие проведения чрезвычайно важны архитектурно. Они помещены непосредственно в точки золотого сечения обоих разделов, «высчитанные» композитором с точностью до такта: в разделе С – между вторым и третьим куплетом трехчастной формы, в разделе D – в начале последнего, самого обширного эпизода рондо. Структурно и тематически упорядочив средние, самые крупные разделы формы, Н. Римский-Корсаков симметрично окружил их эпизодами моря (разделы А и А1) и появлениями морского царя (раздел В и окончание-кульминация раздела D), придав музыкальной картине устойчивость и завершенность.

Помимо продуманности конструкции, музыку произведения Н. Римского-Корсакова отличают красочность колорита, повествовательная живописность, картинность изложения, удивительное единство, сплав реального (национального) и фантастического в музыкальной обрисовке событий и героев. Водяной, подводный колорит симфонической картины, отмеченный еще А. Серовым, создается, главным образом, тембровыми средствами. Переписка Н. Римского-Корсакова с М. Мусоргским изобилует описаниями найденных автором выразительных оркестровых приемов. Это и «скрипки и альты с сурдинами *p*», которые «должны изображать проясняющееся перед глазами Садки подводное царство» (раздел В), и тема золотых рыбок, «прерываемая фразами духовых, при трелях скрипок», и вообще весь раздел С, о котором Н. Римский-Корсаков пишет: «Оркестровать надеюсь весьма прозрачно, с арфными флажолетами; струнные не снимают сурдин все время и только однажды доходят до *f*» [145, с. 293–294]. В теме пляски (раздел D), – продолжает композитор, – «думаю, что альт *pp* с сурдиной, играющий... при синкопах арфы в нижнем регистре, даст фантастический колорит» [145, с. 299]. Ему вторит М. Мусоргский, вспоминая «поэтический аккомпанемент подводной темки», который «так сказать, заманивает под воду», и «струнные под сурдинкой в нижнем и среднем регистрах», что «имеют чарующий характер и без зазоринки подходят под подводное царство» [145, с. 296].

Повествовательная неторопливость и обстоятельность создаются явственным преобладанием изложения над развитием. Четыре раздела из пяти отмечены многотемностью, тональной определенностью и ясностью структурного членения, т. е. явственной экспозиционностью. И только «появление морского царя» (раздел В) представляет собой своего рода неустойчивый (ум. *fis*–A–D) переход от вступления к центральным разделам формы. Добавив вариационность как основной метод развития, Н. Римский-Корсаков добился полного впечатления неизменной изменчивости – статики того особого рода, которая свойственна природным стихиям.

С точки зрения ладогармонической откровенно фантастической является лишь тема морского царя, построенная на звукоряде тон-полутон уменьшенного лада (нотный пример 29). Остальные же темы и тематические образования (общим числом семь), напротив, отмечены жанровой конкретностью и на-

циональной характерностью. Инструментальное изложение не скрывает песенной, вокальной природы основных тем – мелодии Волховы, величальной песни Садко, хора красных девиц. Очевидны танцевальные истоки общей пляски («трепачок», по определению автора) или темы золотых рыбок, скерцозность темы чуд морских. Лишь тема моря, построенная на общих формах движения, нейтральна в жанровом отношении. Но – не в национальном: основу ее фигурации составляет трихордовая интонация, чей восточнославянский колорит усилен плагальной гармонией аккомпанемента. Общими для большинства тем являются также параллельная переменность, периодичность, органическая неквадратность строения.

Н. Римский-Корсаков, впрочем, не старается придать музыкальной картине откровенный национальный колорит: «Народность должна особенно ярко выступить, когда Садко играет, и тем отделить его личность от прочих фантастических существ, его окружающих; последние же не должны иметь слишком реального русского типа, а должны быть прежде всего фантастическими, а потом уже русскими» [145, с. 292]. Результатом такого намерения стала удивительная цельность общего тона произведения: не сделавшись вполне русскими, все темы-персонажи «Садко» превратились, благодаря изысканной приглушенной оркестровке, в одинаково бестелесные, чуть расплывчатые фигуры, словно отделенные от слушателя тонким колышущимся прозрачным занавесом.

*Морской царь в опере «Садко»
Н. Римского-Корсакова*

Демонстрируя устойчивость интереса к «русской водной мифологии», Н. Римский-Корсаков почти через 30 лет вновь обращается к сюжету «Садко» (1896). По первому авторскому варианту в либретто оперы присутствуют «одни только водяные и волшебные сцены былины»: «действие все время происходит только у воды, в воде и под водой» [145, с. 417]. Только после упорных настояний В. Стасова в нем появляются новгородские эпизоды (первая, третья и четвертая картины окончательной редакции). При этом Н. Римский-Корсаков соглашается с таким расширением сюжета не сразу: «Меня новгородские споры и партии очень мало привлекают, а влечет меня фантастическая часть, а также бытовая, лирическая... Я ищу того, что мне подсказывает характер моих музыкальных способностей» [145, с. 423].

По сравнению с симфоническим «Садко» «водная» часть оперы более протяженна, разнообразна и красочна. Она представлена примерно 20 лейтмотивами, многие из которых имеют по несколько разновидностей, как например, лейтмотив дев морских (4 варианта) или тема дуэта Волховы и Садко (3 варианта). Все темы связаны между собою интонационно, представляя последовательные трансформации нескольких основных лейтмотивов. Так, из морской гаммы тон-полутон, бывшей в симфонической картине темой появления морского царя (см. нотный пример 19), в опере произрастают сразу две темы. Это лейтмотив морского царя (восходящее движение по ступеням гаммы в объеме тритона) и тема его обители – лазоревого терема (нисходящее движение, слегка «подправленное» диатоникой: в объеме кварты, а не тритона) (нотные примеры 30, 31). Из запева величальной песни Садко возникают темы золотых рыбок, чуд морских и один из лейтмотивов Волховы, а из ее припева – тема общей пляски. Неторопливая повествовательность и картинность водных сцен оперы во многом создается единством в многообразии, многоцветными переливами интонационно вариантного тематизма.

Своим прозрачным и переливчатым колоритом музыка водных сцен во многом обязана тональной окраске. В симфонической картине «Садко» тональный план можно было считать до некоторой степени случайным, заимствованным. Н. Римский-Корсаков с сожалением признавал, что «тональности “Садки” (Des-dur–D-dur–Des-dur) избраны как бы в угоду Балакиреву, питавшему к ним... исключительную склонность» [143, с. 48]. Тональная драматургия оперы, напротив, имела обоснованный характер. Именно с наметки тональностей, по свидетельству В. Ястребцева, Н. Римский-Корсаков начал работу над оперой [224, с. 239] – произведением, впервые в полной мере демонстрирующим все богатство тонального цветовосприятия композитора.

Симфоническое вступление к опере, построенное на теме океан-моря синего, написано в Es-dur – тональности, по Н. Римскому-Корсакову, «серо-синеватой, сумрачной» [223, с. 82], точно отражающей оттенок сурового северного моря около Новгорода. А в начале 6-ой картины, рисующей подводное царство, морская стихия рассматривается уже не в реалистическом, а сказочно-фантастическом ключе. Потому та же тема дана в «синем, темно-лазурном» E-dur – центральной по положению тонально-

сти большинства водных эпизодов оперы. Цветовое восприятие определяет не только выбор тональности изложения какой-либо темы, но и логику секвенционного или модуляционного ее развития. Так, тема лазоревого терема в оркестровом интермеццо между 5-ой и 6-ой картинами последовательно изменяется, насыщается и углубляется в цвете. По мере удаления Садко от поверхности воды она из «серо-синего» Es-dur и «серо-фиолетового» As-dur переходит в «темноватый, теплый» Des-dur, а потом – в «серо-зеленый» Ges-dur, чтобы завершиться в «синем со стальным отливом» H-dur и «темно-лазурном», «сапфировом» E-dur. «Легко видеть, что здесь нет ни одного оттенка, какой бы не был свойствен океанским и морским водам» [197, с. 474].

Подобный колористический подход не был у Н. Римского-Корсакова случайным. В. Ястребцев в воспоминаниях акцентирует эту особенность мышления композитора, рассказывая о вдохновившем фантазию Н. Римского-Корсакова эффекте лунного света на поверхности воды – «этот D-dur на H-dur'е» [224, с. 95]. Результатом подобного цветовпечатления стало намерение композитора всю будущую оперу «Садко» сделать «D-dur – F-dur'ного характера» [224, с. 239], т.е. желтовато-солнечного и зеленого цветов.

Тональная часть средств, используемых Н. Римским-Корсаковым для создания картин водного царства, дополняется точными фактурными приемами. В интермеццо между 5-ой и 6-ой картинами (спуск Садко в бездну морскую) впечатление погружения, ощущение прозрачной плотности водной среды и нарастающей массы воды над головой создается противопоставлением двух утолщенных в терцию далеких голосов, неуклонно движущихся навстречу друг другу на фоне неподвижного баса («дна», по В. Цуккерману).

Почти все темы «Садко», относящиеся к волшебной сфере воды – золотых рыбок, чуд морских, лазоревого терема, морская гамма, – имеют практически одинаковое фактурное решение. Это сочетание трех четко определенных фактурных планов – низкого басового голоса, максимально (не менее чем на 4 октавы) удаленная от него мелодия и едва заполненная середина фактуры. Именно такой склад как нельзя лучше подходит для изображения бесконечных завораживающих своей безмерностью пустынных стихийных пространств. Позже подобной «пустой» фактурой – очень глубокий бас, высокая мелодия и равно-

удаленные от них, слабо намеченные средние голоса – успешно пользуется А. Скрябин для создания фантастических звездных *volando*.

Главным средством создания фантастического колорита у Н. Римского-Корсакова может считаться лад – широко применяемые им разнообразные симметричные звукоряды и их созвучия. Бесконечная, монотонная, текучая природа водной стихии наилучшим образом воплощается в неопределенности их ладовых тяготений и зыбкости тоник; равной неустойчивости звучания консонансов и диссонансов; гармонической разомкнутости, приводящей к структурной незавершенности; абсолютном однообразии строения звукорядов.

Для воссоздания образов водной стихии и ее чудесных обитателей у Н. Римского-Корсакова находится множество ладовых приемов, любовно подобранных им в соответствии с характером, внешним обликом или манерой поведения персонажей. Необычной и странной ладовой двойственностью – одновременным звучанием гаммы тон-полутон и целотонного звукоряда – украшена музыка чудесного превращения лебедей в красных девиц (2-я картина). Сумрачный тон морской гаммы и угрожающий характер лейтмотива морского царя своим происхождением обязаны уменьшенному ладу. Причудливо-неопределенный, завораживающий колорит хора морских дев с его лейтмотивом зовов подводного царства создается средствами увеличенного лада, а впечатление безличной, беспощадной стихийной мощи разгулявшегося океан-моря – при помощи целотонности.

Ладовый колорит главных фантастических тем оперы узнаваем, но не постоянен: он меняется в соответствии со сценической ситуацией и логикой развития образа. Непрерывными симметрично-ладовыми модуляциями отмечен эмоционально-гибкий образ морской царевны. В рассказе Волховы (2-я картина) начальный, присущий ее подводной природе сумрачный малотерцовый колорит (уменьшенный лад со звукорядом тон-полутон) постепенно проясняется, светлеет под действием пробуждающихся чувств. Он сменяется сначала двойственным по строению, образованным последовательностью мажорных трезвучий по малым терциям «уменьшено-цепным» (В. Цуккерман) ладом, после – большетерцовым увеличенным, а потом – целотонной гаммой. Ладовые изменения претерпевает даже исключительно устойчивый в своем строении лейтмотив морского царя (уменьшенный

лад): он разрастается в диапазоне и интервально расширяется до увеличенного лада в сцене пляски, а в сцене шествия (6-я картина) обретает торжественно-величественную целотонность.

Центральным, объединяющим и связующим элементом всей симметрично-ладовой сферы является морская гамма тон-полутон – музыкальный образ, заимствованный композитором из симфонической картины «Садко». В опере она представляет уже не одного морского царя, а всю морскую стихию. Демонстрируя ее постоянную изменчивость, Н. Римский-Корсаков с каждым появлением окрашивает морскую гамму разными ладовыми оттенками единой симметрично-ладовой краски. Используя общность тритоновой основы всех симметричных ладов, он гармонизирует гамму тон-полутон созвучиями то увеличенного (превращение лебедей, 2-я картина), то уменьшенного ладов (колыхание воды в озере в начале 2-ой картины, спуск Садко под воду в интермеццо между 5-ой и 6-ой картинами, конец общей пляски в 6-ой картине, вступление к колыбельной Волховы в 7-ой картине).

Ладовые характеристики, в конечном счете, являются определяющими для выяснения принадлежности персонажей фантастическому или реальному миру. Искусственное однообразие строения и неопределенность тяготений симметричных ладов, воплощающих фантастические и стихийные силы водной среды, противопоставляются в опере естественности (человечности) диатоники, чувственности альтерационной хроматики. С продвижением из воды на берег, из подводного мира в мир человеческий проясняется и ладовая, и жанровая характерность тематизма.

Национально определенными оттенками натурально-ладовой переменности отмечены все песни Садко у воды и под водой – протяжная, плясовая, величальная, а также тема общей пляски чуд морских. На границе двух миров, между водой и землей, располагается модулирующая из диатоники в симметрично-ладовую хроматику колыбельная Волховы. Так, в ее заключительном разделе, где происходит превращение морской царевны в реку, выразительная мелодия колыбельной песни словно тонет в звукоряде тон-полутон: ее красочные гармонические отклонения нивелируются, растворяются в однородности созвучий уменьшенного лада.

Мир реальных персонажей «Садко» состоит из пусть не одинаково ярких, но самостоятельных личностей. Морское же цар-

ство производит впечатление недифференцированной красочности, разноцветного калейдоскопического узора, переливчатого музыкального полотна. В единый рисунок сплетаются взаимодополняющие, статично-картинные образы всех его обитателей. Ярчайшей нитью этой ткани является партия дочери морского царя Волховы – самая значительная по размерам, тематическому разнообразию и драматургической сложности. Роль морского царя ни по одному из этих параметров с ней сравниться не может. Ее нельзя считать в опере ведущей, но вполне можно назвать объединяющей, связующей.

Производная от морской гаммы лейттема морского царя характеризует его, в первую очередь, как персонифицированное воплощение водной стихии. Об этом свидетельствуют не только ее симметричное волнообразное изложение, парность восходящих и нисходящих вариантов, но и неизменное обрамление ее звучания морской гаммой. Тема словно выплывает, вытекает из длительных, в две-три октавы, перекатов звукоряда тон-полутон (см. нотный пример 30).

Главенствующее положение лейттемы морского царя в иерархии водного тематизма подчеркивается тональностью ее начального изложения – уменьшенным ладом «ми», одноименным по отношению к центральной «водной» тональности оперы. А предельно удаленное, тритоновое соотношение тональности лейттемы морского царя с тональностью В-dur темы Старчища (Николы-угодника) как нельзя очевиднее демонстрирует их полярную противоположность и предрекает невозможность одновременного существования.

9. Сопоставление музыкальных наблюдений и выводы

Рассмотренные произведения позволяют сделать некоторые выводы об особенностях воплощения образа водного духа в музыке. Интересным можно считать тот факт, что и Н. Римский-Корсаков, и А. Дворжак для его обрисовки выбирают одни и те же жанры. Оба сначала помещают своего героя в рамки односторонней симфонической поэмы и только после этого, по прошествии нескольких лет (А. Дворжак) или нескольких десятилетий (Н. Римский-Корсаков), делают персонажем сказочной оперы. Положение нашего героя в разных жанрах, однако, различно. В симфоническом произведении он является единствен-

ным действующим фантастическим персонажем, в опере же – только одним из многих и даже не главным (центральное место в обеих операх принадлежит его дочери). Такое совпадение жанровых интересов и драматургических трактовок персонажа у двух разных композиторов (пользовавшихся разными программными источниками) просто удивительно и делает весьма желательным сопоставление их произведений.

Общим для композиторов является музыкальное утверждение централизованной и объединяющей функции персонажа, равно характерной и для морского царя Н. Римского-Корсакова, и для водяного А. Дворжака. Особенно ясно оно проявляется в операх, где лейтмотивы героев демонстрируют интонационное родство с большинством фантастических водных тем. В «Садко» это темы золотых рыбок, лазоревого терема, превращения лебедей, чуд морских и морская гамма. В «Русалке» – темы водной стихии, водных чар, волн. Водяной – дух-хозяин воды и воплощение природной стихии. Таким его видят оба композитора и выражают свое виденье сходными тембровыми средствами. Отметим использование в качестве лейттембров деревянных духовых, своего рода голосов природы, и медных духовых, воплощающих неуправляемость стихии, а также употребление одних медных для кульминационных проведений тематизма (эпизод мести в симфонической поэме «Водяной», тема проклятия водяного в «Русалке», финал пляски морского царя в опере «Садко»).

Этими аспектами и ограничивается близость трактовок водного духа у А. Дворжака и Н. Римского-Корсакова. Их музыкальные образы содержат больше элементов различия, нежели сходства. Об этом свидетельствуют их тематические характеристики. Так, тематизм морского царя у Н. Римского-Корсакова интонационно однообразен (морская гамма тон-полутон, используемая целиком или в диапазоне тритона) и несамостоятелен в ладовом отношении, полностью зависящий от музыкальной характеристики водной стихии в целом (уменьшенный лад со звукорядом тон-полутон). Тематическая характеристика симфонического водяного А. Дворжака более красочна и разнообразна. Прочно связанная с чешским и моравским музыкальным фольклором, она национально и жанрово характерна, мелодически развита и структурно масштабна. Оперный водяной также богаче своего собрата – оперного морского царя. Помимо почти неизменного инструментального лейтмотива, который есть у обоих ге-

роев, он снабжен А. Дворжаком несколькими выразительными сольными эпизодами с мелодией ариозного, а порой и кантиленного характера. Вокальная же партия морского царя ограничивается речитативами на одной или нескольких соседних нотах и распеванием его малопригодного к вокализации лейтмотива.

Не только тематическая, но также ладогармоническая характеристики персонажа у композиторов подчеркивают разные стороны образа. Решенный исключительно средствами симметричных ладов и созвучий морской царь Н. Римского-Корсакова предстает в первую очередь как персонаж фантастический. Водяной же А. Дворжака демонстрирует человекоподобные качества лирико-драматического героя, потому симметрично-ладовые средства создания образа являются для композитора вспомогательными и второстепенными по сравнению с натуральной или условной диатоникой и альтерационной хроматикой. То же и в тональной сфере. Частые смены тональностей и разнообразие подводных тональных красок в музыке Н. Римского-Корсакова – средство воплощения оттенков изменчивой водной стихии. Тональная же централизация у А. Дворжака – способ концентрации внимания на одном герое, помещающий его в центр музыкального действия.

Фактура сочинений Н. Римского-Корсакова в целом кажется более прозрачной, а способы изложения и развития музыкального материала – менее изощренными, чем у его чешского коллеги. В характеристике морского царя – в отличие, например, от лешего из «Снегурочки» – Н. Римский-Корсаков почти не использует полифонических преобразований тем и мотивов, приемов канонической имитации и секвенции, подвижного контрапункта – все они остаются на долю водяного А. Дворжака. Кажется, что ни в опере, ни тем более в симфонической картине морской царь не воспринимался автором как активный, деятельный персонаж. Для обрисовки его состояния было достаточно несложных имитационных повторов и секвентных перемещений, что в сочетании с экспозиционностью, преобладающей в музыке морского царя над разработочностью, создает впечатляющее ощущение незыблемости и внеличной природной статики.

Различие композиторских представлений о характере и манере поведения водного духа нигде, пожалуй, не представляется с такой очевидностью, как в драматургических и композиционных особенностях их сочинений. По сравнению с морским ца-

рем водяной А. Дворжака – персонаж, несомненно, более энергичный и деятельный (в пределах фольклорных представлений, ограничивающих его перемещения), эмоционально реактивный и психологически неустойчивый. В опере его натура проявляется в разнохарактерных ариозных эпизодах – жизнерадостно-созерцательном («Любо мне ночами», 1-е действие), печальном («Весь мир тебе не заменит», 2-е действие), трагическом («Тебя послали людские выродки», 3-е действие) или скорбном («В глубинах темных вод одна», 3-е действие). В симфонической поэме для обрисовки персонажа А. Дворжак применяет балладный тип драматургии, позволяющий достаточно полно и подробно отразить в музыке напряженную поступательность событий с их катастрофической развязкой. Структура классической формы (рондо-соната) подвергается значительной переработке, нарушающей ее замкнутость (сквозное развитие с кульминацией в конце и непрерывной тематической трансформацией всех репризных разделов).

Иначе воплощается и иным выглядит морской царь в музыке Н. Римского-Корсакова. Это малоподвижный физически и эмоционально персонаж, чья тематическая индивидуальность является в значительной степени отраженной (отголосок темы морской стихии), образная характерность – собирательной (складывающейся из характеристик персонажей его свиты), а функция – скорее, централизующей, объединяющей, чем центральной. Он предстает в неспешных переменах драматургической картинности, где «целое показывается через составляющие его явления, свойственные ему атрибуты, зримые и слышимые проявления... через последовательно чередующиеся события, появления и исчезновения, меняющиеся виды» [198, с. 303–304]. Реализацией такой картинности становится контрастно-составная форма, одинаково характерная как для симфонического, так и для оперного «Садко».

Думается, эти нюансы в отношении композиторов к изображаемому мифологическому персонажу, отличия в художественных трактовках и средствах музыкального воплощения образа водного духа не случайны и не могут быть объяснены одной лишь разностью их творческих индивидуальностей. Причины, кажется, коренятся глубже – в отличиях фольклорных представлений о персонаже и различии самих героев, в оттенках восточнославянских и западнославянских мифологических ха-

рактистик водяного. Персонаж сказочной мифологической прозы – водяной, несомненно, находится ближе к человеку с его повседневными заботами и многочисленными суеверными опасениями нежели сказочно-былинный морской царь, неизменно пребывающий на дне морском и практически не участвующий в житейских делах. В свою очередь, западнославянский водяной отличается от восточнославянского большей активностью и вступает, судя по фольклорным свидетельствам, в куда более близкие отношения с человеком, невольно заимствуя отдельные его качества.

Максимально очеловеченный в побуждениях, поступках и атрибутах чешский музыкальный водяной в своих проявлениях настойчиво демонстрирует драматические аспекты натуры и национальную определенность фольклорного происхождения. А менее яркий, малоактивный, едва ли не сливающийся с естественным природным фоном облик морского царя становится символом неопределенно-ускользающей и одновременно статичной красочности водной стихии, ее завораживающей глубины и странной таинственности. В чешском водяном более сильной оказывается темная, демоническая сторона, а в восточнославянском морском царе – сторона природная, функция духа-хозяина, а не нечистой силы. Водяной А. Дворжака способен вызывать сильные чувства – от сострадания до ужаса, морской царь Н. Римского-Корсакова в лучшем случае – заинтересованность и любованье.

Нет смысла судить, какое из композиторских прочтений образа славянского водного духа является мифологически более точным, так как в художественном отношении они идеально дополняют друг друга, создавая единый музыкальный образ, в котором в одно целое сливается безлично-стихийная мощь (симфоническая картина «Садко») и многоцветная красочность одушевленной природы (опера «Садко») с глубокими драматическими контрастами («Водяной») и патетикой искренних и сильных чувств («Русалка»).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Иллюстрация И. Билибина «Русалка».
1934. Бумага, тушь. 34,2 x 27



ГЛАВА 4

УСАЛКИ



1. Русалка как мифологический персонаж

*Генезис русалки, ее связь с водой.
Места обитания русалок
и сезонность их смены*

В мифологии восточных славян помимо персонажей, прочно связанных с определенной природной или местной средой – леший, водяной, полевик, домовый, банник, – есть герои, чье происхождение неоднозначно, а функции разноплановы. Таковы, например, русалки – водные духи, утопленницы, связанные одновременно со стихией воды, культом плодородия и миром мертвых.

Русалками в славянской мифологии называются вредоносные, как правило, существа, в которые превращаются умершие неестественной смертью (в большинстве случаев утонувшие) девушки, а также проклятые, мертворожденные и некрещеные дети. Последние у украинцев и на юге России чаще всего именуются мавками²¹ или навками (слово происходит от древнеславянского *навь* – умерший). «Мавки – это некрещеные души умерших детей, которые перед Зеленой неделей блуждают по полям и над водами» [195, с. 20]. Мавками называются «дети, родившиеся неживыми или умершие некрещеными» и превратившиеся в русалок [14, с. 45; 116, с. 8].

Со стихией воды русалок связывает, таким образом, не происхождение, а основное место обитания и условия бытия. Русалки живут в любых водоемах: озерах, реках, колодцах, в Беларуси – даже болотах [59, с. 12], но предпочитают «пустые, глухие воды» [54, с. 55], спокойные, стоячие места, «шоб не занесла вода» [118, с. 208], «в речке, в каком-нибудь глубоком омуте» [59, с. 12]. Как и водяной, русалки без воды не могут долго существовать: «Далеко от берега реки или озера не отходят, потому что боятся обсохнуть. <...> Доколе чешет она мокрые волосы, дотоле с нее все будет струиться вода; если же на русалке и волосы обсохнут, то она умирает» [54, с. 55]. Русалки имеют власть над водой, управляя ее появлением: «Если у русалки

²¹ С украинской принадлежностью термина «мавка» согласны не все украинские исследователи: например, М. Максимович утверждал, что в отличие от «южной Руси... здесь, на Украине, это название неизвестно» [115, с. 512].

есть гребень, то она может затопить и сухое место» [54, с. 55]. Особенности поведения русалок и неприятности, причиняемые ими человеку, типичны для водных духов. «Они плещутся в воде и играют с бегущими волнами или прыгают на мельничные колеса и вертятся вместе с ними... не забывают спутывать у рыбаков сети, а у мельников портить жернова и плотины» [114, с. 55]. До тех пор, пока русалки живут в воде, людям не стоит в ней купаться, «потому что или болезнь какая-нибудь приключится, или русалки к себе заташат в глубь реки и утопят» [18, с. 77]. «Лучше всего избегать в русальную неделю приводных мест, не купаться, не колотить белья, не ловить рыбы» [124, с. 65].

Русалки, однако, не живут в воде постоянно. В воде они проводят дневное время суток и большую часть года, до весны, а в русальную неделю покидают ее, перемещаясь на землю. Водное местонахождение русалок вообще больше акцентируется в украинской традиции, прочно связывающей русалок с утопленницами [115, с. 511–512]. Украинцы различали русалок водяных и лесных, называемых мавками. Мавки живут на деревьях, а также в горных пещерах [41, с. 126]. Белорусы же полагали главным местом обитания русалок леса, густую рожь или горох [148, с. 204; 226, с. 170; 212, с. 197]. Орловские русалки проводят всю жизнь на суше, где живут «в “коноплях”, так как за неимением лесов и больших рек в данной местности им водиться было негде, кроме конопляников» [72, с. 91].

Русалки «могут считаться “земноводными”, потому что обитают в воде только с осени до “русальной недели”» [18, с. 77]. «В ночь против Духова дня *Русалки* выходят на сушу из своих рек, озер и криниц. И в продолжение всей этой недели гуляют по лесам и полям» [115, с. 511]. По большей части свидетельства на земле они находятся с Семика (четверга, предшествующего Троице) до Петрова дня (12 июля). Реже – от пасхальной недели до Ивана Купалы (7 июля); иногда и до осени [212, с. 197]. В это время для них исчезает опасность «погибнуть на суше. Они безбоязненно и весело размещаются на берегу водовместилища, даже уходят в ближайшие рощи, на луга и поля, взбираются на деревья, чтобы покачаться на сучьях и верхушках их» [124, с. 65]. «Оставляя с Троицы воды и рассыпаясь вплоть до осени по полям, перелескам и рощам, русалки выбирают себе развесистую, склонившуюся над водой иву или плакучую березу, где они и живут» [114, с. 55], или иные «высокие деревья, как на-

пример: дуб, липа и проч.» [212, с. 197]. Также «живут русалки в густой ржи или горохах, и поэтому ими страшат детей, чтобы они туда не ходили» [212, с. 197].

*Связь русалок
с растительностью,
их продуцирующие функции*

По образу жизни связанные не только с водой, но и с землей, растительностью, русалки сочетают в себе черты водных духов

и признаки духов плодородия, «подательниц живительной влаги». Сроки их переселения на землю свидетельствуют о продуктивной, вегетативной функции. Выход русалок из воды на сушу происходит тогда, когда почва более всего нуждается в дожде, способствующем хорошему урожаю, – в период цветения злаков, на границе весны и лета.

Появление русалок на суше, равно как и действия, приписываемые им: качание на деревьях, танцы – носят безусловный магический характер. «Русалки, по-видимому, как девы плодородной природы, главным образом жизненной влаги, покровительствуют растительности и посевам: качание – один из весьма распространенных приемов земледельческих заклинаний; недаром русские девушки “завивают венки” (т. е. связывают ветки двух соседних березок), чтобы облегчить русалкам качание на них» [82, с. 8]. Белорусские русалки, впрочем, могут качаться на деревьях и без их «завивания»: «Цепляясь волосами за сучья и стволы, если эти деревья согнуты бурей, они качаются, как на качелях, с криком: “ре-ли, ре-ли!” или “гутыньки-гутыньки”» [59, с. 12; 147, с. 140]. Украинские русалки качаются на деревьях, ухватившись руками за ветки [41, с. 131]. По многочисленным полесским свидетельствам, приводимым Л. Виноградовой, «русалки грают, танцуют, шоб цвило, шоб урожай быў» [25, с. 101].

Влияние русалок на вегетацию растений в народе никогда сомнению не подвергалось: издавна было известно, что там, где они «плясали и кружились... бегали и резвились, там трава растет гуще и зеленее, там и хлеб родится обильнее» [114, с. 55; 115, с. 515]. Впрочем, аграрные усилия русалок не всегда бывают во благо человеку: рассердившись, «они могут насыпать на поля сокрушительные бури, проливные дожди, разрушительный град» [82, с. 8]. Вредят русалки только нарушителям ритуальных запретов, характерных для троицко-русального периода, а тем, кто почитает их праздник, напротив, помогают [25, с. 101]. В со-

ответствии с этими запретами белорусы, например, в русальную неделю «не пашут, не сеют, не вьют веревок, не вяжут борон, не прядут, не городят изгородей» [59, с. 16]. А кто нарушит традицию, тот навлечет серьезные беды на себя и свое хозяйство: у него «скот будет падать», «градом побьет хлеба», «овцы будут кружиться» и сам он зачахнет, согнутый в дугу [59, с. 16].

Особенно жесткие запреты касаются четверга на русальной неделе, который у украинцев называют Сухим четвергом, или Русалчиным Великоднем: «Говорят в народе, что этот четверг такой день, в который не должно ни дерева рубить, ни травы косить, ни зелья рвать, ни даже грядок полоть, дабы не поворошить и корня огородной зелени; ибо каждая трава и дерево, тронутые в этот день, усыхают. Говорят также, что и Русалки в этот свой Великдень *просушиваются*» [115, с. 509].

Продуцирующая функция русалок в верованиях славян является, по-видимому, самой древней: она получила отражение в общеславянских аграрных празднествах русальной недели, «связанных с плодородием полей, молениями о дожде и рождении новых колосьев» [155, с. 643]. «Русальная неделя почитается крестьянами как праздник: во время этой недели крестьяне работают по утрам, а с полдня совсем ничего не делают» [59, с. 16]. У белорусов до сего дня «сохранился богатейший культурный комплекс Русальной недели (местные названия недели – Троицкий май, понедельник – “день русалки”, “Иван-да-Марья”), представления и поверья о русалках, обряды поисков и проводов русалки, хороводно-обрядовая игра с выбором русалкой пары, проводы пары в рожь, выкликание их из ржи вечером, драматическая игра в русалку» [78, с. 59].

По мере выполнения функций русалка как воплощение плодородия постепенно утрачивает свою ценность. Потому накануне жатвы, перед Петровым днем ее, как отживший свой срок дух растительности, уничтожают – «изгоняют», «хоронят», «проводят». У восточных славян обряд «проводов русалки» приходится на первый понедельник Петровского поста. Русалку представляет сделанное из тряпок чучело, соломенная кукла или даже насаженный на палку конский череп – низшие божества часто изображаются в народной мифологии в виде коня [132, с. 247].

В Беларуси роль русалки в этом обряде выполняет самая статная, крепкая и высокая из молодых девушек [212, с. 199]. Ее с ног до головы украшают зелеными ветками, травами, цветами,

на голову надевают большой венок из папоротника, хмеля, крапивы, веток березы так, чтобы он закрывал ей лицо. Ряженую русалкой девушку (или чучело русалки, сделанное из соломы и тряпок) после торжественного вождения по селу с песнями и танцами выпроваживают за околицу: в лес, в поле (в жито), к реке, на кладбище – за пределы человеческого мира. Там с «русалки» снимают венки, а чучело русалки сжигают или топят, отмечая окончание ее пребывания на земле [109, с. 247–248; 167, с. 215–216; 25, с. 111–119]. Аграрный характер обряда убедительно подтверждают способы конечного использования русалочьего венка, которые приняты в Беларуси: ради повышения урожайности растений и избавления их от вредителей его помещают в жито или в огород – на капусту и огурцы [15, с. 156, 164; 81, с. 361; 126, с. 15].

*Связь русалок с миром мертвых.
Вредоносные действия русалок
и способы защиты от них*

Кроме воды и растительности, русалки в представлении восточных славян прочно связаны с миром мертвых как вредоносные

«заложные» покойники – девушки, женщины, дети, умершие до срока и обычно не своей смертью. В этом качестве русалки, безусловно, являются опасными существами, встреча с которыми для человека может быть губительна.

Вред, причиняемый русалками, бывает разной степени тяжести: от похищения и порчи у женщин ниток, пряжи, полотна до кражи младенца, оставленного жницей в поле. «Они пугают людей, подшучивают над рыбаками и мельниками, скручивают, спутывают рыбацкие сети, портят жернова и шлюзы» [82, с. 8]. Русалки могут насылать болезни, несчастья, непогоду, морочить и сбивать с дороги путника. Заполучив жертву в свою власть, они щиплют, кусают, душат, щекочат ее, пока та не умрет от смеха.

Щекотание – наиболее устойчивый признак восточнославянской русалки. Так, у украинских русалок «*лоскот* (т. е. щекотка) есть единственный способ, которым русалки, большие и малые, наносят смерть человеку» [115, с. 513]. Впрочем, щекотать они могут лишь до первого весеннего грома, не далее [77, с. 47]. Белорусские русалки более изобретательны. Они, кроме того, могут истолочь в ступе, задушить «цыцкой», [25, с. 103–104], перевернуть голову, «вочы» назад переставить [214, с. 319]. В своей вредительской деятельности не все русалки одинаково предприимчивы: «Наиболее активны те из них, кто умер неудовлетво-

ренными, с каким-либо страстным желанием, или же те, кто отличался беспокойным характером» при жизни [67, с. 418].

«Русалки любят купаться утренними и вечерними зорями, почему купаться в то же время человеку является опасным» [191, с. 162]. Но более всего опасны они в русальную неделю. Подстерегая свои жертвы у водоемов, русалки затягивают в воду женщин, стирающих на берегу, топят неосторожных купающихся. Из всей русальной недели наиболее страшным для людей считается четверг – Русалочий Великдень: в этот день не купаются, не полощут белья, не ходят в лес и в поля, не работают [68, с. 243–244].

Защитой от русалок может быть молитва, крест, круг, очерченный вокруг себя при помощи железных орудий – ножа, серпа [82, с. 9], «укол хотя бы одной из них иголкой или булавкою, которые необходимо иметь при себе и наготове» [124, с. 65] – т. е. все те приемы, которые применяются по отношению к нечистой силе вообще. Специальной защитой от русалки в Беларуси считалась межа, которую русалка перейти не может; потому убегать от русалки следовало поперек межи, а не вдоль [147, с. 139; 214, с. 319]. В южнорусской зоне от русалок защищались при помощи кочерги или валька, а также бороны: «они разбегутся от человека, который подъезжает к ним на кочерге, так как подумают, что к ним едет ведьма, которой они боятся. Вальком (рубелем), отмахиваясь наотмашь, можно избавиться от русалок, или сказать, сколько клевцов (зубьев) в бороне – и они тоже отступятся» [91, с. 25].

Эффективными мерами против русалок считались «перепрыгивание через купальский костер, битье палкой по тени русалки при встрече с ней. Само пение русальных песен может считаться оберегом от них» [22, с. 36]. Кроме того, защититься от русалки можно запахом, привязав к подмышке чеснок, хрен, полынь. Полынь (в Украине также любисток) [116, с. 80; 118, с. 207; 212, с. 197] является самым сильным специфическим оберегом от русалок, поэтому «уходя после Троицына дня в лес, надо брать эту траву с собой» [114, с. 56]. Главное не перепутать полынь с петрушкой или мятой – русалка набросится и защекочет насмерть [109, с. 255–256].

Русалок почти всегда представляют в виде антропоморфных существ – нагих женщин и девушек, которые «большой частью молоды, стройны, соблазнительно хороши» [54, с. 55]. «Русалки прелестны собой; они бледны, но черты лица восхитительны, стан волшебный, косы ниже колен» [116, с. 81]. Такие русалки, впрочем, больше встречаются в Украине. Белорусские русалки имеют «вид то красивых, то безобразных женщин» [113, с. 38]. Они часто «косматые, растрепанные – заросшие шерстью – старые, голые, с отвислой грудью» [25, с. 94–95]; «у их... пычки большие-большие, аж страшно, да волосы длинные» [147, с. 139]. Столь же «привлекательны» северно-русские русалки – «безобразные, бледнолицые... с зелеными глазами, с растрепанными зелеными волосами, с большими отвислыми грудями» [82, с. 9]. По украинским свидетельствам, у них и глаза зеленые, как у лягушек [41, с. 131; 49, с. 154].

Однако «иные утверждают, что у русалок между перстов есть перепонка, как у гуся... другие даже, что у нее вместо ног раздвоенный рыбий хвост» [54, с. 54–55]. Последний атрибут, правда, у славянской русалки редок: хвост – это признак античных наяд или сирен, известных у славян под именем фараонок. Название это объясняется апокрифической легендой о превращении преследователей Моисея – фараонова войска – в водяных и русалок [60, с. 96; 134, с. 78]. Подобные зооморфные черты у славянских русалок не обязательны. Они лишь напоминают о связи русалок со стихией воды, коей те также обязаны своими «длинными, распущенными, большей частью зелеными волосами» [191, с. 162]. «Водяные божества у многих народов часто имеют зеленые волосы. <...> Растущая по берегам и на дне рек и озер зелень представляется как бы волосами водяного духа» [68, с. 184]. Украинцы, впрочем, полагают, что зеленые волосы встречаются только у русалок-утопленниц; другие русалки имеют не зеленые, а русые волосы [115, с. 511–512]. Главное повсеместное требование к волосам русалок то, что они всегда у них длинные и распущенные.

С плодородием, скорее всего, связан пол русалки (чаще всего женский) и некоторая гипертрофия половых признаков, отмеченная этнографами в отдельных районах (например, во Владимирской области или в Беларуси): «могилевская русалка, когда

за ней гоняются с головешкой, “вялізныя грудзі перакінець назад, бо дужа вялікія”» [181, с. 292–293]. Кое-что во внешности русалок отчетливо напоминает об их родстве с мертвецами, утопленниками: тело – «голубоватое, синеватое или темное» [118, с. 208], «бледное бескровное лицо... без краски (румянца)... тощие и холодные руки» [181, с. 292].

В русалке, таким образом, слиты свойства трех разных мифологических персонажей: водяной девы, духа растительности и нежити, ожившего мертвеца-утопленника – и признаки каждого из них нашли отражение в их внешнем облике. Сейчас такое понимание образа кажется почти очевидным, однако его утверждению предшествовали долгие научные поиски и сомнения.

2. История изучения мифологического персонажа

Упоминания о русалках и их описание присутствуют в трудах исследователей славянской мифологии начиная с конца XVIII в. – М. Попова (1752), А. Кайсарова (1807), П. Строева (1815), М. Макарова (1838), А. Терещенко (1848). Авторам этого «сентиментально-романтического периода славянской мифологии как науки» [183, с. 554] рассказы о них представляются лишь архаичским пережитком, «басней», «древних предрассуждений еще заразой» [136, с. 36], «предрассудком, обновляемым теперь преданием» [83, с. 164].

Изучение славянских поверий, посвященных русалкам, начинается с И. Сахарова, опубликовавшего в третьем издании «Сказаний русского народа» (1841) полуфантастическую «Чародейскую песню русалок» [158, с. 89–90]. Сбор и систематизацию фольклорных материалов продолжают А. Афанасьев, В. Даль, В. Добровольский, С. Максимов, Н. Маркевич, П. Чубинский, П. Шейн и др.; к началу XX в. их работу можно считать в основном завершенной. Однако, несмотря на достаточность и разнообразие фольклорных источников, тщательность выполненных на их основе этнографических исследований, общая точка зрения на данный персонаж народных верований так и не была выработана. В продолжение XX в. фигура русалки нуждалась в дополнительном осмыслении не меньше (если не больше), чем в его начале – слишком уж разноречивыми оказались сведения о ней.

Не было в описаниях водной девы ни одного пункта, по которому исследователи народных поверий могли бы прийти к одно-

значным выводам на ее счет. Неопределенным, спорным в русалке казалось все. Во-первых, ее внешность: кто она – косматая старуха или молодая красавица? целиком антропоморфное существо или широко известная дева с рыбьим хвостом вместо ног? Во-вторых, ее происхождение: является ли она женской разновидностью водного духа или девой-утопленницей? проклятым родителями ребенком или духом растительности?

Переменчивыми казались также среда ее обитания (вода или поле, лес или кладбище), места наиболее вероятного появления (прибрежные камни или ветки деревьев, цветущая рожь, межа или перекресток) и функции (вредоносность по отношению к людям или благоприятствование вегетации растений). Все в этом персонаже народной фантазии было противоречиво, порой взаимоисключающе.

Противоречия во внешнем облике русалок можно было объяснить их региональными разновидностями – отличием обитающих в мягком степном климате украинских водных панночек от живущих в окружении глухих темных лесов северорусских и полесских русалок, своей малосимпатичной внешностью напоминающих лешачих. Но вопросы происхождения русалки, ее принадлежности к определенному классу мифологических существ, равно как и вопросы определения основных функций и признаков этого персонажа, оставались предметом неутихающих научных споров.

Начало дискуссии в 1916 г. положил фундаментальный труд Д. Зеленина «Умершие неестественной смертью и русалки» [68], в котором подвергалось пересмотру утвердившееся в XIX в. представление о русалках как о «водяных демонах» (А. Афанасьев) или «сказочных жилищах вод» (В. Даль). В исследовании Д. Зеленина, кроме водяных русалок, описаны также лесные, полевые и домашние разновидности, которые не сидят в воде, а качаются на ветках, плетут венки; стерегут цветущую рожь, портят посевы; прячутся в бане, стирают белье, прядут.

Из числа действий, приписываемых русалкам, Д. Зеленин называет свойственные вообще нечистой силе: пугают, преследуют людей, топят, замучивают щекоткой, портят посевы и скотину, воруют детей. Связь с цветущей рожью и охранительную функцию русалок в отношении посевов он почитает заимствованной от образа полудницы и абсолютно не свойственной русалкам. Такая позиция, впрочем, соответствует его представле-

нию о русалках исключительно как вредоносных «заложных» покойниках, беспокойных духах мертвецов. Определяющим фактором для превращения покойника в русалку исследователь считает не способ смерти (утопление), не возраст и даже не пол (русалкой мог стать и мужчина, умерший на русальной неделе), а главным образом характер смерти (преждевременный или насильственный), а также время ее наступления (неделя после Троицы).

Во второй половине XX в. представление о русалках исключительно как о «заложных» покойниках кажется недостаточным. Некоторые исследователи предлагают признать его сравнительно поздним мифологическим наложением, возникшим под влиянием христианства. «Очевидно, не без воздействия церковных проповедников, говоривших о древних божествах как о бесах, русалки стали превращаться в существа, вредящие человеку, которых надо остерегаться» [167, с. 222]. С языческой точки зрения, по-видимому, наиболее существенной является связь русалок с плодородием, весенне-летними сельскохозяйственными обрядами. Именно ее отмечают С. Токарев (1957), Э. Померанцева (1975) и В. Соколова (1979) [176; 134; 167]. На ней же настаивает Н. Толстой (1995): «Для характеристики русалок... признак связи с растительностью, урожаем следует считать наиболее существенным, релевантным, подчиняющим и организующим вокруг себя другие признаки» [183, с. 566–567]. Выделяя роль русалок – «подательниц летней живительной влаги» и их связь с календарными обрядами, В. Соколова делает предположение о принадлежности русалок к «высшей», а не «низшей» мифологии, т. е. к богам, а не демонам [167, с. 222].

Стремясь удовлетворительно объяснить отдельные несообразности фольклорных свидетельств, Э. Померанцева развивает идею Д. Зеленина о том, что в суеверных рассказах восточных славян о русалках зафиксированы их древние, не слившиеся воедино представления о нескольких разных мифологических существах: полуднице, водянице, лешачихе и древнегреческой наяде. Этим, по мнению автора, объясняется отсутствие цельности и согласованности в фольклорных изображениях русалки: «разнообразие генетических предпосылок» реализуется в суеверных рассказах как многообразие признаков [134, с. 76].

Последние десятилетия вносят значительный вклад в исследование особенностей данного фольклорного персонажа (рабо-

ты Л. Виноградовой, С. Толстой, Е. Левкиевской, В. Новак) [22; 25; 27; 109; 126]. Тщательное изучение народной демонологии южных славян, Полесья, русальных обрядов Гомельской области Беларуси позволило выявить и систематизировать основные признаки русалок, сохранившиеся в восточнославянском фольклоре, а также уточнить их локальные отличия. В соответствии с данными полесских исследований можно констатировать, что суеверные рассказы (мемораты и фабулаты) о русалках более типичны для украинского и белорусского фольклора, тогда как русальные обряды шире распространены на восточно-белорусских и частично южнорусских территориях [28, с. 14]. По мнению белорусских исследователей, «эпицентр их бытования – русско-белорусско-украинское пограничье» [15, с. 154].

Найдено гораздо больше свидетельств существования «русалок страшных и безобразных», нежели «юных и прелестных» [25, с. 94–95]. Тип привлекательной, молодой русалки в большей степени характерен для Украины и частично южнорусских областей; тип страшной русалки больше известен в белорусской и севернорусской традиции [22, с. 23]. Основными признаками русалки можно считать женский облик, длинные распущенные волосы, венки на голове [22, с. 25], а главной функцией не вредительство (заманивание и утопление людей), а «защиту цветущих злаковых полей или даже содействие цветению и урожаю» [25, с. 101]. Впрочем, вредить она тоже может: особенно нарушителям традиционных ритуальных запретов троицко-русального периода [25, с. 106–107].

Уточняя на основе новейших материалов вопросы генезиса русалок, современные исследователи сходятся в том, что происхождением русалки обязаны не столько «заложным» покойникам в целом, сколько «не изжившим свой век» молодым людям (в основном девушкам и детям), «умершим преждевременно, “до срока”, и гораздо реже – в результате насильственной смерти» [25, с. 92]. Отмечают, что именно происхождение русалки определяет ее основные признаки: «Приходится рассматривать образ восточнославянской русалки прежде всего в связи с ее принадлежностью к миру умерших; функции ее как водяного, древесного или растительного духа всецело зависят от этой же монистической основы» [25, с. 129].

По сравнению с классическими мифологическими представлениями, современные научные суждения о русалках в целом

демонстрируют не только обоснованность, но и большую гибкость и взвешенность. Их авторы отказываются от избирательности и иерархичности в оценке русалочьих функций и признаков. «Утверждения типа: “вредоносность русалок – позднее явление”, “страшный облик русалок возник под влиянием церкви” и подобные, или что “связь русалок со стихией воды является исконной, а с житом – позднейшей” – достаточно бесперспективны, так как основываются на произвольных предположениях. <...> Повидимому, более правильным на современном этапе исследований будет допустить... что такая двойственность, логическая неясность и противоречивость образа “потустороннего мира” может быть признана явлением синхронного среза, так как это свойства самой модели языческого мира, позволяющие совмещать черты, на современный взгляд, взаимоисключающие» [25, с. 93].

Интересно, что разноречивость, несогласованность фольклорных представлений не сказалась на художественных воплощениях этого мифологического персонажа. Образ русалки, нашедший широкое претворение фактически во всех видах искусства, достаточно однотипен и даже, пожалуй, стандартен. Так же, как в фольклоре, где, несмотря на все противоречия, преобладающим является образ нагой длинноволосой прелестницы²², в профессиональном творчестве главенствует один тип русалки. В нем – сочетание таинственности и холодной красоты, поэтичности и трагизма, обычно гибельное для того, кто ее встретит.

Именно в таком виде, оттеснившем на второй план разноречивые варианты фольклорного прообраза, русалка утвердилась в наших представлениях, благодаря многочисленным воссозданиям в художественной прозе, поэзии, изобразительном искусстве и музыке.

3. Русалка как поэтический образ

В славянской поэзии первые описания русалок появляются в начале XIX в. главным образом в переводах и подражаниях западноевропейским источникам. На этом этапе развития литературы русалки чаще всего предстают в облики ундины (баллада «Ры-

²² «Именно такими русоволосыми или зеленоволосыми красавицами они представляются большинству южновеликорусских, украинских и части белорусских крестьян» [181, с. 293].

бак», 1818, повесть «Ундина», 1836, В. Жуковского), античных сирен, нимф и наяд («Послание графу Виельгорскому» К. Батюшкова, 1809, «Наяда» Е. Баратынского, 1827, «Видение наяды» А. Кольцова, 1831). В соответствии с западноевропейской традицией местом их обитания часто являются морские воды («Фея моря» А. Апухтина, 1869), а отличительными особенностями – чарующий голос и отсутствие ног:

Видит, лежит на песке золотом
Чудо морское с зеленым хвостом.

М. Лермонтов. Морская царевна. 1843

Ему все чудятся напевы над водою
И нимфа в камышах, с распущенной косою.

А. Майков. Нимфа. 1841

И пела русалка – и звук ее слов
Долетал до крутых берегов.

М. Лермонтов. Русалка. 1832

Постепенно, под влиянием интереса к народным поверьям и национальному эпосу (например, былинам о Садко), в русской поэзии формируется иной, фольклорно более достоверный образ. Однако для большинства поэтических произведений не только XIX, но и начала XX в. характерно соединение европейских и славянских представлений. Таковы «полудева, полурыба», «красавица морская» («Нереида» К. Бальмонта, 1903) и «дева-ундина» «из бездонной пучины морской» («Русалка» Н. Гумилева, 1905) или «морская краса»: «На синем камени / Нагая краса сидит, / Белые ноги в воде студит / Зазывает с пути корабельщиков» (И. Бунин, «Уж как на море, море», 1923); «бледная дева»: «На темном влажном дне морском, / Где царство бледных дев» (К. Бальмонт, «С морского дна», 1902) и бедная утопленница: «Мне больше ног моих не надо, / Пусть превратятся в рыбий хвост!» (А. Ахматова, «Мне больше ног моих...», 1911).

Национальная характерность образа проступает чаще всего в виде отдельных штрихов, деталей. Так, почти этнографической точностью поражает пушкинское «русалка на ветвях сидит» (по-

эма «Руслан и Людмила», 1820). Фольклорной достоверностью сразу по нескольким параметрам – действия, внешность, место пребывания – отличаются строки В. Хлебникова: «...на камнях волос чешет / Русалочий прозрачный пол / И прячется в деревьях липы» («Поэт», 1919). Древесное местопребывание, по мнению большинства поэтов, является одним из важнейших признаков славянской русалки.

Мы при месячных лучах
Раскачались на древах,
Хохотливые русалки, –
Вдруг услышали твой зов,
Голос твой смешной и жалкий,
И примчались из лесов.

В. Кюхельбекер. Ижорский. Часть 1. 1826

В. Кюхельбекер полагает, что славянские русалки живут исключительно в лесу; в воде же живут другие духи – ондины (т. е. ундины):

Дом наш в глубине пучины,
Но на берег вышли мы
Из речной, прохладной тьмы,
Сладкогласные ондины.

Ижорский

На деревьях проводят жизнь русалки Я. Купалы: «зачапіўшыся валасамі за галіны дубоў, вісяць тры русалкі і калышуцца» (авторская ремарка в 1-м действии поэмы Я. Купалы «Сон на кургане», 1910). В полном соответствии с фольклорными представлениями, они пассивны днем и активны ночью:

Днём ляжым, днём маўчым.
Як не жывы мы днём,
А як ночка прыйшла –
Мы жывём, мы пяём.

Я. Купала. Сон на кургане

Белорусскую русалку можно встретить и среди колосящегося поля, в жите: «Зірнуў я ў сіню даль... аж бачу, мітусіцца / Між хвалі каласоў дзяўчыны белы твар» (М. Чарот, «Русалка», 1922),

что также вполне соответствует народным представлениям [211, с. 197]. Белорусские и украинские поэтические русалки кажутся более мрачными и вредоносными. Главное их занятие – морочить и губить заблудившихся путников: такой путник «Ужо не выйдзе ад нас / Аж да белага дня. / Гу-та-та, гу-ля-ля, / Аж да белага дня!» (Я. Купала, «Сон на кургане», 1910).

А людзей атышчу, абайду,
Вочы ўсім ім зацямно, адвяду.

І туды, дзе лягла цемень, мгла,
Дзе зялёны крыж свой ель падняла, –
Усіх туды заваблю, завяду:
«Вы пацешце-ка мяне, маладу!»

<...>

Хараша ты, ігра, весяла!
Харашы вы, нежывыя цяла!

М. Багдановіч. Русалка. 1908

Кругом дуба русалоньки
Мовчки дожидали;
Взяли її, сердешную,
Та й золоскотали.

Т. Шевченко. Причинна. 1837

І незчулась, як зуспіли
Дніпрові дівчата –
Та до неї, ухопили,
Та й ну з нею гратись,
Радісінькі, що піймали.
Грались, лоскотали,
Поки в вершу не запхали...
Та й зареготались.

Т. Шевченко. Русалка. 1846

В них отчетливо видны признаки темной, нечистой силы: они гуляют всю ночь, «Пока відьми ще літають, / Пока півні не співають» (Т. Шевченко, «Причинна» [«Порченая»], 1837),

а с третьими петухами возвращаются в воду. Они также более точны мифологически – более правдоподобны, более народны. Из фольклора взяты их присказки и приговорки: «Гу-ля-ля, гута-та» купаловских русалок [25, с. 104], «Ух, ух! Соломьяний дух, дух!» шевченковских русалок [68, с. 190; 115, с. 511]. В русской поэзии самыми злокозненными выглядят русалки из поэмы «Василько» А. Одоевского, объединенные автором с ведьмами:

Мы песнь напевали
И в лунных лучах,
Как тени, мелькали
На Лысых горах.
Мы дев заманили
На песенный глас.
Вкруг липы водили,
И с каждой из нас,
Смеясь, целовались
Они сквозь венки
И с нами сплетались
В русальный кружок.

<...>

То шепотом сладко
Над люлькой поем,
Поем – и украдкой
Дитя унесем.

А. Одоевский. Василько. Песнь вторая. 1830

Из внешних признаков славянской русалки и в XIX, и в XX в. поэты чаще всего упоминают белый, бледный цвет ее кожи: «...легка, как тень ночная, / Бела, как ранний снег холмов» (А. Пушкин, стихотворение «Русалка», 1819); «Русалка белая небрежно выплывает» (А. Фет, «Уснуло озеро», 1847); «К берегу доплыла, на берег выходит, / Бледными руками ивняки разводит» (Л. Мей, «Русалка», 1856); «Мы белые дочери / озера светлого, / от чистоты и прохлады мы родились» (З. Гиппиус, песни русалок из драмы «Святая кровь», 1901); «Выйди, белая русалка, / К лодке, дремлющей у вод!» (Н. Клюев, «Прогулка», 1907); «Я вясною пляснусь-ускалыхнусь, / Зеляною муравой убярусь. / Выйду, белая, з цёмнай вады» (М. Богданович, «Русалка», 1908).

Особенно часто о бледности, безжизненности, бескровности русалок упоминает К. Бальмонт: «Она как русалка, воздушна и странно-бледна, / В глазах у нее, ускользя, играет волна» («Она как русалка», 1897); «До тебя я была холодна и бледна. / Я – с глубокого, тихого, темного дна» («Русалка», 1903); «Я между прекрасных прекрасна, стройна и бледна» («С морского дна», 1902); «...Я стоял у волны. / В ней качалась русалка нагая. / Но не бледная дева вчерашней луны, / Но не та, но не та, а другая» («Я ласкал ее долго», 1901).

Длинные, украшенные растительностью волосы также могут считаться одной из главных примет восточнославянской поэтической русалки: «Опутана зелеными власами, / Она сидит на берегу крутом» (А. Пушкин, «Как счастлив я», 1826); «В косу вплелась морская трава» (М. Лермонтов, «Морская царевна», 1836); «На зеленые длинные волосы / Упадают листья, шурша» (А. Блок, «Осень поздняя», 1905); русалки «...Голі скрізь; / З осоки коси» (Т. Шевченко, «Причинна», 1837).

Сонца ціха скацілася з горкі,
Месяц белы заплаканы свеціць,
Аглядае бахматыя зоркі,
Цягне з возера срэбныя сеці.

У іх русалкі заблуталі косы, –
Рвуць і блутаюць срэбныя ніці.

М. Багдановіч. Над возерам. 1909

То они порой вечернею,
Выплывая там и тут,
Над водой, повитой чернию,
Зелень кос своих плетут...

А. Коринфский. Красная весна. 1895

Тільки вітер з осокою
Шепче: “Хто се, хто се
Сидить сумно над водою,
Чеше довгі коси?”

Т. Шевченко. Утоплена. 1841

До Троицы русалка живет в воде и выходит на берег только ночью, при луне. Луна – это солнце русалок: вспомним пушкинское «нас греет луна» (драма «Русалка», 1832). И это не поэтическая метафора – народные поверья утверждают: русалки «выходят ночью на берег греться на месяце» [14, с. 45].

Мы солнца смертельно-горячего
не знаем, не видели;
но мы знаем его отражение, –
мы тихую знаем луну.

З. Гиппиус. Песни русалок из драмы «Святая кровь». 1901

В камышах, огородивших омут чащею зеленой,
Семь русалок выплывали из речной воды студеной, –
Выплывали и прохожих звали песнями своими
Порезвиться в хороводе под луною вместе с ними.

А. Коринфский. Русалочья заводь. 1894

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.

М. Лермонтов. Русалка. 1832

Гляжу – и, сияя в извилистой мгле,
русалка плывет на сосновом стволе.

Ладони простерла и ловит луну:
качнется, качнется и канет ко дну.

В. Набоков. Русалка. 1919

Скользит луна лучом отвесным
По глади сонных теплых вод...
И вот – плывет в созвучья тесном
Русалок звонкий хоровод.

И. Лялечкин. Канун Купалы. 1892

Живет славянская русалка в пресной воде – реках (М. Лермонтов, «Русалка», 1832; А. Пушкин, «Как счастлив я», 1826), озерах (А. Пушкин, «Русалка», 1819; М. Богданович, «Над озером», 1909; Л. Мей, «Русалка», 1956), прудах (А. Ахматова, «Я пришла сюда, бездельница», 1911). Чаще всего местом пребывания русалок становятся чистые воды, но некоторые русалки сидят в речной тине и даже в болотах (А. Ахматова, «Теперь прощай, столица», 1917).

Ў ціне, як бледны месяц засвеціцца,
Будзе русалка плаваць, круціцца;
К ёй вадзянік там збліжыцца сватацца,
Выйдзе і сядзе з ёй над крыніцай.

Я. Купала. Русалка. 1912

В отличие от западноевропейских товарок славянская русалка поет нечасто и, как правило, негромко:

Запою я тебе втихомолку,
Как живу я царевной, тоскую,
Заману я тебя, заколдую,
Уведу коня в струи за холку!

С. Есенин. Русалка под Новый год. 1915

И долго их напев унылый
Звучит чудесно-ярким сном...
То замолчит, то с новой силой
Рокочет в сумраке ночном.

И. Лялечкин. Канун Купалы. 1892

Вместо пения она завлекает встречных смехом, пугает путников «плеском, хохотом и свистом» (А. Пушкин, драма «Русалка», 1832). Среди славянских демонологических персонажей русалки – одни из самых смешливых созданий:

Сплелись русалки в хоровод,
Раздались песни, хохот, визги.

К. Фофанов. Русалка. 1887

А я гучна смяюсь, хахачу,
Абхвачу іх, не пушчу, шчакачу!

М. Багдановіч. Русалка. 1908

Она звала их, откликаюсь
На непонятном языке.

Но, видя проходящих парней,
Вечеровой порой, в тиши,
Еще нежней, еще коварней
Смеялась, зыбля камыши.

В. Брюсов. Русалка. 1907

Именно смехом восточнославянская русалка отличается от своей вечно тоскующей западноевропейской сестры. В сказочных лесах часто «слышится русалки хохот» (В. Жуковский, «К Воейкову», 1814): «хохочет русалка сквозь пенистых вод» (Д. Ознобишин, «Чудная бандура», 1836) – и все таинственное и чудное вершится здесь «под смех русалочий, под взвизг лесовика» (В. Брюсов, «Из лесной жути», 1922).

Людзі кажуць, як хто ходзіць,
Ягад ці грыбоў шукае,
Дык русалка смехам зводзіць

Пер. Р. Барадуліна Я. Баршчэўскі. Русалка-спакусніца. 1840

И, бывало, кто поддастся приворотному призыву
Да сойдет к речному логу косогором по обрыву –

На него все семь русалок и накинута толпою,
Перекатным звонким смехом заливаясь над водою.

А. Коринфский. Русалочья заводь. 1894

Помимо веселья, русалочий голос может выражать и другие эмоции. Русалка то «тараторит в роще звучных камышей» (П. Вяземский, «Еще тройка», 1834), то рыдает, «неясным желаньем полна» (В. Хлебников, «Поэт», 1919). Она «плачет, как дитя... нежно стонет» (А. Пушкин, «Русалка», 1819) или «глядит, вздыхая жалко» (А. Ахматова, «Теперь прощай, столица», 1917).

В XX в. наши представления о русалочьих звуках необычайно расширяет поэтическая фантазия В. Хлебникова, описывающего то «дикий вой русалки пьяной» («Ночь в Галиции», 1913), то «маленькую пыхтящую русалку, приползшую из леса» («Приятно видеть», 1922), то забавную сценку, в которой русалки нестройно, но старательно разучивают хором чародейные заклинания, держа «в руке учебник Сахарова» («Ночь в Галиции», 1913).

Занятия поэтических русалок состоят в развлечениях: выпущенные на сушу, они водят хороводы, поют, качаются на деревьях, играют в игры: «Плещутся русалки, мчатся вперегонку» (Л. Мей, «Русалка», 1856); «Все-то мавки танцевали / Кругом, около, у пня» (А. Толстой, «Лешак», 1911). «На закате под ветлою / Будем веселиться, / Вас потешим ворожбою, / Красные девицы», – сулят «русалки-мавки» у А. Толстого (А. Толстой, «Весенний дождь», 1911). «Пограємось, погуляймо / Та пісеньку заспіваймо», – согласно вторят им украинские утопленницы (Т. Шевченко, «Причинна», 1837). Они резвятся и на суше, и под водой:

Впрямь – русалки по-над водами
Пляс заводят по ночам,
Тешат сердце хороводами
На соблазн людским очам.

А. Коринфский. Красная весна. 1895

Її сестри на дні моря
По пісочку ходять
Шукать перлів та коралів,
І таночки водять.
Веселії, безжурнії
Ті легкі таночки!
То граються із рибками,
То роблять віночки

Л. Українка. Русалка. 1885

Куда менее охотно стихотворные русалки демонстрируют занятость каким-то трудом: всегда – исконно женским, рукодельным. «Оставьте пряжу, сестры. / Солнце село» (А. Пушкин, драма «Русалка», 1832). «Нам бы вылезти охота, / Да боимся солнца; / Опостылела работа! / Колет веретенце» (А. Толстой, «Весенний дождь», 1911).

Как уже отмечалось, славянская русалка прочно связана не только с водой, но и с растительностью, и особо – с лесом.

...Вось яно,
Вось русалак жыццё;
Пушча – сосны, дубы –
Вось і царства ўсё

Я. Купала. Сон на кургане. 1910

В представлениях поэтов она не только живет в лесу, но и является подругой лешего: «там русалки вторят звонким смехом лешему» (В. Брюсов, «Сказка», 1912); «Леший по лесу шумит; / Про любовь свою к русалке / С быстрой речкой говорит» (А. Кольцов, «Бегство», 1838), – а иногда и его женой (Л. Мей, «Леший», 1861). Похоже, их объединяет жизненное пространство, общность интересов и совместные забавы:

А леший, клад свой в полночь вырвав,
Русалкам кажет, что в нем есть:
Там самоцветов и сапфиров
Им целый век не перечеть.

<...>

Он кличет фей русоволосых
Из недр мечтательно-глухих;
И, к их ногам сложив свой посох,
Садится сказки слушать их.

И. Лялечкин. Канун Купалы. 1892

Кроме леса, русалку можно встретить и на «мельнице ветхой», среди «веселых брызг» (В. Хлебников, «Поэт», 1919), и в городе. Городская русалка – это неповторимое порождение XX в., детище урбанизации и вместилище всех приписываемых ей пороков. Таковы «сирена бледная за стойкой» (Н. Заболоцкий, «Вечерний бар», 1926), продажные «на Невке не то сирены, не то девки» (Н. Заболоцкий, «Белая ночь», 1926) и устрашающая «русалка восстаний»: «Я видел тебя, русалку восстаний, где стонут!» (В. Хлебников, «Над глухонемой отчизной», 1919).

Эти немислимые персонажи вытесняют или подменяют традиционную «деву вод». Ее дни, по-видимому, сочтены:

Осень поздняя. Небо открытое,
И леса сквозят тишиной.
Прилегла на берег размытый
Голова русалки больной.

А. Блок. Осень поздняя. 1905

Русалка, один из самых популярных поэтических персонажей XIX в., разделяет трагическую участь романтических символов уходящей эпохи.

Дымится омут, спит лоза,
В осоке девушка-русалка.

Она поет, манит на дно
От неги ярого избытка...

Замри, судьбы веретено,
Порвись, тоскующая нитка!

Н. Клюев. Певучей думой обуян. 1912

Я жду, что оживут
Осмеянные сказки:

Русалка приплывет,
Подымет, нагая,
Из сонной глади вод
И запоеет, играя,

Зеленою косой...

Ф. Сологуб. Покрыла зелень ряски. 1895

Но – нет, это уже невозможно:

В заводь лет не заплывет сирена.
Там гнилые водорослины, пена
Парусов, как строчек рваный ком

Н. Клюев. Чтоб пахнуло розой от страниц. 1932

В XX в. отношение к русалке колеблется от ностальгической тоски по невозвратно ушедшей красоте до отвращения и агрес-

сивного уничтожения – высмеивания «толстозадых русалок» (Н. Заболоцкий, «Меркнут знаки Зодиака», 1929) и «тухлых наяд» (А. Крученых, «Победа над солнцем», 1913). В своем «отречении от старого мира» новый век бескомпромиссен и жесток: как ненужное старье, «...в тюки увязаны русалки» (Н. Клюев, «Старикам донашивать кафтаны», 1930–1932). Уже в 1911 г., за несколько лет до начала трагических катаклизмов русской истории, А. Ахматова с горечью констатирует: «У пруда русалку кликаю, / А русалка умерла» (А. Ахматова, «Я пришла сюда, бездельница», 1911). Ей вторит В. Хлебников, чьи строки можно считать своеобразной эпитафией веку романтизма:

Размолот старый мир
Работою рассудка,
И старый мир – он умер на скаку!

<...>

...с ним и я, русалка, умерла

В. Хлебников. Поэт. 1919

4. Образ русалки в художественной прозе

Несмотря на наличие определенных фольклорных примет, в поэзии русалка все же остается больше общеромантическим и общеевропейским, чем национальным и народным персонажем. Иное дело – проза. Обобщенная символика образа сменяется фольклорной конкретностью, стремлением к точности воспроизведения характерных мифологических свойств и признаков персонажа: так как в основе таких прозаических произведений и эпизодов, как правило, лежат подлинные народные истории.

«А русалка у нас... каждую ночь на кладбище на камне сидит. Вот сторож церковный, когда ходит к заутрене звонить, каждый раз ее видит. Волосы длинные-длинные и расчесывает большим гребнем. А еще у нас в реке камень есть, мы раньше туда купаться ходили, не знали, что там русалка сидеть любит. А вот наши мужики шли раз тихо, она их и не заметила. Подошли, а она сидит на камне и волосы расчесывает. Увидала их, глаза у нее большие, черные, – испуганная, и сразу в воду» (В. Брюсов, «Рассказы Маши, с реки Мологи, под городом Устюжна», 1916).

Услышанные и записанные автором рассказы сохраняют неизменной не только фабулу (обстоятельства встречи с русалкой), но и образный строй, атмосферу и язык суеверных мифологических рассказов – подлинность простонародного говора и своеобразие метафор. Именно таков эпизод из рассказа И. Тургенева «Бежин луг» (1852), в котором речь идет – то ли во сне, то ли наяву – о свидании героя с русалкой в ночном лесу: «Присел он под дерево; дай, мол, дождусь утра, присел и задремал. Вот задремал и слышит вдруг, кто-то его зовет. <...> Глядит: а перед ним на ветке русалка сидит, качается и его к себе зовет, а сама помирает со смеху, смеется. <...> Вот зовет она его, а сама вся светленькая, беленькая, сидит на ветке, словно плотичка какая или пескарь...»

Произведения художественной прозы, с той или иной степенью подробности воссоздающие образы славянских русалок, достаточно многочисленны. Это «Русалка. Малороссийское предание» (1829) и «Купалов вечер. Из малороссийских былей и небылиц» (1830) О. Сомова, «Майская ночь», «Страшная месь» из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (1832) и «Вий» Н. Гоголя, «Мавка» И. Франко (1883), «Русалка», «Иван да Марья», «Ведьмак» из «Русалочьих сказок» (1910) А. Толстого, «Гуси-лебеди», «Задушницы» (1905) из сборника сказок «Посолонь» А. Ремизова.

В них тщательно воспроизведены особенности сезонного образа жизни мифологических героинь: «Десятая неделя после пасхи, купальские дни. <...> В озера, на самое зеленое дно, под коряги подводные, под водоросли глядит огненное солнце. Негде упрятаться русалкам-мавкам, и в тихие вечера, в лунные ночи уходят они из вод озерных и хоронятся в деревьях, и зовут их тогда древяницами» (А. Толстой «Иван да Марья»).

Прилежно воссозданы известные по народным поверьям детали внешности русалок – «с белыми, как березовая кора, личиками и с длинными зелеными косами!» (И. Франко «Мавка», пер. А. Островского). «Перед ним сидела, ему коварно усмехалась злобная Русалка, которой зеленые, длинные волосы мшистым шелком упали на бледные, обнаженные плечи и на грудь, холодную, как вечные льды...» (О. Сомов «Купалов вечер»). Сохранена мрачная фантастика их бытия: «Синие огни, тая в тумане, горят на могилах. По молодому повитью дубов лезут Русалки, грызут кору» (А. Ремизов «Задушницы»).

С любовью описаны их развлечения и времяпрепровождение – качание на ветках деревьев, игры и хороводы при свете месяца: «Подплывают русалки стайкой, как пескари маленькие. <...> Ухватили голубой месяц и потащили в самую глубину. И на дне реки стало светло, ясно и весело» (А. Толстой «Ведьмак»); «От озера до хаты – хороводы русалочки. Русалки-мавки взяли за руки, кружатся, смеются, играют» (А. Толстой «Иван да Марья»). Они «рады поиграть... в лесной зелени, покачаться на длинных, тонких березовых ветвях... и смеются так весело, поют так чудесно! Их голоса, точно серебряные колокольчики. <...> словно звонкий плеск рыбок в чистой, хрустальной воде: это смех и радостные крики русалок» (И. Франко «Мавка», пер. А. Островского).

Не довольствуясь известными мифологическими деталями, авторы создают собственные. Так, О. Сомов различая русалок-утопленниц и русалок-удавленниц, наделяет их разными атрибутами: «одних из них покрывает венками из осоки, других – венками из древесных ветвей. Разумеется, что первые из них утопленницы, а вторые удавленницы», – старательно разъясняет автор в комментарии (О. Сомов «Русалка»).

Усиление фольклорной достоверности сопровождается в прозе увеличением негативных черт образа русалки. Кажется, по единому мнению авторов, любая русалка – является ли она природным существом, духом леса («Мавка» И. Франко), необыкновенной разновидностью речной фауны, вытасченной вместе с уловом из проруби («Русалка» А. Толстого), или утопившейся с горя крестьянской девушкой («Русалка» О. Сомова) – по сути своей антагонистична человеку. И дело даже не в реальном вреде, который она может ему причинить (заманить, защекотать, утопить), но в этической несовместимости, в полном и неизменном пренебрежении любыми человеческими чувствами и нравственными нормами.

Из всех рассказов на эту тему наиболее сильное и тягостное впечатление производит сказка А. Толстого «Русалка» (1910), в которой появившаяся в доме старика русалочка постепенно завладевает его жизнью и душой, вытесняя из них единственных близких и дорогих существ – внука Федьку и старого кота. Русалка действует на старика как дурман, как наркотик: ради ее пустых и эгоистичных желаний он разоряет свой дом и хозяйство (ломает крышу, чтобы солнце всегда светило; продает сначала овцу, потом лошадь, чтобы купить русалочке леденцов и «самоцветных камушков»).

Зачарованный ее тихой детской красотой, одурманенный беззащитной требовательностью, старик бьет кнутом и выгоняет из дома внука Федьку и соглашается повесить старого ласкового кота, вдвоем с которым прожил все последние годы. Выполнив все желания русалки, он, однако, не дождался от нее признательности, так и не сумел привязать к себе это себялюбивое и скользкое существо: согревшись у старика за пазухой, «за самое сердце укусила русалка старого деда, – впилась... вцепилась зубами еще раз. Заревел дед и пал с крутого берега в омут».

В прозе русалка вступает в более тесные и длительные отношения с человеком. Их встречи могут длиться уже не мгновения, как в поэзии, а часы, дни, недели. Русалка порою входит с человеком в достаточно сложные отношения – семейные или бытовые, разделяя иногда с ним реалии его крестьянской жизни. При этом русалка никогда не меняет своей нечеловеческой природы – она всюду и всегда остается свободным существом иной, фантастической, породы. И ее союз с человеком всегда временный и принципиально дисгармоничный.

Как ни редки в литературе описания земного существования русалок, еще реже мы можем встретить художественное воссоздание условий их подводного быта. Оно содержится в романе С. Клычкова «Чертухинский балакирь» (1926). У С. Клычкова «по дну речному идет широкая улица», «в берегах, под корнями кустов и прибрежных деревьев, стоят избы по ряду, словно игрушки». Днем они больше похожи «на коряги и пни», а ночью превращаются в настоящие дома – с «крылечками сбоку, князьками наверху и застрешками, на которых вместо голубей сидят пескари», со сторожевыми сомами у дверей, «пудов так на пять каждый».

Есть там и «заправдашний терем», у которого так торжественно и по-сказочному картинно «стоят на часах две большие зубастые щуки, важно поводят они плавниками и хвостами чуть шевелят, завивая их полукольцом и уставя друг в друга неподвижно свои водяные глаза, и на глаза у них по широкому носу перекинута за жабры слюдяные очки». Живут в этом подводном селении «дубенские девки» – русалки со дна Дубны-реки. И живут они вполне по-людски, по-крестьянски: «Хлопнули у подбережных избенок засовы, и на речную песчаную улицу гуртом повалили дубенские девки, распустили на ходу за плечами густые зеленые косы... взяли друг дружку за руки и повели хоровод».

Несмотря на очевидный сказочный генезис образов и отчетливо фольклорный язык данного отрывка, автор воплощает не свои фантастические видения, а поэтически воспринятую им картину реального мира – того идеального мира, в котором могли бы жить все люди на земле, если бы их жизнь была устроена в полном соответствии с природными законами. Образы С. Клычкова – это своего рода экологическая утопия, мечта о царстве «равных возможностей» для зверя, птицы, рыбы, растения и человека. И в этом мире русалки – такая же естественная его часть, как луна, река, трава и рыбы.

Впрочем, и в фольклоре, и в литературе такой светлый образ «природной» русалки довольно редок. Большая часть этих фантастических созданий если не безусловно враждебна, то, по крайней мере, вредоносна по отношению к человеку: «В час, когда вечерняя заря тухнет, еще не являются звезды, не горит месяц, а уже страшно ходить по лесу... из днепровских вод выбегают вереницами погубившие свои души девы; волосы льются с зеленой головы на плечи, вода, звучно журча, бежит с длинных волос на землю, и дева светится сквозь воду, как будто сквозь стеклянную рубашку; уста чудно усмеваются, щеки пылают, очи выманивают душу. ...Беги, крещеный человек! Уста ее – лед, постель – холодная вода; она защекочет тебя и утащит в реку» (Н. Гоголь, «Страшная месть», 1832).

А. Вельтман и вовсе называет русалок «дщерями великой ведьмы»: «Живет ведьма у Днепра, в недобром месте под осиною» (А. Вельтман, «Святославич, вражий питомец», 1833).

Из всех прозаических воплощений образа русалки в фольклорном отношении наименее, пожалуй, характерны русалки Я. Барщевского и утопленницы Н. Гоголя. Изображение русалок кажется красочным, но обобщенным, слишком гладким – словно лакированным, как росписи палехских миниатюр: «на головах красивые венки из васильков, у них коралловые уста и ясные очи, длинные волосы спадают на плечи. Они приветливо встречают путников. Одни из них легкомысленны, всегда веселы, поют и пляшут, зовут к себе, смешат игривым разговором, заманивают в темные леса, заблудившись в которых, несчастный путник никогда не выйдет на дорогу. Другие печальные, в глазах тоска, слова исполнены чувств, нежные песни их ранят сердце, подобно стреле, и погружают мысли в печаль. Доведя своими чарами до отчаяния, они убегают прочь» (Я. Барщевский,

«Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических повествованиях», 1844–1846, книга третья; пер. Д. Виноходова).

Облик гоголевской утопленницы также представляет собой, скорее, своего рода общеславянский поэтический эталон, чем реальное порождение народной фантастики: «Длинные ресницы ее были полуопущены на глаза. Вся она была бледна, как полотно, как блеск месяца; но как чудна, как прелестна! ...что-то неизъяснимо-трогательное слышалось в ее речи» (Н. Гоголь, «Майская ночь, или Утопленница», 1831).

Именно эта «юная бледная красавица» (В. Белинский) и романтическая живописность сцен играющих русалок-утопленниц имели наисильнейшее воздействие на художественные и зрительные представления о данном персонаже, вызывая у русских живописцев настойчивое желание воссоздать их изысканные фигуры: «В тонком серебряном тумане мелькали легкие, как будто тени, девушки в белых, как луг, убранный ландышами, рубашках... но они были бледны; тело их было как будто сваяно из прозрачных облаков и будто светилось насквозь при серебряном месяце» (Н. Гоголь «Майская ночь, или Утопленница»).

5. Живописные изображения русалок

Не вызывает сомнений, что гоголевской «Майской ночью» навеяны образы картин И. Крамского («Русалки», 1871) (рис. 18, с. 190) и К. Маковского («Русалки», 1878) (рис. 19, с. 191). Не только тематика, но и композиция картин схожи: справа виден заросший берег, вдали на горке белеют стены какой-то постройки (у К. Маковского – деревенской церкви с поблескивающими в лунном свете крестами и куполами, а у И. Крамского – крытой камышом белой украинской мазанки). В центре полотен располагаются фигуры русалок, сидящие у воды или стоящие на мелководье; слева и спереди их обрамляет кайма живой зелени, составленная из высоких деревьев (сбоку) и то ли осоки, то ли водорослей (на переднем плане). Этим, однако, и ограничивается сходство между полотнами.

Картина И. Крамского довольно близка гоголевскому оригиналу: на фоне густой темной зелени из ночного мрака выступают девичьи фигуры в белых длинных рубахах, с прямыми русыми распущенными волосами, зеленовато-бледные в лунном свете, но не бесплотные. Статью они напоминают не столько

призрачных утопленниц, чьи тела должны быть «как будто сваяны из прозрачных облаков», сколько вполне реальных девушек, занятых каким-то таинственным обрядом (например, опасным гаданием), и потому притихших и серьезных.

Русалки К. Маковского гораздо более изысканны и менее правдоподобны. Они не выходят из воды, а длинной змеящейся вереницей спускаются на землю с облаков, как бы демонстрируя взвешенное происхождение – то ли божественное, то ли бесовское. По некоторым народным легендам, русалки вместе с прочей нечистью были низвергнуты с неба во время падения Сатаны.

Их небесному генезису, впрочем, никак не соответствует чувственная красота изгибов обнаженных тел, отливающих перламутром в розовато-серых тонах заката. Из-за тщательно выписанной телесности девы на картине имеют мало общего с духами. А написанное в салонно-академической манере полотно, несмотря на церковные луковки в правом верхнем углу, имеет несомненный общеевропейский, а не славянский колорит: нет «национальной струйки», как образно отмечает В. Гаршин [37, с. 365]; «все же скорее – русалки французские», – вторит ему В. Стасов [173, с. 120].

В 70 гг. XIX в. живопись еще с трудом осваивает национальную фантастическую тематику. В лучшем случае есть либо одно, либо другое: или национальная характеристика не выражена, как у К. Маковского, или фантастический колорит не получается, как у И. Крамского или В. Прушковского (рис. 20, с. 192). В картине «Русалки» (1877) украинско-польского живописца присутствует национальный колорит (традиционные украинские костюмы, чернобровые и черноглазые славянские лица), много таинственной красочности (в колористическом и композиционно-образном решении ночной сцены), но нет ничего чудесного, фантастического. Для художников, по-видимому, сложен переход от традиционного академизма или устойчивого реализма к условности народно-поэтического вымысла.

Определенные нарекания вызывает и самое знаменитое «русалочье» полотно этих лет – «Садко» И. Репина (1876) (рис. 21, с. 193). В нем кажутся одинаково уязвимыми и фантастический, и национальный компоненты.

Череды дочерей морского царя, выплывающих из глубины картины, напоминают красочное маскарадное шествие в костюмах разных времен и народов – рыжеволосая индуска, смуглая пер-

сиянка, пышная итальянка, знойная испанка и даже дама в средневековом костюме с двурогим головным убором. Плотные узорчатые ткани объемных бальных туалетов, пышные головные уборы и тяжелые золотые украшения странно и неуместно выглядят среди мелькающих рыбьих хвостов, на фоне морских звезд, ракушек и водорослей. Внутреннее пространство картины, на наш взгляд, в большей степени напоминает не сказочную феерию, а дорогой аквариум с экзотическими декоративными обитателями. Считается, что И. Репин использовал в картине подлинные зрительные впечатления от посещений гигантских аквариумов Берлина или Неаполя [133, с. 92].

Присутствие рядом с русалками, внутри водной толщи Садко, в тяжелой, крытой бархатом шубе и опушенной мехом шапке, не делает картину ни фантастической, ни национально-характерной. И уж совершенно ничего чудесного и фантастического нет в фигуре девушки-чернавушки, скрывающейся в густой серо-зеленой тени в левом верхнем углу картины. В этом бледном, сутулом, стыдливо отворачивающемся создании в бесформенном крестьянском платье довольно трудно отыскать сюжетно требуемые черты национального идеала красоты и признаки нравственного, духовного превосходства над соперницами.

Картину И. Репина «Садко», таким образом, вряд ли можно счесть достойным воплощением славянских волшебномифологических образов. Даже В. Стасов, настойчиво и, кажется, преувеличенно хваливший картину в печати [169, с. 470–471; 172, с. 83–87], в письме И. Крамскому не удержался: «Где все волшебства, где все фантастические чудеса, какими населено в нашем воображении дно морское, особенно в волшебной сказке? Ни о чем подобном у Репина нет и помина. И, значит, вся картина его есть не что иное, как один громадный и фатальный провал!!» [171, с. 315].

Более удачной оказывается созданная примерно десятилетием позже «Русалка» В. Серова (1896) (рис. 22, с. 194). В темной прозрачной глубине речной заводи мерцает прикрытое гибкой зеленью ивы, как завесой, лицо зачарованной девы – таинственный, едва уловимый лик неземного существа. Думается, незавершенность облика персонажа (одно лицо, без фигуры), равно как и незаконченность самого произведения (эскиз к картине), положительно сказались на художественных качествах полотна, трансформировав некоторую недосказанность в изменчивую неопределен-

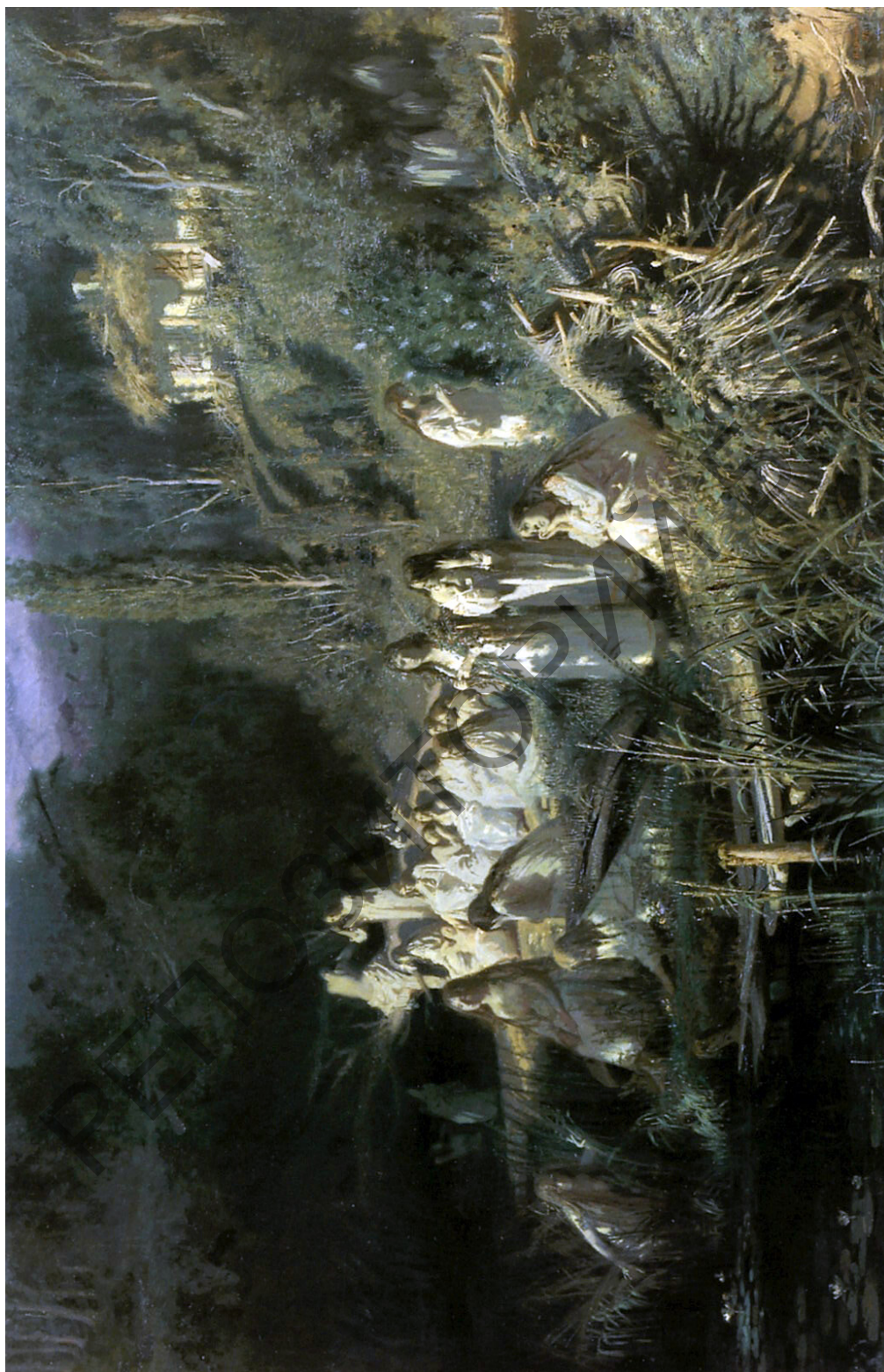
ность фантастического образа, в призрачную неуловимость героини. В целом настроение картины кажется созвучным начальным строкам стихотворения К. Бальмонта: «Когда ты взглянешь в прозрачные воды затона под бледною ивой, при свете вечерней звезды...» («Затон», 1899).

Образно-мифологической точностью и поэтической убедительностью отмечена «Русалка» И. Билибина (рисунок тушью, иллюстрация к разделу «Мифология славян» из энциклопедического словаря «Всеобщая мифология», изданного в Париже в 1934 г.) (см. шмуцтитул к главе 4, с. 157). Перед нами «летняя» русалка – из тех, что после Троицы покинули воды, переселившись в лес, на деревья. Существо небезопасное и небезобидное: в белоглазом лице славянской сирены, удобно устроившейся в развилке ветвей кряжистого старого дерева, в ее чуть кривящихся губах, готовых раскрыться завлекающим, манящим хохотом, есть что-то злокозненное и коварное: лукавое обещание незабываемых чарующих ночных мгновений до самой смерти поутру.

Хороши и убедительны водные девы М. Врубеля, решенные в красочной декоративности модерна. Тайнственны их смутные лики и тонкие изгибы фигур, перламутрово мерцающие в таинственной глубине «Жемчужины» (1904), «Теней лагун» (1905) (рис. 23, 24, с. 195) или «Раковины» (1904).

Помимо живописных изображений русалок есть и скульптурные их воссоздания. Это «Русалка» П. Ставассера (1847), «Русалка» П. Забелло (1876), «Ундина» (1912) и «Русалочка» (1916) С. Коненкова. Впрочем, за исключением деревянных фигур С. Коненкова, скульптуры не представляют собой ничего выдающегося. По справедливому замечанию исследователей, «образ русалки является как бы вненациональным живописно-пластическим мотивом, часто встречающимся в искусстве всего XIX века: так, между “Русалками” П. А. Ставассера (1847) и П. П. Забелло (1876) разница лишь в мастерстве исполнения» [133, с. 84–85].

Иллюстрации к главе 4, разделу 5



*Рис. 18. И. Крамской. Русалки.
1871. Холст, масло. 88 x 132.
Москва, Государственная Третьяковская галерея*



Рис. 19. К. Маковский. Русалки.

1879. Холст, масло. 261 x 347.

Санкт-Петербург, Государственный Русский музей



*Рис. 20. В. Прушковский. Русалки.
1877. Холст, масло. 250 x 161.
Краков, Национальный музей*



Рис. 21. И. Репин. Садко.
1876. Холст, масло. 322,5 х 230.
Санкт-Петербург, Государственный Русский музей



*Рис. 22. В. Серов. Русалка.
1896. Холст, масло. 68 х 60.
Россия, частное собрание*

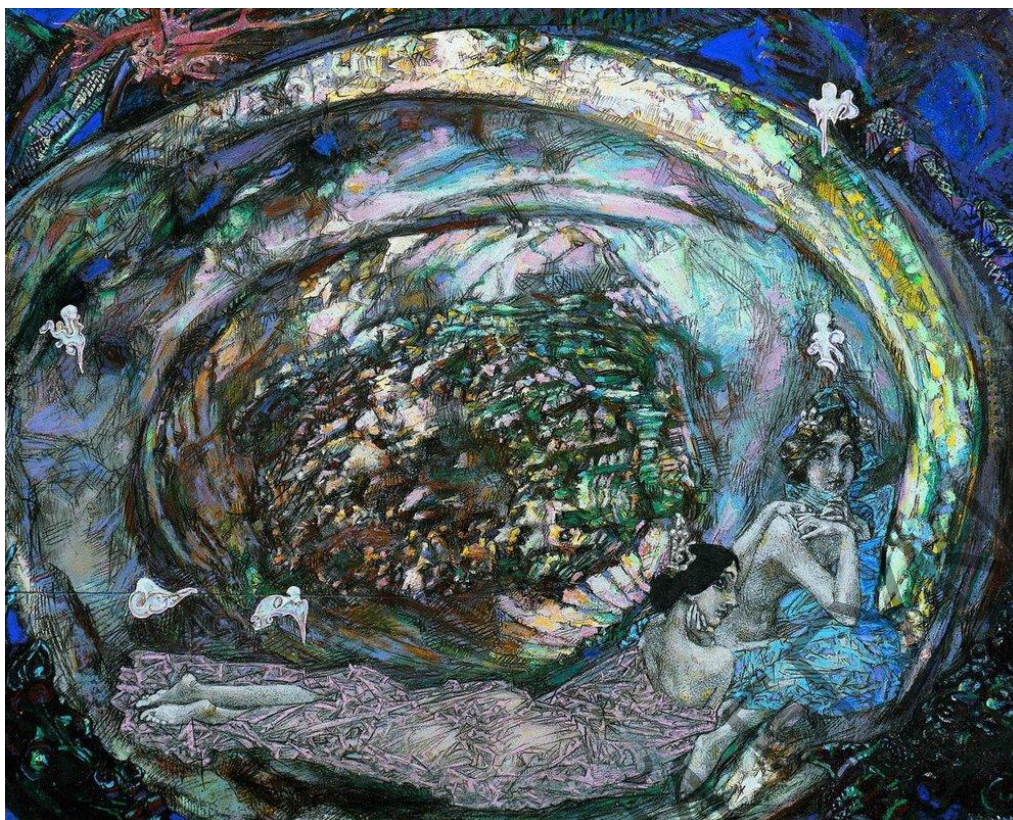


Рис. 23. М. Врубель. Жемчужина.
1904. Картон, пастель, гуашь, уголь. 35 x 43,7.
Москва, Государственная Третьяковская галерея



Рис. 24. М. Врубель. Тени лагун.
1905. Бумага, пастель, гуашь, уголь, графитный карандаш. 90,6 x 69,5.
Москва, Государственная Третьяковская галерея

6. История оперной русалки

*От дунайской русалки
к днепровской: оперы С. Давыдова*

В музыке образ русалки появляется приблизительно тогда же, когда и в поэзии – на рубеже XVIII–XIX вв. – и также является заимствованным. Предтечей и прародительницей первой русской музыкальной русалки стала героиня зингшпиля австрийского композитора Ф. Кауэра «Дунайская дева», в начале 1800-х гг. с большим успехом шедшего на русской сцене. В соответствии с традициями музыкального театра того времени в русской постановке либретто подверглось значительной переделке – не только текст был переведен на русский язык, но и сюжет русифицирован Н. Краснопольским. Действие оперы перенесено на берег Днепра, имена героев переименованы на архаично-славянские: Видостан, Милослава, Леста. Появились новые музыкальные номера, написанные русскими композиторами: для первой части оперы – С. Давыдовым (1803), для второй, получившей в русской редакции название «Днепровская русалка», – К. Кавосом (1804).

Ошеломляющий успех этих постановок у публики был вполне объяснимым. Музыкальное представление удачно сочетало красочную зрелищность многочисленных сценических эффектов, чудесных превращений героев и предметов с эффектной сюжетной интригой, включающей приключения и роковую любовь. Весьма привлекательными для публики были также яркий романтический колорит произведения, соединявший древнеславянский исторический антураж с фантастикой, и пьянящая музыкальная легкость в духе музыки венского быта. Исключительная популярность спектакля вызвала к жизни третью и четвертую его части («Леста, днепровская русалка»²³, 1805 и «Русалка», 1807), написанные русским композитором С. Давыдовым на либретто литераторов – Н. Краснопольского (1805) и А. Шаховского (1807).

²³ Выражение «днепровская русалка» в XIX в. было таким же устойчивым, как и «киевская ведьма». По украинским народным представлениям, именно днепровские русалки считаются изначальными, «первобытными, коренными русалками». «Родина их – главное их местопребывание – Днепр; отсюда они расходятся по другим рекам, озерам и самородным криницам» [115, с. 511].

Фигура русалки в отечественном музыкальном искусстве начинает обретать уже не общеевропейские, не австронемецкие²⁴, а определенно славянские очертания. При этом русский колорит третьей и четвертой частей русалочьей эпопеи обуславливается не авторством либретто и даже не национально-характерными деталями воссоздаваемых событий и образов. Определяющим фактором становится музыка С. Давыдова. Общий лирический характер, единый эмоционально-выразительный, прочувствованный тон музыкального высказывания одинаково присущ как реалистическим, так и фантастическим эпизодам оперы.

Собственно фантастических русалочьих сцен у С. Давыдова не так уж много, и практически все они сосредоточены в третьей опере тетралогии. Наиболее яркими можно полагать оркестровую картину подводного царства из 1-го действия и большую сольную сцену Лесты с хорами русалок в начале 2-го действия. В других сценах фантастический элемент в характеристике русалок чаще всего отсутствует, вытесненный реалистически-бытовым. Так, например, в 1-м действии русалки и их царица предстают в виде крестьянских девушек-прачек, чему соответствует их музыкальная обрисовка, выполненная в духе народных плясовых напевов. Полностью лишена фантастической окраски партия Русалочки, дочери Лесты. В основе ее вокальных номеров – либо подлинные народные мелодии, либо стилизация в народном духе. А в четвертой опере тетралогии (сохранились лишь отдельные номера) и вовсе отсутствуют образы русалок: Леста выступает в облике волшебницы, колдуньи в соответствующем окружении.

Основными средствами обрисовки фантастических русалочьих образов у С. Давыдова становятся тембровые, фактурные и тональные приемы. Прозрачная инструментовка с преобладанием духовых и струнных пиццикато (оркестровое начало 2-го действия) создает романтический ночной пейзаж – сквозное воздушное пространство, напоенное голосами оживающей природы. Фантастические звуки подводного мира обозначаются у С. Давыдова то холодноватыми пассажами флейты в высоком регистре (2-й хор русалок «Приятны звуки раздались», В-dur, 1-я сцена 2-го действия) (нотный пример 32), то редким тембром стеклянной гармоники (1-е действие, № 3). Косвенным подтверждением чуткости тембрового мышления С. Давыдова являет-

²⁴ Считается, что все «русалки и прочая “нечисть” стали проникать в европейское искусство именно оттуда», от «немцев и австрийцев» [90, с. 63].

ся последующее применение стеклянной гармоникой М. Глинкой для создания волшебного колорита садов Черномора (опера «Руслан и Людмила», 4-е действие).

Разнообразие рисунков гармонической фигурации (от тремоло и уступчатых двузвучных покачиваний до широких арфовых переборов) служит у С. Давыдова способом воссоздания изменчивой водной среды, с ее рябью, колыханиями, всплесками, и средством разрежения музыкальной ткани, воплощением прозрачности, проницаемости толщи вод. Складывающееся ощущение покоя и природной гармонии не нарушают вокальные партии русалок: фактура хоров отличается согласованностью, гладкостью длительных терцовых (реже – секстовых) дублировок, рождающих впечатление единства поющих. Таковы, например, четыре хора русалок из 1-й сцены 2-го действия.

Общее впечатление неустойчивой статики упрочивается структурными особенностями музыки русалочьих эпизодов. Их определяет сочетание завершенности (ясность структурного членения, простые формы), закругленности (обрамление одинаковыми оркестровыми эпизодами каждого из русалочьих хоров, драматургическая симметричность строения крупных сцен) и текучести (настойчивая неквадратность большинства построений, изобилующих внутренними повторами фраз, «лишними» третьими предложениями, расширениями, дополнениями и прочими способами «досказывания» периодов).

Важными качествами музыкального мышления С. Давыдова являются четкость тональной логики и чуткость в отношении тонального колорита. Об этом свидетельствует, например, выбор ослепительно-светлого, словно «позлащенного солнечными лучами» (сценическая ремарка), C-dur для завершения «ночной» 1-й сцены 2-го действия (инструментальное Adagio и 4-й хор русалок «Солнце в путь теперь вступает») или эггического g-moll для характеристики Видостана (2-е действие, № 14). Большинство русалочьих эпизодов написано в мажорных бемольных тональностях – светлых и холодноватых. При этом тональность Es-dur выступает в роли централизованной, объединяющей и в значении лейттональности царицы русалок.

Впервые Es-dur возникает в дуэте Остапа и Кифара (1-е действие) на словах «В водах днепровских обитает богиня» – на это указывал Ю. Келдыш [88, с. 152]. Потом главенствует в большой сцене Лесты с русалками (2-е действие). Здесь в Es-dur звучит

оркестровое вступление и 1-й хор русалок («Наступил час тихой ночи»), а также выход Лесты после 2-го хора (*Moderato sostenuto*). Позже *Es-dur* появляется в 3-м хоре («Перестань, царица, сокрушаться»), оттеняя его лирико-драматический *c-moll*, и в оркестровом сопровождении последующего монолога царицы русалок («Любезные сестры»). В четвертой части тетралогии звучание *Es-dur* в ариозо с хором «О, солнце» выдает русалочью сущность переодетой в волшебницу Лесты.

Интерес к русалочьей тематике в музыкальном театре не смогли исчерпать ни Ф. Кауэр, ни С. Давыдов, ни многочисленные их подражатели – иностранные и отечественные (см. об этом [45, с. 290; 142, с. 138]). Он сохраняется в России вплоть до конца 30-х гг. XIX в., когда появление пушкинской драмы «Русалка» дает новый толчок творческой фантазии композиторов.

*Пушкинская «Русалка»
в музыкальном театре*

Неоконченная драма А. Пушкина «Русалка», впервые опубликованная после смерти поэта (1837), была начата в 1825 г., а за-

думана, судя по всему, еще раньше и не без влияния широко известной русалочьей эпопеи Ф. Кауэра – С. Давыдова (К. Генслера – Н. Краснопольского). Сюжет «Русалки» А. Пушкина в целом точно воссоздавал самую «известную “русалочью” мифологему отечественной театральной жизни» [220, с. 128] – историю покинутой возлюбленным и утопившейся с горя девушки, превратившейся после смерти в царицу русалок, мечтающую отомстить своему обидчику.

Драма А. Пушкина повторяет основные сюжетные ходы либретто Н. Краснопольского: гибель героини – свадьба ее возлюбленного с другой – его воспоминания о былом – встреча с дочерью-русалочкой. Не меняется также основное место действия – берег Днепра – и социальный статус главных персонажей: крестьянская девушка, князь, его невеста княгиня (княжна). Не видоизменяясь во внешних признаках, история днепровской русалки у А. Пушкина, однако, изменяется по существу – и, как следствие, по жанру. Из волшебного-феерического сказки она превращается в лирическую драму, почти реалистическую по типичности и психологической точности характеров. В историю, в которой фантастическое, русалочье есть лишь иное проявление реального – конечная стадия трансформации человеческой души, превысившей меру земного страдания.

Музыку к первой постановке «Русалки» А. Пушкина написал А. Алябьев (1838). В соответствии с замыслом и ремарками автора драмы она состояла из четырех номеров – хора «Сватушка», песни Наташи «По камушкам, по желту песочку» во 2-й картине и двух хоров русалок в 3-й картине. Оформление спектакля дополнялось двумя оркестровыми эпизодами, сопровождающими завершение свадебной сцены и заключительный монолог царицы русалок. Но их музыка не сочинялась специально, а, скорее всего, подбиралась «к случаю» из музыкальных фондов театра [221, с. 121].

Интересно, что необычность персонажей, появляющихся в 3-й картине (т. е. русалок), никак не сказывается в музыке. Русалочьи хоры решены у А. Алябьева в единой для всех музыкальных номеров обобщенно-лирической манере и не содержат каких-либо необычных фантастических деталей. В выразительном отношении их отсутствие успешно компенсируют приемы создания водного колорита, частично знакомые нам по творчеству С. Давыдова: «оркестровая имитация водных всплесков», «жанр баркаролы с характерным ритмическим “колыханием” в вокальной линии» [221, с. 131]. Чуть позже эти средства использует в музыкальном прочтении образов пушкинских русалок и А. Даргомыжский.

Опера А. Даргомыжского «Русалка» (1855) сочинялась долго, как и положенная в ее основу пушкинская драма, – 12 лет. Возникновение интереса к проекту отмечено у А. Даргомыжского сочинением камерного вокального дуэта «Свободной толпой с глубокого дна» (1843), превращенного позже в хор русалок из 2-й картины 3-го действия. «Быть может, именно с этого дуэта разрослась мысль – превратить всю поэму Пушкина в оперу. Так что – и в происхождении ее – пение русалок играет немало важную роль» [162, с. 117]. Многообещающее начало не привело к созданию волшебного-фантастического музыкального спектакля. Этому препятствовал не только строй пушкинской драмы, но и характер дарования А. Даргомыжского: критикой отмечалось, что «в фантастическом элементе – композитор не в своей сфере» [162, с. 127].

Опера А. Даргомыжского – это лирико-психологическая музыкальная драма, омузыкаленная история обманутой любви, мучительного страдания, душевного кризиса и полного изменения личности героини: из подчиненной, зависимой, чувствитель-

ной – во властную, мстительную, холодную. Собственно фантастическое играет роль второстепенную и необязательную – скорее колористическую, нежели функциональную. Видимо, поэтому фантастические русалочьи сцены занимают и масштабно, и драматургически не слишком значительное место.

Русалки впервые появляются в опере ближе к концу, во 2-й картине 3-го действия (хоры «Свободной толпою» и «Любо нам»), заполняя все 4-е действие – как 1-ю (танцы русалок, сцена с русалками, дочерью-русалочкой и ария царицы русалок), так и 2-ю картины (мелодраматические эпизоды встречи князя с русалочкой, зовы русалки и финал-развязка). Яркий новатор музыкальной драматургии и языка в реалистических, лирических и бытовых сценах, в эпизодах фантастических А. Даргомыжский неожиданно предстает как умеренный консерватор и поклонник традиций.

Так, партия русалочки, декламирующей текст в сопровождении обезличенных арфовых пассажей, равно как и лишенные образной характерности балетные эпизоды²⁵, в жанровом отношении определенно напоминают мелодрамы и музыкальные феерии начала XIX в. А музыкальный язык русалочьих хоров практически не содержит приемов, которые не использовали бы С. Давыдов или А. Алябьев: баркарольный метр $\frac{6}{8}$, перекаты гармонической фигурации и всплески форшлагов в оркестровом сопровождении, терцовые дублировки и свободные имитационные переключки в вокальной партии (нотные примеры 33, 34). Драматическое мышление А. Даргомыжского не находит в русалочьих играх материала для дальнейшего сюжетного или музыкального развития оперы. В музыкальной драматургии оперы Русалочьи сцены представляют своеобразное интермеццо – живописный фон для развития основного конфликта (Русалка–Князь).

Заметной музыкальной самостоятельностью и выразительностью отличается, пожалуй, только зов русалки, где эффект фантастический, «завораживающий, словно магически воздействующий» [129, с. 245] парадоксально образуется многократным настойчивым повторением простейшего мотива народной колыбельной песни «Идет коза рогатая» (нотный пример 35). В уме-

²⁵ Еще А. Серов указывал, что «рутинный характер танцев... чрезвычайно далек от истинной фантастичности, которой требовало подводное царство русалок» [163, с. 627].

лых руках А. Даргомыжского мелодическая и ритмическая элементарность (четыре звука, возвратное трихордовое движение в пределах кварты) оборачивается особой архаической простотой, а незамысловатость секвенционных повторов – нечеловеческой неутомимостью и устремленностью. Колдовской характер музыки усиливает гармония, сопровождающая начальный, призывно-манящий вариант фольклорного мотива – цепь трезвучий, прихотливо и свободно сплетающаяся большетерцовые и малотерцовые звенья, мажорные и минорные аккорды, одинаково далекие от тоники (e – cis – A – fis – dis – H).

Отголоски сюжетных коллизий пушкинской драмы ощущаются и в опере А. Алябьева «Рыбак и русалка, или Злое зелье» (1841, сохранилась частично), основу либретто которой составляет драма А. Вельтмана, задуманная автором как развернутое окончание пушкинской «Русалки». Вторично обращаясь к русалочьей теме, А. Алябьев не повторяется в ее трактовке. Изменению подвергаются и характер, и драматургическое положение персонажа, и сам способ его музыкального воссоздания. Холодная и чувственная соблазнительница, русалка здесь уже не единственная и не главная женская фигура. Вместе с невестой рыбака Дуней (страдающей и покинутой) и его возлюбленной Настей (отвергнутой и мстительной), она – лишь одна из трех стандартных романтических героинь, на которые распадается целостный, реалистически противоречивый и живой пушкинский образ. Два «человеческих» персонажа наделены развернутыми вокальными партиями (лирическое сопрано у Дуни, контральто у Насти). «Нечеловеческий» же образ русалки отделяет от них непроходимая граница: она не поет, а танцует (ее партия предназначена для балерины). Тем самым А. Алябьев как бы противопоставляет друг другу два мира – живой и неживой, телесный и бестелесный, реальный и фантастический. Позже таким же приемом воспользуется Н. Римский-Корсаков в опере «Млада», наделив балетными партиями тень княжны Млады и тень царицы Клеопатры.

В опере А. Алябьева, по мнению исследователей, много провидческого, предвосхищающего будущие находки русской музыкальной классики. Финал 2-го действия, где рыбак Иван подымается из подводного мира на землю, вызывает ассоциацию со «Свадебным поездом» из «Садко» Н. Римского-Корсакова (на это указывает Е. Левашев [103, с. 86–87]). «Воистину

уникальной для русской оперной литературы» того времени называет исследователь многоуровневую и многофигурную композицию сцены центрального акта оперы. Действие разворачивается одновременно в трех планах: речное дно с хором русалок и «диалогом» рыбака (пение) и русалки (танец); берег реки с хором рыбаков и ариозо Дуни; и, наконец, заоблачные сферы с хором небесных сил, «словно эхом откликающихся на все происходящее» [103, с. 87].

*Оперные интерпретации
русалок В. Даля*

В 40-е гг. XIX в. русалки (вместе с другими мифологическими персонажами – лешими, домовым, водяным, кикиморой, оборотнем) появляются в опере А. Верстовского «Сон наяву, или Чурова долина» (1843, либретто А. Шаховского по пьесе В. Даля «Ночь на распутье»)²⁶. Трактовка образа меняется: хотя в интерпретации А. Верстовского и А. Шаховского русалки еще не делаются более достоверными мифологически, зато очевидно опрощаются и очеловечиваются. Они уступают русалкам «пушкинского периода» в поэтичности и таинственности, но заметно превосходят их народностью и живостью характеров: пляшут, водят хороводы, проказничают.

Так, во втором – фантастическом – акте оперы русалки на берегу с удовольствием слушают пение витязя Весны, активно выражают свое отношение к нему (на это указывают авторские ремарки в партитуре). После первой песни «русалки знаками показывают, что песня им наскучила», после второй – «русалки в досаде». А услышав плясовую, не могут устоять на месте: «русалки начинают пошевеливать плечами и приплясывать». Фантастическое в этой сцене Весны с русалками отсутствует полностью, вытесненное народно-бытовым духом девичьих посиделок.

Все песни Весны (2-е действие, сцена 7), хоть и не являются подлинными народными, решены в народных традициях, имеют отчетливый национальный и жанровый колорит: русская протяжная «Как возговорит море черное» (с начальной восходящей секстой и многозвучными распевами слогов), украинская лирическая «Как плывет челнок» (гармонический минор, сопоставление параллельных минора и мажора), свадебная «У окна сидят красны девицы», плясовая «Ах, вы, девицы» и цыган-

²⁶ История создания и сюжет оперы изложены в главе 2.

ская «Становитесь кружком», под которую русалки водят хороводы. Отсутствие музыкальной или драматургической общности (при наличии национального и жанрового контраста) придают сцене Весны с русалками форму, скорее, не сюиты, а дивертисмента, характерную для волшебных и комических опер конца XVIII – начала XIX в.

Меньше национально-характерного, но не бытового элемента и в последующей сцене водяного с русалками. Разбуженный шумом водяной пытается выяснить, «что за шум, что за визг», но русалки не могут ответить: водяной «склепал им языки» за неумную болтливость. После бурной комической жестикуляции русалок, водяной признает: «Нет, не можно понять их без слов. Ну, снимаю столбняк с языков». На слушателя словно обрушивается искрящийся каскад ни на секунду не смолкающих звуков – хор русалок «Говорим, говорим, говорим!» (нотный пример 36). Хор болтающих русалок, один из самых жизнерадостных и забавных эпизодов оперы, убедительно демонстрирует двойственную природу русалочьих образов – человеческих и стихийных, а также стороны их образной характеристики – комическую и мифологическую.

Все средства музыки хора одинаково хорошо воссоздают как энергичную болтовню-скороговорку, щебетание девичьих голосов, так и однообразный шум прилива, волнообразность, типичную для русалочьих водных образов. Ровные мелкие длительности стаккато легко рассыпаются по голосам вокальной партитуры фразами как раз такой длины, которая соответствует естественной длине человеческого дыхания. Пульсация длительностей ни разу не прекращается – фразы одной «задохнувшейся» группы подхватывает другая; они «набегают», перебивая, перекрывая друг друга. Устремленная вверх уступчатая мелодическая интонация соответствует характеру возбужденной речи; а закругленные контуры и плавность мелодических фраз – типичной фигуре волны.

«Водные» качества образов усиливаются плавным покачиванием баркарольного метра $\frac{6}{8}$, элементами гармонической фигурации, органически включенными в вокальную мелодию, традиционной бемольной тональностью (F-dur), а также облегченностью, прозрачностью инструментального сопровождения (скрипки и альты, дублирующие вокальные партии в оркестре).

Обрисовку русалок в опере А. Верстовского дополняют танцы, ставшие в русалочьих операх XIX в. едва ли не обязательной частью их музыкальной характеристики. У А. Верстовского эта балетная сцена (в 5-й сцене 2-го действия) состоит из четырех танцев. В полном соответствии с традициями, уже сложившимися в этой области русалочьей музыки, они написаны в трехдольных метрах (первый танец $12/8$, остальные $3/4$), бемольных тональностях (третий танец – Des-dur, остальные – F-dur) и бальных жанрах (второй и третий танец – полонез, четвертый – вальс), с гармонической фигурацией в сопровождении.

В характеристике русалок преобладают не мифологические, а комические тона и народно-жанровые средства. Поэтическая условность, элегическая томность русалочьих образов у А. Верстовского подменяется национальной определенностью и бытовым правдоподобием. Собственно русалочье в опере А. Верстовского немного – не только в музыкальном, но и содержательном смысле. В сюжетно-драматургическом отношении роль русалок в опере невелика: их наиболее заметное деяние – похищение князя Милаша, утянутого на дно. Но и оно совершается в опере не по мифологической необходимости (в соответствии с которой русалки топят всех, неосторожно приблизившихся к их водоемам), а, скорее, по лирической потребности (в Милаша давно влюблена старшая русалка Водосвета).

Трактовка образов русалок в опере – и сюжетная, и музыкальная – соответствует канонам волшебной сказки, а не народным языческим верованиям. Именно поэтому, думается, многим слушателям-современникам опера показалась возвратом к старому, к традициям «Днепровской русалки» С. Давыдова (см. отклики на постановку у А. Гозенпуда [47, с. 274]).

*Музыкальная судьба
«Ундины» В. Жуковского*

Практически одновременно с «Русалкой» А. Пушкина русская читающая публика знакомится с «Ундиной» В. Жуковского

(1836). Однако то ли в силу инациональной природы персонажа («Ундина» В. Жуковского является свободной стихотворной переработкой одноименной немецкой прозаической повести Ф. де ла Мотт Фуке), то ли из-за жанровой условности произведения (сказка), композиторы не торопятся с музыкальными прочтениями сочинения. В числе первых музыкальных откликов – юношеская фортепианная пьеса А. Рубинштейна, удосто-

ившаяся благожелательного отзыва Р. Шумана как «первая работа талантливого мальчика» [219, с. 145], оперы А. Львова и П. Чайковского²⁷.

Ни одно из этих произведений нельзя назвать значительной творческой удачей. Этюд А. Рубинштейна «Ундина» (1843, *Desdur*), несмотря на отмеченное Р. Шуманом «преобладание мелодического начала», удручающе однообразен по воплощению: слух утомляет неизменная на протяжении всей пьесы арфовая гармоническая фигурация²⁸ – один из наиболее простых и очевидных, как уже отмечалось, приемов воплощения в музыке водных образов и картин. Впрочем, «от столь юного автора мы не вправе были бы ожидать чего-либо более оригинального» [219, с. 145].

Опера А. Львова «Ундина» (1848) не пользовалась популярностью у публики, критикой была названа «произведением совершенно незначительным в художественном отношении, не оставившим никакого следа в русской музыкальной культуре» [87, с. 302]. Хотя ее увертюра, заново оркестрованная М. Балакиревым, считалась лучшим из сочиненного композитором.

Самым известным музыкальным прочтением сказки В. Жуковского стала опера П. Чайковского «Ундина» (1869) – не столько, может быть, из-за музыки, сколько из-за ее почти полного интригующего отсутствия. Написанная в кратчайший срок (вместе с инструментовкой – за полгода) на сюжет одного из нежно любимых П. Чайковским произведений, она никогда не была поставлена в театре и в 1875 г. уничтожена автором [199, с. 238]. Еще трижды, по крайней мере, П. Чайковский возвращался к этому замыслу, собираясь написать то оперу (1878), то балет (1886), то снова оперу (1893). Последний раз – за полгода до смерти [199, с. 238; 200, с. 505; 201, с. 85].

От «Ундины» осталось только 5 фрагментов, четыре из которых вошли в другие произведения композитора²⁹. Среди них –

²⁷ Позже к ним добавляется также неизданная юношеская опера С. Прокофьева «Ундина» (1904–1907), из которой сохранились только 3-е и 4-е действия (ЦГАЛИ).

²⁸ Р. Шуман полагал, что «заглавие этюда объясняется, главным образом, волнообразным характером сопровождающей фигурации» [219, с. 145].

²⁹ Оркестровая интродукция и песня Ундины (1-е действие) были включены в музыку к сказке А. Островского «Снегурочка» (в качестве Интродукции и Песни Леля), свадебный марш (3-е действие) превратился в часть Второй симфонии, дуэт Ундины и Гульбранда (3-е действие) перенесен композитором во 2-е действие балета «Лебединое озеро» (Адажио *Ges-dur*). Не нашел применения в сочинениях П. Чайковского только финал 1-го действия «Ундины» (со сценой наводнения, хором рыбаков и дуэтом главных героев).

один из шедевров мелодического гения П. Чайковского: дуэт Ундины и Гульбранда, известный нам как восхитительное Адажио Ges-dur из балета «Лебединое озеро». Именно его несравненная кантилена уже почти полтора века более всего будоражит фантазию публики, заставляя воображать другие, возможно не менее чарующие, но, увы, утраченные красоты оперы.

Из сохранившихся фрагментов непосредственное отношение к русалочьей музыке имеет песня Ундины «Водопад – мой дядя» из 1-го действия, F-dur (нотный пример 37). Мелодически не слишком яркая, она решена вполне традиционными выразительными средствами: закругленность трехчастной формы, многочисленные арфовые пассажи, тремоло и фигуры в сопровождении, преобладание деревянных духовых в оркестре. Спокойный водный колорит создают структурные особенности музыки – прихотливая «текучесть» трехтактовых фраз, складывающихся в завершенные 12- и 24-тактовые построения.

Обращает также внимание подвижность внешне статичной структуры. Контуры сложной трехчастности размываются не только отсутствием выраженного тематического контраста между разделами, но непрерывным развитием начальной темы, которое возникает уже в пределах первой части формы и длится вплоть до динамизированной репризы. Холодноватая чистота начального изложения по мере развития музыки сменяется более теплыми красками: постепенно добавляемые струнные впоследствии полностью вытеснят деревянные духовые. Благодаря продуманной тембровой драматургии, репризное проведение темы насыщенным звучанием позволяет предчувствовать негу грядущего любовного дуэта.

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

*Гоголевские утопленницы
на оперной сцене*

Самых необычных русалок представляет нам опера П. Чайковского «Кузнец Вакула» (1874; «Черевички» во второй редакции, 1885). Действие оперы, написанной на сюжет гоголевской повести «Ночь перед Рождеством», происходит в самый холодный период славянской зимы – в дни зимнего солнцестояния,

в трескучие рождественские морозы. И появление русалок, которые «в обледенелом виде выходят из проруби» (ремарка в партитуре), производит поистине бодрящее впечатление – даже учитывая относительно мягкий характер украинской зимы.

В повести Н. Гоголя, напомним, никаких русалок не было. В опере они появляются по воле либреттиста, поэта Я. Полонского. Он заменяет хором русалок гоголевскую сцену Вакулы с Пузатым Пацюком – ту, где Пацюк на глазах изумленного Вакулы виртуозно поедает вареники, заставляя их запрыгивать из миски со сметаной прямо ему в рот. Наверное, в лирическом строе либретто Я. Полонского, оказавшегося столь созвучным настроению музыки П. Чайковского, такая комическая клоунада действительно казалась неуместной. Но и ее замену вряд ли можно счесть органичной.

Образ «зимней» русалки нельзя назвать абсолютно неправдоподобным. В научной литературе имеются упоминания о владимирской русалке, которая, намерзшись в холодной воде, прибегает – «вся во льду» – погреться в бане или овине [65, с. 101]. Но это редчайшее из свидетельств. Д. Зеленин, авторитетнейший исследователь данного мифологического персонажа, утверждает: «о месте нахождения русалок зимою в народе имеются лишь самые смутные и неопределенные представления» [68, с. 169]. В соответствии с наиболее распространенными восточнославянскими мифологическими воззрениями русалки погружаются зимой в сон вместе со всей природой. Украинские же русалки, видимо, как самые нежные среди себе подобных, и вовсе «смертны; зимою они умирают, а весною тела умерших уносятся, в виде пены, бегущими с гор ручьями» [77, с. 71]. Обледенелые фигуры русалок в опере «Кузнец Вакула», таким образом, приобретают определенно русский характер, который композитору остается лишь усилить средствами музыки.

Созданию национального колорита способствует не только отчетливо попевочное строение мелодии, практически целиком основанной на различных трихордовых интонациях, но и общая структура сцены – форма хора «Темно нам, темно, темнешенько». В ней нет традиционной симметрии, а есть поступательность (сквозная строфичность) и вариантность (двойная форма с разрастанием при повторении), свойственные народно-песенной культуре. Выразительна и метрическая организация музыки – применение П. Чайковским пятидольного метра, русскость

которого неоднократно отмечали исследователи [127, с. 123; 196, с. 174]. Метр этот, называемый также русской песенной стопой, является основой народного стиха и поэзии в народном духе (А. Кольцов, А. Дельвиг). В XIX в. он широко используется композиторами для придания музыке национальной характеристики и истинно русского колорита: при всем «многообразии преломлений», «общий смысл применения 5-дольников всюду один – это форма национального выражения в музыке, с внутренним развитием русского музыкального лексикона» [196, с. 176].

В хоре русалок метрическая нерегулярность пятидольника дополняется переменностью размера, постоянно сбивающегося с $\frac{5}{4}$ на $\frac{3}{4}$, органической неквадратностью структуры, непропорциональностью строения фраз и предложений. Хор словно трясет в ознобе, когда зуб на зуб (такт на такт) не попадает (нотный пример 38). Отметим также малую выразительность мелодии, складывающейся в основном из сбивчивых повторений начального мотива и однообразно-плачевых малообъемных интонаций, разорванных паузами; словно «ползущую» гармонию (с обилием хроматических проходящих оборотов на тоническом органном пункте) и однообразие сопровождения (аккордовая фактура, усложненная непрерывно змеящимся контрапунктом неаккордовых звуков). Все это не добавляет музыкальному образу прелести, но, безусловно, способствует выразительности. Хор русалок обладает такой тоскливой силой, что не выдерживает даже Леший: «Что вы воете!» – раздраженно восклицает он, видимо, разбуженный их характерным пением.

Нарочито тусклый, неяркий по музыкальному колориту хор русалок с Лешим в опере П. Чайковского идеально соответствует выполняемой драматургической функции. Его персонажи не являются ни участниками, ни заинтересованными наблюдателями, ни комментаторами разворачивающихся в опере событий. Их номер, по сути, всего лишь пейзажное вступление к будущему действию – оркестровая картина стылой зимней ночи, усложненная голосами ожившей природы. В сюжетном отношении не связанный с действием хор русалок удивительно совпадает с ним по настроению, предваряя сцену с пришедшим топиться Вакулой.

«Кузнец Вакула» П. Чайковского принадлежит уже новому, гоголевскому этапу русалочьей темы в русской опере, основным содержанием которого являются разнообразные музыкальные

воссоздания повести «Майская ночь, или Утопленница» (1831). От драмы А. Пушкина (не говоря уже о сказке В. Жуковского) повесть Н. Гоголя отличает большая образная и стилистическая близость к фольклорным истокам, опора на известные в Малороссии мифологические сюжеты (о ведьмах и утопленницах). Именно эти качества повести, наряду с особой поэтичностью и картинностью, и определили главные подходы к ее музыкальному воплощению у разных авторов.

А. Серов, обратившийся к сюжету «Майской ночи» в 1849 г., считал воссоздание в опере оригинального национального колорита главной и наиболее сложной творческой задачей и потратил в общей сложности четыре года на поиски адекватных музыкальных средств. «Разумеется, что народность музыки должна проявляться не в одной мелодии, но и в гармонии, и в инструментовке. – Правил здесь *нет* и быть не может, надобно *изучение, изучение* и только» [160, с. 173]. «Сюжет требовал музыки «украинской», форм, следовательно, самостоятельных. Для композитора начинающего это был шаг невозможный», – писал А. Серов [161, с. 69].

По-видимому, трудности национального музыкального воплощения все-таки были преодолены автором, так как в 1853 г. двухактная опера А. Серова «Майская ночь» была завершена и оркестрована. Но на сцене она никогда не ставилась, и рукопись ее в дальнейшем погибла. Сохранившийся отрывок «Серенады Левко» (опубликован Н. Финдейзенем) для нас, увы, бесполезен, так как к русалкам прямого отношения не имеет.

Украинский национальный колорит и фольклорная достоверность образов составляли также главную цель творческих усилий П. Сокальского – одного из активных создателей украинской музыкальной культуры. Мелодическая основа его оперы «Майская ночь» (1863) построена на народно-песенных интонациях и ладогармонических оборотах. Это – натуральный минор, дорийский лад с повышенной IV ступенью, который, по мнению Н. Лысенко, является одним из наиболее характерных ладов украинской народной музыки, гармонии с чередованием натуральной и повышенной IV ступенью. Национально-характерные средства активно теснят в музыке П. Сокальского общеромантические и фантастические приемы. «Даже образы русалок лишены здесь условно-балетного очарования: это примитивный плод народной фантазии – грубоватая и пугающая

нечисть. Музыкальная их характеристика близка народной песне (например, хор «Ух, ух, соломенный дух!»)» [86, с. 112].

«Грубоватыми» и «пугающими», впрочем, русалки П. Сокальского все же не выглядят. В их музыкальной характеристике, которой композитором отведено почти все 4-е действие оперы, поначалу преобладают лирические и «водные» тона. Их создают традиционные пассажи арфы, баркарольный метр $\frac{6}{8}$, терцовые и секстовые дублировки мелодии в вокальной партии русалок и в оркестровом сопровождении, холодные бемольные тональности: b-B, g и Des в хорах русалок, c-moll в песне Утопленницы – гоголевской Панночки. Некоторую жесткость, не вполне свойственную нежным «водным девам», музыке русалок придает гармония – ее настойчивая диатоника, резковатая последовательность натурально-ладовых трезвучий в их первом хоре «Ух, ух, соломенный дух!» (нотный пример 39).

Фантастический оттенок усиливается в сцене «Игра в ворона» – т. е. там, где среди русалок все острее ощущается присутствие ведьмы, спрятавшейся под личиной русалки. Игра в ворона представляет собой инструментальный эпизод оперы (пантомиму), где голоса русалок представлены лишь эпизодическими криками («ай, ай, ай!») и смехом («ха, ха, ха»), выявляющими их демоническую природу. Мрачный фантастический колорит сцены усиливается несложными, но действенными ладогармоническими средствами – хроматическим гаммаобразным движением с уменьшенным септаккордом в кульминации, когда Левко обнаруживает ведьму.

Народно-песенные интонации более характерны для партии Утопленницы, чем для русалок. Так, начальные фразы оркестрового вступления к песне Утопленницы («Не жалела меня мачеха» c-moll, $\frac{3}{4}$) «напоминают народную песню “Не ходи, Грицю”» [80, с. 103], а форма песни близка куплетной с хоровым припевом. Фольклорные же истоки русалочьих хоров больше проступают в текстах, чем в музыке. Хор «Ух, ух, соломенный дух!» написан на народные слова. Именно так, по утверждению исследователей, кричат украинские русалки – «Ух, ух! Соломьяный дух. Мене мате спородыла, некрещену положила» [68, с. 190; 115, с. 512].

В опере П. Сокальского народные строки даны в стихотворной интерпретации Т. Шевченко (баллада «Порченая», 1837), чьими стихами композитор, он же автор стихотворного либретто опе-

ры, дополнил гоголевскую литературную основу. Повесть Н. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница», привлекая внимание П. Сокальского непосредственностью и наивной поэтичностью, показалась композитору, по-видимому, недостаточно серьезной основой для большой оперы. Включенные в оперное либретто стихи Т. Шевченко и Л. Глебова (в русском переводе П. Сокальского)³⁰, а также мелодии народных песен как раз и призваны добавить ему серьезности – толику бунтарского духа и народно-освободительные мотивы³¹.

Судьба оперы П. Сокальского оказалась лишь немногим более удачной, чем А. Серова. Отдельные ее отрывки – в том числе танцы русалок – исполнялись в концертах (в Одессе и Петербурге), но целиком опера ни разу не звучала и в театре не ставилась. После отказа в постановке оперы дирекцией Мариинского театра автор еще долго не оставлял попыток заинтересовать ею известных оперных дирижеров – К. Лядова, Э. Направника, но безуспешно. Единственным музыкантом, чье внимание ему удалось привлечь, был А. Даргомыжский. Из воспоминаний П. Сокальского известно, что в 1867 г. он в течение нескольких вечеров подряд играл А. Даргомыжскому свою оперу. По-видимому, тот был последним, кто познакомился с ее музыкой полностью.

В отличие от оперы А. Серова, музыка которой не сохранилась, опера П. Сокальского при благоприятных условиях еще может быть поставлена. В рукописных фондах Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского сохранился экземпляр чистовой рукописи клавира оперы с редакционными пометками композитора и неоконченная партитура [80, с. 43]. Они вполне могут стать значимой и убедительной основой новой редакции первой в истории русской и украинской культуры гоголевской оперы.

Первой оперой «Майская ночь», которая была услышана публикой, стала опера Н. Римского-Корсакова (1878), остающаяся самым известным музыкальным прочтением повести Н. Гоголя. Работу над оперой Н. Римский-Корсаков начал с фантастической

³⁰ Текст либретто написан на русском языке. П. Сокальский ориентировался, с одной стороны, на язык гоголевского оригинала, с другой – на возможность постановки оперы на русской оперной сцене [80, с. 44–45].

³¹ Винокур, Писарь, Голова выступают в опере в качестве мироедов, народных притеснителей, поэтому конфликт Левка с отцом из личного превращается в общественный, выходит за рамки семейной ссоры. А в его песне в сопровождении хора хлопцев слышатся уже не просто неуважительные, но угрожающие, обличительные интонации («Что, Голова, кривой дурак, на плешь ему ворону»).

ее части – сцены Левко с русалками и Панночкой [143, с. 115, 332]. Как нам известно, так же сочинялись «Снегурочка» и «Садко».

Количественно доля русалочьих сцен в опере невелика: жанровая многосоставность и драматургическая многоплановость оперы – наложение, одновременное существование в ней комических, фантастических, обрядовых, любовно-лирических сцен и сюжетных линий – не позволяли композитору уделить русалкам в опере слишком много места. Непосредственно русалками занята лишь 1-я сцена 3-го действия, т. е. пропорционально доля фантастического здесь, пожалуй, меньше, чем у С. Давыдова или А. Даргомыжского. Однако этот небольшой объем настолько плотно заполнен сплетающимися в непрерывную цепочку русалочьими хорами, танцами, играми, что словно увеличивается в размерах. Русалок Н. Римского-Корсакова отличает не длительность сценического присутствия, а насыщенность и специфичность музыкального существования.

Отделенные от прочих, реальных персонажей оперы (сюжетно не связанные ни с кем, кроме Левко), ограниченные в сценическом бытии (появляющиеся в опере лишь однажды) русалки у Н. Римского-Корсакова, словно в виде компенсации за подобные драматургические неудобства, щедро одарены тематически: их музыкальную характеристику составляют более десяти тем. Неоднократная повторность всех тематических элементов, их жанровое и мелодическое разнообразие, реализующееся к тому же в течение одного № 13, вполне могли бы превратить русалочью сцену в своеобразный музыкальный калейдоскоп, если бы не четкость композиционного мышления Н. Римского-Корсакова и продуманность конструктивных приемов.

Композиция сцены русалок (№ 13) весьма отчетливая: перед нами так называемая «слитно-циклическая форма» (В. Цуккерман), «крупная вокально-оркестровая композиция недраматического типа» [84, с. 54], всякая часть которой сама по себе многотемна и имеет сложную форму. Каждый из трех основных эпизодов сцены (№ 13б Хор русалок, № 13в Хоровод русалок, № 13г Танцы и игры русалок), несмотря на сквозной, поступательный характер смен тематизма, имеет репризное строение. В одно музыкальное целое эти эпизоды объединяет двукратное возвращение в кульминационной зоне третьего эпизода (№ 13г) – перед самой темой Игры в ворона – начальной темы Хора русалок. Кроме того, вся сцена прочно скреплена неоднократными

проведениями лейттемы панночки, а также реминисценциями оркестровой темы украинской ночи (в русалочьей сцене она звучит трижды – в начале, в № 13а, в конце, в № 13е и в середине сцены, в центре № 13г).

Музыкальная репризность сочетается с драматургической. Сцена русалок имеет замкнутое строение, близкое концентрическому. Ее составляют: оркестровая картина украинской ночи – две песни Левко с накладывающимися на них репликами панночки – хор русалок – хоровод русалок – диалог Левко и Панночки – возобновление хоровода русалок – танцы и игры русалок – дуэтино Панночки и Левко – оркестровая картина украинской ночи. Ощущение замкнутости, возвращения «на круги своя» нарушается только открытостью тонального плана: в оркестровом обрамлении сцены (картины украинской ночи) E-dur вечернего заката (№ 13а) сменяет C-dur рассвета (№ 13е). Конечное впечатление от русалочьей сцены, таким образом, получается светлое, радостное, вполне соответствующее праздничной атмосфере Троицкой майской ночи, в которую происходят события оперы Н. Римского-Корсакова. По народным поверьям в это время веселятся не только люди, но и духи: недаром Троицкая неделя зовется в народе не только Русальной, но и Граной. «Мы связываем это название с корнем *грать*, играть, и переводим: *игровая*. Так же толкуют и в народе: на *Граной* неделе русалки “*гнали в лесу, катались*”» [68, с. 243]. И веселье их сопровождалось пением и танцами: «Одни качаются по деревьям, другие водят хороводы, иные поют, хохочут» [166, с. 294].

Именно такую музыкальную картину, в полном соответствии со славянскими мифологическими представлениями, создает Н. Римский-Корсаков. В ней нет противопоставления реального и фантастического, как нет и непроходимой границы между миром людей и миром русалок. «Хоровое, хороводное действие, хороводная игра <...> пронизывают всю оперу от начала до конца... переходя от людей к русалкам и от них к людям» [8, с. 22], создавая «впечатление неотделимости реального и призрачного начал» [9, с. 58].

От людей в опере Н. Римского-Корсакова русалки отделены скорее ситуативно – они появляются только ночью и тайно, – чем бытийно. Для их музыкального воссоздания не применяется экстраординарных тонально-гармонических, темброво-фактурных выразительных средств. Напротив, их музыкальная характе-

ристика почти целиком – за исключением лейттемы Панночки – решена народно-жанровыми средствами: песенный тематизм, преобладающая плагальность в гармонии, варьированная строфичность в форме. И степень народно-жанровой определенности по мере музыкального развертывания не ослабевает, а усиливается.

Так, для начальной части русалочьей сцены – Хора русалок (№ 13б) – характерны еще обобщенно-романтические приемы: тщательно вырисованная мелодическая фигура волны в начальной теме, альтерированные субдоминантовые гармонии в плагальных оборотах, преобладание развития над варьированием, закругленность репризного обрамления формы и даже отчетливая вальсовость в кульминации («Позабудем же жизнь бездольную») (нотный пример 40). В Хороводе русалок (№ 13в) их уже отчетливо теснят национально-характерные средства: ладовая диатоника, мотивная вариантность мелодий, элементы подголосочности в фактуре и форма остинатных вариаций в начальном разделе (нотный пример 41). А Игра в ворона (№ 13г) еще больше усиливает национальный, народный колорит русалочьей музыки, привлекая внимание слушателя ладовой ясностью пентатоники, мелодической простотой угловатых трихордовых интонаций и непрерывной попевочной вариантностью (нотный пример 42).

В Игре в ворона красочность русалочьих образов усиливается неожиданной музыкальной деталью – заключительными резкими и частыми форшлагами хохота русалок, тянущих на дно разоблаченную мачеху-ведьму. Их звучание отчетливо напоминает то ли карканье, то ли сорочье стрекотание, придавая окончанию № 13г элемент не только музыкального, но и мифологического правдоподобия. Как известно из народного поверья, «отличить хоровод русалок от плясок обычных девушек можно, внимательно прислушиваясь к их песням: в русалочье пенье вплетается стрекотание сороки» [154, с. 485].

Русалки Н. Римского-Корсакова чем-то напоминают русалок с одноименной картины И. Крамского³²: они так же не вполне бесплотны музыкально, как и живописно. Несомненно, они менее телесны, чем оперные малороссийские дивчины и парубки, особенно поначалу; но с течением ночи их облик словно впиты-

³² По желанию Н. Римского-Корсакова репродукцией картины «Русалки» И. Крамского было украшено первое издание клавира его оперы [48, с. 202].

вает соки окружающей их щедрой украинской природы. В музыкальной обрисовке русалок, чем дальше, тем больше проступает народное, национальное – в ущерб, может быть, ирреальному, фантастическому. Но, думается, художественно это вполне оправдано и может быть объяснено их человеческим (утопленницы), а не стихийным (духи вод и растительности) генезисом: именно утопленницы, а не русалки действуют как в повести Н. Гоголя, так и в абсолютном большинстве оперных либретто на ее сюжет. Лишь волею Н. Римского-Корсакова, по собственному его признанию, в опере «гоголевские утопленницы обращены в русалок» [143, с. 120].

Несомненная творческая удача композитора долгое время остается эталоном и образцом для подражания. Так, признанный классик украинской музыки Н. Лысенко, сочиняя оперу «Утопленница» (1883) на сюжет повести Н. Гоголя «Майская ночь», не только заимствовал у Н. Римского-Корсакова структуру оперного либретто (включая торжественный финал – славу молодым, отсутствующий в повести), но и «придал своей опере песенно-хороводный характер» [44, с. 77]. «Воздействие оперы Римского-Корсакова особенно отчетливо видно на примере последнего действия “Утопленницы”, построенного по плану третьего акта “Майской ночи”. Лысенко выбирает те же народно-поэтические тексты... для хоровода утопленниц-русалок... что и Римский-Корсаков» [44, с. 77].

Поэтический текст Н. Лысенко использует только в Игре в ворона (№ 28). Тексты же Русалочьего хора (№ 26) и Хоровода русалок (№ 27) не идентичны корсаковским. У обоих композиторов они представляют собой не повтор или перевод, а, скорее, свободный стихотворный пересказ народных источников, парафразы традиционно-русалочьих ночных образов. Русалки у них одинаково резвятся в воде, заманивают молодцев пением, пугают хохотом; выходят на берег при свете месяца, плетут и пускают по воде венки; играют и поют, стремясь позабыть долю горькую земной жизни.

При столь очевидном сходстве имеются и различия. Стихотворный текст, использованный Н. Римским-Корсаковым, кажется слегка рафинированным, текст Н. Лысенко – более непосредственным, естественно-народным. У Н. Римского-Корсакова хору русалок придана репризная закругленность (и поэтическая, и музыкальная), русалочий хор Н. Лысенко разомкнут и завер-

шается уже знакомыми по опере П. Сокальского шевченковскими строками «Ух, ух! Соломьяный дух!», мрачно повествующими о том, как «нас маты зацурала, нехрыщенных поховала, лехки, як пух».

Именно с этих строк в конце №26 музыкальное решение русалочьих образов у Н. Лысенко начинает меняться: из нейтрально-романтического оно модулирует в народно-характерное. Так, первые разделы русалочьего хора («Вже місяць над нами високо», As-dur, и «На місяці маять косою», F-dur) щедро демонстрируют слушателю едва ли не полный набор выразительных приемов, уже ставших традиционными для русалочьей музыки. Здесь наличествуют метр $\frac{6}{8}$, баркарольная формула аккомпанемента, разнообразие фигураций в фактуре, преобладание в оркестре тембров деревянных духовых и валторн, терцовые дублировки в партии хора. Все это дополняется также не новыми, но чуть более индивидуальными приемами: изысканными кружевными пассажами-«всплесками» у флейты, легким покачиванием, колыханием малообъемной мелодии, снова и снова набегающей на одни и те же звуки. При этом сочетание средств настолько органично, а звучание музыки так естественно, словно композитор и не подозревает об их банальности (нотный пример 43).

Последний раздел хора («Ух! Ух! Соломьяный дух!») отмечен куда большим музыкальным своеобразием. В гармонии преобладают последовательности побочных диатонических трезвучий, окрашенные мрачноватым оттенком фригийского лада f. Музыкальное изложение минимализируется: фактура и хоровой, и оркестровой партий явно тяготеет к унисону, лишь местами приобретая скупой вид аккордового трехголосия. Одновременно значительно расширяется диапазон мелодии, интонации ее делаются размашистыми, решительными. Вращение мелодии вокруг одного и того же тона сохраняется, но приобретает переменчивый, вариантный характер: в каждом следующем такте этот тон едва уловимо смещается на новую долю (нотный пример 44). Впечатление усиливает заметное, по сравнению с предыдущими разделами, убыстрение темпа и плясовой ритм, подчеркнутый отрывистым тяжеловатым штрихом (маркатируемым стаккато). В целом этот короткий эпизод весьма выразителен и колористически – в его терпкой народной красочности, и драматически – как яркое завершение продолжительного номера.

В той же национально-определенной манере, но с еще большей выдумкой написан эпизод №28 Игра в ворона. Он представляет своего рода мелодекламацию в свободном ритме на фоне оркестрового сопровождения. Музыкальную тему образует унисонная фраза, состоящая из двух коротких мотивов – более подвижного начального и устойчивого завершающего. Мотивы довольно просты; оригинальными кажутся не они, а их превращения. Музыка представляет собой настойчивое вариантное развитие начальной темы, разрастающейся и усложняющейся с каждым новым повторением (нотный пример 45).

Композитор растягивает ритмически, удлиняет мелодически, усложняет полифонически поочередно то первый, то второй мотив, ни разу не повторяясь и соблюдая принцип жесткой пропорциональности «приращений». Структура темы из 2-тактовой последовательно превращается в 3-, 4-, 5- и, наконец, 6-тактовую – в кульминации. Мелодико-ритмическая вариантность дополняется народно-ладовой красочностью – сопоставлением *d* фригийского и *B* миксолидийского.

Народный характер присущ у Н. Лысенко не только русалкам, но и панночке. Ее ариозо и дуэтные эпизоды с Левко чем дальше, тем больше наполняются истинно украинской певучестью, жанровым разнообразием тематизма, определенностью характерных ритмических и фактурных формул украинских народных танцев и романсов. (Возможно, благодаря этому панночка у Н. Лысенко заметно теснит Левко, отодвигая его партию на второй план). Связь образа панночки со стихией воды в музыкальном отношении весьма слабая и едва улавливается: она проступает лишь в преобладании традиционных бемольных тональностей и метра $\frac{6}{8}$.

Сходство с оперой Н. Римского-Корсакова заметно в строении русалочьей сцены. Н. Лысенко последовательно повторяет за старшим коллегой «план третьего акта» и композицию данной сцены: чудесный сон – песня Левко и его диалог с панночкой – русалочий хор – хоровод русалок с ариозо панночки в центре – игра в ворона – заключительная ария панночки – пробуждение Левко с восходом солнца. Заимствованным является и обрамление сцены одной музыкальной темой – чудесного сна Левко (C-dur в начале – Fis-dur в конце сцены).

Помимо этого, Н. Лысенко перенимает у Н. Римского-Корсакова характерные структурные приемы и принципы развития:

строфическое обновление тематизма, остигатное варьирование мелодии, переход от вариационности к вариантности в куплетной форме и др. А также формы отдельных номеров. Так, Русалочий хор у Н. Лысенко, как и у Н. Римского-Корсакова, написан в контрастно-составной форме (но без репризного обрамления). Хоровод русалок – в такой же, как у Н. Римского-Корсакова, весьма своеобразной сложной трехчастной форме, крайние разделы которой представляют собой куплетно-вариационную (экспозиция) и куплетно-вариантную формы (динамическая реприза). Более скромную, чем у Н. Римского-Корсакова, но тоже двойную форму имеет Игра в ворона. Вообще в «Утопленнице» все формы проще, развитие в них короче, но сходство с «Майской ночью» от этого не становится менее заметным.

Существенное отличие «Утопленницы» Н. Лысенко от «Майской ночи» Н. Римского-Корсакова заключается в интерпретации фантастических образов. По замыслу Н. Лысенко, утопленницы только снятся Левко. Тем самым обеспечивается жанровая цельность оперы как реалистической бытовой комедии. В стремлении к подобной цельности Н. Лысенко пошел заметно дальше Н. Римского-Корсакова. Тот лишь не делал «непроходимой границы между миром людей и русалок» (Б. Асафьев), Н. Лысенко же всю «музыкальную характеристику русалок максимально приблизил к реальным лирическим образам оперы» (А. Гозенпуд).

Различие музыки реальных и фантастических персонажей у Н. Лысенко минимально. Легкий намек содержится в общем тональном плане русалочьей сцены – в далеком тритоновом сопоставлении начальных D-dur – d-moll (№ 24, Интродукция и песня Левко) с As-dur Русалочьего хора (№ 26). Такое тритоновое соотношение тональностей мыслится Н. Лысенко как максимально удаленное, полярное. Оно отделяет в опере не только мир живых людей от мира призраков (по Н. Лысенко – сновидений), но также сумерки (C-dur в оркестровой картине «чудесного сна», вступление к № 25) от рассвета (Fis-dur в окончании всей русалочьей сцены, № 28).

Как и оперу «Майская ночь» Н. Римского-Корсакова, «Утопленницу» Н. Лысенко можно назвать несомненной творческой удачей композитора и образцовым музыкальным прочтением повести Н. Гоголя. С нашей точки зрения, у нее лишь один недостаток. Как и во всех операх, написанных на гоголевский сюжет, в ней мало внимания уделено русалкам, которые не только

не являлись в них главными персонажами, но явственно отступали на второй план реальными героями – и в драматургическом, и в музыкальном отношении. Лишь одна опера смогла избежать такой диспропорции. Это – одноактная опера Н. Леонтовича «На русалочий великдень» (либретто композитора по сказке Б. Гринченко, 1921).

Продолжение гоголевских традиций: русалки в опере Н. Леонтовича

События в сказочной опере Н. Леонтовича, как и в гоголевских операх, происходят Троицкой ночью. Но ночью особой, праздничной – на русалочью пасху, которая, по украинским народным поверьям, приходится на четверг русальной недели. «По малорусским поверьям, в четверг на Троицкой неделе... бывает пасха у русалок, почему этот день и зовется: *Русальчын великдень*, т. е. Русальская пасха» [68, с. 243]. «В “Русалкин великдень”, т. е. в четверг после Троицы, русалки выходят из воды, появляются в лесах, садах и огородах» [77, с. 73]. Водушевленные праздничными хлопотами и настроением, они забывают об осторожности. И, предаваясь буйному веселью, не хоронятся, как обычно, от людских взоров. Оттого становятся особенно опасны: они нападают на людей всюду – в лесу, в поле, в воде. Потому в этот день нельзя ходить в лес, купаться, стирать белье у реки, работать в поле. В сказке Б. Гринченко, составившей основу либретто оперы, рассказывается о русалках, защекотавших неосторожного путника, попавшего в лес на «русалчын великдень» [51, с. 45].

Русалочий великдень – праздник украинский: «великорусам и белорусам эта Русальская пасха вообще неизвестна» [68, с. 244]. Потому кажется естественным, что идея написать оперу на этот сюжет пришла в голову именно украинскому композитору. Н. Леонтович начал работу над нею в 1919 г. и к зиме написал одно действие. На этом работа над оперой прекратилась: в начале 1921 г. Н. Леонтович трагически погиб. По рукописи (21 короткий номер и несколько эскизов) в 1976 г. клави́р оперы был восстановлен и завершён композитором М. Скориком и поэтом Д. Бобырем. Одноактная опера Н. Леонтовича впервые была исполнена в Киеве в 1977 г.

Учитель по профессии, Н. Леонтович не имел регулярного музыкального образования (он окончил семинарию). Стремясь овладеть техникой композиции, полифонического письма и гар-

монии, он брал уроки у известного теоретика Б. Яворского, ученика С. Танеева. Занятия были продолжительными, интенсивными и принесли ученику несомненную практическую пользу, возможно, еще и потому, что для упражнений по полифонии и гармонии Б. Яворский с Н. Леонтовичем брали украинские народные мелодии [7, с. 356].

Опера получилась не просто грамотной, но талантливой и оригинальной. Гармонический язык ее современен и местами явственно напоминает скрябинский – из-за склонности автора к обилию доминантсептаккордов с секстой вместо квинты, с расщепленной квинтой, увеличенных трезвучий и прочих стремящихся к целотонности созвучий. Благодаря отсутствию выраженных функциональных тяготений между подобными аккордами, обилию эллипсисов, далеким энгармоническим модуляциям, гармония оперы получилась красочной и одновременно довольно статичной. В ней есть непрерывность движения, но нет целеустремленности. Ее неспешные перемены чем-то напоминают изменчивость водной глади, переливающейся в неверном лунном свете.

Именно такой музыкальной картиной – «Мыс на берегу Днепра. ...Всходит месяц» – и открывается опера (№ 1). Впечатление зыбкости, неустойчивости, нереальности происходящего создается не только аккордовыми, но и тональными средствами – при помощи тритоновых, большетерцовых и большесекундовых тональных соотношений, постепенно образующих целотонную последовательность (Des–G–Es–A–B–C–E–Ges–As–B) с тониками в виде увеличенных трезвучий.

Ощущение призрачности, бесплотности дополняется строением фактуры, из начальной вибрирующей терции постепенно, незаметно – как ночной туман над водой – «растекающейся» на несколько голосов и октав. Ленточное голосоведение определяет графическую ясность и чистоту фактурного рисунка, сквозистость, проницаемость музыкальной ткани. Созвучия гармонии образуются легко, без ладового напряжения, простым поступенным движением голосов, а длительные педали выдержанных звуков сдерживают это движение, лишая его устремленности. Музыкальный пейзаж, созданный Н. Леонтовичем с помощью этих приемов, кажется слышимым, видимым, почти осязаемым и вместе с тем расплывчатым, эфемерным (нотный пример 46).

В опере мало действия и всего несколько действующих лиц – у них нет имен, нет заметной индивидуальности. Это казак, заблудившийся в тумане у реки в ночь на русалочью пасху, и сами русалки, представленные неперсонифицированной массой (хором), с выделением в ней отдельных голосов (Первая русалка, Вторая русалка, Новая русалка, квартет русалок). К концу оперы появляются лесные страшилища – тоже хором, без дифференциации. Сюжет оперы прост: оказавшийся в неподходящее время в неподходящем месте казак случайно становится свидетелем русалочьих разговоров, игр и танцев при свете «белого месяца». Ближе к утру, застигнутый русалками на месте «преступления», он подвергается обвинениям и преследованию, которые прекращаются с восходом солнца, когда русалкам приходится вернуться на дно Днепра.

Несмотря на множество отдельных номеров, обозначенных в клавире, опера представляет собой одну большую сцену, состоящую из ряда относительно завершённых музыкальных эпизодов, следующих друг за другом без перерыва. Здесь нет развернутых сольных номеров или хоров, написанных в сложной форме. Музыкальная характеристика русалок складывается из недлинных хоров и ариозо, объединенных порой в группы при помощи тематических и тональных реприз (№ 3–6, № 10–15, № 19–24). Развернутым является единственный оркестровый номер – Танец русалок (№ 7, B-dur), написанный в сложной трехчастной форме с сокращенной репризой.

Музыкальная характеристика русалок как бы вытекает из начального эпизода (№ 1), подобно тому, как их призрачные фигуры возникают из сгущающейся пелены тумана. Композитор активно применяет большетерцовые гармонии, элементы увеличенного лада и целотонности (№ 4 Призыв первой русалки – увеличенный лад D, № 22 Хор русалок – лад с тоникой в виде увеличенного трезвучия). Из текучего триольного ритма начала оперы происходит плавная метрическая трехдольность, используемая Н. Леонтовичем в абсолютном большинстве русалочьих музыкальных номеров. Оттуда же – краткость, воздушность метрической доли большинства эпизодов: $\frac{3}{8}$ (№ 4 Призыв первой русалки, № 9 Квартет русалок, № 18 Хор русалок), $\frac{6}{8}$ (№ 12 Первая русалка и хор русалок, № 30 Сцена погони), $\frac{12}{8}$ (№ 6 Первая русалка и хор русалок). Под впечатлением этой легкости даже казак иной раз сбивается с более увесистых метров $\frac{2}{4}$ и $\frac{4}{4}$ на облегченный размер $\frac{4}{8}$ (№ 11).

Оркестровой фактурой пейзажного вступления навеяна в музыкальной характеристике русалок начальная бестелесность их вокального склада и ленточный принцип голосоведения: постепенное движение голосов в одном направлении, параллельными интервалами – скольжение, перетекание (№ 10) и в разные стороны от унисона – концентрическое расхождение, круги на воде (№ 8) (нотные примеры 47, 48). Начинаются почти все вокальные номера русалок одинаково – легкими репетициями одного звука в ровном ритме, демонстрирующими невесомость эфирных созданий.

С течением ночи в музыке русалок появляются новые признаки, добавляющие немного жизни и тепла их призрачным фигурам. Погружаясь в стихию праздничных танцев, игр и песен, они словно оживают, вспоминая о прошлом, человеческом бытии. Вместо преобладающих до того холодноватых бемольных тональностей появляется больше теплых и ярких диэзных. Начинает меняться метр: то чередует трехдольность с двудольностью (№ 14 Песня первой русалки), то колеблется в метрической переменности (№ 16 Песня второй русалки). Хоры и песни русалок обретают жанровую определенность (вальс в № 9, полька в № 10, 15). В вокальной партии скупая графичность мелодии сменяется романсовой выразительностью (Хор русалок в № 13–14). Фактура насыщается контрапунктами; в гармонии появляются плагальные кадансы и натурально-ладовые обороты с диатоническими септаккордами (№ 14, 15). В окраске лада, помимо диатоники, настойчиво утверждается характерный для украинской музыки минор с повышенной 4 ступенью (дважды-гармонический минор в № 17, 20) (нотные примеры 49, 50).

Но, сталкиваясь лицом к лицу с чуждым им человеческим существом, русалки немедленно «восстанавливают» основные признаки начальной музыкальной характеристики (увеличенные трезвучия в № 22, «легкий» метр $\frac{3}{8}$ в № 21–24) и даже усиливают ее. В кульминации оперы музыка русалок заметно омрачается – темным колоритом уменьшенного лада си, однообразием заклинающих интонаций в мелодии и мрачным контрапунктом оркестровых басов, тяжело ворочающихся в диапазоне уменьшенной кварты (№ 26 Хор русалок «Гей, вставайте, темни сили»). Драматургическая и музыкальная разрядка наступает в конце – вместе с окончанием ночи. По воле редактировавшего произведение М. Скорика (и не без влияния музыкальных конструкций Н. Лысенко и Н. Римского-Корсакова) опера заканчивается так

же, как и начиналась – картиной лунной ночи на берегу Днепра. Используя сходство сценической ситуации в начале и в конце оперы, редактор повторяет начальное оркестровое вступление, чтобы «придать опере определенную музыкальную завершенность» (ремарка в клавире).

Ценность вклада Н. Леонтовича в восточнославянские художественные «русалии» – не только в создании оперы, посвященной изображению этих фантастических персонажей. В характеристике русалок композитору удалось достичь того пропорционально точного сплава фантастического и реального, человеческого и нечеловеческого, коллективного и личного, к которому стремилось большинство авторов русалочьей темы. Образы русалок максимально приближены к народным представлениям о них. Они бесплотны, безмянны, со временем все более бесчувственны. Их плоть прозрачна, очертания фигур призрачны, текучи, они «легкие, как пух». Такое впечатление создается в опере музыкальными средствами – тематическими, гармоническими, фактурными, ладотональными, структурными. Оттого картина русалочьего праздника, нарисованная украинским композитором, получилась удивительно достоверной – и художественно, и мифологически.

7. Присутствие русалок в других музыкальных жанрах

Оперой «На русалочий великдень» Н. Леонтовича обзор оперных претворений русалочьей темы можно завершить. В XX в. опер, посвященных восточнославянским водным девам больше не пишут³³. Композиторы ограничиваются менее крупными вокально-инструментальными жанрами – романсами, хорами, кантатами.

Источником поэтических текстов становятся стихи М. Лермонтова – в кантатах А. Рубинштейна (1863), Г. Катуара (1888), М. Штейнберга (1907), хоре П. Чеснокова (1904), романсе Г. Катуара «Песнь русалки» (1901)³⁴. Произведения К. Бальмонта (романсы «Русалка» 1909 и «Меж подводных стеблей» Р. Глиэра, хор «Меж подводных стеблей» А. Никольского, 1913), Л. Мея

³³ Дипломные работы А. Александрова и В. Степанова – оперы «Русалка» (1913) по пьесе А. Пушкина – можно с полным правом в расчет не принимать.

³⁴ Названные кантаты написаны на текст лермонтовского стихотворения «Русалка». В романсе же Г. Катуара используется отрывок из «Мцыри», в русском музыкальном творчестве известный как «Песня золотой рыбки» (в романсах А. Даргомыжского, М. Балакирева).

по А. Мицкевичу (романс «Свитезянка», 1868, кантата «Свитезянка», 1897, Н. Римского-Корсакова), А. Подолинского («Песня утопленницы» П. Сокальского для меццо-сопрано, женского хора и фортепиано, 1881), А. Пушкина (романс А. Дерфельдта «Русалка», 40-е гг.) встречаются реже.

Несмотря на обилие разнообразных тембровых и фактурных инструментальных приемов, изобретенных композиторами для изображения водных образов, русалочья тематика практически не затрагивает сферу симфонической музыки. В этой области ни в XIX, ни в начале XX в. не было создано ни одного значительного произведения. Русалкам, правда, посвящались отдельные музыкальные темы или разделы в инструментальных сочинениях крупной формы. Но там они выступали не главными персонажами, а рядовыми участниками общего хора фантастических сказочных существ.

Так, вместе с лешим и великаном русалки появляются в симфонической фантазии А. Глазунова «Лес» (1887): «томное пение русалок»³⁵ слышится в теме побочной партии (такты 127–173, 345–369). Русалки в произведении противопоставляются прочим «страшным фантастическим обитателям лесного царства», находясь как бы на противоположном полюсе музыкальной выразительности. Темы «лешего, вырастающего из пня», «страшного великана», «дикой пляски», «бешеной скачки» отличает угловатый мотивно-составной тематизм, почти тотальная минорность, мрачный ладотональный колорит: увеличенные и уменьшенные созвучия, симметричные лады и тональные планы.

На долю русалок, таким образом, остаются светлые мажорные тональности (A-dur и D-dur в экспозиции, Cis-dur и Fis-dur в репризе), протяженный песенный тематизм с трихордовыми мелодическими оборотами и диатоника с параллельно-ладовой переменностью, слегка завуалированная умеренной хроматизацией гармонического сопровождения. Из традиционно русалочьих, «водных» музыкальных приемов, уже знакомых нам по оперной музыке, здесь присутствуют только колышущиеся триоли и разнообразные фигурации аккомпанемента (нотный пример 51).

Русалки оказываются самыми привлекательными персонажами этой дикой и мрачной, к тому же длительной, ночной вакханалии. В музыкальном отношении их пение ближе оказывается слышащимся на рассвете звукам реального мира – пасту-

³⁵ Здесь и далее цитируется авторская программа А. Глазунова. Полный текст приводится в главе 2, разделе 7.

шьему рожку, пению птиц (в коде сочинения), чем таинственным ночным мотивам. Промежуточное музыкальное положение русалок как бы между двумя музыкальными мирами – ночным и дневным, действительным и фантастическим – наглядно демонстрирует двойственность их мифологической природы, одновременно человеческой (утопленницы) и нечеловеческой (духи стихии), принципиально отличающей их от иных «страшных фантастических обитателей лесного царства».

Предположительно, русалки имеются и в симфонической «Сказке» Н. Римского-Корсакова (1880). Здесь «русалка на ветвях сидит» в окружении прочих сказочных персонажей из пролога к «Руслану и Людмиле» А. Пушкина – ученого кота, лешего, Бабы-яги в ступе и избушки на курьих ножках. Н. Римский-Корсаков, предпосылая «Сказке» текст пушкинского пролога в качестве, скорее, не программы, а развернутого поэтического эпиграфа, никак не уточнял, какие из строк и персонажей нашли музыкальное воплощение в его симфоническом сочинении. И даже более – возражал против буквального отыскания в музыке «Сказки» «кота на цепи, ходящего вокруг дуба, или всех сказочных эпизодов, намеченных Пушкиным» [143, с. 141–142]. Однако красочность и характерность тем симфонической сказки неизменно побуждала к конкретно-образным интерпретациям – не вполне, впрочем, совпадающим у разных авторов.

Менее всего разногласий у истолкователей вызывала русалочья музыка. Начиная с В. Ястребцева, предложившего программную трактовку [222, с. 33–38] еще при жизни композитора и как бы с его молчаливого согласия, к ней всегда относили тему связующей партии в экспозиции и репризе сонатной части «Сказки» (такты 185–218, 434–457). И это вполне объяснимо: ее звучание вызывает в памяти образы других фантастических водных дев Н. Римского-Корсакова – морских царевен из «Садко», Царевны Лебедь из «Сказки о царе Салтане».

В этой теме семантика русалочьих манящих зовов и пронзительных взвизгов актуализируется капризной прихотливостью ритма (синкопы, паузы, контраст длительностей), переменчивостью штриха (форшлагги, чередование коротких лиг и стаккато), холодноватым тембром солирующей флейты, легкой ладогармонической пряностью (тритоновые сопоставления нонаккордов), функциональной раскованностью тональных планов (малотерцовых или тритоновых). И особенно – инструментальностью мелодических интонаций (ходы по звукам септаккордов), мозаич-

ностью, составным характером темы-мелодии, «сложенной» из сцепленных волнообразных мотивов (нотный пример 52).

Несходство музыкальных трактовок русалочьих образов у А. Глазунова и Н. Римского-Корсакова объясняется не разностью творческих манер и даже не отличием поэтических представлений о русалках. Оно коренится в выборе композиторами разных по жанру литературных источников для программных истолкований музыки. Подходящей основой сюжетно-образных представлений для А. Глазунова стали жанры фольклорной не-сказочной прозы (суеверные фабулаты), ориентированные на доверие к истинности излагаемого и мифологическое правдоподобие. Источником же «эпиграфа» у Н. Римского-Корсакова была стихотворная литературная сказка, предполагающая двойную условность вымысла.

Потому, наверное, А. Глазунов музыкальными средствами передавал народные, человеческие образы в духе гоголевских утопленниц, Н. Римский-Корсаков же создавал фантастические фигуры полудев-полуптиц, героинь восточнославянских волшебных сказок (мотив превращения девушек в лебедей, голубей и утиц) и легенд (Алконост, Сирин) – славянских наследниц поющих сирен. По свидетельству Д. Зеленина, в восточнославянской мифологии «довольно широко распространено поверье, что русалки превращаются иногда в птиц» [68, с. 178].

Уточним, в художественном представлении именно пение – мелодичность, постепенность, вокальность, а не инструментальные переливы и трели – создает звуковой образ русалок. Наверное, поэтому А. Соловцов уверенно причисляет к музыке русалок тему не только связующей, но также побочной партии «Сказки» [168, с. 128]. У В. Ястребцева побочная тема – это тема ученого кота: «идет направо – песнь заводит» [223, с. 33], у А. Кандинского – рассказчика [84, с. 241] (нотный пример 53). По музыкальному характеру она напоминает глазуновскую тему из «Леса»: те же напевные интонации хороводной песни и простая фактура мелодии с аккомпанементом (гармоническая фигурация на фоне тонического органного пункта).

Серьезным аргументом в пользу русалочьего истолкования темы для А. Соловцова стали, видимо, ее бемольные тональности (Des-dur во вступлении, B-dur в экспозиции), типичные для большинства «оперных» русалок. Трактовка А. Соловцова наглядно демонстрирует устойчивость стереотипов русалочьей музыки, сложившихся не без участия Н. Римского-Корсакова

(если иметь в виду народно-жанровые средства, преобладающие в его музыкальной обрисовке русалок из «Майской ночи»).

Можно предположить, что русалки – персонажи «Волшебного озера» А. Лядова (1909): в литературной программе о них нет упоминаний, но в музыке их образы, возможно, присутствуют. На эту мысль наводят не только слова А. Лядова³⁶, но и общность тематизма «сказочной картинки для оркестра» с «русалочьими» набросками к так и не написанной опере «Зорюшка». Об этом можно судить по музыкальным фрагментам «Зорюшки», обнародованным М. Михайловым [120, с. 164–165].

Симфоническая картина А. Лядова «Волшебное озеро» представляет собой музыку водяного «сонного царства», зачарованный мир водных грез, над мягко вибрирующей гладью которого постоянно рождаются и умирают неопределенные образы, текучие туманные фантомы. Среди них, возможно, мелькают и русалки, и болотные огоньки, и прочие водные духи. Однако очертания их нечетки и как будто смешаны: то ли лунный блик на воде, то ли туман над водой, то ли бледная девичья фигура, «будто сваянная из прозрачных облак» (Н. Гоголь). Изображение, едва возникнув, растворяется в породившей его стихии.

Выразительно-изобразительный эффект достигается в музыке А. Лядова точными музыкальными приемами. К ним можно причислить мелодически нейтральный темброво-фактурный тематизм, состоящий из кратких механически сцепленных, но мелодически не спаянных мотивов, свободно помещаемых в разных слоях фактуры. Дополняют впечатление функциональная неопределенность гармонии (наложение T на S в начальном обороте, добавление неаккордовых звуков к D-гармониям), отсутствие выраженных тяготений (энгармонизм); растворение созвучий в сплошных гармонических фигурациях, а тональных связей – в непрерывных эллипсисах и секвенциях (нотный пример 54).

Какой-то безжизненной, внечеловеческой статикой отмечены тональные планы, строящиеся почти исключительно по тонам «симметрично-ладовых» созвучий – по большим или малым терциям, большим секундам (такты 1–26: Des–E–G–b–Fis–D–C–B–As). Гармоническая малоподвижность дополняется структурной замкнутостью, концентричностью формы, лишенной фактиче-

³⁶ На уговоры друзей написать музыкальную картину «Русалки» композитор, по словам В. Венцеля, отвечал: «Но ведь я уже написал “Волшебное озеро”, а в каждом озере водятся русалки» [цит. по: 66, с. 144].

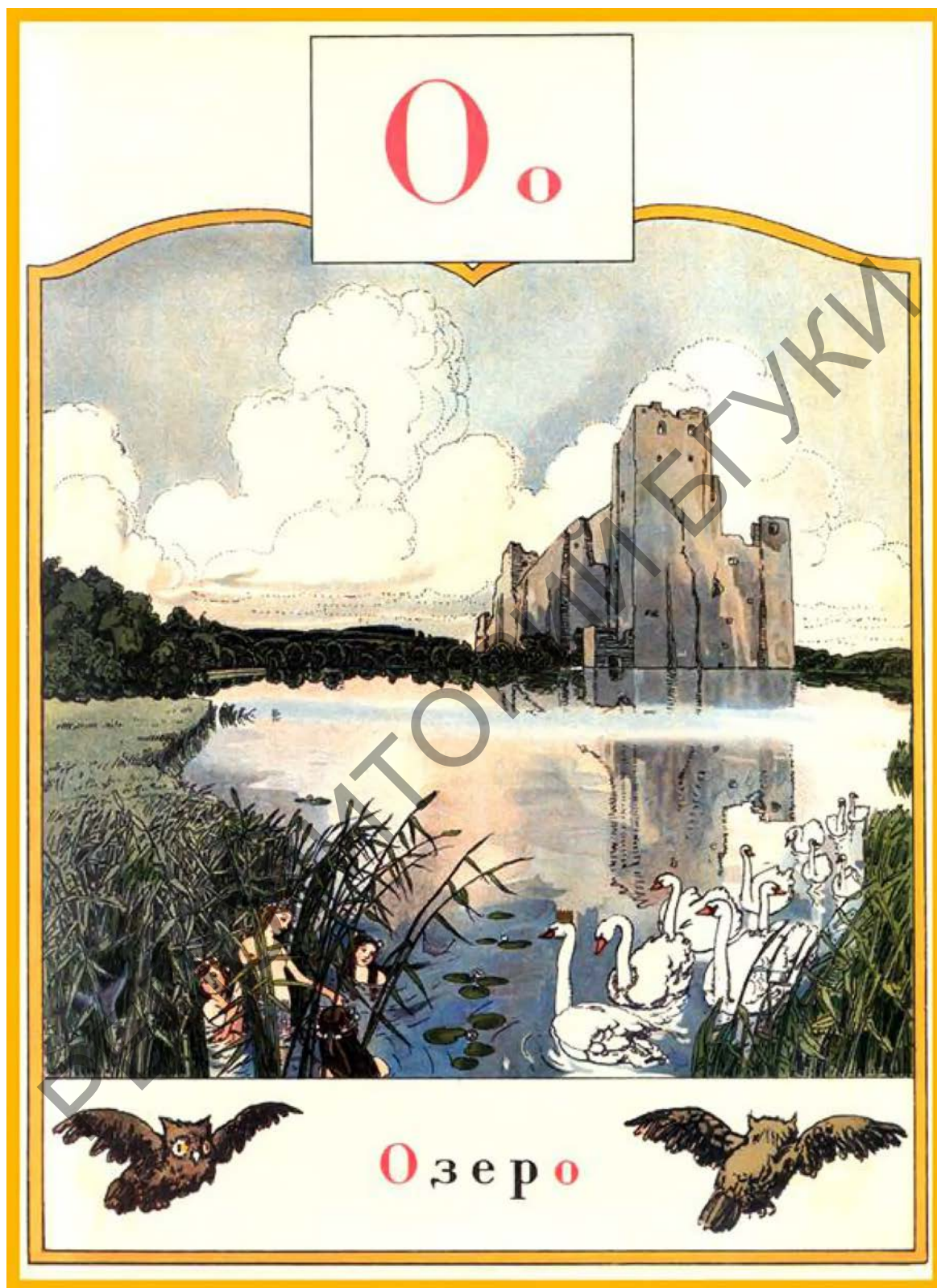
ского членения и контрастов (A–B–C–B₁–A₁). Изобразительно точным оказывается строение музыкальной ткани. Прозрачная глубина «пустой» фактуры создается соединением низкого баса – «дна», высокой мелодии – «поверхности воды» и равноудаленных от них, фигурированных средних голосов. Такая фактура как нельзя лучше подходит для изображения пустынных стихийных пространств. Добавим, что фактура «Волшебного озера» представляет едва ли не полную энциклопедию всевозможных «водных» фигураций: арпеджированных «волн», тремолирующей «ряби», коротких пассажей-«всплесков».

Партитура «волшебной картинке» демонстрирует продуманность, прочувствованность тембровых красок и глубокое знакомство композитора с традициями оркестрового воспроизведения водной стихии в русской музыке. Здесь есть все, известное нам из оперной русалочьей музыки: тембр челесты (напоминание о стеклянной гармонике у С. Давыдова и М. Глинки) и непрременной арфы (добавленной у А. Лядова к струнной группе для ее затушевывания), отсутствие медных (лишь четыре валторны – «голоса природы», как в морских эпизодах «Садко» и «Салтана» Н. Римского-Корсакова).

Показательной – в свете известной склонности русалочьей музыки к бемольным тональностям – кажется главная тональность «Волшебного озера»: «многобемольный» Des-dur. Характерен метр $12/8$, с опорой на короткую долю и триоль, и типично баркарольный ритм. Музыкальный язык А. Лядова суммирует достижения более чем вековой истории водного музыкального пейзажа. А русалки почти утрачивают связь с человеческим миром, переходя в мир природный.

Гипотетическими русалками населено и фортепианное «Озеро» Н. Черепнина (№ 8 из цикла «14 эскизов для фортепиано к русской “Азбуке в картинках” А. Бенуа», 1910). Программное истолкование не содержит однозначных указаний на их присутствие³⁷. Зато на одноименной «картинке» А. Бенуа, которая, по замыслу композитора, должна была иллюстрировать пьесу в нотном издании, на левом переднем плане (в прибрежных камышах) располагается несколько нагих девичьих фигур. Согласно мифологическому канону тела их белы и укрыты по пояс русыми волосами, на головах венки из речной травы.

³⁷ Пьесе предшествует эпитафия на двух языках; русалки (nauades) есть во французском тексте, но отсутствуют в русском варианте.



А. Бенуа. Озеро.
1904. Хромолитография. 32,5 x 26. Книжная иллюстрация

Как и все пьесы «Русской азбуки», «Озеро» крайне миниатюрно (26 тактов), несложно по строению и образному развитию (простая контрастная трехчастная форма). Но, как и многие другие произведения Н. Черепнина, эта пьеса обладает живописностью, картинностью в такой степени, что легко позволяет трансформировать звуковые образы в зрительные. Крайние ее разделы тематически нейтральны и сродни фоновому-фактурному тематизму «Волшебного озера» А. Лядова. Они представляют собой как бы пейзажное обрамление основного среднего раздела, звучащую картину то колеблющуюся, то замирающей водной среды, ее своеобразной подвижной статики. Такая концентричность, симметрия направленной к центру формы создает ощущение недраматической заторможенности образного движения, его медленного и постепенного пробуждения.

Концентричность в музыке хорошо отвечает потребностям картинности и импрессионистической пейзажности, особенно – водной. Доказательством тому является применение концентрической формы в «Волшебном озере» А. Лядова, «Игре волн» из цикла «Море» К. Дебюсси, арии Лебедь-птицы из «Сказки о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова. Принципы концентричности и обрамления присущи драматургическому мышлению Н. Черепнина (балет «Павильон Армиды») и эстетике русского музыкального модерна: «живописно-статический... образ как бы оживал в музыке с тем, чтобы в конце вернуться к прежнему неподвижному состоянию» [104, с. 129].

Средства, используемые Н. Черепниным для создания русалочьего озера, просты, немногочисленны и выразительны. В каждой области – тематической, фактурной, ладогармонической – он ограничивает себя одним приемом, но этот прием по своей точности и многозначности, музыкальной ассоциативности стоит целого выразительного арсенала. Гармония красочна и одновременно экономна: картина ночного озера создана Н. Черепниным в «темных» оттенках – чередованием сумрачной тоники h-moll с еще более мрачной гармонией «шубертовой» шестой ступени.

Музыкальное изложение предельно минимализировано. В фактуре только два симметрично «отражающихся» голоса, легкими переборами (волнообразная гармоническая фигурация со звеном из трех звуков) расходящихся и сходящихся к незыблемому центру – протянутому тону ладовой терции, возобновляемому в каждом такте (нотный пример 55, начало). Ни разу не сдвигаясь, эта педаль пространственно организует звучание, придавая фактуре

не глубину (как органнй пункт в басу), а устойчивую неподвижность. Этот тянущийся звук как поверхность водной глади, тонкой границей разделяющая водную и воздушную сферы, как ось симметрии, относительно которой все, происходящее в одной среде, зеркально повторяется в другой.

Сначала на поверхности ничего не происходит – только всплески, рябь по воде, почти неощутимая (ритмическое сопоставление ровных шестнадцатых и четверти с точкой, метрическое затушевание долей паузами и синкопами). Но потом картина меняется, словно оживает: удерживающая фактуру педаль плавно превращается в мелодизированный контрапункт, короткими «всплесками» взбегающий, «всплывающий» более чем на две октавы вверх по ступеням дважды гармонического минора. Это и есть основа будущей темы русалок, поднимающихся на поверхность. В среднем разделе пьесы она превращается в мелодию, обобщенность интонаций которой – одни качающиеся квинты и ниспадающие малые секунды – вполне соответствует породившей ее фактурной среде.

Чрезвычайно изобразительны фактурные перемены в среднем разделе. Педаль из середины фактуры перемещается вниз, в басовый голос, как бы показывая, что теперь все, что происходит, происходит уже на поверхности воды и над нею. Над педалью парят квинтовые зовы мелодии (голоса русалок), накладывающиеся на трезвучия с форшлагами, пульсирующие в средних голосах. Эти трепещущие трезвучия напоминают тему лебедей и серых утиц из 2-й картины оперы «Садко» Н. Римского-Корсакова – но без гармонической красочности: у Н. Черепнина гармония среднего раздела сводится к повторениям только одного аккорда (нотный пример 55, такты 10–19).

Русалочьи зовы и лебединый клекот существуют на разных уровнях фактуры, никак не тесня друг друга: то ли жалобные русалочьи зовы разбудили ночевавших на озере птиц, то ли русалки, всплывая со дна на поверхность, превращаются в лебедей – музыка Н. Черепнина допускает оба истолкования. Так же, как она возникла из водной толщи, русалочья тема возвращается в нее, вновь замирая в выдержанном звуке среднего голоса: фигуры русалок словно утрачивают конкретные очертания и растворяются в водной стихии.

Голоса русалок звучат во «Второй импровизации» Н. Метнера (1926) – «Песню русалок» (тема вариаций) открывается боль-

шой вариационный фортепианный цикл. Их пение безрадостно: мрачноватый колорит определяют минорный лад с пониженной четвертой ступенью и мистическая тональность *fis-moll*. Мерцание минорной и мажорной (низкая IV ступень) терций в мелодии рождает ладовую неопределенность, туманную неотчетливость музыкального образа. Музыкальная характеристика русалок колеблется между хроматической напряженностью начальных мажоро-минорных интонаций и диатонической напевностью продолжения (середина простой формы) – поочередно открывая то условно-фантастические, то вполне человеческие стороны образа (нотный пример 56). Двойственные по своей природе образы русалок у Н. Метнера так же неустойчивы и зыбки, как у его современников – А. Лядова и Н. Черепнина. В коде (*Quasi cadenza*) они растворяются в переливах линейных хроматизмов и волнах гармонической фигурации.

Не только по времени создания, но по замыслу и языку произведения А. Лядова, Н. Метнера и Н. Черепнина принадлежат уже иному веку и иному стилю. Все музыкальные приемы – мелодико-тематическая нейтральность, сцепленность, но не слитность мотивов, единство фона и рельефа и фоновая предопределенность тематизма, рождение рельефа из фона и обратное в нем растворение, слоистость, переменчивая зыбкость фактуры – демонстрируют близость импрессионизму, ставшему, кажется, наиболее комфортной средой обитания для большинства инструментальных русалок, наяд, ундины, сирен и прочих таинственных и неуловимых стихийных мифологических существ начала XX в. («Сирены» К. Дебюсси, «Ундина» М. Равеля, «Дриада» и «Лесные гномы» С. Василенко). Уменьшение длительности звучания в пользу яркости колорита, снижение динамичности ради картинной статики, преобладание смены состояний над сюжетностью, событийностью – все это вполне соответствовало эстетике русского варианта импрессионизма, чьей идеей стала «не ускользающая, а “пойманная” красота» [104, с. 129].

8. Сопоставление музыкальных наблюдений и выводы

«Если бы нужно было выбрать эмблему романтического XIX века, – начинает статью о русалках в музыкальном театре Л. Кириллина, – ею, пожалуй, могла бы стать русалка. Причем, любая русалка – из высокой литературы, из оперы или с трога-

тельно-аляповатого вышитого деревенского коврика» [90, с. 60]. Действительно, из всех восточнославянских мифологических персонажей именно русалка стала самым популярным образом профессионального искусства. И в этом с ней не могут сравниться ни леший, ни водяной, ни домовый с кикиморой.

Огромно количество музыкальных русалок, велико их многообразие – оно сопоставимо только с количеством и разнообразием русалок поэтических. Длительно время русалочьего музыкального бытия – уже более 200 лет, обширна жанровая зона их бытования – от романса до оперы, от этюда до симфонической картины. Русалка подчинила своей магической власти едва ли не всех авторов: перечень композиторов, равно как поэтов, драматургов, живописцев, скульпторов, поддавшихся ее томному очарованию, займет изрядное место.

Конечно, нельзя утверждать, что русалке в равной степени покорились все времена и стили – и у нее были свои более и менее удачные периоды. Этапом наивысшего торжества для литературной русалки стали 30-е гг. XIX в., когда почти одновременно явились публике сразу три персонажа – утопленница Н. Гоголя, ундина В. Жуковского и русалка А. Пушкина. Они утвердили в искусстве основные модификации образа и связанные с ним характеристики – мифологемы, модели поведения, особенности внешнего облика, черты характера. Они же на многие десятилетия вперед дали пищу другим искусствам – живописи, театру, музыке.

Такая широкая экспансия может частично объясняться двойственной природой данного художественного образа. Русалка в любом виде искусства представляла как персонаж одновременно интернациональный, общеевропейский и национальный, славянский, генетически связанный как с классическим (наяда, ундина, сирена), так и с устным народным творчеством (утопленница). И средства воплощения черпались из разных источников, что значительно увеличивало возможности художественной интерпретации.

Другой возможной причиной распространения русалки в профессиональном творчестве могла являться очеловеченность ее образа. Отличие русалки от других мифологических персонажей в том, что она опасно близка человеку – ближе, чем любая другая нежить. Ее облик практически полностью антропоморфен, происхождение вполне человеческое (погубленная живая

душа), а повадки и забавы – совершенно женственны (пение или смех, щипки и щекотка, любовные игры с коварными намерениями). Поэтому ее музыкальное портретирование не побуждает композитора к обязательному поиску экстраординарных выразительных средств: он может удовлетвориться вполне традиционными приемами.

За время художественного существования русалок в искусстве сложились прочные традиции их драматического и музыкального изображения. В русской и украинской опере, в славянской инструментальной и вокальной музыке русалки представлялись не в виде устрашающей нежити, ледящих душу мертвецов, вредоносных и опасных «заложных» покойников (Д. Зеленин) из народных суеверных рассказов, а в виде таинственных и чарующих водных дев, бледных длинноволосых красавиц, «сказочных жилиц вод» (В. Даль). В их музыкальном описании преобладали не фантастические (призрачные), а лирические (человеческие) и пейзажные (водные) тона, в большинстве сочинений созданные постоянными жанровыми и языковыми средствами.

Заметим, что русалки чаще являлись героинями музыкально-театральных (оперы, музыка к спектаклям) и вокальных (кантаты, хоры, романсы), нежели инструментальных произведений. Возможно, это объясняется устойчивостью восточнославянских суеверных представлений о русалках, традиционное поведение которых («одни качаются по деревьям, другие водят хороводы, иные поют, хохочут» [68, с. 156]) более естественно воссоздавалось средствами вокальной и театральной музыки. В отличие от лешего, водяного, домового, кикиморы, русалки как в мифологии, так и в искусстве чаще всего появляются не поодиночке, а группами – «свободной толпою с глубокого дна» (А. Пушкин). Потому в большинстве случаев их музыкальную характеристику составляют не сольные номера, а массовые сцены и коллективные жанры (главным образом сюиты – хоровые и танцевальные).

Тематизм русалок чаще всего имеет жанрово-определенный характер – довольно обобщенный (А. Алябьев, А. Верстовский, С. Давыдов, А. Даргомыжский) или национально обусловленный (Н. Лысенко, П. Сокальский, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский). Ладогармонические средства не выходят за рамки условной диатоники (гармонического, мелодического и дважды-гармонического минора у П. Сокальского, Н. Лысенко, Н. Леонтовича, Н. Черепнина) и красочности альтерационной и моду-

ляционной хроматики (эллипсис, энгармонические модуляции у Н. Леонтовича, А. Лядова, фонизм увеличенных трезвучий у П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова). Типичная для музыкальной фантастики «органическая» хроматика (симметричные лады) при этом почти не затрагивается. В музыке авторов преобладают мажорные бемольные тональности – светлые и холодноватые³⁸.

В метроритмической сфере превалирует плавность трехдольности и триольности (хор «Приятны звуки» у С. Давыдова, «Что, сестрицы» у А. Алябьева, «Свободной толпою» у А. Даргомыжского, почти все русалочьи номера у Н. Леонтовича), баркарольные и вальсовые ритмоформулы («Вже місяць над нами високо» и «На місяці маять косою» Н. Лысенко, № 9 Н. Леонтовича, «Позабудем же жизнь бездольную» Н. Римского-Корсакова). Но главными почти всегда оказываются темброво-фактурные средства, которыми создаются все природные и водные характеристики персонажей.

Русалочью оркестровую музыку почти всегда отличает прозрачность инструментовки с преобладанием деревянных духовых и присутствием арфы соло. Фантастические звуки подводного мира обозначаются то холодноватыми пассажами флейты в высоком регистре (2-й хор русалок у С. Давыдова, «Сказка» Н. Римского-Корсакова), то нежными звуками челесты (А. Лядов), то редким тембром стеклянной гармоники (С. Давыдов). Многочисленные форшлаги, трели и тираты в верхнем регистре, а также разнообразие рисунков гармонической фигурации (от тремоло и уступчатых двузвучных покачиваний до широких арфовых переборов) служат не только способом воссоздания изменчивой водной среды – с ее рябью, колыханиями, всплесками – но и средством разрежения музыкальной ткани, воплощением прозрачности, проницаемости толщи вод.

Фактура хоров русалок отличается легким скольжением, ленточным голосоведением (Н. Леонтович), согласованностью длительных терцовых (реже – секстовых) дублировок, рождающих впечатление недифференцированного единства поющих (все хоры русалок во 2-м действии у С. Давыдова, хор «Свободной толпою» у А. Даргомыжского). Некоторое оживление вносят имита-

³⁸ Такое различие между тональностями – даже энгармонически равными – отстаивал, например, А. Скрябин, видевший все диезные тональности яркими, насыщенными по цвету, а бемольные – более холодными, со стальным металлическим блеском.

ционные переключки (2-я тема хора «Любо нам» А. Даргомыжского) – подобные эху, они, однако, не нарушают сложившегося ощущения природной гармонии.

Общее впечатление изменчивой статики упрочивается структурными особенностями русалочьей музыки – сочетанием завершенности (ясность структурного членения, простые формы) и текучести (настойчивая неквадратность построений, избыточных внутренними повторами фраз, «лишними» третьими предложениями, расширениями, дополнениями).

Эволюция музыкальной русалки, как и русалок поэтических или живописных, движется от общеромантического идеала водной девы (в первой половине XIX в.) к народному образу утопленницы, погубленной души (во второй половине XIX в.) и, наконец, к бестелесному, безмянному, порой безликому духу природы, то выделяющемуся, то вновь растворяющемуся в природной стихии (в начале XX в.).

Развитие русалочьей музыкально-выразительной сферы идет как бы по спирали. От нейтральной в национальном отношении общемusикальной выразительности арфовых пассажей (С. Давыдов, А. Рубинштейн, А. Даргомыжский) или оркестровых имитаций водных всплесков (А. Алябьев, А. Даргомыжский) композиторы переходят к определенно-русской национальной характеристике (Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский) и «музыке “украинской”, формам, следовательно, украинским» (Н. Лысенко, А. Серов, П. Сокальский), чтобы затем на ином стилистическом уровне – импрессионистическом, а не общеромантическом – вновь вернуться к «водной» семантике разрозненных мотивных «всплесков», функциональной «текучести» обильных энгармонизмов и эллипсисов, прозрачной слоистой фактуре с обилием тремолирующей «ряби» и «волн» гармонической фигурации (Н. Леонтович, А. Лядов, Н. Черепнин).

Смешивая краски музыкальной палитры, композиторы, создававшие русалочьи образы, в своей художественной практике демонстрировали и доказали то, что сейчас становится очевидным в научной теории – синкретическую природу этого мифологического персонажа, его принадлежность кругу живых и кругу мертвых, миру людей и миру духов, сферам воды и растительности.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Фрагмент рисунка В. Васнецова «Домовой».
Начало XX в. Хромофотография. Художественное открытое письмо. 8,9 x 14



ГЛАВА 5

ДОМАШНИЕ ДУХИ. Домовой



1. Дом и его духи в восточнославянских народных представлениях

Домовые духи у всех народов относятся к числу наиболее популярных персонажей народных верований. Древнеримские лары и пенаты, нормандские лютины, скандинавский ниссе, германский кобольд, британский брауни, итальянский массариол, болгарский стопан, чешский господарик – все они, в соответствии с народными представлениями, охраняют процветание дома, обеспечивают достаток и помощь в домашних делах. У восточных славян эти функции выполняет домовый – дух, который должен быть в каждом доме.

В традиционной культуре восточных славян большое место занимает дом не просто как здание, строение, а как жилое и хозяйственное пространство, место обитания человека, символ его благосостояния и семейного благополучия. Дом в понимании древнего славянина был не только жилищем, но и убежищем, надежной защитой от возможной враждебности окружающей его природной среды, от начинающегося сразу за его стенами чужого и порою опасного природного окружения – леса, болота и проч.

Дом, под которым понималась вся совокупность жилых и хозяйственных строений с прилегающей к ним территорией, противопоставлялся славянином внешнему миру. Территориально дом отгораживался от него стенами и крышей, а двор – забором-частоколом. Магическая же защита осуществлялась при помощи охранительных действий, оберегающих жилое пространство человека от злых сил. К ним относились ритуальные окуривание строений шерстью, чернобыльником, охлопывание стен ветками ольхи или вербы, осыпание стен маком, солью, пеплом, просом или пшеницей, очерчивание построек косой, мелом, углем, смолой, огораживание веревкой, обегание двора со звонком, объезд на помеле. В самом доме практиковались не менее действенные приемы: закрепивание дверей, окон, косяков, притолоки, порога, обмывание их водой, обмазывание молоком, тестом, окропление жертвенной кровью и др.

Благополучие дома и хозяйства в целом зависело не только от усилий человека, но и от расположения и покровительства

домашних духов, которых у восточных славян, в полном соответствии с разнообразием видов и мест хозяйственной деятельности, было множество. Домашними духами у славян являлись духи умерших предков (деды), в своей вотчине – на определенной домашней территории – выступающие в роли хозяина, опекуна или защитника хозяйственных интересов. В отличие от западных и южных славян, знавших всего двух-трех духов дома, восточные славяне населяли ими все уголки жизненного пространства. У восточных славян имеются домовый, дворовой, банник, хлевник, овинник (подовинник) и гуменник, у русских еще рижник (подрижник), а у белорусов – пунник, хозяин сеновала.

Домашние духи различаются не только по месту обитания, но и по отношению к человеку, демонстрируя разнообразие характеров и моделей поведения. Самым злобным почитается банник (рус. *баенный*, *байнушко*, бел. *лазнік*) – воплощение тех опасностей, которые подстерегают человека в бане, издавна бывшей у славян нечистым местом, видимо, потому, что баня связана с двумя опасными стихиями – огнем и водой. Кроме того, человек в бане становился беззащитен перед злыми силами, так как, раздеваясь, он снимал с себя пояс и крест, считавшиеся у славян надежными оберегами от нечисти. Банник поселяется в бане «после того, как в ней побывает роженица» [131, с. 10], т. е. нечистая женщина.

Место для бани выбирали очень внимательно: «бань не ставят на дороге, на меже или на кресте (т. е. на перекрестке)», иначе нечистая сила из нее будет «выпугивать» [71, с. 70]. Как всякий дух, банник «невидим, но движения его всегда можно слышать в ночной тишине – и под полком, и за каменкой, и в куче свежих неопаренных веников» [114, с. 29]. Неурочных посетителей он «распугивает неестественным храпом, шипением, поименным зовом, стуком в стену, ворочаньем камней на банной каменке, хохотом и проч.» [124, с. 44]. Иногда является в облике нагого старика, покрытого грязью и листьями от веников.

Вредоносные действия банника обычно просты и прямолинейны: «он накинется – станет бросаться горячими камнями из каменки, плескаться кипятком... может совсем зашпарить» до смерти, содрать с живого человека кожу, а того, кто моется «по третьему пару» (т. е. в четвертую очередь), – и вовсе придушить: «После трех перемен посетителей, в бане моются черти, лешие, овинники и сами банники. Если кто-нибудь в это время пойдет париться в баню, то живым оттуда не выйдет» [114,

с. 28]. Чтобы задобрить банника, ему оставляли воду в кадлушке, веник и кусочек мыла.

Близки баннику по духу и весьма схожие овинник (бел. *еўнік* или *асетнік*), гуменник (рус. *гуменный хозяин*, бел. *гуменнік*) и рижник – духи, связанные с хлебоуборочными работами и хозяйственными постройками – гумном, овином, ригой, куда свозят с поля снопы (гумно), где их сушат (овин), молотят зерно (рига) и хранят его (амбар). В Беларуси гуменник – «добродушный старичок маленького роста, подпоясанный соломенным перевяслом, охраняющий гумно и помогающий хозяину в сушке и молотье хлеба» [148, с. 289].

Иное – овинник. «Белорусский овин и баня по своему устройству очень мало отличаются друг от друга, и овин нередко заменяет баню. Так же мало отличаются друг от друга и их оберегатели» [18, с. 69]. Овинник не столь злокознен, как банник, но достаточно капризен, двойственен в отношении к человеку. В нем словно поровну слиты качества доброго духа-предка и нечистой силы, понуждающие его поочередно то помогать хозяевам, то вредить. «Евник по ночам подметает гумно, веет зерно, а у знающих хозяев даже молотит по утрам. ...Если прогневить его, то он начнет бросать снопы в огонь и сожжет овин» [18, с. 70]. Так же и рижник, с которым «крестьянину надо жить в ладу, иначе он сожжет гумно и уничтожит весь хлеб, свезенный туда» [131, с. 10].

Овинник гневается, если топить овин в дни, когда он именинник: 27 сентября, на Воздвижение, 7 октября, в день Феклы-Заревнецы, 14 октября, на Покров [67, с. 77]. В этом случае он может даже убить хозяина, запихав его в печь. Чтобы задобрить овинника, ему жертвовали пирог и петуха, а на Козьму и Дамиана, 14 ноября, – горшочек специально сваренной каши; гуменнику же – ведро пива на Покров.

Все эти олицетворяющие огонь близкородственные домашние духи одинаково черны и страшны собой: у них длинные, цвета пепла и дыма включенные волосы и горящие, как угли, глаза. Человеку они являются часто в виде огромного черного кота или черной лохматой собаки [114, с. 31].

Белорусский пунник, дух сеновала, «не загрязнен так, как евник, по крайней мере, на нем нет копотного наслоения, хотя и есть вдоволь пыли и мусора от сена и трухи; также он покрыт запыленными нитями паутины» и похож, скорее, на «охапку мел-

кого загрязненного сена, чем на живое существо» [124, с. 43]. Пунник довольно безобиден: он пугает ребятишек «неестественным аханьем, храпом и свистом», но дружен с кошками, ловит мышей и не переносит птиц. В соответствии со своей природой и главной хозяйственной функцией он очень боится сырости: «всякая мокрота, в том числе и от дождя... действует на пунника разрушительно – он медленно хиреет» [124, с. 43–44].

Дворовой (рус. *конюшенник*, *хлевник*, у белорусов – *хлеўнік*, *баган* или *вазіла*) – домашний дух, в ведении которого находятся двор и скот: кони, коровы, реже – овцы. Но он никогда не «ведается... с козами и свиньями, едва перенося их присутствие в хлеву» [124, с. 40]. «Его представляют себе старым косматым человеком с конскими копытами и ушами» [128, с. 142]. Обычно это дух доброжелательный, один из популярных домашних духов, покровитель лошадей, которым он «заплетает гривы и хвосты, носит любимчикам воду... утучняет корм» [124, с. 40]. Но это только в том случае, если ему нравятся его хозяева и лошади. «В противном случае он... выщипывает шерсть, гривы и хвосты скручивает в колтуны, тревожит ночью, галопируя на животном по хлеву до упадка сил» [124, с. 40]. «То же бывает и с коровами – и на них хлевник ездит. Коровы бегают по хлеву, мычат, быстро тощат и перестают давать молоко» [18, с. 71].

Дворовому приходится угождать: с ним советуются, какой масти покупать скот, «задабривают пирогами, хлебом с солью... величают родимым батюшкой и кормильцем» [128, с. 143], ради него могут даже перенести конюшню на новое, выбранное им место [12, с. 40]. Его жилище стараются сделать уютным: «Белорусы в конюшнях и скотских сараях устраивают особенные маленькие ясли и набивают их сеном. Тут, в этом ворохе сена, как предполагается, конюшенник и устраивает свое гнездо. Сено из его яслей считается целебным» [128, с. 142]. Может жить он и прямо во дворе: «местопребыванием домового-хлевника считаются сметьтища и дорожки; поэтому на этих местах рекомендуют быть особенно осторожным: не браниться, наблюдать чистоту» [58, с. 364–365].

Благоразумные хозяева, однако, предпочитают вообще не иметь дела с хлевником и «как только обнаруживают, что он завелся, сейчас же стараются его выжить, избавиться от него» [18, с. 70]. От «лихого» дворового избавляются на Козьму и Дамиана, 14 ноября, угрожая ему обмазанным дегтем помелом [158, с. 343].

Общей функцией всех домашних духов, помимо патронажа определенных хозяйственных сфер, является также предсказание будущего. В канун Нового года по старому стилю, в полночь, между вторыми и третьими петухами, наиболее смелые девицы становились спиной к окну бани (гумна, овина, хлева) и спрашивали банника (овинника, гуменника, хлевника), суждено ли им в новом году замуж идти. «Погладит овинник голой рукой – девушка будет жить замужем бедно, погладит мохнатой – богато... А если никто не тронет – значит, в девках сидеть» [114, с. 33].

2. Главный опекун семейного благополучия – домовый

*Происхождение,
места обитания домового*

Самым известным среди домашних духов, безусловно, является домовый (рус. *домовик*, *доброхот*, бел. *дамавік*, *хатнік*, *гаспадар*, укр. *домовик*, *дід*) – покровитель дома, обеспечивающий нормальную жизнь семьи, здоровье людей и животных (в этом последнем качестве в верованиях объединяется с дворовым или хлевником). По своему происхождению домовый является духом предка данного рода. Как дух-хранитель домашнего очага он имеет также огненные корни: «В Польше домовый называется выгорище (от гореть, выгорать; сравни: огнище), а у белорусов – падпечка» [12, с. 38], иногда – дымовый [18, с. 67].

Живет он чаще всего в запечном углу: именно туда ему бросают мусор, «чтобы домовый не переводился» [65, с. 91]. Не только этот, но и вообще все «углы, как самые крайние конечности дома, подлежат особому покровительству» домового [216, с. 54]. «Главное местопребывание домового – в хате за припечком; он же бывает и под печкой в печуре [58, с. 361]. Или «сидит, как сова на печи, и сверкает глазами, как кот» [41, с. 105]. Впрочем, «при выборе в избе определенного места для житья, домовый неразборчив: живет и за печкой, и под шестком, поселяется под порогом входных дверей и в подызбице, и на подволоке... в голбцах (дощатых помещениях около печи со спуском в подполье) и в чуланах» [114, с. 22], в «сенях, на чердаке и в клети, когда в сих местах летней порою больше пребывает и семья» [124, с. 38] и даже под веником [98, с. 219].

В целом в русской традиции места обитания домового в пределах дома связаны с нижней частью избы (подпечьем, запечь-

ем, подполом); тогда как в южнорусских областях и Полесье – с верхней (чердаком, потолком) [107, с. 109–110]. Двор же, хлев и прочие хозяйственные постройки являются привычными местами обитания домового в восточнославянской традиции.

«Домовой находится в каждом доме, и в каждом доме по одному домовому» [191, с. 149]. По глубокому убеждению славянина, ни один дом не может стоять без домового, потому о его покровительстве люди начинают заботиться уже на стадии постройки дома. А в Беларуси – даже на стадии его закладки: ведь «если случайно хозяин построит дом на месте, которое не нравится домовому, то он будет ночью с треском и стуком разгуливать по дому и портить вещи» [56, с. 119]. Белорусы, кроме того, под угол строящегося дома в качестве жертвоприношения домовому зарывают отрубленную голову петуха [18, с. 67] – «самой почетной и любимой им птицы» [12, с. 58].

Уверенность в том, что каждому дому нужен свой домовый (и что этим домовым может быть только предок, умерший старший родственник хозяев), часто отвращала славян от строительства нового дома в старости, на склоне лет. По их твердому убеждению, обычно это приводило к скорой смерти хозяина, ибо «умершие в доме становятся домовыми этого дома. ...В каждом новопостроенном доме кто-нибудь да должен умереть и в скором времени: дом без покойника не бывает» [58, с. 372]. Наибольшую уверенность в таком исходе сохраняют белорусы: «Як пачнеш пад старасць будавацца, так і памрэш, дом абновіш» [16, с. 23; 58, с. 372].

Украинцы полагали, что домовый есть в любом строении, даже нежилом: «Есть разные домовые: одни живут в старых винокурнях, другие в развалинах или в неосвященных домах, но конюшенные домовые и мельничные проказят пуще всех. ...Мельничные домовые стучат, кричат, бросаются камнями из окон и в окна, к мельничным домовым в гости любят сходить и другие домовые» [116, с. 78]. Отметим, что украинские домовые отличаются менее мирным нравом: в их поведении отчетливее проступают общеродовые черты нечистой силы.

По верованиям восточных славян, «каждый домовый привыкает к своей избе в такой сильной степени, что его трудно, почти невозможно выселить или выжить» [116, с. 21]. Переезжая в новую избу, хозяева всегда зовут домового с собой: заманивают его хлебом-солью, горшком каши, переносят на хлебной лопате,

в горшке с углями, в мешке, перевозят в старом лапте. И русские, и украинцы для перевода домового в новый дом «в старом выметают сор, от которого берут горсть и бросают ее в передний угол нового дома» [174, с. 97]. «Неприглашенный домовый жалобно плачет и нередко мстит как прежнему, уже выехавшему, так и новому хозяину дома... старается выжить новых хозяев чем бы то ни было» [191, с. 156]. Иногда хозяин осядет на плохом месте, тогда домовый досаждаст ему до тех пор, пока он не переместится на другое место, после чего домовый успокоится [52, с. 87–89].

Домового можно не только пригласить в дом, но и украсть из него – «увести вместе с купленной коровой и куском навоза, взятым со двора у продавца» [107, с. 114]. 85 лет назад, в конце 20-х гг. XX в. в ярославской губернии разбиралось дело об украденном домовом: по постановлению сельсовета знахарь вынужден был вернуть домового назад [164, с. 55]. Западноукраинского домового даже «можно себе купить, ибо их продают в некоторых местах в бутылках или в решете, в котором они сидят, словно кошки» [41, с. 104].

*Внешний вид домового:
антропоморфные черты
и признаки духа*

Облик домового антропоморфен: это старик или мужчина средних лет, с длинными спутанными белыми волосами, весь заросший, мохнатый – «за исключением пространства вокруг глаз и носа, все тело его, даже ладони и подошвы, покрыты, точно пушком, мягкой шерстью; вполне человеческие ногти его несколько длинны и как-то особенно холодны» [124, с. 38]. Украинский домовый также мохнат, но при этом «на нем шерсть влажная» [116, с. 78].

Степень волосатости домового имела большое значение для хозяйства: полагалось, что у богатых людей и домовый косматее, а у бедных – совсем голый [109, с. 281] или даже больной [206, с. 192]. Шерсть домового, как правило, того же цвета, что волосы у хозяина дома; да и лицом домовый чаще всего схож именно со старейшим членом семьи [191, с. 151]. От человека домовый отличается лишь торчащими лошадиными ушами или корноухостью – отсутствием одного уха [114, с. 20], что роднит его с другими духами (например с лешим или чертом). Чтобы уважить домового домашнюю скотину подбирают под цвет его шерсти, иначе житья скотине не будет [41, с. 106].

Внешность домового меняется в зависимости от места его проживания: почти везде он выглядит и одет как местный житель-старик. Такой облик домового имеет на большей части восточнославянских территорий. Исключения не так уж часты. Так, на юго-западе Беларуси и Украины он может представлять в облике маленького мальчика [41, с. 105] или в зооморфном виде – ласки или ужа [29, с. 144]. Западный белорус не только представляет себе домового в виде змеи, но даже «по происхождению считает его едва ли не змеей» [56, с. 118]. А в центре и на севере России встречается женская ипостась домового – в том случае, «если домохозяином является пожилая, не вышедшая замуж девушка» [65, с. 104] или в семье нет мужчин [107, с. 105].

Как и остальным персонажам народной демонологии, домовому присуще оборотничество, способность показываться человеку в разных видах в зависимости от ситуации. Разнообразие воплощений имеет убедительное подтверждение в белорусских заговорных текстах-обращениях (похожих на русские обращения к лешему): «Выбач, дзядзька (ці браток), за трывогу, але толькі прыйдзі ка мне ні зелен, як лісціна, ні сіль, як вална на вадзе, ні панур, як воўк, прыйдзі такей, як я сам» [112, с. 529; 124, с. 36].

Как большинство духов, он нем, т. е. лишен дара членораздельной речи. «Голос его грубый, суровый и глухой, как будто раздаётся вдруг с разных сторон» [54, с. 18]. Но, к счастью, редко кому удастся его слышать – только тому, на кого навалится он ночью и начнет «ни с того ни с сего душить», пытаясь предсказать будущее [54, с. 18]. Важным признаком домового духа является также его невидимость: «домовые нас видят, а мы их нет» [58, с. 361]. Увидеть его можно только в особое время – «большей частью в полночь, в минуту всеобщей тишины, всеобщего спокойствия» [58, с. 361] и в специальных условиях: через хомут и борону (три бороны) – через подобие креста, которое они образуют [191, с. 152; 91, с. 31], а также, стоя на лестнице, ведущей в хлев, если, нагнувшись, посмотреть между ног [194, с. 40].

Домового можно увидеть в страстной четверг или пасхальное воскресенье – в том случае, если взойти с зажженной церковной свечей на крышу дома или на чердак [41, с. 105; 56, с. 119; 128, с. 143], а также на Новый год [41, с. 105]. Самостоятельное же явление домового человеку возможно только в особые моменты жизни: при переезде семьи в новый дом, появлении в хозяйстве новой скотины и предсказании домовым грядущих событий [107, с. 103].

Подобно прочим духам, домово-
вой ведет ночной образ жизни:
днем сидит «невидимкой» за пе-
чью, а ночью выходит проказить.

Белорусский домовый, более близкий в своем распорядке дня к людям, ночью, видимо, спит и поднимается вместе с человеком – так, известно, что «встает он рано и пугает петуха, толкая его. Петух с испугу кричит, чем будит хозяев на работу» [18, с. 66].

В Беларуси близость домового с человеком подкрепляется сходством их семейного положения и образа жизни. Обычно он имеет семью: «Домами или домовихами называются супруги домовых; у домовых бывают и дети» [58, с. 361]. Количество детей у домового обычно такое же, как у его хозяина, и «свадьбы своих детей они справляют, смотря по дому, где живут, – то богато, то скромно, причем стараются приурочить их к свадьбам хозяйских детей, чтобы не тратиться отдельно на музыкантов... Время еды, сна и работы домовые... распределяют применительно к принятому в доме распорядку. Таким образом, из помина о семейной и обыденной жизни домового видно, что эта жизнь есть двойник жизни данного дома и семьи» [124, с. 36]. В отличие от белорусского, русский домовый «в большинстве случаев одинок или, по крайней мере, о семье его ничего не известно» [191, с. 151].

Стоит подчеркнуть, что по общему убеждению восточных славян домовый – персонаж божественной, а не нечистой силы: «ун тоже ў бога веруе» [29, с. 145]. Домовой не боится креста, божьего имени, освященной еды, а святую воду и курение ладаном даже любит [191, с. 154]. По народным представлениям, достаточно свободно «домовые являются только набожным и кротким людям»: именно поэтому «прежде люди часто видели домовых, потому что были достойные» [58, с. 380, 361]. «Хотя молитвы к домовому никогда не сопровождаются крестным знаменем, домовый терпеть не может, чтобы его называли черным именем, “чертом”» [58, с. 363].

В спорах человека с нечистью домовый всегда на стороне хозяев: «не дает и лешему потешиться в хозяйском саду, и ведьме не позволяет задаивать коров» [12, с. 47–48]. За что и бывает ему 10 апреля «расправа от нечистой силы за целый год. Хоть он и домовый, а все-таки набьют ему спину не хуже виноватого мужика. Ведь тут нечистая сила не дает пощады и своему брату: отваляет на обе корки по-своему» [158, с. 268].

*Патронажная
и прогностическая функции
домового. Способы избавления
от вредоносных домовых духов*

Домовой – самый расположенный к человеку из домашних духов. Он неустанно печется о процветании домашнего хозяйства и благе домочадцев. Причем ра-

чительных, чистоплотных, живущих в согласии хозяев поощряет, может выполнять за них хозяйственную работу, а ленивых наказывает, способствует их разорению и во всем им вредит: заезжает лошадей, засоряет навозом двор, мучает и бьет скотину. «Домовой любит хозяев и хозяек трудолюбивых, кротких и трезвых... терпеть не может шума и брани, неряшливости, нечистоплотности, нечистоты, небрежной неаккуратности в работе» [58, с. 362–363]. Таков и украинский домовый: «он не терпит ссор и драк, а любит тишину и порядок» [41, с. 106]. «В самом деле, домовый есть идеал хозяина, как его понимает русский человек... склонен к труду, кропотлив и расчетлив» [12, с. 47]. Точно так и «в воззрениях белоруса он наделяется всеми качествами домовитого хозяина» [18, с. 66].

Настроение и поведение домового прямо связано с грядущими событиями в доме и семье, о которых он предупреждает домочадцев всеми доступными ему средствами. «Домовой часто предсказывает будущее, извещая стуком в дверь или в стену избы», «является перед бедой или переселением хозяину или близким его», «душит спящего, пребольно сжимая горло» [58, с. 368]. К смерти хозяина домовый покрывает голову шапкой, а перед чумой, пожаром и войною выходит из села и воет на выгонах [12, с. 48]. Плачет он в избе – к покойнику, охает и стонет – к горю, гремит посудой – к пожару, стучит заслонкой трубы на крыше – к судебной тяжбе. Домовой дергает ночью за волосы – к ссоре, мочит волосы – к болезни, играет на гребешке – к свадьбе, скачет, песни поет, смеется – к счастью [114, с. 23–24]. «Он гладит мохнатой рукой к богатству, теплой к добру вообще, холодной или шершавой, как щетка, к худу» [54, с. 16].

Так как домовый – дух доброжелательный и вредит человеку редко, специальных способов защиты от него не предусмотрено. В тех же случаях, когда «отгонные» действия по отношению к домовому необходимы, славяне склонны прибегать к весьма щадящим приемам. Белорусы, стремясь избавиться от домового, портящего скот, окуривают углы дома освященным маком, приговаривая при этом: «Домовой, иди домой, эта хата моя» [1,

с. 471]. В хлеву же, чтобы защититься от проказ домового, вешают «застреленную на лету» сороку [214, с. 310] или ворону, застреленную «в первый день Рождественских праздников... или в день Нового года» [148, с. 288].

Гораздо чаще домового белорусы стремятся не напугать, а задобрить – добрым словом, куском хлеба с солью [58, с. 364–367; 148, с. 288–289]. Задабривали домового, когда он начинал шалить во дворе: знающие люди советовали в этом случае: «Ты заговор скажи, а хлеб на ночь на дворе оставь, чтобы домовой знаў, што ты яму не жалеешь» [213, с. 523]. Угощение оставляли домовому и тогда, когда требовалось узнать, какой масти покупать скотину. «Тогда домовой (домовик) придет ночью и положит шерстинку такого цвета, который он любит, и если хозяин исполнит его желание, то скот у него будет водиться» [214, с. 310].

Всем славянам известны также методы избавления от чужого домового – обычно напущенного по злобе колдовством [91, с. 30] или просто отставшего при переезде от старых хозяев. «Наброжий домовой или хлевник... не бывает прочителем и радетелем чужого двора, в котором чаще всего он ставит кверху дном. А напуганный беспорядками в доме хозяин обыкновенно не решается объявить открытую войну наброжему домовому или хлевнику из опасений всяких неприятных случайностей, болезни и даже смерти» [58, с. 367]. Как правило, на помощь ему приходит свой, местный домовой: «он осиливает наброжего домового и прогоняет его» [58, с. 367].

Если свой домовой не справляется, хозяин помогает отваживать чужака при помощи чертополоха или ножа, который втыкают над дверью [191, с. 156]. От чужого домового обычно защищаются молебном, окроплением всех углов святой водой, окуриванием их шерстью. Есть, впрочем, и оригинальные приемы: по всем углам избы и двора «водят медведя, стригут его шерсть и обкуривают ею весь дом» [10, с. 24]. А 14 ноября и во все «берут помело, обмакивают его в деготь, чтобы отметить домовому лысину, после чего он убегает со двора» [10, с. 24].

Союз домового и человека хорошо иллюстрирует такая суеверная традиция: в битве против чужих домовых хозяин всегда приходит на помощь своему домашнему духу – хлещет новой метлой по всем стенам, приговаривая: «чужой домовой, поди домой» [12, с. 52] или «бей наш чужого» [91, с. 29–30]. Такая помощь обычно взаимна: «и сами домовые любят вмешиваться

в людскую драку и ссору, принимая большей частью сторону хозяина» [58, с. 367].

Украинцы, считающие домового в первую очередь нечистой силой, полагают, что избавиться от него можно, освятив три раза хату или во время грозы, когда его может убить громом [41, с. 107].

*Сезонность жизни домового.
Отношения его с человеком*

Связь домового, как и других домашних духов, с круговоротом природы, с годовым циклом отражена в народном календаре.

Как и большинство природных духов (водяной, леший, полевик), домового активизируется весной: 12–14 апреля, почти тогда же, когда просыпается водяной; он пробуждается ото сна и поначалу «не узнает своих домашних. ... Говорят, что у него в начале весны спадает старая шкура, и от этой боли он бесится» [158, с. 268].

«Озлобление домового начинают замечать с самого поворота солнца на лето, следовательно, с первыми зачатками и признаками приближающейся весны. Еще 2-го января³⁹ предпринимают меры для защиты от него курников: в этом месяце задабривают его жертвою» [12, с. 56]. Белорусы особую активность домового отмечают в день летнего солнцеворота, на Ивана Купалу (7 июля). У украинцев домового вообще ведет сезонный образ жизни: зиму проводит дома, на печке, а летом уходит в поля – до осени.

Еще отчетливее представлена в народном календаре связь домового с домашним трудом, различными видами крестьянских хозяйственных работ. К помощи домового крестьяне прибегали в различных хозяйственных обстоятельствах, задабривая его угощением, подарками и даже жертвами – главным образом кур и петухов [12, с. 56–57]. Ему дарили хлеб, овечью шерсть, цветные лоскутки, монетки.

На Симеона и Анну, 16 февраля, «чтобы домового не заезжал лошадей», ему подносили также кнут, онучи и рукавицы – «обе на левую руку (потому что на правую домового не возьмет)» [71, с. 69]. Подарки клали в сенях, под печку или в хлеву; угощение («относ») оставляли «на воротах, на шулах, под поветом» [58, с. 364]. С просьбами беречь скотину к домовому обращались дважды в год – весной, перед выгоном ее на пастбище, и осенью, когда скот загоняли на зиму в хлев. Без ведома домового

³⁹ 15 января по новому стилю.

не предпринималось в хозяйстве ничего: так, даже жертвуя гуся водяному (в ночь на 28 сентября), голову птицы хозяин относил домой – чтобы домовый не волновался об убыли в хозяйстве [158, с. 331].

К домовому славяне относились как к члену семьи. Они отмечали его именины (на Ефрема Сирина, 10 февраля) и «после ужина оставляли для домового на загнетке горшок каши» [10, с. 15]. В праздничные дни готовили для него специальное угощение – обычно круто посоленную кашу. Украинский домовый, впрочем, соленую пищу не любит: «если кто подаст ему соленую еду, злится и швыряет посудой, а если это повторится, срывает крышу и убирается прочь, забрав с собой и счастье хозяина» [41, с. 105]. А южнобелорусский домовый, по современным источникам, вообще больше любит сладкое – варенье или хлеб, посыпанный сахаром [225, с. 156].

По большим торжествам – на Пасху, Рождество, Новый год, перед Рождественским и Великим постами, на свадьбу, поминки, крестины – домового даже приглашают за общий стол и стремятся накормить досыта [124, с. 37]. «Белорусы полагают, что на поминальную трапезу приходит из клетки живущий там домовый» [82, с. 20] – «для участия (или, вернее, для... благословения) в общем ужине» [56, с. 118]. При этом хозяевами оказывается домовому «всякий почет и уважение: дорога из клетки выстилается белым полотном, кушанье предлагается самое лучшее, преимущественно – молоко» [56, с. 118].

«С домовым нужно жить в мире, нужно уметь ему угождать, а это требует известного искусства со стороны домохозяина» [18, с. 67]. Особое внимание к домовому проявляется зимою. Считается, по-видимому, что долгими темными ночами домовый начинает скучать. У него портится характер и настроение, «из доброго он превращается в лихого», отчего «скот худеет и чахнет, люди заболевают, беды летят со всех сторон» [158, с. 249]. Потому с конца осени по начало весны домового требовалось ублажать весьма часто, о чем народный календарь сохранил множество упоминаний [98, с. 78, 95, 102, 147, 148, 411].

3. История изучения мифологического персонажа

Изучение народных верований в домашних духов начато было еще в XVIII в. (М. Чулков, М. Попов). И тогда, и позже, в XIX–

XX вв., из числа дворовых духов больше и интереснее всего было написано о баннике (А. Богданович, Н. Криничная, С. Максимов, Н. Никифоровский,) – видимо ввиду того особого, значительного места, какое баня занимает в народной культуре. Среди домашних «опекунов» банник выделялся наибольшей индивидуальностью и цельностью образа, которой духи других хозяйственных надобностей и построек – овинник, гуменник, рижник – не могли похвастаться. Их образы словно бы неопределимо сливались и путались в народной фантазии.

Однако ни о ком из уже названных духов домашнего очага в научной литературе не пишут так много и часто, как о домовом. Персонаж этот у восточных славян распространен повсеместно, представления о нем достаточно устойчивы, поэтому сведения и выводы, сообщаемые различными авторами (начиная с самых первых – М. Попов, 1768, М. Чулков, 1786), мало чем отличаются друг от друга. В XVIII в. они сводятся к следующему: большинство славян «верят, что во всяком доме живет черт под именем домового, он ходит в доме по ночам в образе человека, и когда полюбит которую скотину, то оную всячески откармливает, а буде не полюбит, то скотина совсем похудеет и переведется» [208, с. 191].

В XIX в. у отечественных этнографов одним из главных становится вопрос о происхождении и сущности домового. Первым на него отвечает А. Афанасьев (1850), связывая домового с культом «умерших предков» и «языческим обожанием огня» [10, с. 13]. С небольшими вариациями эту точку зрения принимают и поддерживают почти все позднейшие исследователи [18, с. 66; 67, с. 412]. Мрачный шрих к характеристике домового присовокупляет Д. Шеппинг (1862), предположивший, что название домового происходит от слова «*домовище, домовина* – гроб... так что самое прозвище Домового скорее носит в себе значение загробного, чем покровителя дома» [216, с. 24]. Во второй половине XX в. В. Иванов и В. Топоров (1974) добавляют к родословной домового связь с Велесом, отмечая перенесение на домового отдельных обрядов, посвященных «скотьему богу» [73, с. 58].

В начале XX в. вклад в изучение поверий о домовом внес С. Максимов (1903), разделивший его образ на две самостоятельные разновидности – домового-доможила, опекающего только дом, и домового-дворового, заботящегося о скоте и дворе [114, с. 18–27]. Другими исследователями такое разделение принима-

лось не полностью. Сложность заключалась в том, что эти персонажи-двойники далеко не повсеместно различались в народе как самостоятельные: их свойства, функции и признаки были так прочно переплетены в народном сознании, что деление становилось достаточно условным – особенно в той части верований, которая касается домашнего скота и лошадей.

Окончательную границу между домовым и дворовым попытался провести Д. Зеленин (1916), отнеся исключительно к дворовому все «общеизвестные бродячие рассказы» об отношении домового к скоту [67, с. 412–414] и добившись тем самым определенности и однозначности, которых нет и не могло быть в народных представлениях. В настоящее время большинством исследователей восточнославянской мифологии домового и дворового различаются как два разных воплощения одного домашнего духа, причем и тот, и другой признаются одновременно «и духом дома, и духом двора» [179]. Так, Е. Левкиевская, обобщая данные о соотношении имен и образов домового и дворового, отмечает, что на всей восточнославянской территории главной функцией домового является его влияние на скот, а основным местом пребывания – даже не дом, а двор [107, с. 110].

Единство и обилие собранных в XIX и начале XX в. этнографических данных о домовом постепенно убеждает исследователей в том, что персонаж достаточно изучен и не таит в себе никаких секретов. Большинству исследователей второй половины XX в. (С. Токарев, 1957, Э. Померанцева, 1972, 1975) [134; 135; 176] домового представляется «исключительно стабильным и монолитным, понятным и простым» [134, с. 95] персонажем, образ которого «совершенно ясен, и в вопросе о происхождении его нельзя ошибиться» [176, с. 97]. Однако в последние десятилетия русским, белорусским и украинским исследователям (Н. Криничная, 1992, 1993, Л. Виноградова, 1994, 1995, Е. Левкиевская, 2000, Н. Толстой, 2000, И. Штейнер и В. Новак, 2003, В. Галайчук, 2003) удается дополнить уже сложившиеся представления новыми сведениями. На основе анализа материалов экспедиций последней трети XX в. в Полесье, на Русский Север, становится возможным выявить региональные различия образа восточнославянского домового.

Оказалось, что образ домового мельчает, а вера в него слабеет при движении с северо-востока на юго-запад восточнославянских территорий. Если в северорусских, восточносибирских ве-

рованиях домового выступает как настоящий старейшина рода и глава семьи, безраздельный хозяин, «чьи требования обязательны для домочадцев и чей гнев необходимо смягчать подношениями и признанием собственной вины» [109, с. 278], то в Беларуси и Украине отношение к нему проще.

У белорусов домового, скорее, добрый помощник и почитаемый сосед, чей быт и домашний уклад копирует, а не определяет жизнь людей-хозяев [124, с. 35–39]. Украинцы же относятся к домовому с большой осторожностью, полагая, что его, как и всякую нечистую силу, «не только не должно бранить, но даже не должно против ночи говорить» о нем [116, с. 77]. Домового украинцев – это, чаще всего, капризный старик, который не столько заботится о хозяйстве, сколько досаждаёт людям беспокойным нравом и привычкой беспричинно мучить скотину [29 с. 149]. А если он и помогает в работах, даёт хозяину то, чего он желает, и обогащает его, то взамен берет себе его душу [41, с. 104–105].

О том, что на территории Беларуси домового является одним из главных персонажей народных верований, свидетельствуют этнографические материалы, собранные П. Демидовичем, В. Добровольским, Е. Ляцким, Н. Никифоровским, Е. Романовым, П. Шейном. «Домовые ближе всего стоят к крестьянам, участвуют в главнейших отправлениях домашней жизни, потому представление о них яснее и рассказов гораздо больше» [113, с. 31]. Значимость этого персонажа отмечают и современные украинские исследователи: «Домового – один из наиболее широко распространенных и популярных персонажей украинской низшей мифологии. <...> Вера в домовых, наряду с верой в ведьм, есть самая устойчивая в традиционном украинском обществе, она сохраняется и сейчас, в условиях современной жизни» [19, с. 120, 125].

На западе Украины и Беларуси образ домового понемногу тускнеет и утрачивает значение в верованиях. В Западной Украине он отличается большей вредоносностью, которая объясняется его генезисом: он рожден из тех капель, которые черт, намочив палец, стряхнул позади себя [41, с. 103]. Здесь гораздо чаще можно встретить не антропоморфную, а зооморфную ипостась домового – ласку или домашнюю змею, ужа, выполняющего не попечительные, а вредоносные действия по отношению к человеку [107, с. 107–108]. В Беларуси, впрочем, этот «змееныш, который собственно и есть домового» [56, с. 118], в особом

вредительстве не замечен и находится с человеком во вполне гармоничных отношениях: «В благодарность за приют он будет... доставлять обилие в хозяйстве» [56, с. 118].

В западных областях Украины под именем домовика чаще всего встречается именно дух-обогадитель – хованец или годованец, который «приносит богатство и счастье, исполняет всевозможные хозяйские работы, вообще служит своему хозяину верно, но зато после смерти берет себе его душу» [222, с. 105]. Для жителей Западной Украины и Брестской области Беларуси характерно мнение, что домовый – это зло, нечистая сила, появляющаяся в доме в результате действий недоброжелателей. Такая домовая нечисть может быть «наслана» колдуном или ведьмой, подобно порче [29, с. 149; 107, с. 111], выведена специально из яйца, подобно василиску [222]. И все же большинство восточных славян всегда почитали домового добрым духом. При этом на всей русской территории, а также в восточных частях Беларуси и Украины считается что, домовый «наличествует и проявляет себя естественным образом, «сам по себе», без каких либо специальных усилий со стороны хозяев» [107, с. 111].

Как ни удивительно, но образ домового, одного из самых известных персонажей славянской низшей мифологии, не нашел, в отличие от водяного и лешего, отражения в народном изобразительном искусстве (лубочной картинке), не был воспет, подобно морскому царю, в былинах и сказках, не упоминался, как русалки, в песнях и играх. Его уделом была лишь скупая информативность несказочной прозы – быличек и бывальщин (суверных меморатов и фабулатов). Думается, в данном случае это свидетельствует не об отсутствии у славян художественного интереса к предмету, а, скорее, об искренности и неискоренимости народной веры в домового духа – веры, которая по некоторым сведениям, до сих пор не умерла окончательно.

Именно из-за повсеместности распространения и живучести верований домовому больше повезло в области профессионального искусства, чем в сфере фольклора. В письменной литературе он упоминается раньше своих «природных» собратьев. Под именем «беса-хороможителя» (название «домовой», равно как «леший», «водяной», появилось только в XVII в.) он встречается в негативном контексте в молитвах и поучениях отцов церкви уже с начала XV в. («Слово святого отца Василия о посте», сборник поучений «Златая цепь», 1400).

4. Поэтические трактовки образа славянского домашнего духа

В поэзии домовый впервые появляется, по-видимому, в конце XVIII в. – в жанре стихотворной сказки-басни у И. Хемницера («Домовой», 1782) и В. Левшина («Привидение», 1787).

В каком-то доме черт завел себе обитель;
Во всякую полночь он дом тот посещал,
Хозяина страшал... Черт был то домовый,
Которого ничем прогнати невозможно.

В. Левшин. Привидение. 1787

Хозяин, говорят, один какой-то был,
Которому от домового
Покою не было в том доме, где он жил:
Что ночь, то домовый пугать его ходил.

И. Хемницер. Домовой. 1782

Оба произведения написаны на один сюжет и в иронической манере повествуют об избавлении от «домового беса» с помощью ежевечернего чтения плохих стихов:

Пиита голосить еще громчей принялся,
И черт шутить унялся,
Пустил великий стон,
Исчез в минуту он,
Не снес ту шутку грубу,
Исчез, и на печи забыл свою и шубу.

В. Левшин. Привидение. 1787

Вот если бы стихов негодных не писали...
Которые мы так браним,
Каким бы способом другим
Чертей мы избавляться стали?

И. Хемницер. Домовой. 1782

Для нас наибольший интерес представляет не забавная фабула, а характер воплощения мифологического персонажа. Не-

смотря на явную очеловеченность (наличие шубы и «пожитков») и умение вести себя в обществе (во время чтения стихов он «к хозяину... на цыпочках подкрался»), герой демонстрирует все признаки беспокойного домового духа. Появляется в полночь, помещается около печи, беспокоит по ночам хозяев шумом и хулиганскими выходками (как кикимора): «В дому орет и кур дерет, / И за ноги хватает, / Кирпичную стрельбу с печей везде пускает, / И спать мешает» (В. Левшин). В стихотворениях несколько, кажется, преувеличивается степень вредности домового – недаром же он именуется «нечистым духом», «сатаною», «чертом», «бесом домовым». И избавляются хозяева от него тоже в соответствии с этими представлениями как от нечисти: крестом и молитвой.

Хозяин, чтоб спастись несчастья такого,
Все делал, что он мог: и ладаном курил,
Молитву от духов творил,
Себя и весь свой дом крестами оградил;
Ни двери, ни окна хозяин не оставил,
Чтоб мелом крестика от черта не поставил...

В. Левшин. Привидение. 1787

В первые десятилетия XIX в. к образу домового почти одновременно обращаются сразу несколько поэтов: Г. Державин (баллада «Новгородский Волхв Злогор», 1813), А. Пушкин (стихотворение «Домовому», 1819, баллада «Всем красны боярские конюшни», 1827), Д. Веневитинов (баллада «Домовой», 1826), Ф. Слепушкин (басня-притча «Конь и домовой», 1827), А. Грибоедов (стихотворение «Домовой», 1828). При этом признаки национальной характерности и мифологической достоверности поэтического образа домового проявляются не везде. У А. Пушкина, например, домашний дух напоминает, скорее, античных ларов или пенатов:

Поместья мирного незримый покровитель,
Тебя молю, мой добрый домовой,
Храни селенье, лес и садик мой
И скромную семьи моей обитель!

А. Пушкин. Домовому. 1819

При этом в стихотворном стиле главенствуют отчетливая классицистски приподнятая интонация и архаическая лексика:

Останься, тайный страж, в наследственной сени,
Постигни робостью полуночного вора
И от недружественного взора
Счастливым домик охраняй!

А. Пушкин. Домовому. 1819

Национально-культурные истоки «Домового» Д. Веневитинова иные, но не славянские. В жанровом строе и сюжете явно слышны отголоски немецкой романтической балладности, воссозданной на русской почве, как в балладах В. Жуковского:

«Родная! домовой проклятый
Меня звал нынче у окна.
Весь в черном, как медведь лохматый,
С усами, да какой большой!»

<...>

«Родная, страшно; не отходит
Проклятый бес от двери прочь;
Стучит задвижкой, дышит, бродит,
В сенях мне шепчет: «отопри!»

Д. Веневитинов. Домовой. 1826

Хотя повадки домового в целом не противоречат фольклорному прообразу, его внешний облик кажется не слишком характерным. Что, впрочем, не важно: героиню стихотворения по ночам навещает не домовый, а возлюбленный.

Ближе к фольклорным истокам другой пушкинский домовый, воспетый размеренным, стилизованным под сказовую речь белым стихом.

Домовой повадился в конюшни.
По ночам ходит он в конюшни,
Чистит, холит коней боярских,
Заплетает гриву им в косички,
Туго хвост завязывает в узел.
Как невзлюбит он вороного.

<...>

Во всю ночь домовой на нем ездит
По горам, по лесам, по болотам
С полуночи до белого света...

А. Пушкин. Всем красны боярские конюшни. 1828

Точность фольклорных ориентиров стихотворения тем более удивительна, что к этому моменту единственным источником достоверных сведений о восточнославянском домовом духе является труд М. Чулкова, сведения из которого поэт использует с максимальной для персонажа отдачей. В стихотворной балладе А. Пушкина нет никаких упоминаний о внешности домового, зато подробно воссозданы народные представления о связи домового с лошадьми и широко известное поверье о домовом, заезжающем ночью не понравившуюся ему (не подошедшую мастью) лошадь из хозяйской конюшни. В тоне стихотворения нет ни романтического трепета немецкой балладности, ни изящного сказочного волшебства. Оно пропитано терпкой красочностью подлинных народных суеверных рассказов – быличек и бывальщин.

Помимо очевидной жанровой связи, стилистика стихотворения А. Пушкина, возможно, определяется сюжетным родством с притчей поэта-крестьянина Ф. Слепушкина («Конь и домовый», 1827). Басня-притча была впервые опубликована в альманахе «Памятник отечественных муз на 1828 г.» с указанием, что «сия пьеса» «сочинена Слепушкиным по задаче Александра Сергеевича Пушкина». К сожалению, не сохранилось никаких сведений о том, как оценил А. Пушкин басню Ф. Слепушкина. По мнению некоторых исследователей, А. Пушкин, ознакомившись с басней «Конь и домовый», не был вполне удовлетворен ею и написал свое стихотворение на тот же сюжет [79, с. 34–35]. Скорее всего, поэт не был доволен и результатом собственного труда. Стихотворная баллада не была завершена и до 1884 г. оставалась наброском в черновых тетрадах.

Одновременно с Д. Веневитиновым, А. Пушкиным, Ф. Слепушкиным к образу домового обращается А. Грибоедов («Домовой», 1828). Его стихотворная дань домашнему духу выглядит более скромной: неоконченное стихотворение (6 строк) – отрывок, оставшийся неопубликованным до 1859 г. В основе его сюжета – известная мифологема о домовом, пугающем по ночам домочадцев.

Детушки матушке жаловались,
Спать ложиться закаивались:
Больно тревожит нас дед-непосед,
Зла творит много и множество бед,
Ступней потопчет, столами ворочит,
Душит, навалится, щиплет, щекочет.

А. Грибоедов. Домовой. 1828

В стихотворении представлен почти полный перечень его злокозненных действий, описанных предельно кратко, глагольным перечислением. Именно таких неприятностей, по устойчивым народным представлениям, и стоит ожидать от рассерженного домового: «Он щиплет скот и птиц, стаскивает хозяина с телеги, саней и постели, раздевает его во время сна, у лошадей отнимает корм и спутывает им гривы, хлопает дверьми, наваливается на спящих, щиплет до синего пятна и вообще всякому делу мешает» [10, с. 22]. Правда, такое буйство больше свойственно «чужому домовому», когда тот «пересилит своего (нашего), тогда начинает он выживать семью из дому, делает ей всякое зло и беды» [10, с. 22].

Косвенным подтверждением распространенности народных представлений о домовых духах является развернутая характеристика домового, приписанная Г. Державиным другому, выдуманному им персонажу – волхву Злогору. В ней упомянуто родство домового с кикиморой (также принадлежащей к домовым духам), названы привычное место его обитания (в углу за печкой), время появления (ночь) и характерные действия (уход за лошадьми, ночные скачки). Персонаж Г. Державина нигде в балладе не назван домовым, но все его приметы говорят сами за себя:

В куту Кикиморой незримой
Сидел он часто на печи;
Весь ужин, к вечеру хранимый,
Съедал, зубами скрипучи;
А по ночам к хозяйску диву
Скакал на клячах по сту верст;
Коню ж любимому плел гриву
И, как трубу, волнистый хвост.

Г. Державин. Новгородский Волхв Злогор. 1813

В поэзии второй трети XIX в. домовый становится не только героем отдельных стихотворений (В. Межевич, «Добрый домовый», 1840-е, Л. Мей, «Хозяин», 1849), но и персонажем стихотворных драматических произведений (пьесы В. Даля «Ночь на распутье, или Утро вечера мудренее», 1839, А. Островского «Воевода, или Сон на Волге», 1865). Чем дальше, тем больше в его облике утверждаются многочисленные национально-характерные фольклорные признаки и детали, почерпнутые авторами из подлинных суеверных рассказов (быличек и бывальщин). Описываются прогностические действия домового – его способность ночью тихо, безмолвно предупредить хозяев о грядущих событиях в семье.

Ночью, как в избе все спало,
Добрый домовый
Тянет с деда покрывало,
Грудь закрыв рукой.

Утро; старика толкают;
Вот проснулся он.
И о чем же извещают?
Внук ему рожден.

В. Межевич. Добрый домовый. 1840-е

Подробно освещается его патронажная деятельность как опекуна и радетеля крестьянского хозяйства:

От конюшни кучки сена отгребешь,
Корму дашь лошадам, гривы заплетешь,
Сходишь в кладовые, отомкнешь замки...

Л. Мей. Хозяин. 1849

За неуважение, нерадивость домовый наказывает без жалости:

Кто обидит меня – жеребца любимого в подворотню протащу;
Загоню насмерть в одну ноченьку трех борзых коней,
Обтрясу в саду груши-яблони, гряды вымну все;
А что ложки-плошки – с поставца в лохань кину помойную.

В. Даль. Ночь на распутье. 1839

Зато соблюдение традиционных правил поведения домового поощряет: «А кто мирно со мной по добру живет, во любви держу; / Кони выхолены, дворы выметены, ухожи прибораны...» («Ночь на распутье»).

Обязанностью поэтического домового становится опека не только хозяйственной деятельности, но и семейных отношений: «Я поглажу тебя лапой бархатной / На богатство, на радость с милым дружкой» («Воевода»). У Л. Мея и А. Островского именно домовый выступает противником неравных браков: «Знать, и домовому не сплести порой / Бороду седую с черною косой» («Хозяин»). Домовой не только трезво оценивает достоинства молодой хозяйки, но и решительно вмешивается в ее судьбу:

Нет, такая гостья нам не ко двору.
Ты на счастье, на радость рожоная,
Не про старого мужа рощёная.

А. Островский. Воевода. 1865

Только обойдется с грезой горячо –
Я тотчас голубке лапу на плечо...

<...>

Всей косматой грудью лягу ей на грудь
И не дам ни разу наливной вздохнуть,
Защемлю ей сердце в крепкие тиски:
Скажут, что зачахла с горя да с тоски.

Л. Мей. Хозяин. 1849

К концу XIX в. поэтический образ домового все больше очеловечивается: он близко к сердцу принимает все семейные события и о благополучии хозяйства беспокоится едва ли меньше самого владельца:

Горе... Крестьянин лишился
В зиму лошадки гнедой,
Вспомнив о ней, разгрустился
Дедушка сам домовый...
Как же не вспомнить родную:

Он сосунком ее знал,
Часто, бывало, густую
Гриву сплетал-расплетал,
Гладил мохнатой рукою...

С. Дрожжин. Домовой. 1878

Поэты Серебряного века – К. Бальмонт, В. Брюсов, С. Клычков, Н. Клюев – также отдали дань образу домового. Но домовый начала XX в., сильно отличается от своих предшественников. У К. Бальмонта, например, он становится символом удушающего устроенного быта, отупляющего жаркого уюта, усыпляющего домашнего покоя:

Тайностью веет и волю свекает,
Умы забирает
В домовитый свой плен,
Сердцу внушает, что дома уютно,
Что вот эти часы так приятно стучат,
Что вне дома быть дурно, и прямо беспутно,
Что отраден очаг, хоть и связан с ним чад.

К. Бальмонт. Домовой. 1906

Удлиняющиеся строчки наползают, опутывают читателя словесно-паутинными нитями, заволаживают, преграждая путь из теплого плена на волю:

За окном – там болота, там темные горы,
Не ходи. И колдуют бесстрастные взоры,
Так прозрачно глядят, как на птицу удав...

<...>

Что отсюда идти? Всюду то же, одно.

К. Бальмонт. Домовой. 1903

Образное воплощение сковывающего мещанского быта – бальмонтский домовый обладает всеми основными признаками фольклорного прототипа. Связан с огнем, очагом; днем невидимый, он активизируется ночью («Неуловимым виденьем, неотрицаемым взором, / Он таится на плоскости стен, / Ночью в хозяйских строениях бродит дозором»); заботится о доме

(«Расцветает на старых обоях узоры, / Еле слышно на них пошептав»); оберегает домашних и предсказывает судьбу, наваливаясь ночью на спящего:

Что-то давит, – как будто мертвец, на минуту живой,
Ухватился за горло живого и шепчет так глухо
О тяготах земных. Отойди, отойди, Домовой!

К. Бальмонт. Домовой. 1906

В начале XX в. образ домового как-то мельчает, становится скромнее, незначительнее. И это вполне объяснимо: с разрушением патриархального крестьянского образа жизни стремительно сужается среда естественного обитания домового. Его существование становится ненадежным, неустойчивым, так как народная вера в домового постепенно угасает:

Домовой присел меж кочек,
Будто съежился в комочек.
Говорит: «Да, старина,
Пришли худы времена!
Мужики в меня не верят,
То есть как бы вовсе херят.
Не дают мне молока,
Замыкают в два замка
На конюшне лошадей.
Впору помирать, – ей-ей!»

В. Брюсов. Друзья. 1922

Из полновластного хозяина он превращается в равнодушного приживала, призрак иной, минувшей жизни:

Лишь домовой, таясь в углу,
Молчит в ответ пустым гитарам, –
Косясь на свет, смеясь во мглу, –
О прошлом, прежнем, давнем, старом.

В. Брюсов. Домовой. 1922

В XX в., пожалуй, только в поэзии Н. Клюева домовый сохраняет не только жизнеспособность, но традиционную сферу и образ действия. У Н. Клюева домовый – воплощение и хранитель домашнего уклада, символ домашнего мира, вместе с печью

и котом: ведь «к мурлыке на теплый шесток... не заглянет прожорливый рок» (Н. Клюев, «Шесток для кота – что амбар для попа», 1916).

Тих мой угол и лежанка горяча,
Старый Васька покумился с домовым.

Н. Клюев. Гитарная. 1925

В его присутствии оживают все предметы домашнего обихода: «Чу! С домовихой кочерга / Зашепелявили у печи» (Н. Клюев, «Я дома», 1913). Он царит в хлеву, одушевляя своим присутствием и домашних животных, и утварь:

У розвальней – норов, в телеге же – ум,
У карего много невыржанных дум.

Их ведает стойло да дед-дворовик,
Что кажет лишь твари мерцающий лик.

Н. Клюев. У розвальней – норов. 1916

Не являясь больше полновластным хозяином дома, не определяя, как в старые времена, домашний уклад его обитателей, домовою у Н. Клюева по-прежнему живет жизнью семьи, всем существом отзываясь на домашние события. В цикле стихотворений «Избяные песни», посвященном смерти матери, хозяйки дома, Н. Клюев с болью воссоздает разрушительные последствия трагической утраты и раскрывает их связь с поведением и настроением домового. Как только весть о случившемся достигает домашних обитателей, испуганно замирают, «как в заморозки ключ», «запечных бесенят хихиканье и пляска»; растерянный, испуганный свалившимся на него горем «За печкой домовою твердит скороговоркой, / О том, как тих погост для нового жильца» (Н. Клюев, «Лежанка ждет кота», «Осиротела печь» из цикла «Избяные песни», 1914–1916).

Где странники-годы почили золой,
И бесперечь хнычет горбун-домовою;
Ужели плакида, запечный жилец,
Почуял разлуку и сказки конец?

Н. Клюев. Шесток для кота. 1916

Страдания домового разделяют все обитатели дома – живые и неживые; никто не остается равнодушным: «Плачется кот и понура корова, / Смерть постигая звериным умом», «Осиротела печь, заплаканный горшок / С таганом шепчутся, что умерла хозяйка» (Н. Клюев, «Умерла мама», «Осиротела печь»). У Н. Клюева домовый – необходимая частица этой живой вселенной, важный элемент домашнего микрокосма. Он – душа дома в исконно славянском его понимании: дома не как строения или жилого пространства, а как символа семейного благополучия и убежища от враждебного мира.

Вера в «доброе домового» была больше распространена на русской и восточно-белорусской территориях. В Украине, особенно западной, традиционный образ «домохранителя» практически отсутствует, подменяясь беспокойным вредителем, беспричинно мучающим скотину. У Л. Украинки функции, присущие домовому, выполняет лесной черт Куц. Именно он хозяйничает в хлеву и заезжает лошадей (и черного козла – «цапа») в драме-феерии «Лесная песня»:

Жаль не пристав мені, а все ж мушу
признатися – таки старого шкода,
бо він умів тримати з нами згоду.
Було, і цапа чорного держить
при конях, щоб я мав на чому їздить.
Я блискавкою мчу, було, на цапі,
а коники стоять собі спокійно.
От сі баби зовсім не вміють жити
як слід із нами, – цапа продали,
зрубали дуба. Зрушили умову.
Ну, й я ж віддячив їм! Найкращі коні
На смерть заїздив; куплять – знов заїжджу

Л. Українка. Лісова пісня. 1911

Художественный образ белорусского домового оказался жизнеспособным и узнаваемым. Он дожил в поэзии до конца XX в. и сохранил большинство признаков восточнославянского фольклорного прообраза: клеть как традиционное место пребывания, ночь как обычное время появления, беззлобный характер и особые приметы внешности. Он лишь превратился из персонажа «взрослой» лирики в героя детской поэзии.

Вандруе па клеці сівы Дамавік,
Стукоча маркотна яго чаравік,
Чапляюцца вусы за ногі, а нос
Да сківіцы моркаўкай шызай прырос.

Са скурчаных пальцаў тырчаць кіпцюры –
У жаху глядзяць на іх мышы з нары.
Вось ён, уздыхнуўшы, на бочку прысеў,
Расол горкі смокча і храпку грызе.

І дзетак чакае, што ў цёмную клець
Прыходзяць пад ноч на яго паглядзець...
Ніхто не прыходзіць – і крыўдна да слёз:
Сапе ён і чэша марковіну-нос.

А. Мінкін. Дамавік. 1984

5. Домовой как персонаж художественной прозы

По сравнению с поэзией, прозаические описания славянских домашних духов отмечены несравненно большим количеством этнографически точных деталей, воссоздающих обряды, связанные с домовым. Так, в историческом романе И. Лажечникова «Басурман» подробно описан ритуал переселения домового, без которого «и дом не стоит», в новое жилище в черепке с горящими угольями. Перенесение осуществляется новоселами строго по обычаю, т. е. с соблюдением всех правил, с пониманием значимости и порядка совершаемых действий: «Старшая в доме женщина сходила на пепелище прежнего жилья, вынула из печурки горящих угольев, кого-то оттуда пригласила и завернула в скатерть» (И. Лажечников, «Басурман», 1838).

Но домового, если верить фольклору, мало просто пригласить, пусть и со всем уважением, не достаточно только обеспечить подходящий транспорт – его необходимо достойно встретить и приветствовать. Оттого хозяин дома «со всеми домочадцами» выходит к открытым настежь воротам, «неся хлеб-соль» и низко кланяясь «в пояс», приговаривает: «Дедушка! Милости просим с нами на новое место». Наступает долгожданная кульминация ритуала – помещение домового на место его обитания, в домашний очаг: «стряпуха выпустила кого-то из скатерти в новую печурку, горящие уголья туда ж (не забыта пища для таинственного огня), хлеб-соль поставлен на браном столе, наехали гости

и пошло веселье. Домовой пенат водворен: чего бояться? Лишь бы не рассердить его неугодой какой!» («Басурман»).

Отметим, что эта сцена происходит не в глухомани, не в суровой крестьянской семье, а в Москве, рядом с Кремлем, в выстроенных иностранным архитектором каменных палатах боярина Василия Образца в начале XVI в. Надо думать, что позднее русские вельможи уже не то, чтобы совсем не верили в домового, но, во всяком случае, старались этого не разглашать.

В начале XX в., тот же обряд описывает М. Горький в повести «Детство» (1913): «Когда переезжали на новую квартиру, бабушка взяла старый лапоть на длинном оборе, закинула его в подпечник и, присев на корточки, начала вызывать домового: “Домовик-родовик, вот тебе сани, поезжай-ка с нами на новое место, на иное счастье”» (М. Горький, «Детство», гл. 12).

На рубеже просвещенных XIX и XX вв. вера в домового (лешего, водяного и пр.) в городской среде сохраняется только на женской половине дома да еще в детской. «На дворе дворовой живет, а домовый в доме; дворовой с лица, как хозяин, а домовый шерстнатый. Дворового все видеть могут, кто после девяти на двор к лошадям выйдет. Так нельзя выходить, надо кашлять. А вот отец раз вышел на двор и увидал, стоит дворовой и сено лошади подкладает. (Он лошадь нашу очень любит, все ей косу заплетает; косу длинную заплетет. А корову невлюбил, языком ее всю против шерсти вылизал.) Домового реже видать можно, и в своем виде он редко показывается. А вот на печке спать одной страшно: придет ночью шерстнатый, давить будет» (В. Брюсов, «Рассказы Маши, с реки Мологи, под городом Устюжна», 1916).

В детских воспоминаниях писателей можно обнаружить много интересного и ценного материала по славянской демонологии. Так, М. Горький на основе слышанных в детстве рассказов и бабушкиных сказок добавляет важную фольклорную деталь к портрету домового, описывая его тесную дружбу с другим домовым обитателем – мышью: «Мышь – умный житель, ласковый, ее домовый очень любит! Кто мышей кормит, тому и дед-домовик мирволит» (М. Горький, «Детство», гл. 3). «Сидит в подпечке старичок-домовой, занозил он себе лапу лапшой, качается, хныкает: “Ой, мышеньки, больно, ой, мышата, не стерплю”» (М. Горький, «Детство», гл. 1). Судя по всему, домовый имел власть не только над скотом, но и над всей домашней фауной – именно к нему обращались с просьбой об избавлении от вредных на-

секомых. «Вспоминаю, как бабушка, сидя на корточках перед подпечком, приговаривала: “Ласковый хозяин, выведи тараканов”» (М. Горький, «В людях», 1916, гл. 3).

В XX в. красочные картинки с домовым рисует великий выдумщик А. Ремизов. Сплетая слова в обороты, обороты в предложения, предложения в повествование, он словно создает целый мир, ткет его, словно многоцветный узорчатый ковер. Мир, населенный необычайно обаятельными, мифологически достоверными, живыми героями народной фантастики.

Для описания персонажа писателю достаточно нескольких фраз, а то и нескольких слов – и персонаж оживает, приближается, западает в душу. «Пыль поднимая по полю, плетется на истомленном коне из ночной поездки Домовой» (А. Ремизов, «Задушницы», 1908). «Поссорился Водяной с Домовым, все б им старым ссориться, заездил седой фроловского коня» (А. Ремизов, «Божья пчелка», 1909). «Домовой на бобах остался – показала Яга ему нос. Тоже жениться на Яге задумал! Да и дед Домовой в долгу не остался: подшутил над Ягой. <...> – Бабушка, чего же ты плачешь? – А как мне Бабе-яге не плакать, не могу посадить хлебы: Домовой украл лопату» (А. Ремизов, «Проливной дождь», 1909).

В сказке «Проливной дождь» есть и другие духи дома – банники, которых А. Ремизов наделяет бойким характером и колоритным генезисом: «банная нежить в сырости заводится из человеческих обмылков, а потому страсть любопытна. Вот заберется она за Гиенские горы пировать в избушку, насмеется, наестся, все перемутит, всех перепугает, – такая уж нежить».

Хотя традиционный образ жизни крестьянина в начале XX в. заметно меняется, ни переселение в город, ни превращение из селянина в пролетария не могут заставить крестьянина расстаться с привычными верованиями: они «переселяются» вместе с ним, трансформируясь в соответствии с его изменившимися представлениями. Подобного модифицированного домового, живущего не в доме, а «в старой рольне», на бумажной фабрике, изображал еще И. Тургенев в «Записках охотника».

Домовой И. Тургенева, по-видимому, – наследник украинских «мельничных» домовых. В соответствии с традицией, его нельзя видеть, но можно слышать, как он ночью «ходит, доски под ним так и гнутся, так и трещат» (И. Тургенев, «Бежин луг», 1851). Так же, как обычный домовый наводит по ночам порядок в своем

жилище, выполняя иногда за хозяев мелкую домашнюю работу, фабричный домовый И. Тургенева трудится на своем рабочем месте: «вода вдруг по колесу как зашумит, зашумит; застучит, застучит колесо, завертится... глядь, у одного чана форма зашевелилась, поднялась, окунулась, походила этак по воздуху, словно кто ею полоскал, да и опять на место» («Бежин луг»).

По вековому крестьянскому представлению ни один дом, ни одно хозяйственное помещение «не стоят без домового». Потому и появляются «производственные» домовые, которые, если бы народные верования были по-прежнему сильны, в XX в. получили бы названия «цеховых», «заводских», «фабричных».

6. Живописные изображения домашнего духа

Одним из известных изображений домашнего духа является «Домовой» В. Васнецова (хромолитография) – художественное открытое письмо начала XX в. (рис. 25, с. 274). В соответствии с типичными народными представлениями, домовый изображен в виде согбенного, но не дряхлого старика, заросшего с головы до ног густой сизоватой шерстью. В теплых отсветах печного огня мы видим, как, крадучись, спускается он по лестнице, выполняя обычный ночной ритуал – проверяя, все ли благополучно в его домашних владениях. Не выпал ли, часом, уголек из жарко натопленной печи, нет ли угару; спокоен ли сон у больших и малых домочадцев.

Кроме домового, на рисунке В. Васнецова нет других персонажей. Сбоку, в углу виднеется головка спящего ребенка, на заднем плане, предположительно, схематическое, едва прорисованное изображение его спящих родителей. Но эти условно представленные фигуры относятся к фону, а не к персонажам. На небольшой открытке нет места для подробного изображения патронируемого домовым жилища. Но по некоторым деталям: ровному свету домашнего очага, удобству пологой и широкой деревянной лестницы, украшенной необычными резными балясинами, и густоте, длине и мягкости шерсти домового – мы можем предполагать, что живут здесь люди покойно и с достатком. И домовый блюдет их жилище усердно и неустанно.

Домовой В. Васнецова несколько не страшен на вид; он, скорее, по-сказочному симпатичен – курносый носом, круглыми пуговками-глазами и мохнатым обличем. Впрочем, жанр поздра-

вительной открытки (может быть, с новосельем?), для которого предназначался рисунок В. Васнецова, и не предполагал иного, более мрачного или устрашающего толкования фольклорного образа.

Менее известным и приятным является изображение домашнего духа на картине Б. Кустодиева «Купчиха и домовой» (1922) (рис. 26, с. 275). В шутку или всерьез, но композиции картины автором придано определенное сходство с известным изображением «Данаи» Тициана (1554). Только у Б. Кустодиева справа от раскинувшейся в постели обнаженной бело-розовой фигуры купчихи находится не скромная служанка, а огромная, заросшая короткой рыжей шерстью обезьяноподобная фигура домашнего. Отведя кроватьный полог, он смотрит на купчиху отнюдь не с восторгом, а с отчетливо читаемым недовольством, даже некоторой угрозой. Ситуация на картине невольно напоминает сюжет стихотворения Л. Мея или драмы А. Островского, где домовый выступает против присутствия в доме неподходящей, по его мнению, хозяйки: «Нет, такая гостья нам не ко двору».

Если у В. Васнецова домовый напоминал доброго сказочного дедушку, то у Б. Кустодиева он – своим низким лбом, непропорционально большой головой, преувеличенно толстыми руками и ногами, покрывающей все тело жесткой шерстью, огромной бочкообразной фигурой выше человеческого роста – больше похож на гориллу или питекантропа. Только выражение насупленного лица и взгляд его – сердитый, осмысленный, умный – противоречат этому впечатлению. Несмотря на отличия трактовки персонажей и разность настроения картин, произведения обоих художников отмечены заметным сходством ситуаций и аксессуаров, явно навеянными народными поверьями: глубокая ночь, огонь печи, как единственный источник света, спящие хозяева и бодрствующий домовый.

Обе картины решены в красно-коричневой цветовой гамме: у В. Васнецова – спокойной и однородной, у Б. Кустодиева – более разнообразной, осложненной напряженным соотношением в центре картины пламенно-красного и сизовато-розового тонов. Пепельно-розовый оттенок стеганого одеяла как бы аккумулирует периферийные краски полотна: синеватые отсветы печных изразцов и чайной посуды, красно-синие тона коврового узора, перламутровое сияние бело-розовой женской плоти. Он контрастирует с огненным цветом полога, красно-коричневыми стенами, темно-коричневой мебелью и отливающей рыжим шерстью

домового. Между двумя расположенными рядом цветовыми центрами картины (красным и розовым) возникает напряженный цветовой диссонанс, оттеняющий глубокое внутреннее противоречие, может быть, даже несовместимость главных персонажей картины.

Еще одного «Домового» – на этот раз утомленного, притихшего – представляет нам рисунок И. Билибина (1934) (рис. 27, с. 276). Домовой изображен в традиционной ситуации – выходящим ночью из-за печи. Он выглядит и держится настоящим хозяином – не таится, не скользит бесшумной тенью, «неуловимым виденьем». Его крупная фигура слева на переднем плане занимает доминирующее положение в композиции рисунка и притягивает к себе внимание. Центр рисунка ничем не заполнен, пуст. И сам дом пуст – ни взрослых, ни детей, ни животных. Но он не брошен людьми, не покинут – он обитаем, и, хотя небогат (почти нет мебели, предметов обихода), содержится в чистоте и порядке. Шерсть у домового на рисунке густая, длинная – значит и хозяйство справное. Но выражение лица домового настороженное, нерадостное. Не все, видно, гладко в опекаемом им семействе.

Из других духов дома и двора изобразительное воплощение обрели у И. Билибина также «Овинник» (рис. 28, с. 276) и «Банник»⁴⁰. Облик овинного хозяина, «самого злого из всех домовых духов» [114, с. 31] не слишком живописен. Он черен, тощ и страшен на вид, возможно, потому, что овин уже пуст, хлеба в нем не осталось. И теперь овиннику, как и его хозяевам-крестьянам, предстоит голодное ожидание нового урожая.

«Банник» И. Билибина (рис. 29, с. 277) – симпатичный лукавый старичок, с длинными седыми волосами и бородой, сидящий в обнимку с ушатом на банном полке, напоминает скорее симпатичного сказочного гнома, застигнутого нескромным взором художника во время его вечерних омовений, чем устрашающий персонаж славянских поверий. Глядя на это почти бесплотное – «кожа да кости» – лохматое существо, трудно представить, что «ему ничего не стоит запарить человека до смерти, содрать с живого кожу, задавить его, задушить, затащить под горячую каменку, затолкать в бочку из-под воды, не дать ему выйти из бани» [109, с. 309], закидать «камянями з печкі... напалохаць не натуральным храпам, сіпеннем, віскатам, рогатам» [111].

⁴⁰ Оба рисунка представляют книжные иллюстрации к энциклопедическому словарю «Всеобщая мифология», раздел «Мифология славян» (Париж : Ларусс, 1934).

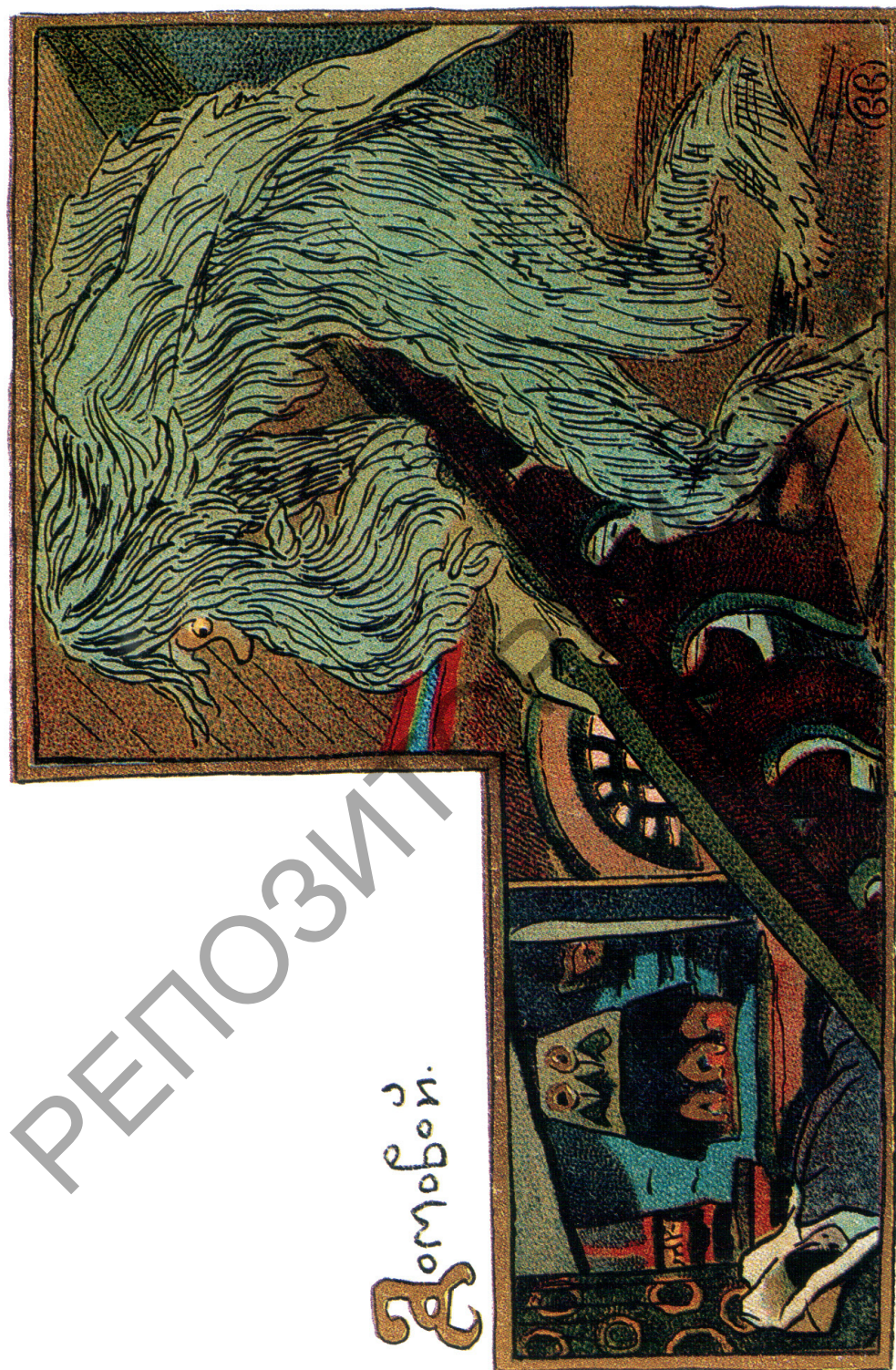


Рис. 25. В. Васнецов. Домовой.

Начало XX в. Хромолитография. Художественное открытое письмо. 8,9 x 14

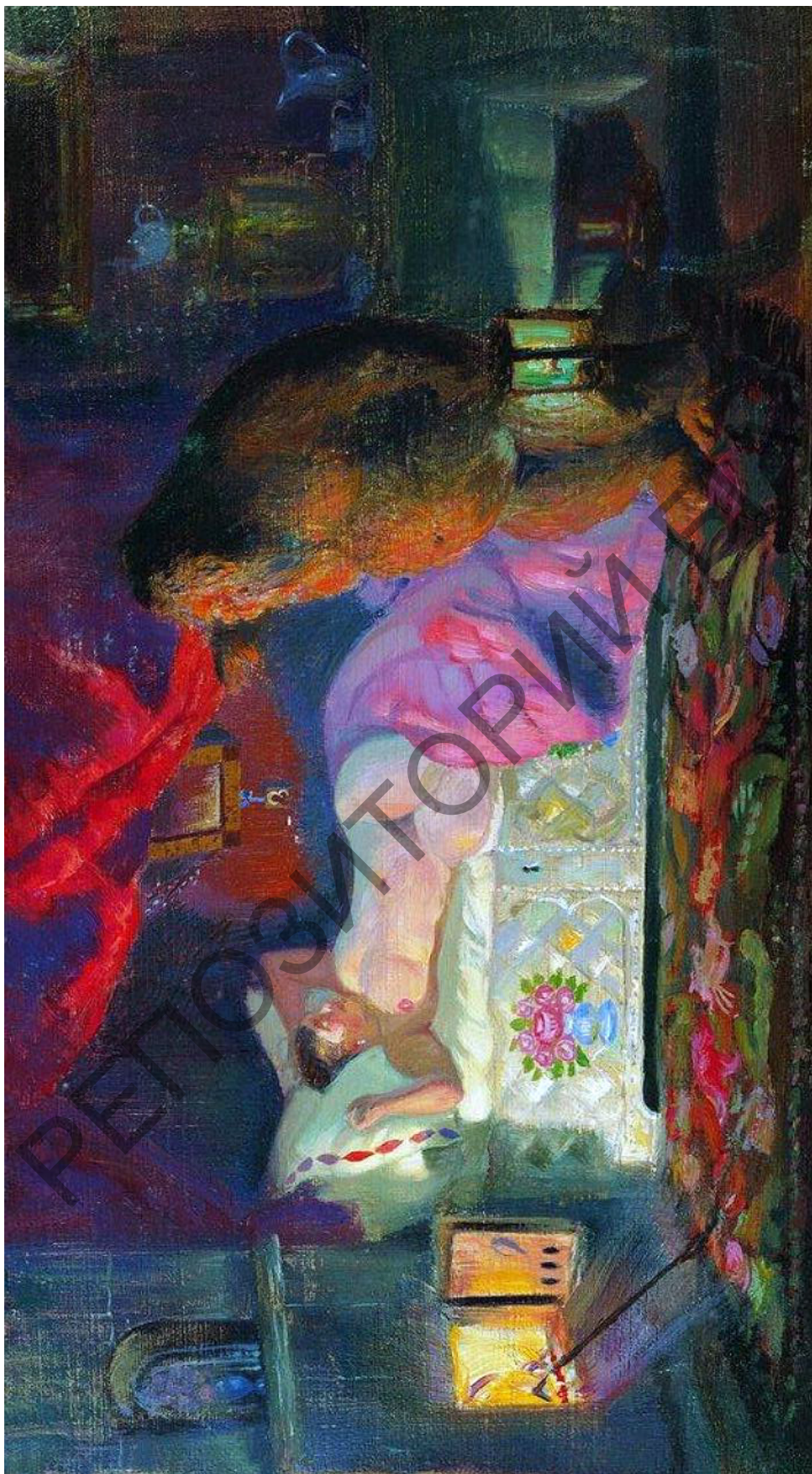


Рис. 26. Б. Кустодиев. Купчиха и домовый.

1922. Дерево, масло. 12,5 х 22,8.

Частное собрание. Россия



*Рис. 27. И. Билибин. Домовой.
1934. Бумага, угольный карандаш*



*Рис. 28. И. Билибин. Овинник.
1934. Бумага, угольный карандаш*



Г.В. 1934.

Рис. 29. И. Билибин. Банник.
1934. Бумага, тушь. 4,64 x 4,95. Книжная иллюстрация

7. Музыкальный портрет домового

*Домовой в операх
на сюжет В. Даля*

Первые музыкальные воссоздания образа домового относятся к 40-м гг. XIX в., когда вместе с другими персонажами народ-

ной демонологии домовый появляется в опере А. Верстовского «Сон наяву, или Чурова долина»⁴¹. По замыслу А. Верстовского домовый был одной из главных фигур оперного спектакля: «Роль Домового потому важна, что на оной основан весь ход пьесы как в отношении драматическом, так и музыкальном» [47, с. 277].

В отличие от прочих мифологических героев оперы (лешего, водяного, русалок), пребывание которых на сцене менее продолжительно, а условия появления ограничены (они свободно действуют только на соответствующем фоне – в собственных владениях: в лесу, в воде, на берегу реки), явления домового не скованы локальными и временными рамками. Он единственный из фантастических персонажей присутствует в трех действиях оперы и одинаково комфортно чувствует себя как в палатах князя Превзыда, рядом с его дочерью княжной Зорей, так и в лесу, в обществе водяного, лешего, русалок. Домовой как бы связывает собою реальный и фантастический миры оперы.

Драматургическая значимость фигуры домового в опере определяется ее функциональной усложненностью – совмещением в его лице двух сказочных персонажей: доброго волшебника («чудесного помощника», по терминологии В. Проппа [140, с. 15]) и спасителя героини. Домовой не только оберегает княжну Зорю на своей территории – в тереме и усадьбе, как ему и положено по статусу, но и отправляется вслед за ней в чужое, запретное для него пространство – лес – выручать Зорю из лап похитившего ее лешего⁴². На столь активные действия домового подвигает не только долг, но и любовь. Отчаявшись спасти княжну собственными силами, влюбленный домовый захваты-

⁴¹ Содержание и краткая история создания оперы изложены в главе 2 (раздел 7).

⁴² Как и в глинкинской опере «Руслан и Людмила», похищенную княжну отправляется спасать ее жених, князь Милаш. Но он попадает в плен к русалкам, и домовому не остается ничего другого, как занять его место. (Об определенном сходстве сюжетов А. Пушкина – М. Глинки «Руслан и Людмила» и В. Даля – А. Верстовского «Сон наяву» уже говорилось в главе 2.)

вает в плен старшую русалку Водосвету и требует от водяного за ее освобождение затопить лес, чтобы вынудить лешего отпустить Зорю.

Любовные терзания домового во «Сне наяву», по-видимому, являются изобретением либреттиста А. Шаховского – попыткой компенсировать отсутствие в опере развернутой партии лирического героя. У В. Даля этого сюжетного мотива нет. Отношение домового к княжне характеризуется в пьесе так: домовый княжну «в обиду не даст, и в приданое, чай, за ней пойдет, не отстанет» (В. Даль, «Ночь на распустье, или Утро вечера мудренее», 2-е действие). Действия домового определяет преданность хозяйкам и верность долгу: «Не выдам я своей княжны красной госпоженки, и не дам я Зорюшку в обиду свату-лещему» (В. Даль, «Ночь на распустье», 2-е действие). Никаких амурных поползновений со стороны домового здесь не просматривается. В опере же при первом появлении на сцене в уста домового, наблюдающего за спящей Зорей, вкладываются такие слова: «Ты людей краса пригляда. Но, увы, я домовый... Ты улыбкой в радость манишь. Ах, зачем я домовый!» Благодаря этому, навязанному либреттистом малоубедительному чувству, образ домового в опере кажется менее правдоподобным, чем в пьесе – и эмоционально, и мифологически.

Среди прочих мифологических персонажей оперы домовый выглядит наиболее сложной и развитой натурой. Поведение домового значительно гибче, чем у его фантастических собратьев: он решительно действует и легко приспосабливается к меняющейся обстановке. По необходимости выступает то в жестокой роли похитителя (когда крадет Водосвету и шантажирует водяного), то в роли миротворца (настойчиво уговаривая водяного и лешего помириться, не доводить ссору до войны), то в героической роли спасителя (освобождая Зорю из плена). Но главными для него остаются роль домашнего духа и функция хранителя дома.

Домовой появляется в опере раньше других фантастических персонажей – уже в начале 1-го действия – и ведет себя в полном соответствии с народными о нем представлениями. Ночью, когда все спят, он «выходит из-за печки», чтобы блюсти порядок в доме («закрывает занавес, обметает гусли» – ремарка в партитуре) и предсказывать судьбу его обитателей: «Зорюшка, Зоря, покойся чувством, сердцем и душой, буки Лешего не бойся, при тебе твой Домовой». Этими словами начинается «выходная ария» домового во 2-й сцене оперы.

Музыкальное появление домового обозначено одной из самых напевных и выразительных тем–мелодий оперы, звучащей в инструментальном вступлении к сцене 2 (нотный пример 57). Ее певучесть создают почти двухоктавный диапазон мелодии, разворачивающийся постепенно и, преимущественно, поступенно; теплый тембр солирующей на фоне струнных виолончели; томные «придыхания» задержаний, завершающих окончания фраз. Впечатление деликатно дополняют плавность метрической трехдольности и небольшая ритмическая вариантность – чередование восьмых, триолей и пунктирных оборотов в однообразно повторяющихся ритмических фигурах, а также насыщенная тональная «глубина» As-dur. Вместе они создают романтический образ ноктюрна – ночной песни любви.

При всей лирической широте, однако, этой песне любви и неги явственно не достает движения. Музыка создает впечатление мягкости, спокойствия и умиротворенности – состояние «уютного плена», бархатным коконом обволакивающего сон Зори. Полную уравновешенность демонстрирует мелодическая линия, в которой 4-тактовый подъем компенсируется таким же 4-тактовым спадом, и структура темы, ее периодичность, квадратность. Ощущение невозмутимого покоя и устойчивости подкрепляется фактурным единообразием мерно пульсирующего сопровождения и размеренностью гармонических перемен (раз в такт, на сильную долю).

Вокальная мелодия достаточно статична и напоминает торжественную декламацию. Ровными уступами она медленно поднимается по ступеням лада, застревая повторениями на каждом звуке. Единственным активным элементом остается ритм: его пунктирный рисунок настойчиво «подталкивает» вокальные фразы к решительному окончанию на сильной доле. Интонационно вокальная партия домового достаточно однообразна и угловата, лишена поступенных ходов – репетиции на одном звуке чередуются со скачками на кварту, квинту. Вся плавность и гибкость в этом номере достаются на долю оркестра с его выразительными виолончельными контрапунктами (нотный пример 58).

Надо отметить, что вокальная партия домового в опере чутко отражает не столько перемены настроения или состояния, сколько его положение по отношению к человеческому миру. Вступая в мир людей из мира духов, он поначалу пользуется декламацией, которая лишь постепенно мелодизируется в ариозо

«Ветер-ветрило, нам радость навеи». Наибольшей мелодической плавности и ритмической ровности пение домового достигает в следующей за ариозо колыбельной песне «Зорюшке во сне женихов напою». Но композитор полностью не отказывается от уступчатого движения и повторов звуков в ритме пунктира. В колыбельной песне, как и в теме «выхода» домового, выразительность и красота звучания создаются силами оркестра (солирующая виолончель на фоне пиццикато струнных). Вокальная же мелодия остается достаточно простой: ее элементарность и однообразие объясняются, скорее всего, жанровым предназначением музыки – успокоить, усыпить, погрузить в дремоту (нотный пример 59).

Таким образом, находясь рядом с людьми, домовый постепенно смягчает интонации вокальной речи, наполняя ее поступенными ходами. Но в окружении себе подобных – дешего, водяного, русалок (во 2-м действии) – он отказывается от «очеловеченной» манеры пения, вновь обращаясь к декламации и даже псалмодическому речитативу, которым изъясняются в опере леший и водяной (сцены 7, 8). А в общении с кикиморой (персонажем, лишенным в опере голоса и не имеющим вокальной партии) и вовсе переходит на «говорок» – речевую декламацию с оркестровым сопровождением (мелодрама из 2-й картины 3-го действия).

В музыкальном отношении, так же, как и в драматическом, домовый в опере демонстрирует завидную гибкость, но недостаточную убедительность. Возможно, его музыкальному воплощению недостает толики архаики и национальной характерности. Гармонический и мелодический стиль А. Верстовского, традиционно опирающийся не на крестьянскую песенность, а на городские романсово-бытовые интонации, ничуть не меняется при создании композитором такого исконно народного мифологического персонажа, как домовый. Единственной национально-определенной деталью его музыкальной характеристики является, пожалуй, звучание гуслей-самогудов, на которых домовый аккомпанирует своему пению в 1-м действии оперы. По желанию композитора гусли, равно как ложки и свирелки, на которых в опере играют молодые лешие и оборотень Малюк, были включены в состав оркестра. Хотя в театральных постановках гусли обычно заменялись арфой.

Несмотря на заметный интерес, который пьеса В. Даля вызвала у русских композиторов (см. об этом у В. Стасова [170]), ни одно

обращение к ней в дальнейшем не имело серьезных музыкальных последствий и не привело к значительному творческому результату. М. Глинка предпочел В. Далю «Руслана и Людмилу» А. Пушкина, а деятельному домовому, соответственно, мудрого Финна. Оперные планы А. Серова не пошли дальше предварительных обсуждений, «годится ли... для кое-чего или нет» эта сказка [160, с. 242]. Дольше всех над оперой «Зорюшка» по пьесе В. Даля работал А. Лядов, но и у него дело не двинулось далее эскизов.

По свидетельствам исследователей творчества А. Лядова [85, с. 16; 120, с. 167], его музыкальные наброски к неоконченной опере «Зорюшка» (1888–1891), помимо тем лешего и русалок, включали также колыбельную домового, вошедшую позже во вступление к симфонической картине «Кикимора» (1909). А. Лядов так представлял себе домового: «Это должно быть существо совершенно таинственное, лохматое, серое, по возможности весь в какой-нибудь шкурке, с прилипшей к нему мягкой серой золой. <...> Знаете, такой серый весь, мягкий, пушистый, таинственный и неуловимый» [85, с. 16].

Облик домового, таким образом, вполне соответствует традиционным народным представлениям: мохнатая шерсть, целиком покрывающая домового, печная зола, как символ его огненного происхождения. В то же время лядовское описание домового давало возможность и для иного персонажного истолкования его музыки: в «Кикиморе» тема домового из «Зорюшки» превращается в тему близкородственного домовому кота-баюна. Такая перемена вполне укладывается в традиционные мифологические рамки: «кот, кошка – традиционные облики и спутники домового; кот – “родственник домового”» [30, с. 127].

Вероятно, в опере эта тема должна была сопровождать первое появление домового – ее жанровые признаки отвечают сценической ситуации (домовой поет колыбельную Зоре). Регистр мелодии соответствует естественному тембру спокойного человеческого голоса. Мелодия начинается характерной интонацией нисходящей терции с остановкой на втором звуке (интонация качания). Из ее повторов, как из фона, возникает более рельефный мелодический вариант, построенный на опевании двух симметрично расположенных терций (III–V, III–I) (нотный пример 60). Такое «мягкое, неслышное и внезапное появление Домового» полностью соответствовало лядовскому замыслу [85, с. 16]. Состояние статического движения – покачивание на месте – под-

держивается гармонически (постоянный тонический органнй пункт в басу и однообразное чередование t-VI или t-s), структурно (периодичность, симметрия возникновения мелодии из фона и возвращения в него) и фактурно (регистровая закреплённость, неподвижность голосов).

От колыбельной А. Верстовского тему А. Лядова выгодно отличают большая национальная характерность (трихордовые интонации, натуральный минор, плагальность) и естественная неброскость звучания (фактурная однотонность, малый диапазон мелодии, однообразие мотивной повторности). Самой красочной деталью можно считать тембр английского рожка, солирующего в изложении темы: сочностью и насыщенностью звучания он соперничает с виолончельными соло А. Верстовского и даже превосходит их.

Возможно, не все в нашем описании лядовского домового достоверно. Судить о музыкальной теме домового приходится на основе другого произведения – и в рамках характеристики иного мифологического персонажа. Неизвестно, к тому же, все ли в теме оперного домового осталось неизменным спустя два десятилетия, когда композитор перенес ее в симфоническую картину. Но колыбельная из вступления к симфонической картине «Кикимора» настолько точно соответствует и сценической, и образной характеристике нашего героя, что мы позволили себе включить ее в собирательный музыкальный портрет персонажа.

*Домовой А. Островского
в музыкальном театре*

В 1865 г. в печати и на русской сцене появляется стихотворная комедия А. Островского «Воевода, или Сон на Волге». В отличие

от пьесы В. Даля она благожелательно принимается критикой и публикой. «“Воевода” Островского меня привел в умиление, – писал И. Тургенев. – Эдаким славным, вкусным, чистым русским языком никто не писал до него! ...Какая местами пахучая, как наша русская роща летом, поэзия! Хоть бы в удивительной сцене “Домового”» (письмо И. Борису от 16 марта 1865 г.) [188, с. 365]. «Тонкий аромат русской природы и русской души, более или менее разлитый над большинством сочинений Островского... наполняет собой и “Воеводу”», – почти 30 годами позже соглашается Г. Ларош [101, с. 202].

Сцена домового, завершающая 3-е действие, – единственное появление в пьесе данного персонажа. Дождавшись пока все в тереме заснут, домовый выходит с фонарем, чтобы посмотреть

на гостью Воеводы (возможно, будущую молодую хозяйку) и оценить вероятные последствия ее появления в доме. Так как все происходящее домовой оценивает с точки зрения семейного благополучия и процветания патронируемого им хозяйства, его выводы неутешительны: покой и порядок в доме вряд ли сохранятся при столь неравном браке, при отсутствии в семье любви и радости. «Запустеет терем, принаклонится, / Заметет по углам пылью, плесенью, / Понесет по сеням бранью, руганью». Настроение домового невесело, прогнозы – пессимистичны.

Музыка к первой постановке комедии «Воевода» в драматическом театре была написана П. Бларамбергом (1865), ко второй – В. Кашперовым (1886). Но музыкальное сопровождение сцены домового не удовлетворяло А. Островского. В 1886 г. драматург через И. Шпажинского обращается к П. Чайковскому с просьбой написать этот музыкальный эпизод. Для сцены домового «даны прелестные стихи. Стихи эти должны говорить под тихую музыку оркестра, музыку, которая бы выражала звуки ночи» [202, с. 429]. Надо сказать, что ранее П. Чайковский уже написал оперу «Воевода» (1868) по произведению А. Островского, но сцена домового в нее не вошла. Возможно, спустя почти два десятилетия он с удовольствием вернулся к сюжету творческой юности. Во всяком случае, «Мелодрама для монолога домового» была написана П. Чайковским очень быстро, в течение нескольких дней (между 13 и 17 января 1886 г.).

Музыка к монологу домового у П. Чайковского – это небольшая пьеса, решенная весьма скромными средствами, в полном соответствии с поставленной перед автором задачей: «тихая музыка», «звуки ночи». Состав оркестра камерный – только струнные, деревянные духовые и, ближе к концу, арфа. Звучность колеблется от пианиссимо до пиано: краткие вспышки меццофорте во вступлении мгновенно затухают. Длина всей пьесы составляет 45 тактов в неспешном движении *Andante non troppo*. Фактура проста, однообразна: мелодия с равномерно пульсирующим аккомпанементом.

В соответствии со сценической ситуацией музыка домового написана композитором в жанре колыбельной песни. Структура мелодии представляет собой пару периодичностей, характерную для славянской песенности. (Как это часто бывает в народной песне, в первой паре мотивов преобладает восходящая интонация, во второй – нисходящая.) Усыпляющее однообразие одно-

тактового мотивного членения настойчиво выдерживается на всем протяжении пьесы. Стабилен и однообразен ритмический рисунок; завораживающе монотонна повторность мелодических оборотов (нотный пример 61). Единство образа дополняет настойчивое возвращение мелодического развития к начальному мотиву, придающее куплетно-вариантной форме черты рондообразности (двойной трехчастности).

Это усыпляющее однообразие, однако, не успевает наскучить. Звучание освежается легкой мотивной варианностью, параллельно-ладовой переменностью, кратким контрапунктом или дублировкой в изложении темы, переходом мелодии в другой голос, тембр или регистр. Определенную изюминку пьесы составляет своеобразное несовпадение гармонии с тактом – перемена ее на последнюю, четвертую долю (с продлением на три доли следующего такта), создающее ощущение неуверенности, колебания. Впечатление нетвердости, неустойчивости поддерживается постоянным ритмическим дроблением третьей, относительно сильной доли и вариантной изменчивостью тематического изложения.

По сценической ситуации (ночь, спящая девушка, опекающий и убаюкивающий ее домовый) мелодрама напоминает соответствующий номер из оперы А. Верстовского, но по музыке значительно превосходит его. Ночной колорит в музыке П. Чайковского нерасторжимо соединяется с народностью и национальной характерностью. Народное, национальное начало выражено в трихордовом строении основных мелодических мотивов, в варианности развертывания мелодии и формы, в дорийском ладовом наклонении мелодии, в гармонизации темы фригийским оборотом. Усиливая темный – ночной – колорит музыки, П. Чайковский из всех вариантов фригийской гармонической последовательности отдает предпочтение самому мрачному, включающему три минорных аккорда подряд (t-d₆-s₆). Впрочем, возможно, сумрачный характер гармонической последовательности отражает хмурое настроение нашего героя.

Музыка домового рисует его как персонажа традиционной культуры, народных верований, а не как фантастическое существо, отличающееся оригинальностью внешнего облика и необычностью поведения. Фантастическое в музыкальном облике проступает лишь во вступлении – в настойчивых перемещениях уменьшенного септаккорда, в звучании уменьшенного лада и звукоряда тон-полутон (нотный пример 62).

В 1890 г. домовый появляется в опере А. Аренского «Сон на Волге», также написанной на сюжет «Воеводы» А. Островского. От юношеской оперы П. Чайковского это произведение отличается обилием красочных картин старинного русского быта и народных верований, опущенных ради большего драматизма и динамичности. П. Чайковский из пьесы А. Островского взял в оперу только сюжетную фабулу, А. Аренский же любовно воспроизвел «множество пестрых деталей бытовой обстановки... тот реальный, осязательный колорит, которым так отличаются все произведения этого писателя» [100, с. 24]. Опере как драматургическому целому это, скорее всего, было не на пользу – современная композитору музыкальная критика указывала на отсутствие единой широкой драматической линии, пестроту и калейдоскопичность действия, неразвитость отдельных ситуаций, связанные с обилием быстро сменяющихся персонажей. Но оперу как зрелищное действо, безусловно, украсили таинственные заклинания колдуна Мизгиря (2-е действие), явление домового (3-е действие), сны-предчувствия воеводы (4-е действие).

Сцена появления домового, завершающая 3-е действие, и у А. Аренского, и у А. Островского локальный замкнутый эпизод спектакля. Ее герой ни до, ни после этого на сцене больше не появляется и ни в какие взаимоотношения или беседы с другими персонажами не вступает. А. Островский, чтобы выделить домового среди прочих, реальных персонажей пьесы, индивидуализирует его стихотворную речь и усложняет поэтическую форму его монолога. В небольшом по размеру тексте монолога (40 строк) четырежды – каждые 2 строфы (8 строк) – меняются ритм и рифма, чутко регистрируя все перемены настроения персонажа. Неспешная рассудительность и констатация фактов («Что вечерняя красная зорюшка», 1-я строфа; «Ты на счастье, на радость рожоная», 5-я строфа; «Запустеет терем, принаклонится», 9-я строфа) чередуются с решительностью выводов («В тереме чужая, / Дай-ко погляжу», 3-я строфа; «За сердечным другом / То ли не житье», 7-я строфа).

Неторопливая основательность трехстопного анапеста с протяжными дактилическими окончаниями трансформируется в энергичный трехстопный хорей, а свободная напевность белого стиха сменяется четкостью перекрестной рифмы, своей согласованностью подчеркивающей определенность умозаключений героя. Настойчивые перебивки ритмического строя и рифмы

в монологе домового позволяют значительно разнообразить характер его высказывания и усилить эмоциональное впечатление. Рондообразная пятичастная стихотворная форма монолога усложняется с добавлением музыки, тщательно фиксирующей у А. Аренского содержательные и формальные перемены в тексте.

В арии домового (№ 24) структурной и тематической самостоятельностью наделяется каждая строфа; а поначалу – каждые две строки текста. Эта единственная музыкальная характеристика домового в опере впечатляет слушателя своей обширностью (121 такт) и разнообразием (14 разделов), непрерывностью тематических и тональных обновлений. Эффекта калейдоскопичности, в которой критика обвиняла оперу в целом, здесь, однако, не возникает: этому препятствует особое идейное единение всех разделов арии, демонстрирующих внутреннюю цельность и органичность персонажа. Целостность музыкально-образного решения воплощается в метрическом единообразии (неизменность устойчивой, основательной четырехдольности), естественной неторопливости общего движения (*Moderato – Meno mosso – Tempo I*) и, что всего важнее, в интонационном родстве, вариантности разнохарактерных музыкальных эпизодов арии. Последнее, впрочем, делается заметным не сразу, так как реализуется поначалу только в оркестровом сопровождении.

Тема, сопровождающая в оркестре первые вокальные реплики домового, рекомендует его как национально-характерный персонаж, со всеми музыкальными атрибутами – начальной трихордовой интонацией, плагальными и натурально-ладовыми оборотами в гармонии, квартовым сопоставлением тональностей, периодичностью строения (нотный пример 63). Видоизмененные повторы темы прочно связывают большинство разделов арии, обманчивое разнообразие которых создается постоянным обновлением вокальной партии.

Вариантность определяет дальнейшие мелодические, метроритмические, фактурные и структурные претворения начальной темы. Из двух периодичностей, составляющих тему домового, вариантному развитию в большей степени подвергается начальная, построенная на более активном, восходящем мотиве. Вторая же пара мотивов – нисходящих – меняется мало; к тому же она звучит не во всех вариантах темы⁴³. Начальная фраза темы об-

⁴³ В примере 64 представлены все варианты начальной темы (первой ее половины), причем для удобства сравнения они изложены одногласно.

новляется в своем окончании или продлевается, включая дополнительные, закругляющие мелодическое движение обороты (нотный пример 64а–з). Она варьируется ритмически – излагается то восьмыми, в уменьшении (нотный пример 64б–д), то вновь четвертями, преобразуется метрически (нотный пример 64е, и). Тема изменяется тонально и ладово – то печалась минором, то мерцая параллельно-ладовой переменностью, то светлея в мажоре (нотные примеры 65, 66). Мелодия то дополняется подголосками (такты 67–71), то надстраивается трехголосной канонической имитацией (такты 40–45), то усложняется контрапунктическим соединением двух половин (такты 105–111) (нотные примеры 66, 67, 68) и подчиняет себе не только оркестровое сопровождение, но и вокальную партию (такты 96–113) (нотный пример 69).

При всей активности вариантных преобразований одно в теме домового остается неизменным – ее начальная трихордовая интонация, чье устремленное восходящее движение неизменно подчеркивается ямбическим метрическим мотивом и ритмом суммирования. Ямбический мотив в сочетании с суммированием вполне может считаться у А. Аренского своеобразной ритмической лейтмотивацией домового. Он появляется не только во всех вариантах начальной темы⁴⁴, но и в контрастирующих ей эпизодах «Ходит сон по сням» и «Тихой сон, угомон», которые близки между собой сюжетно и тематически как варианты одного и того же напева (такты 31–36 и 73–83).

Вариантность тематического материала, настойчивая неквадратность структур (преобладание 6- и 10-тактовых построений; обязательное продление, «допевание» 4-тактовых вокальных построений оркестром) и отсутствие гармонической завершенности (все построения завершаются на D) создают впечатление текучести, сквозного развертывания музыки. С формальной точки зрения это впечатление явно обманчиво. Весь номер в целом представляет собой сложную многочастную композицию, в которой естественная для музыкального монолога необратимость сквозной формы организовывается и скрепляется рефренностью, концентричностью, трехчастностью, превращаясь в большую рондообразную структуру.

Рефренность в монологе домового проявляется на нескольких уровнях. В крупном плане формы она представлена четы-

⁴⁴ Исключение составляет только вариант в *fis-moll* (см. нотный пример 66).

рехкратным проведением инструментальной темы вступления (нотный пример 70), во время которого «на печи с фонарем в руке появляется Домовой» (ремарка в клавире). Эта странная, как бы «прихрамывающая» (пунктирный ритм, больше обычного задерживающийся на третьем звуке) тема обрамляет арию и разделяет ее на три раздела – минорную, по преимуществу, экспозицию, мажорную развивающую середину и сокращенную репризу (обозначенные как *Moderato*, *Meno mosso* и *Tempo I*).

В то же время эти три части из-за отчетливого начального сходства создают подобие большой куплетно-вариантной формы с пропорциональным уменьшением длины музыкальных строф: с пяти до четырех и потом до трех разделов каждая (длиной 50, 38 и 26 тактов). Второй и третий уровни рефренности образуют варианты повторения основной музыкальной темы, чередуясь с относительно новыми эпизодами, они образуют объемное пятчастное рондо, реальное количество частей которого увеличивается благодаря внутренней репризности рефрена.

Степень вариантности основной темы то постепенно увеличивается к середине арии, то плавно уменьшается к ее концу. В сочетании с парностью примерно равноудаленных от центра контрастирующих эпизодов это придает всей сцене симметричное концентрическое строение. Тем самым единственный фантастический, нереальный персонаж оперы обретает достойную его, искусственную форму, надежно изолирующую, заключающую его в магический кристалл симметрии.

Учитель А. Аренского, Н. Римский-Корсаков десятью годами позже использует этот композиционный прием, чтобы выделить фантастическую фигуру Лебедь-птицы среди прочих реальных действующих лиц в «Сказке о царе Салтане». Концентричность структуры поддерживается элементами зеркальной симметрии в тональном плане монолога и в строении вокальной партии. Так, начальные речевые интонации вокальной партии домового смягчаются, мелодизируются с каждым новым разделом, приобретая в средней части монолога (раздел *Meno mosso*) мягкую напевность, но, преодолев третью четверть формы, также последовательно возвращаются к речитативу.

Сложность многоплановой композиции сцены домового демонстрирует не столько изобретательность, сколько практическую мудрость А. Аренского-композитора. В условиях «рассредоточенной динамики» варьированной куплетности и строфичности

вокального монолога А. Аренский, чрезвычайно чуткий к пропорциональности, органичности музыкальной формы⁴⁵, прилагает все усилия, чтобы прочно связать многочисленные эпизоды в единую устойчивую и гармоничную конструкцию.

Средства, которые он при этом использует, не новы. Сочетанием вариационности, рефренности и концентричности пользовался в подобных случаях Н. Римский-Корсаков, в крупных композициях которого «и рондо, и симметричные формы чаще всего служат... для сочетания разнообразных, нередко – контрастных картин, прочно скрепляемых в одно целое», где «сюитность соединена с вариационностью» [198, с. 338]. Оригинальным в данном случае можно считать применение подобного мощного арсенала к столь малому объекту, как ария, и многократное усиление, дублирование каждого из этих конструктивных приемов на разных уровнях формы и разными элементами музыкального языка.

При всей очевидной народности музыкального облика нашего персонажа, он у А. Аренского совсем не прост – как не просты и средства его музыкального воплощения. Не только композиционная, но и тональная сфера музыки домового кажется излишне сложной для персонажа фольклорной традиции. Тональный план монолога отмечен обилием романтических многобемольных тональностей (as, des, es, f, As, Des, b, Ges) с преобладанием глубокого темного минорного колорита. Нередки в музыке домового и изысканные романтические гармонии: эллипсис альтерированных септаккордов, энгармонические модуляции, экзотические последовательности «характерно-восточной диатоники» [198, с. 185] – сопоставление трезвучия VI ступени с мерцающей, то натуральной, то гармонической доминантой (см. такты 4–5 нотного примера 63)⁴⁶.

Музыкальная характеристика домового кажется достаточно сложной, потому что гибко соединяет, сплавляет в одно целое средства национально-характерные и общеромантические – ни одну из сторон не делая ни самостоятельной, ни главной. Уже в на-

⁴⁵ По наблюдениям Л. Сабанеева, лишь И. Гайдн и Л. Бетховен заботились о пропорциональности музыкальных структур больше, чем А. Аренский, который в 95 случаях из 100 (И. Гайдн и Л. Бетховен – в 97) располагал кульминацию точно в точке золотого сечения [157, с. 138].

⁴⁶ В. Цуккерман, приводя примеры применения подобных ладогармонических оборотов у М. Балакирева и Н. Римского-Корсакова, дает этому «восточному» ладу очень громоздкое определение: «гармонический минор в доминантовом, миксолидийском положении... фригийский лад с мажорной терцией или мелодический мажор со II низкой ступенью» [198, с. 185].

чале, в оркестровом вступлении красочные цепочки «ленточных» хроматических консонансов плавно перетекают в побочные диатонические трезвучия, гармонизирующие нисходящий звукоряд натурального минора. Момент перехода выполнен гладко, без стыков: слух даже не сразу отмечает ладогармоническую перемену (см. нотный пример 70, такты 3–4). Именно эта гибкость и естественность переходов придает музыкальному персонажу А. Аренского живость и достоверность, избавляет его и от одномерности фольклорного символа, и от избыточной красочности сказочного фантастического существа.

8. Сопоставление музыкальных наблюдений и выводы

Как мы могли убедиться, музыкальных воплощений образа домового немного и все они относятся к одной жанровой сфере – музыкально-театральной: оперы А. Аренского, А. Верстовского, А. Лядова, музыка к драматическому спектаклю П. Чайковского⁴⁷. Драматургическая роль домового в этих четырех произведениях разная – от стороннего наблюдателя у П. Чайковского и А. Аренского до одного из главных действующих лиц у А. Верстовского. Соответственно, его музыкальная характеристика может быть ограничена одним номером (мелодрама к монологу домового П. Чайковского, ария домового А. Аренского) или расширена на все действие оперы (у А. Верстовского). При этом обстоятельства сценического появления везде остаются одинаковыми: ночь, спящие хозяева и бдящий домовый, оберегающий благополучие дома и семьи, равно как сценические атрибуты (печь, огонь) и поведение персонажа (навевающее сон пение, предсказание будущего). Именно такое представление о домовом характерно для народных верований; таким же он чаще всего предстает в художественном творчестве – в живописи у В. Васнецова, Б. Кустодиева, в поэзии у К. Бальмонта, Л. Мея.

Музыку домового во всех случаях отличает выразительный и достаточно протяженный песенный тематизм, отмеченный особой архитектурной соразмерностью и закругленностью мелодической линии. Мелодический рисунок неизменно плавный и уравновешенный: преобладание постепенности, соразмерность восходящего и нисходящего мелодического движения

⁴⁷ Существование нескольких романсов – «Добрый домовый» А. Варламова, «Домовой» А. Дерфельдта, «Домовой» А. Гречанинова – ситуацию принципиально не меняет.

у А. Верстовского, терцовая симметрия опеваний у А. Лядова, возвратность и почти зеркальное подобие мотивов у П. Чайковского и А. Аренского. Основу большинства тем-мелодий составляет повторность мотивов – точная или вариантная, структуры «пары периодичностей» и квадратность членения. Вместе эти приемы создают впечатление устойчивой инерционности музыкального движения и наделяют музыкальный образ домового чертами неизменной основательности и стабильности: кажется, на такого домашнего опекуна и в самом деле можно положиться.

Мелодической закругленностью в большей степени отличаются оркестровые темы (А. Аренский, П. Чайковский, А. Верстовский). Вокальная партия домового чаще всего представляет собою мелодически скупой речитатив или речевую мелодекламацию (П. Чайковский). Напевность вокальной партии домового может увеличиваться с развитием образа: усиливаться по мере пребывания в человеческом мире или в моменты волнения (А. Верстовский, А. Аренский). Но даже в песенных разделах (колыбельная «Зорюшке во сне женихов напою» у А. Верстовского, эпизоды «Ходит сон по сениям» и «Тихой сон, угомон» в монологе А. Аренского) вокальная партия домового не достигает той мелодической гладкости, которой отличаются его инструментальные темы.

Единством отмечена метроритмическая сторона музыки домового. Во всех музыкальных эпизодах доминирует основательность и устойчивость четырехдольного метра (единственным исключением является оркестровая тема из № 2 у А. Верстовского – «выход» домового); стабилен ритм, везде состоящий из повторяющихся или весьма сходных ритмических мотивов. Размеренность ритмической пульсации дополняется неизменной неторопливостью темпов (*Andante sostenuto* у А. Верстовского, *Andante non troppo* у П. Чайковского, *Moderato* у А. Аренского) и мерной четкостью повсеместно используемых хореических метрических мотивов (ямбические интонации несколько оживляют музыку домового только у А. Аренского).

Изложение музыки домового кажется достаточно простым. Почти везде оно представлено фактурой «мелодии с сопровождением» (гомофонной), слегка украшенной фигурацией. Многоголосие прозрачно и почти не «замутнено» лишними голосами. Функции голосов немногочисленны и четко определены, высотный уровень каждого голоса практически неизменен. Большой

фактурной сложностью отличается лишь музыка А. Аренского: накапливающееся напряжение музыкальной речи его героя находит выход в различных дополнительных голосах (дублированных, подголосках, мелодизированных и фигурационных контрапунктах, выдержанных и фигурированных органических пунктах). У прочих композиторов домовой остается несложным – в смысле музыкального воплощения – созданием.

Выбор тональности для музыки домового также отражает сходство представлений композиторов о своем персонаже. Превалируют мягкие бемольные тональности с небольшим количеством знаков и достаточно светлым – мажорным или переменным – ладовым колоритом (As-dur, B-dur, Es-dur у А. Верстовского, g-moll–B-dur у П. Чайковского). Лишь у А. Аренского тональная сфера музыки домового кажется излишне сложной для персонажа фольклорной традиции. Тональный план монолога отмечен обилием романтических многобемольных тональностей (as, des, es, f, As, Des, b, Ges) с преобладанием темного минорного колорита.

Музыку домового отличает отсутствие выраженных контрастов – тематических, темповых, динамических. Так, у П. Чайковского, А. Лядова и А. Верстовского звучность колеблется в пределах от *pp* до *p*, а темпы – между *andante* и *moderato*, тембровые краски камерные, как бы комнатные – без медной и ударной групп (П. Чайковский). Основная роль принадлежит струнным (А. Верстовский, П. Чайковский, А. Лядов), которые не только аккомпанируют, но и ведут мелодию (солирующая виолончель у А. Верстовского), чередуясь с деревянными духовыми (А. Верстовский, П. Чайковский). Лейттембром домового, без сомнения, является арфа, воспроизводящая гусельные переборы: ее используют все композиторы с тем лишь различием, что у А. Верстовского она появляется почти в начале сцены домового, а у П. Чайковского и А. Аренского – лишь к концу номера.

Преобладающими принципами развития являются вариационность и вариантность, позволяющие на всем протяжении сохранять устойчивое единство образа. В формообразовании главенствуют закругленность (репризность, обрамление формы сходными построениями) и многократная повторность (рефрентность). Словно стремясь изолировать своего героя от окружающего его мира людей, композиторы единодушно заключают музыку домового в замкнутые симметричные формы – трехчаст-

ную у А. Верстовского, двойную трехчастную у П. Чайковского, трехчастную, рондообразную и концентрическую одновременно у А. Аренского.

Сравнительным разнообразием отличается только ладогармоническая сфера музыки домового. В ней сочетаются средства хроматики (созвучия и звукоряд уменьшенного лада у П. Чайковского, цепочки «ленточных» хроматических консонансов у А. Аренского) и диатоники (натуральный минор, параллельно-ладовая переменность, плагальность, гармонии фригийского оборота). Преобладающей все же остается диатоника. Она превалирует в музыке домового и количественно (по суммарной продолжительности звучания), и качественно: хроматика используется композиторами в основном во вступительных и связующих разделах, а при переходе к основному тематизму ее сменяет, как бы растворяет в себе диатоника. Сочетание хроматики и диатоники углубляет музыкальный образ домового, избавляет его от однозначности – словно высвечивает поочередно то фантастические, то, напротив, близкие человеческим черты его облика.

Нет сомнения, что именно эта привычность, узнаваемость, своеобразная «очеловеченность» облика музыкального домового более всего выделяет его среди мифологических собратьев. Эти качества в музыке домового реализуются через особую мелодичность, напевность тематизма и его настойчивую жанровость – колыбельной песни («Зорюшке во сне женихов напою» А. Верстовского, тема А. Лядова, эпизоды «Ходит сон по сням» и «Тихий сон, угомон» у А. Аренского) или романса (инструментальная тема выхода домового у А. Верстовского), а также – через большую, нежели у других мифологических персонажей, национальную характерность языковых музыкальных средств. К таким средствам в мелодии относятся трихордовые интонации, вариантная повторность мотивов, структура «пары периодичностей». В ладотональной сфере – натуральный минор (А. Лядов), параллельно-ладовая переменность и элементы дорийского лада (П. Чайковский), квартовый тональный план (А. Аренский). В гармонии – настойчивая плагальность у А. Лядова, созвучия натуральной доминанты и фригийского гармонического оборота у П. Чайковского. В сфере метроритма к национально определенным приемам можно отнести слабые дактилические окончания фраз и хореические метрические мотивы, в фактуре – подголосочность (А. Аренский), в формообразовании – вариантность и строфичность (А. Аренский, А. Верстовский, П. Чайковский).

В собирательном музыкальном портрете восточнославянского домового практически отсутствуют музыкальные краски, создающие необычность, фантастичность, экзотичность звучания. И это вполне объяснимо. По месту действия и постоянного пребывания (дом и двор), внешнему виду (похож обычно на старшего члена семьи), степени включенности в жизнь семьи (неустанная опека хозяйства и семейного благополучия) домового, без сомнения, ближе всего находится к человеку и тесно связан с его повседневной жизнью. В своих действиях домового – не антагонист человеку, как черт, леший, водяной, русалка; напротив, он почти всегда на стороне человека. Об этом говорится в пословице, широко распространенной на восточнославянской территории: «Домовой от людей отстал, а к нечистой силе не пристал». Именно эту близость удачно фиксируют рассмотренные музыкальные воплощения его образа.

* * *

Водяной, домового, леший, русалка относятся к числу самых популярных и разработанных персонажей – и в восточнославянских народных верованиях, и в профессиональном искусстве. Но ими ряд мифологических героев не ограничивается. Существуют и другие – кикимора, черт, ведьма, Баба-яга, Кощей и прочие. Они также отличаются красочностью облика и своеобычностью поведения, разнообразием мифологических мотивов и множественностью художественных интерпретаций и, безусловно, заслуживают внимательного рассмотрения и изучения, что может быть сделано в недалеком будущем.

Библиографический список

1. *Агапкина, Т. А.* Угол / Т. А. Агапкина // Славянская мифология : энцикл. слов. / отв. ред. С. М. Толстая. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Междунар. отношения, 2002. – С. 471–472.

2. *Азадовский, М. К.* История русской фольклористики : в 2 т. / М. К. Азадовский. – М. : Учпедгиз, 1963. – Т. 2. – 363 с.

3. *Айдачич, Д.* Смех демона в славянских литературах / Д. Айдачич // Славянские этюды : сб. к юбилею С. М. Толстой. – М. : Индрик, 1999. – С. 28–35.

4. *Андреев, Л.* Держава Рериха / Л. Андреев // S.O.S. : Дневники (1914–1919) ; Письма (1917–1919) ; Статьи и интервью (1919) ; Воспоминания современников (1918–1919) / вступ. ст., сост. и прим. Р. Дэвиса и Б. Хеллмана. – М.; СПб. : Atheneum-Феникс, 1994. – С. 349–352.

5. *Аничков, Е. В.* Язычество и Древняя Русь / Е. В. Аничков. – СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича, 1914. – 386 с.

6. *Антонова, М. В.* Античная и славянская мифология в контексте русской культуры XVIII–XIX веков : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / М. В. Антонова ; Гос. акад. славян. культуры. – М., 2000. – 24 с.

7. *Архимович, Л.* Творчество Н. Леонтовича / Л. Архимович, И. Гордейчук // Из истории русско-украинских музыкальных связей : сб. ст. / авт.-сост., ред. Т. Карышева. – М. : Музгиз, 1956. – С. 341–357.

8. *Асафьев, Б. В.* (Игорь Глебов). Римский-Корсаков: опыт характеристики / Б. В. Асафьев. – Пг. : Светозар, 1922. – 62 с.

9. *Асафьев, Б. В.* Симфонические этюды / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1970. – 264 с.

10. *Афанасьев, А. Н.* Дедушка домовой / А. Н. Афанасьев // Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Николаем Калачовым : в 4 кн. – М. : [Б.и], 1850. – Кн. 1, отд. VI. – С. 13–29.

11. *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. : Сов. писатель, 1995. – Т. 1. – 416 с.

12. *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. : Сов. писатель, 1995. – Т. 2. – 400 с.

13. *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. : Сов. писатель, 1995. – Т. 3. – 416 с.

14. *Афанасьев-Чужбинский, А.* Общий взгляд на быт приднепровского крестьянина / А. Афанасьев-Чужбинский // Поездка в Южную Россию : в 2 ч. – Ч. 1 : Очерки Днепра. – СПб. : В тип. морского м-ва, 1861. – С. 1–52.

15. *Барташэвіч, Г. А.* Беларуская народная паэзія веснавога цыкла і славянская фальклорная традыцыя / Г. А. Барташэвіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – 184 с.

16. Беларуская міфалогія : дапам. / уклад. У. А. Васілевіч. – Мінск : Універсітэцкае, 2001. – 208 с.

17. *Бенуа, А. Н.* История русской живописи в XIX веке / А. Н. Бенуа. – М. : Республика, 1995. – 448 с.

18. *Богданович, А. Е.* Пережитки древнего мирозерцания у белорусов : этнограф. очерк / А. Е. Богданович. – Репр. изд. 1895 г. – Минск : Беларусь, 1995. – 186 с.

19. *Буйських, Ю.* Домовик у традиційних віруваннях українців: походження образу / Ю. Буйських // Етнічна історія народів Європи : зб. наук. праць / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка ; редкол.: Н. Ф. Колесник (голова) [і інш.]. – Київ, 2008. – Вип. 26. – С. 120–127.

20. *Булкина, И.* «Днепровские русалки» и «киевские богатыри»: статья первая / И. Булкина // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи* : в 2 ч. – Тарту : Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. – Ч. 1. – С. 69–85.

21. *Булкина, И.* «Днепровские русалки» и «киевские богатыри» : ст. вторая / И. Булкина // Пушкинские чтения в Тарту 4 : Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария : материалы Междунар. конф. – Тарту : Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007. – С. 214–237.

22. *Виноградова, Л. Н.* К проблеме идентификации и сравнения персонажей славянской мифологии / Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая // Славянский и балканский фольклор: Верования. Текст. Ритуал / Ин-т славяноведения РАН ; отв. ред. Н. И. Толстой. – М. : Наука, 1994. – С. 16–43.

23. *Виноградова, Л. Н.* Материалы к Полесскому этнолингвистическому атласу: Поверья о домовых / Л. Н. Виноградова // Проблемы сучасної ареалогії. – Київ : Наукова думка, 1994. – С. 299–311.

24. *Виноградова, Л. Н.* Материалы к сравнительной характеристике женских мифологических персонажей / Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая // Проблемы культуры : материалы к VI Международ. конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы, София, 30.VIII.89 г. / Ин-т славяноведения и балканистики АН СССР ; редкол.: А. Н. Виноградова, Н. В. Злыднева, С. М. Толстая. – М., 1989. – С. 86–114.

25. *Виноградова, Л. Н.* Мифологический аспект полесской «русальной» традиции / Л. Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор: Духовная культура Полесья на общеславянском фоне / Ин-т славяноведения и балканистики АН СССР ; отв. ред. Н. И. Толстой. – М. : Наука, 1986. – С. 88–133.

26. *Виноградова, Л. Н.* Мотив «уничтожения–проводов нечистой силы» в восточнославянском купальском обряде / Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая // Исследования в области балтославянской духовной культуры: Погребальный обряд / Ин-т славяноведения РАН ; отв. ред.: Вяч. Вс. Иванов, Л. Г. Невская. – М. : Наука, 1990. – С. 99–118.

27. *Виноградова, Л. Н.* Народная демонология и мифоритуальная традиция славян / Л. Н. Виноградова. – М. : Индрик, 2000. – 432 с.

28. *Виноградова, Л. Н.* Полесская народная демонология на фоне восточнославянских данных / Л. Н. Виноградова // Восточнославянский этнолингв. сб. : исслед. и материалы. – М. : Индрик, 2001. – С. 10–49.

29. *Виноградова, Л. Н.* Региональные особенности полесских поверий о домовом / Л. Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор: Этнолингв. изучение Полесья / Ин-т славяноведения РАН ; отв. ред. Н. И. Толстой. – М. : Индрик, 1995. – С. 142–152.

30. *Власова, М. Н.* Новая абевега русских суеверий : ил. слов. / М. Н. Власова. – СПб. : Северо-Запад, 1995. – 383 с.

31. *Власова, М. Н.* Сюжеты о солдатчине водяных и леших в прозаическом фольклоре XIX – начала XX вв. / М. Н. Власова // *Временник Зубовского ин-та.* – СПб. : Рос. ин-т истории искусств, 2010. – Вып. 5. Петрушка круглый год : ст. и материалы в честь А. Ф. Некрыловой / ред.-сост. В. В. Виноградов. – С. 44–61.

32. *Володина, Т. В.* Мифологический статус и ритуальные функции леса в народной медицине белорусов / Т. В. Володина, В. А. Лобач // *Труды Ин-та лингвистических исследований / Ин-т лингвистических исследований РАН ; отв. ред. Н. Н. Казанский.* – СПб. : Наука, 2010. – Т. VI, ч. 1 : Этноботаника : растения в языке и культуре / ред.: В. Б. Колосова, А. Б. Ипполитова. – С. 190–199.

33. *Галайчук, В.* «Взаємини» людини та домовика у віруваннях українців Полісся / В. Галайчук // *Вісн. Львів. ун-ту. Сер. історична.* – 2003. – Вип. 38. – С. 568–584.

34. *Галайчук, В.* Демонологічні персонажі (за матеріалами експедиції) / В. Галайчук // *Міжнар. наук. конф. «Українська філологія: школи, постаті, проблеми» : зб. наук. праць.* – Львів : Світ, 1999. – Вип. 2, ч. 2. – С. 490–494.

35. *Гальковский, Н. Л.* Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси : в 2 т. / Н. Л. Гальковский. – Харьков : Епархиальная тип., 1916. – Т. 1. – 376 с.

36. *Гальковский, Н. Л.* Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси : в 2 т. / Н. Л. Гальковский. – М. : Печатня А. Снегиревой, 1913. – Т. 2 : Древнерусские слова и поучения, направленные против остатков язычества в народе. – 308 с.

37. *Гаршин, В. М.* Художественная выставка в Петербурге / В. М. Гаршин // *Соч.* – Л. : Худож. лит., 1983. – С. 364–367.

38. *Глинка, Г.* Древняя религия Славян / Г. Глинка. – Митава : Тип. И. Ф. Штеффенгагена и Сына, 1804. – 151 с.

39. *Гнатюк, В.* Знадоби до української демонології / В. Гнатюк // *Етнограф. зб.* – Львів : Друк. Наук. товариства ім. Т. Шевченка, 1912. – Т. 33, ч. 2, вип. 1. – 238 л.

40. *Гнатюк, В.* Знадоби до української демонології / В. Гнатюк // *Етнограф. зб.* – Львів : Друк. Наук. товариства ім. Т. Шевченка, 1912. – Т. 34, ч. 2, вип. 2. – 280 л.

41. *Гнатюк, В.* Нарис української міфології / В. Гнатюк ; підгот. та опрацюв. тексту, вступ. стаття та прим. Р. Кирчіва. – Львів : Ін-т народознавства Нац. акад. наук України, 2000. – 263 л.

42. *Гнатюк, В. М.* Останки предхристиянського релігійного світогляду наших предків / Н. Гнатюк // *Українці: народні віру-*

вання, повір'я, демонологія / сост., прим. А. П. Пономарева, Т. В. Косминой, О. О. Боряк. – Київ : Либідь, 1991. – С. 383–407.

43. *Гозенпуд, А. А.* Гоголь в музыке / А. А. Гозенпуд // Литературное наследство / АН СССР, Отд-ние лит. и яз. – М. : Изд-во АН СССР, 1952. – Т. 58 : Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – С. 893–924.

44. *Гозенпуд, А. А.* Лысенко и русская культура / А. А. Гозенпуд. – М. : Музгиз, 1954. – 153 с.

45. *Гозенпуд, А. А.* Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музгиз, 1959. – 780 с.

46. *Гозенпуд, А. А.* Неосуществленный замысел Балакирева / А. А. Гозенпуд // Избр. ст. – Л. ; М. : Сов. композитор, 1971. – С. 56–86.

47. *Гозенпуд, А. А.* Русский оперный театр XIX века (1836–1856) / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1969. – 464 с.

48. *Гозенпуд, А. А.* Русский оперный театр XIX века (1873–1889) / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1973. – 328 с.

49. *Гринченко, Б. Д.* Из уст народа : малорусские рассказы, сказки и пр. / Б. Д. Гринченко. – Чернигов : Земская тип., 1901. – 488 с.

50. *Гринченко, Б. Д.* Словарь украинского языка, собранный редакцией журнала «Киевская старина» : в 4 т. / редактировал с добавлением собственных материалов Б. Д. Гринченко. – Киев : Тип. Н. Т. Корчак-Новицкого, 1908. – Т. 2. – 573 с.

51. *Гринченко, Б. Д.* Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с нею губерниях : в 3 вып. / Б. Д. Гринченко. – Чернигов : Тип. Губерн. земства, 1895. – Вып. 1 : Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и пр. – 308 с.

52. *Гринченко, Б. Д.* Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с нею губерниях : в 3 вып. / Б. Д. Гринченко. – Чернигов : Тип. Губерн. Земства, 1897. – Вып. 2 : Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и пр. – 390 с.

53. *Даль, В. И.* Лес / В. И. Даль // Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. – Изд. 2-е. – СПб. ; М. : Изд. книгопродавца-тип. М. О. Вольфа, 1881. – Т. 2 : И–О. – С. 279–280.

54. *Даль, В. И.* О повериях, суевериях и предрассудках русского народа / В. И. Даль. – СПб. : Литера, 1996. – 480 с.

55. *Дембовецкий, А. С.* Опыт описания Могилевской губернии в историческом, физико-географическом, этнографическом, промышленном, сельскохозяйственном, лесном, учебном, медицинском и статистическом отношениях : в 3 кн. / сост. по программе и под ред. А. С. Дембовецкого. – Могилев на Днепре : Тип. Губерн. правления, 1882. – Кн. 1. – 784 с.

56. *Демидович, П.* Из области верований и сказаний белорусов / П. Демидович // Этнограф. обозрение. – 1896. – № 1. – С. 91–120.

57. *Демидович, П.* Из области верований и сказаний белорусов / П. Демидович // Этнограф. обозрение. – 1896. – № 2/3. – С. 107–145.

58. *Добровольский, В.* Данные для народного календаря Смоленской губернии в связи с народными верованиями / В. Добровольский // Живая старина. – 1897. – Вып. 3/4. – С. 357–380.

59. *Добровольский, В. Н.* Нечистая сила в народных верованиях (по данным Смоленской губ.) / В. Н. Добровольский // Живая старина. – 1908. – Вып. 1. – С. 3–16.

60. *Драгоманов, М.* Малорусские народные предания и рассказы: изд. Юго-Зап. отд-ния Императ. Рус. географ. о-ва / М. Драгоманов. – Киев: Тип. М. П. Фрица, 1876. – 436 с.

61. *Егорова, В. Н.* Антонин Дворжак / В. Н. Егорова. – М.: Музыка, 1997. – 616 с.

62. *Ефименко, П. С.* Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии / П. С. Ефименко. – М.: Тип. Ф. Б. Миллера, 1877. – 236 с. – (Тр. Этнограф. отд. Императ. о-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии при Моск. ун-те; кн. 5, вып. 1).

63. Живописная Россия: Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении: Литовское и Белорусское Полесье: репр. воспроизведение изд. 1882 г. – Минск: БелЭн, 1993. – 550 с.

64. *Завадська, В.* 100 найвідоміших образів української міфології / В. Завадська, Я. Музиченко, О. Шалак; під ред. О. Таланчук. – Київ: Кн. дім «Орфей», 2002. – 448 с.

65. *Завойко, Г. К.* Верования, обряды и обычаи великорусов Владимирской губернии / Г. К. Завойко // Этнограф. обозрение. – 1914. – № 3/4. – С. 81–178.

66. *Запорожец, Н. А.* К. Лядов. Жизнь и творчество / Н. Запорожец. – М.: Музгиз, 1954. – 215 с.

67. *Зеленин, Д. К.* Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин; пер. с нем. К. Д. Цивиной. – М.: Наука, 1991. – 511 с.

68. *Зеленин, Д. К.* Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки / Д. К. Зеленин; вступ. ст. Н. И. Толстого. – М.: Индрик, 1995. – 432 с.

69. *Зиновьев, В. П.* Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / В. П. Зиновьев. – Новосибирск: Наука, 1987. – 400 с.

70. *Иваницкий, Н.* Заметки о народных верованиях в Вологодской губернии / Н. Иваницкий // Этнограф. обозрение. – 1891. – №3. – С. 226–227.

71. *Иваницкий, Н.* Сольвычегодский крестьянин, его обстановка, жизнь и деятельность / Н. Иваницкий // Живая старина. – 1898. – Вып. 1. – С. 3–74.

72. *Иванов, А. И.* Верования крестьян Орловской губернии / А. И. Иванов // Этнограф. обозрение. – 1900. – №4. – С. 68–118.

73. *Иванов, В. В.* Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов / В. В. Иванов, В. Н. Топоров. – М.: Наука, 1974. – 342 с.

74. *Иванов, В. В.* Лес / В. В. Иванов // Мифы народов мира: энцикл. : в 2 т. – 2-е изд. – М.: Сов. энцикл., 1992. – Т. 2. – С. 49–50.

75. *Иванов, В. В.* Славянская мифология / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Мифы народов мира: энцикл. : в 2 т. – М.: Сов. энцикл., 1992. – Т. 2. – С. 450–456.

76. *Иванов, П. В.* Народные рассказы о домовых, леших, русалках. Материалы для характеристики мирозерцания крестьян. населения Купянского уезда / П. В. Иванов // Сб. Харьк. ист.-филол. о-ва, состоящего при Императ. Харьк. ун-те. – Харьков, 1893. – Т. 3. – С. 156–228.

77. *Иванов, П. В.* Народные рассказы о домовых, леших, русалках. Материалы для характеристики мирозерцания крестьян. населения Купянского уезда / П. В. Иванов // Сб. Харьк. ист.-филол. о-ва, состоящего при Императ. Харьк. ун-те. – Харьков, 1893. – Т. 5 : Тр. пед. отдела Ист.-филол. о-ва, вып. 1. – С. 23–74.

78. *Ивахненко, Т. А.* Белорусская русалка и родственные ей образы / Т. А. Ивахненко // Восточнославянский фольклор: поиски новых подходов : сб. ст. / Белорус. гос. ун-т, филол. фак. ; под ред. Р. М. Ковалевой. – Молодечно, 2000. – С. 58–67.

79. *Иезуитова, Р. В.* Стихотворение Пушкина «Всем красны боярские конюшни» как опыт создания «простонародной баллады» / Р. В. Иезуитова // Временник Пушкинской комиссии, 1975 / АН СССР. – Л., 1979. – С. 31–42.

80. *Изваріна, О. М.* М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський) : монографія / О. М. Изваріна. – Донецьк : Донец. держ. ун-т економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського, 2003. – 216 л.

81. *Кабашнікаў, К. П.* З глыбінь народная творчасці / К. Кабашнікаў // Памяць : гіст.-дакум. хроніка Хойніцкага р-на / рэдкал.: М. А. Ткачоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 1993. – С. 358–365.

82. *Кагаров, Е. Г.* Религия древних славян / Е. Г. Кагаров. – М. : Практ. знания, 1918. – 72 с.

83. *Кайсаров, А. С.* Славянская и российская мифология / А. С. Кайсаров. – Репр. изд. 1807 г. – СПб. : Альфарет, 2010. – 240 с.

84. *Кандинский, А.* История русской музыки : в 3 т. / А. Кандинский. – М. : Музыка, 1979. – Т. II : Вторая половина XIX века, кн. 2 : Н. А. Римский-Корсаков. – 278 с.

85. *Каренин, В. А.* К. Лядов и его «Зорюшка» / В. Каренин // Музыкальный современник. – 1916. – Кн. 7. – С. 5–19.

86. *Карышева, Т. И.* Петр Сокальский: жизнь и творчество / Т. И. Карышева. – М. : Сов. композитор, 1984. – 200 с.

87. *Келдыш, Ю. В.* Музыкальный театр / Ю. В. Келдыш // История русской музыки : в 10 т. – М. : Музыка, 1986. – Т. 4 : 1800–1825. – С. 283–321.

88. *Келдыш, Ю. В.* С. И. Давыдов / Ю. В. Келдыш // История русской музыки : в 10 т. – М. : Музыка, 1986. – Т. 4 : 1800–1825. – С. 145–167.

89. *Кибардин, Н. Г.* Извлечения из материалов, собранных для Российского географического общества, по уезду Слободскому / Н. Г. Кибардин // Вятские губернские ведомости. – 1848. – № 18. – С. 125–127.

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

91. *Колчин, А.* Верования крестьян Тульской губернии / А. Колчин // Этнограф. обозрение. – 1899. – № 3. – С. 1–60.

92. *Криничная, Н. А.* Дом: его облик и душа: (К вопросу о тождестве символов в мифологической прозе и народном изобразительном искусстве) / Н. А. Криничная. – Петрозаводск : Карельский науч. центр РАН, 1992. – 29 с.

93. *Криничная, Н. А.* Домашний дух и святочные гадания : (по материалам северно-русских обрядов и мифологических рассказов) / Н. А. Криничная. – Петрозаводск : Карельский науч. центр РАН, 1993. – 29 с.

94. *Криничная, Н. А.* Лесные наваждения : мифологические рассказы и поверья о духе-«хозяине» леса / Н. А. Криничная. – Петрозаводск : Карельский науч. центр РАН, 1993. – 52 с.

95. *Криничная, Н. А.* На синем камне: мифологические рассказы и поверья о духе – «хозяине» воды / Н. А. Криничная. – Петрозаводск : Карельский науч. центр РАН, 1994. – 56 с.

96. *Криничная, Н. А.* Русская мифология: мир образов фольклора / Н. А. Криничная. – М.: Академ. Проект : Гаудеамус, 2004. – 1008 с.

97. *Криничная, Н. А.* «Сынове бани» / Н. А. Криничная. – Петрозаводск: Карельский науч. центр РАН, 1995. – 69 с.

98. Круглый год : русский земледельческий календарь / сост. А. Ф. Некрылова. – М.: Правда, 1991. – 496 с.

99. *Кутельмах, К.* Русалки в повір'ях поліщуків / К. Кутельмах // Записки Наук. т-ва ім. Тараса Шевченка. – Львів: Вид-ва Наук. тов-ва ім. Т. Шевченка, 2001. – Т. 242. – С. 87–153.

100. *Ларош, Г. А.* Новая русская опера «Воевода» г. Чайковского: Бенефис г-жи Меньшиковой 30 января / Г. А. Ларош // Избр. ст. : в 5 вып. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1975. – Вып. 2 : П. И. Чайковский. – С. 23–26.

101. *Ларош, Г. А.* П. И. Чайковский как драматический композитор / Г. А. Ларош // Избр. ст. : в 5 вып. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1975. – Вып. 2 : П. И. Чайковский. – С. 195–277.

102. *Леванцэвіч, А.* Віхор і русалка ва ўяўленнях жыхароў Бярозаўскага р-на Брэсцкай вобласці / А. Леванцэвіч // Полісся : Мова, культура, історія : матеріали Міжнар. наук. конф. (Київ, грудень, 1996). – Київ: Асоціація етнологів, 1996. – С. 256–258.

103. *Левашев, Е. М.* А. А. Алябьев / Е. М. Левашев, Т. В. Корженьянц // История русской музыки : в 10 т. – М.: Музыка, 1988. – Т. 5 : 1826–1850. – С. 29–96.

104. *Левая, Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи : исследование / Т. Левая. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.

105. *Левкиевская, Е. Е.* Леший / Е. Е. Левкиевская // Славянские древности : этнолингв. слов. : в 5 т. / Ин-т славяноведения РАН ; под ред. Н. И. Толстого. – М.: Международ. отношения, 2004. – Т. 3. – С. 104–109.

106. *Левкиевская, Е. Е.* Механизмы создания мифологических фантомов в «Белорусских народных преданиях» П. Древлянского / Е. Е. Левкиевская // Рукописи, которых не было: Подделки в области славянского фольклора / изд. подг. А. Л. Топорков [и др.]. – М.: Ладомир, 2002. – С. 311–351.

107. *Левкиевская, Е. Е.* Мифологические персонажи в славянской традиции: 1. Восточнославянский домовый / Е. Е. Левкиевская // Славянский и балканский фольклор: Народная демонология / Ин-т славяноведения РАН ; отв. ред. С. М. Толстая. – М.: Индрик, 2000. – С. 96–161.

108. Левкиевская, Е. Е. Мифологический персонаж: соотношение имени и образа / Е. Е. Левкиевская // Славянские этюды : сб. к юбилею С. М. Толстой. – М. : Индрик, 1999. – С. 243–257.

109. Левкиевская, Е. Е. Мифы русского народа / Е. Е. Левкиевская. – М. : Астрель-АСТ, 2002. – 528 с.

110. Левкиевская, Е. Е. Полесский водяной на общеславянском фоне / Е. Е. Левкиевская, В. В. Усачева // Славянский и балканский фольклор: Этнолингв. изучение Полесья / Ин-т славяноведения РАН ; отв. ред. Н. И. Толстой. – М. : Индрик, 1995. – С. 153–172.

111. Лобач, У. Лазнік / У. Лобач // Беларуская міфалогія : энцыкл. слоўн. / С. Санько [і інш.] ; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – С. 277.

112. Лобач, У. Хатнік / У. Лобач // Беларуская міфалогія : энцыкл. слоўн. / С. Санько [і інш.] ; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – С. 528–530.

113. Ляцкий, Е. А. Представления белоруса о нечистой силе / Е. А. Ляцкий // Этнограф. обозрение. – 1890. – № 4. – С. 25–41.

114. Максимов, С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила / С. В. Максимов. – М. : Терра, 1996. – 272 с.

115. Максимович, М. А. Дни и месяцы украинского селянина / М. А. Максимович // Собр. соч. : в 3 т. – Киев : Тип. М. П. Фрица, 1877. – Т. 2 : Отделы : ист.-топогр., арх. и этногр. – С. 463–524.

116. Маркевич, Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян: извлечения из нынешнего народного быта / Н. Маркевич. – Киев : И. Давиденко, 1860. – 171 с.

117. Матасова, У. В. Мотив «водной девы» в творчестве немецких и русских писателей эпохи романтизма : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 ; 10.01.01 / У. В. Матасова ; Нижегород. гос. пед. ун-т. – Н. Новгород, 2011. – 24 с.

118. Милорадович, В. П. Заметки о малорусской демонологии / В. П. Милорадович. – Киев : Изд-во о-ва «Знание», 1991. – 24 с.

119. Міфы Бацькаўшчыны / Беларус. энцыкл. ; уклад. У. А. Васілевіч. – Мінск : БелЭн, 1994. – 109 с.

120. Михайлов, М. К. А. К. Лядов / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1985. – 208 с.

121. Некрылова, А. Народная демонология в литературе : (материалы к словарю) / А. Некрылова // Русские суеверия : энцикл. слов. / М. Н. Власова. – Изд. 2-е, доп. – СПб. : Азбука, 1998. – С. 609–653.

122. *Ненадавец, А. М.* Ніжэйшая міфалогія беларусаў / А. М. Ненадавец // Міфалогія. Духоўныя вершы. – Мінск : Беларус. навука, 2003. – С. 225–320.

123. *Ненадавец, М.* Каму пакланяліся продкі / М. Ненадавец. – Мінск : Навука і тэхніка, 1996. – 236 с.

124. *Никифоровский, Н. Я.* Нечистики, свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Н. А. Паньков, 1995. – 85 с.

125. *Новак, В. С.* Міфалогія беларусаў / В. С. Новак. – Гомель : БДУ імя Ф. Скарыны, 2005. – 251 с.

126. *Новак, В. С.* «На гранай нядзелі русалкі сядзелі...» / В. С. Новак. – Гомель : Барк, 2005. – 244 с.

127. *Одоевский, В. Ф.* Письмо любителю музыки об опере г. Глинки «Иван Сусанин» // Музыкально-литературное наследие / В. Ф. Одоевский. – М. : Музгиз, 1956. – С. 118–126.

128. *Орлов, М. А.* История сношения человека с дьяволом / М. А. Орлов. – М. : Terra, 1997. – 464 с.

129. *Пекелис, М. С.* А. С. Даргомыжский и его окружение : в 3 т. / М. С. Пекелис. – М. : Музыка, 1973. – Т. 2. – 416 с.

130. *Пекелис, М. С.* А. С. Даргомыжский и его окружение : в 3 т. / М. С. Пекелис. – М. : Музыка, 1983. – Т. 3. – 317 с.

131. *Перетц, В. Н.* Деревня Будгоща и ее предания / В. Н. Перетц // Живая старина. – 1894. – Вып. 1. – С. 3–18.

132. *Петрухин, В. Я.* Конь / В. Я. Петрухин // Славянская мифология : энцикл. слов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Междунар. отношения, 2002. – С. 245–247.

133. *Плотников, В. И.* Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века / В. И. Плотников. – Л. : Художник РСФСР, 1986. – 284 с.

134. *Померанцева, Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре / Э. В. Померанцева. – М. : Наука, 1975. – 191 с.

135. *Померанцева, Э. В.* Русские рассказы о домовом / Э. В. Померанцева // Славянский фольклор : сб. ст. ; отв. ред. Б. Н. Путилов, В. К. Соколова. – М. : Наука, 1972. – С. 242–256.

136. *Попов, М. И.* Описание древнего славянского языческого баснословия, собранного из разных писателей / М. И. Попов. – Репр. изд. 1768 г. – [Б. м.] : Salamandra P.V.V., 2010. – 80 с.

137. *Порожнякова, Н.* Образы низшей славянской мифологии в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX в. : (На примере произведений В. Васнецова, М. Врубеля, Н. Рери-

ха, Е. Кульчицкой) / Н. Порожнякова // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва ; редкол.: В. Д. Сидоренко [та ін.]. – Київ, 2007. – Вип. 4. – С. 309–323.

138. *Порожнякова, Н. Е.* Проблема гармонии человека и природы в мифологических образах изобразительного искусства конца XIX – начала XX вв. / Н. Е. Порожнякова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – 2004. – № 1. – С. 108–116.

139. *Пропп, В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – СПб.: СПбГУ, 1996. – 365 с.

140. *Пропп, В. Я.* Морфология сказки / В. Я. Пропп. – М.: Наука, 1969. – 168 с.

141. *Пропп, В. Я.* Русская сказка / В. Я. Пропп. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. – 336 с.

142. *Рабинович, А. С.* Русская опера до Глинки / А. С. Рабинович. – М.: Музгиз, 1948. – 269 с.

143. *Римский-Корсаков, Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – М.: Музгиз, 1955. – 397 с.

144. *Римский-Корсаков, Н. А.* Полн. собр. соч. : Лит. произведения и переписка : в 7 т. / Н. А. Римский-Корсаков. – М.: Музгиз, 1960. – Т. 4. – 454 с.

145. *Римский-Корсаков, Н. А.* Полн. собр. соч. : Лит. произведения и переписка : в 7 т. / Н. А. Римский-Корсаков. – М.: Музгиз, 1963. – Т. 5. – 591 с.

146. *Ровинский, Д.* Русские народные картинки : в 2 т. / Д. Ровинский. – СПб.: Изд. Р. Голике, 1900. – Т. 1. – 287 с.

147. *Романов, Е. Р.* Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. – Витебск: Типо-литограф. Г. А. Малкина, 1891. – Вып. 4 : Сказки космогонические и культурные. – 220 с.

148. *Романов, Е. Р.* Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. – Вильно: Русский почин: Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8: Быт белоруса. – 600 с.

149. Русская литература и фольклор : XI–XVIII вв. / отв. ред. В. Г. Базанов. – Л.: Наука, 1970. – 432 с.

150. Русская литература и фольклор : первая половина XIX в. / ред. Ф. Прийма. – Л.: Наука, 1976. – 455 с.

151. Русская литература и фольклор : вторая половина XIX в. / отв. ред. А. А. Горелов. – Л.: Наука, 1982. – 444 с.

152. Русская литература и фольклор : конец XIX в. / отв. ред. А. А. Горелов. – Л.: Наука, 1987. – 367 с.

153. Русские былички, бывальщины и сказки о мифологических персонажах : Из фольклорных сборников / сост. Н. Ушаков // Даль, В. И. О повериях, суевериях и предрассудках русского народа / В. И. Даль. – СПб. : Литера, 1996. – Раздел 3. – С. 287–468.
154. Русский демонологический словарь / авт.-сост. Т. А. Новичкова. – СПб. : Петерб. писатель, 1995. – 639 с.
155. Рыбаков, Б. А. Язычество древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М. ; София : Гелиос, 2001. – 744 с.
156. Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – 2-е изд., испр. и доп. – М. ; София : Гелиос, 2002. – 592 с.
157. Сабанеев, Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения / Л. Сабанеев // Искусство. – 1925. – № 2. – С. 132–145.
158. Сахаров, И. П. Русское народное чернокнижие / И. П. Сахаров. – СПб. : Литера, 1997. – 416 с.
159. Сержпутоўскі, А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі ; навук. рэд. У. К. Касько. – Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 301 с.
160. Серов, А. Н. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым ; публ. А. А. Гозенпуда и В. А. Обрам / А. Н. Серов // Музыкальное наследство : сб. по истории муз. культуры СССР : в 4 т. – М. : Музгиз, 1962. – Т. 1. – С. 65–312.
161. Серов, А. Н. Подлинная автобиографическая записка / А. Н. Серов // Избр. ст. : в 2 т. – М. ; Л. : Музгиз, 1950. – Т. 1. – С. 67–78.
162. Серов, А. Н. «Русалка», опера А. С. Даргомыжского / А. Н. Серов // Статьи о музыке : в 7 вып. / А. Н. Серов. – М. : Музыка, 1986. – Вып. 2Б : 1856. – С. 42–137. – (Русская классическая музыкальная критика).
163. Серов, А. Н. Симфоническая картина Римского-Корсакова / А. Н. Серов // Избр. ст. : в 2 т. – М. : Искусство, 1957. – Т. 2. – С. 627–628.
164. Смирнов, М. И. Старый быт и хозяйство Переславль-Залесской деревни / М. И. Смирнов // Труды Переславль-Залесского ист.-худож. и краевед. музея. – Переславль-Залесский : Гос. тип. № 12, 1927. – Вып. 1. – 149 с.
165. Соболев, А. Н. Мифология славян: Загробный мир по древнерусским представлениям / А. Н. Соболев. – СПб. : Лань, 2000. – 272 с.
166. Соколов, Н. И. Одесский протоирей. Воспоминания и автобиография его / Н. И. Соколов // Киевская старина. – 1906. – № 3/4. – С. 275–298.

167. Соколова, В. Н. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов XIX – начала XX в. / В. Н. Соколова. – М. : Наука, 1979. – 287 с.

168. Соловцов, А. Н. А. Римский-Корсаков : очерк жизни и творчества / А. Соловцов. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1984. – 397 с.

169. Стасов, В. В. Двадцать пять лет русского искусства / В. В. Стасов // Избранное : Живопись. Скульптура. Графика : в 2 т. – М. ; Л. : Музыка, 1950. – Т. 1 : Русское искусство. – С. 419–530.

170. Стасов, В. В. Несостоявшаяся опера Глинки / В. В. Стасов // Статьи о музыке : в 5 вып. / сост., ред. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1980. – Вып. 5А. – С. 308–314.

171. Стасов, В. В. Письма И. Н. Крамскому / В. В. Стасов // Письма к деятелям русской культуры : в 2 т. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – Т. 1. – С. 305–327.

172. Стасов, В. В. Прискорбные эстетики / В. В. Стасов // Избранное : Живопись. Скульптура. Графика : в 2 т. – М. ; Л. : Искусство, 1950. – Т. 1 : Русское искусство. – С. 80–87.

173. Стасов, В. В. Художественные выставки 1879 года / В. В. Стасов // Избранное: Живопись. Скульптура. Графика : в 2 т. – М. ; Л. : Искусство, 1950. – Т. 1 : Русское искусство. – С. 105–124.

174. Сумцов, Н. Ф. Культурные переживания / Н. Ф. Сумцов. – Киев : Изд. ред. журн. «Киевская Старина», 1890. – 406 с.

175. Схема описания мифологических персонажей // Проблемы культуры : материалы к VI Междунар. конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы, София, 30.VIII.89–6.IX.89 г. / Ин-т славяноведения и балканистики АН СССР ; редкол.: Л. Н. Виноградова, Н. В. Злыднева, С. М. Толстая. – М., 1989. – С. 78–85.

176. Токарев, С. А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX – начала XX века / С. А. Токарев. – М. ; Л. : Политиздат, 1957. – 164 с.

177. Толстая, С. М. Предисловие / С. М. Толстая // Славянский и балканский фольклор : Народная демонология : сб. ст. / редкол.: С. М. Толстая (отв. ред.) [и др.]. – М. : Индрик, 2000. – С. 4–8.

178. Толстой, Н. И. «Без четырех углов изба не строится...» (заметки по славянскому язычеству. 6) / Н. И. Толстой // Славянский и балканский фольклор : Народная демонология / Ин-т славяноведения РАН ; редкол.: С. М. Толстая (отв. ред.) [и др.]. – М. : Индрик, 2000. – С. 9–24.

179. Толстой, Н. И. Дворовой / Н. И. Толстой // Славянская мифология : энцикл. слов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Междунар. отношения, 2002. – С. 130.

180. Толстой, Н. И. Заметки по славянскому язычеству: 2. Вызывание дождя в Полесье / Н. И. Толстой, С. М. Толстая // Славянский и балканский фольклор : Генезис. Архаика. Традиции / отв. ред. И. М. Шектунов. – М. : Наука, 1978. – С. 95–130.

181. Толстой, Н. И. Из заметок по славянской демонологии: 2. Каков облик дьявольский? / Н. И. Толстой // Народная гравюра и фольклор в России X–XX вв. – М. : Сов. художник, 1976. – С. 288–319.

182. Толстой, Н. И. О словаре «Славянские древности» / Н. И. Толстой, С. М. Толстая // Славянские древности : этнолингв. слов. : в 5 т. / Ин-т славяноведения РАН ; под. ред. Н. И. Толстого. – М. : Междунар. отношения, 1995. – Т. 1. – С. 5–14.

183. Толстой, Н. И. «Очерки русской мифологии» Д. К. Зеленина и развитие русской мифологической науки / Н. И. Толстой // Очерки славянского язычества / Н. И. Толстой. – М. : Индрик, 2003. – 552–569 с.

184. Толстой, Н. И. Этнокультурное и лингвистическое изучение Полесья (1984–1994) / Н. И. Толстой // Славянский и балканский фольклор: Этнолингв. изучение Полесья / Ин-т славяноведения РАН ; отв. ред. Н. И. Толстой. – М. : Индрик, 1995. – С. 5–18.

185. Толстой, Н. И. Язычество древних славян / Н. И. Толстой // Очерки славянского язычества / Н. И. Толстой. – М. : Индрик, 2003. – С. 10–24.

186. Топоров, В. Н. Боги / В. Н. Топоров // Славянские древности : этнолингв. слов. : в 5 т. / Ин-т славяноведения РАН ; под. ред. Н. И. Толстого. – М. : Междунар. отношения, 1995. – Т. 1. – С. 204–215.

187. Трусевич, И. Знахарки, ведьмы и русалки : (Предания, поверья, пословицы и песни жителей Полесья) / И. Трусевич // Киевлянин. – 1865. – № 69. – С. 271–272 ; № 71. – С. 279–280.

188. Тургенев, И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. / И. С. Тургенев. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – Т. 5: 1862–1865. – 775 с.

189. Ундины // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. – М. : Сов. энцикл., 1992. – Т. 2. – С. 548–549.

190. Усачева, В. В. Судьба благословенных и проклятых деревьев в традиционной культуре славян / В. В. Усачева // Труды Ин-та лингвистических исследований РАН ; отв. ред. Н. Н. Ка-

занский. – СПб. : Наука, 2010. – Т. VI, ч. 1 : Этноботаника: растения в языке и культуре / ред.: В. Б. Колосова, А. Б. Ипполитова. – С. 130–163.

191. Ушаков, Д. Н. Материалы по народным верованиям великорусов / Д. Н. Ушаков // Этнограф. обозрение. – 1896. – № 2/3. – С. 146–204.

192. Фаминцын, А. С. Божества древних славян : исслед. / А. С. Фаминцын. – СПб. : Тип. Э. Арнгольда, 1884. – 341 с.

193. Харитонов, А. Очерк демонологии крестьян Шенкурковского уезда / А. Харитонов // Отечественные записки. – 1848. – Т. 57, № 3/4. – С. 132–153.

194. Харузин, Н. Н. Из материалов, собранных среди крестьян Пудожского уезда, Олонецкой губернии / Н. Н. Харузин. – М. : [Б.и.], 1889. – 73 с.

195. Хобзей, Н. Міфологічна лексика українських говорів Карпатського ареалу / Н. Хобзей. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 1995. – 182 л.

196. Холопова, В. Н. Русская музыкальная ритмика / В. Н. Холопова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 281 с.

197. Цуккерман, В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды : в 2 вып. / В. А. Цуккерман. – М. : Сов. композитор, 1970. – Вып. 1. – 560 с.

198. Цуккерман, В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды : в 2 вып. / В. А. Цуккерман. – М. : Сов. композитор, 1975. – Вып. 2 : О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. – 464 с.

199. Чайковский, П. И. Полн. собр. соч. : Лит. соч. и переписка : в 17 т. / П. И. Чайковский. – М. : Музгиз, 1962. – Т. 7 : Письма, 1878. – 644 с.

200. Чайковский, П. И. Полн. собр. соч. : Лит. соч. и переписка : в 17 т. / П. И. Чайковский. – М. : Музыка, 1971. – Т. 13 : Письма, 1885–1886. – 636 с.

201. Чайковский, П. И. Полн. собр. соч. : Лит. соч. и переписка : в 17 т. / П. И. Чайковский. – М. : Музыка, 1981. – Т. 17 : Письма, 1893. – 358 с.

202. Чайковский на московской сцене: Первые постановки в годы его жизни. – М. ; Л. : Искусство, 1940. – 503 с.

203. Черепанова, О. А. Мифологическая лексика Русского Севера / О. А. Черепанова. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1983. – 169 с.

204. Черепанова, О. А. Мифологические рассказы и легенды Русского Севера / О. А. Черепанова. – СПб. : Изд-во СПбУ, 1996. – 212 с.

205. *Черепнин, Н.* Воспоминания музыканта / Н. Черепнин. – Л. : Музыка, 1976. – 128 с.

206. *Чубинский, П. П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом: Юго-западный отдел : материалы и исследования : в 7 т. / П. П. Чубинский. – СПб. : Тип. В. Безобразова и К°, 1872. – Т. 1 : Верования и суеверия. Загадки и пословицы. Колдовство. – 224 с.

207. *Чубинский, П. П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом: Юго-западный отдел : материалы и исследования : в 7 т. / П. П. Чубинский. – СПб. : Тип. и хромофотогр. А. Траншеля, 1878. – Т. 2 : Малорусские сказки. – 688 с.

208. *Чулков, М.* Абевега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений и свадебных простонародных обрядов, колдовства, шаманства и проч. / М. Чулков. – М. : Тип. Ф. Гиппиуса, 1786. – 326 с.

209. *Шамак, А.* Міфалогія Старажытнай Беларусі / А. Шамак. – Мінск : Сэр-Віт, 2004. – 240 с.

210. *Шамякіна, Т. І.* Беларуская класічная літаратура і міфалогія / Т. І. Шамякіна. – Мінск : БДУ, 2001. – 186 с.

211. *Шанина, Н. Ф.* Сказка в творчестве русских художников / Н. Ф. Шанина. – М. : Искусство, 1969. – 135 с.

212. *Шейн, П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : сб. отд-ния рус. яз. и словесности ИАН : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Императ. Акад. наук, 1887. – Т. 1, ч. 1 : Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – 585 с.

213. *Шейн, П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : сб. отд-ния рус. яз. и словесности ИАН : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Императ. Акад. наук, 1893. – Т. 2 : Сказки, анекдоты, легенды, предания, воспоминания о старом быте, пословицы, загадки, приветствия, пожелания, божба, проклятья, ругань, заговоры, вирши, молитвы и проч. – 715 с.

214. *Шейн, П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : сб. отд-ния рус. яз. и словесности ИАН : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Императ. Акад. наук, 1902. – Т. 3 : Описание жилища, одежды, пищи, занятий; препровождение времени, игры, верования, обычное право ;

чародейство, колдовство, знахарство, лечение болезней, средства от напастей, поверья, суеверья, приметы и т. д. – 535 с.

215. *Шеппинг, Д.* Мифы славянского язычества / Д. Шеппинг. – М.: Тип. В. Готье, 1849. – 199 с.

216. *Шеппинг, Д.* Русская народность в ее поверьях, обрядах и сказках / Д. Шеппинг. – М.: В тип. Бахметьева, 1862. – 226 с.

217. *Штэйнер, І. Ф.* Народная міфалогія Гомельшчыны / І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Мінск: Неман, 2003. – 320 с.

218. *Шуклин, В. В.* Мифы русского народа / В. В. Шуклин. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. – 336 с.

219. *Шуман, Р.* Композиции для фортепиано: короткие пьесы / Р. Шуман // О музыке и музыкантах: собр. ст.: в 2 т. / сост. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. – М.: Музыка, 1979. – Т. 2 Б. – С. 145–148.

220. *Щербакова, М. Н.* Музыка в русской драме. 1756 – первая половина XIX в. / М. Н. Щербакова. – СПб.: Ut, 1997. – 240 с.

221. *Щербакова, М. Н.* Пушкин и современники: Страницы театральной истории / М. Н. Щербакова. – СПб.: Центр истории идей, 1999. – 165 с.

222. *Яворский, Ю.* Домовик в галицко-русских верованиях / Ю. Яворский // Живая старина. – 1897. – Вып. 1. – С. 105–106.

223. *Ястребцев, В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков: воспоминания: в 2 т. / В. В. Ястребцев. – Л.: Музгиз, 1959. – Т. 1. – 527 с.

224. *Ястребцев, В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков: воспоминания: в 2 т. / В. В. Ястребцев. – Л.: Музгиз, 1960. – Т. 2. – 634 с.

225. *Яўных, А.* Рэгіянальныя асаблівасці ніжэйшай міфалогіі Гомельшчыны / А. Яўных // Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай. – Мінск: Бестпрынт, 2008. – Вып. 5. – С. 154–160.

226. *Federowski, M.* Lud białoruski na Rusi Litewskiej: materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877–1905 / M. Federowski. – Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1897. – Т. 1: Wiara, wierzenia i przesady z okolic Wołkowyska, Słonima, Lidy i Sokółki. – 534 s.

227. *Moszyński, K.* Kultura ludowa Słowian: 2 t. / K. Moszyński. – Wyd. 2. – Warszawa: Książka i wiedza, 1967. – Т. 2, cz. 1: Kultura duhowa. – 832 s.

228. *Moszyński, K.* Polesie Wschodnie: materiały etnograficzne / K. Moszyński. – Warszawa: [s.n.], 1928. – 381 s.

Именной указатель*

- А**
- Александров А. В. 224
Алябьев А. А. 35, 200, 201, 202, 235, 236, 237
Андерсен Г. Х. 127
Андреев Л. Н. 64
Анисфельд Б. И. 133, 138
Аничков Е. В. 11
Антонова М. В. 34
Апухтин А. Н. 170
Аренский А. С. 27, 35, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294
Асафьев Б. В. 219
Афанасьев А. Н. 27, 29, 30, 33, 48, 108, 114, 165, 166, 253
Афанасьев-Чужбинский А. С. 30
Ахматова А. А. 170, 176, 177, 181
- Б**
- Балакирев М. А. 142, 147, 206, 224, 290
Бальмонт К. Д. 28, 52, 113, 114, 115, 170, 174, 189, 224, 264, 265, 291
Баратынский Е. А. 23, 170
Барташевич Г. А. 31
Барщевский Я. 58, 177, 185
Батюшков К. Н. 23, 170
Бенуа А. Н. 7, 229, 230
Бетховен Л. ван 290
Билибин И. Я. 8, 27, 96, 116, 132, 156, 189, 230, 273, 276, 277
Бларамберг П. И. 284
Блок А. А. 174, 180
Бобырь Д. Н. 220
Боганева Е. М. 31

* В указатель входят личные имена, упомянутые в тексте. Имена, упомянутые в библиографическом списке и приложении, в указатель не включены.

Богданович А. Е. 30, 109, 253
Богданович М. А. 52, 53, 54, 55, 56, 112, 113, 172, 173,
174, 176, 177
Борисов И. П. 283
Бородулин Р. 177
Брюсов В. Я. 52, 57, 58, 177, 179, 181, 264, 265, 269
Бунин И. А. 170

В Варламов А. Е. 291
Василевич В. А. 31
Василенко С. Н. 233
Васнецов В. М. 27, 63, 68, 116, 132, 135, 238, 271, 272,
274, 291
Вельтман А. Ф. 24, 74, 77, 185, 202
Веневитинов Д. В. 25, 258, 259
Венцель В. В., фон 228
Верстовский А. Н. 28, 35, 74, 75, 77, 80, 85, 91, 92, 93, 94,
117, 203, 205, 235, 278, 281, 283, 285, 291, 292, 293, 294
Веселовский А. Н. 5
Виноградова Л. Н. 15, 17, 22, 30, 32, 58, 160, 168, 254
Виноходов Д. О. 58, 186
Врубель М. А. 28, 63, 65, 71, 133, 139, 140, 189, 195
Вяземский П. А. 177

Г Гайдн Й. 290
Галайчук В. 31, 254
Гальковский Н. М. 11
Гартман В. А. 7
Гаршин В. М. 187
Гауптман Г. И. Р. 127, 128
Геллерт Х. Ф. 25
Генслер К. Ф. 199
Гиппиус З. Н. 173, 175
Глазунов А. К. 35, 86, 88, 91, 92, 93, 94, 225, 227
Глебов Л. И. 212
Глинка Г. А. 24, 25, 48, 108
Глинка М. И. 25, 75, 77, 80, 198, 229, 278, 282
Глиэр Р. М. 224

Гнатюк В. М. 30, 109, 116
Гоголь Н. В. 6, 23, 24, 28, 92, 182, 185, 186, 207, 208, 210,
211, 212, 216, 219, 220, 227, 228, 234, 292
Гозенпуд А. А. 205, 219
Городецкий С. М. 52
Горький М. 269, 270
Гречанинов А. Т. 88, 291
Грибоедов А. С. 25, 258, 260, 261
Гринченко Б. Д. 30, 109, 220
Гумилев Н. С. 170

Д Давыдов С. И. 24, 35, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 205,
213, 229, 235, 236, 237
Даль В. И. 26, 27, 29, 30, 74, 75, 85, 108, 117, 126, 165, 166,
203, 235, 262, 278, 279, 281, 282, 283
Даргомыжский А. С. 35, 77, 78, 79, 91, 92, 93, 94, 95,
126, 200, 201, 202, 212, 213, 224, 235, 236, 237
Дворжак А. 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,
151, 152, 153, 154, 155
Дебюсси К. 231, 233
Дельвиг А. А. 209
Дембовецкий А. С. 30
Демидович П. П. 30, 255
Державин Г. Р. 25, 258, 261
Дерунов С. Я. 111
Дерфельдт А. А. 225, 291
Добровольский В. Н. 30, 109, 165, 255
Драгоманов М. П. 30
Дрожжин С. Д. 26, 264

Е Есенин С. А. 52, 55, 176
Ефименко П. С. 30

Ж Жуковский В. А. 23, 50, 54, 170, 177, 205, 206, 210, 234,
259

З Забелло П. П. 189
Заболоцкий Н. А. 55, 179, 181
Забылин М. М. 30
Завадская В. 31
Завойко Г. К. 30
Зеленин Д. К. 16, 22, 29, 30, 31, 33, 48, 109, 166, 167, 208,
227, 235, 254
Зиновьев В. П. 30

И Иванов А. И. 30
Иванов В. В. 31, 253
Иванов П. В. 30, 109
Ивахненко Т. А. 31

К Кабашников К. П. 31
Кавос К. А. 196
Кагаров Е. Г. 106
Кайсаров А. С. 24, 25, 29, 48, 108, 165
Кандинский А. И. 227
Катуар Г. Л. 224
Катенин П. А. 50, 62
Кауэр Ф. А. 23, 196, 199
Кашперов В. Н. 284
Квапил Я. 126, 127
Квятковский А. 65, 72
Келдыш Ю. В. 198
Кириллина Л. В. 35, 233
Киркор А. Г. 30
Клычков С. А. 52, 55, 56, 60, 61, 62, 65, 115, 184, 185, 264
Клюев Н. А. 28, 52, 55, 56, 57, 62, 115, 173, 180, 181, 264,
265, 266, 267
Колчин А. 30, 109
Кольцов А. В. 170, 179, 209
Коненков С. Т. 28, 67, 189
Коринфский А. А. 174, 175, 177, 178
Коровин К. А. 63, 132
Крамской И. Н. 27, 186, 187, 188, 190, 215
Краснопольский Н. С. 196, 199

Криничная Н. А. 15, 16, 31, 32, 48, 110, 253, 254
Крученых А. Е. 181
Крылов И. А. 24
Кульчицкая Е. Л. 116
Купала Я. 54–55, 171, 172, 173, 176, 179
Кустодиев Б. М. 27, 63, 272, 275, 291
Кюхельбекер В. К. 51, 171

Л Лажечников И. И. 268
Ларош Г. А. 283
Леванцевич А. 31
Левашев Е. М. 202
Левкиевская Е. Е. 13, 32, 33, 110, 168, 254
Левшин В. А. 24, 26, 257, 258
Леонтович Н. Д. 35, 85, 86, 91, 92, 93, 94, 220, 221, 222,
224, 235, 236, 237
Лермонтов М. Ю. 170, 174, 175, 176, 224
Лесков Н. С. 58, 59, 62, 111
Ломоносов М. В. 24, 108, 130
Лысенко Н. В. 35, 126, 210, 216, 217, 218, 219, 223, 235,
236, 237
Львов А. Ф. 206
Лядов А. К. 27, 35, 85, 91, 93, 94, 228, 229, 231, 233, 236,
237, 282, 283, 291, 292, 293, 294
Лядов К. Н. 212
Лялечкин И. О. 55, 175, 176, 179
Ляцкий Е. А. 30, 109, 255

М Майков А. Н. 170
Макаров М. Н. 165
Маковский К. Е. 27, 186, 187, 191
Максимов С. В. 27, 30, 39, 48, 88, 109, 165, 253
Максимович М. А. 22, 30, 31, 158
Малютин С. В. 62, 63, 132, 136, 137
Мамонтов С. И. 63
Маннгатт В. 48
Маркевич Н. А. 22, 30, 165
Матасова У. В. 34

Межевич В. С. 262
Мей Л. А. 26, 51, 52, 55, 58, 62, 173, 176, 178, 179, 224, 262,
263, 272, 291
Метнер Н. К. 89, 90, 91, 92, 94, 95, 232, 233
Милорадович В. П. 30, 31
Минкин О. 268
Михайлов М. К. 228
Мицкевич А. Б. 225
Мошиньский К. 16, 30, 33, 109
Мусоргский М. П. 7, 35, 142, 145

Н Набоков В. В. 175
Направник Э. Ф. 212
Некрылова А. Ф. 34
Ненадавец А. М. 31
Некрасов Н. А. 111, 112
Никифоровский Н. Я. 30, 109, 253, 255
Никольский А. В. 224
Ницше Ф. В. 5
Новак В. С. 31, 32, 168, 254

О Одоевский А. И. 23, 173
Ознобишин Д. П. 112, 177
Онищук А. 30
Островский А. Н. 26, 63, 79, 81, 88, 206, 262, 263, 272,
283, 284, 286
Островский А. 182, 183

П Пекелис М. С. 76
Плотников В. И. 34
Подолинский А. И. 225
Полонский Я. П. 92, 208
Померанцева Э. В. 30, 31, 48, 110, 167, 254
Попов М. И. 12, 24, 25, 29, 48, 108, 165, 167, 252, 253
Порожнякова Н. Е. 34, 63
Прокофьев С. С. 206
Пропп В. Я. 7, 48, 49, 278

Прушковский В. 187, 192
Пушкин А. С. 6, 24, 25, 26, 49, 74, 170, 173, 174, 175, 176,
177, 178, 199, 200, 202, 205, 210, 224, 225, 226, 234, 235,
258, 259, 260, 278, 282

Р
Равель М. 233
Ремизов А. М. 59, 60, 182, 270
Репин И. Е. 132, 135, 187, 188, 193
Рерих Н. К. 63, 64, 65, 69, 70
Рёрих Л. 48
Ржевуцкий М. 67
Римский-Корсаков Н. А. 29, 35, 63, 68, 80, 81, 82, 84, 85,
86, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 126, 132, 133, 142, 143, 144, 145,
146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 202, 212,
213, 214, 215, 216, 218, 219, 223, 225, 226, 227, 229, 231,
232, 235, 236, 237, 289, 290
Ровинский Д. А. 62, 115
Романов Е. Р. 30, 255
Рославлев А. С. 8
Рубинштейн А. Г. 35, 205, 206, 224, 237
Рыбаков Б. А. 11

С
Сахаров И. П. 27, 29, 30, 31, 108, 165, 178
Сержпутовский А. К. 30
Серов А. Н. 35, 85, 145, 201, 210, 212, 237, 282
Серов В. А. 188, 194
Сивицкий В. 31
Симов В. А. 63, 68
Скорик М. М. 220, 223
Скорульский М. А. 28
Скрябин А. Н. 149, 221, 236
Слаук В. П. 28, 66, 67, 73, 116
Слепушкин Ф. Н. 25, 26, 258, 260
Снегирев И. М. 30
Сокальский П. П. 35, 210, 211, 212, 217, 225, 235, 237
Соколова В. К. 31, 167
Соловцов А. А. 227
Сологуб Ф. К. 5, 28, 52, 115, 180
Сомов О. М. 24, 182, 183

Стабингер М. Ф. К. 24
Ставассер П. А. 189
Станиславский К. С. 63
Стасов В. В. 85, 142, 146, 187, 188, 281
Степанов В. П. 224
Строев П. М. 48, 165
Сумароков А. П. 24
Суриков И. З. 55, 130
Сыс А. 65

Т Таланчук О. 31
Танеев С. И. 221
Терещенко А. В. 165
Тешевич (Цешевич) С. 48
Токарев С. А. 48, 167, 254
Толстая С. М. 32, 168
Толстой А. Н. 50, 51, 55, 59, 111, 178, 182, 183
Толстой А. К. 130, 131
Толстой Н. И. 11, 15, 22, 29, 32, 33, 110, 167, 254
Топоров В. Н. 11, 31, 253
Трусевич И. 30
Тургенев И. С. 59, 182, 270, 271, 283

У Украинка Л. 54, 113, 178, 267
Усачева В. В. 32, 110
Ушаков Д. Н. 30, 109

Ф Франс А. 65
Федеровский М. А. 30
Фет А. А. 173
Фокин М. М. 133
Фофанов К. М. 176
Франко И. Я. 182, 183
Фуке Ф. де ла М. 127, 205

Х Харитонов А. 30, 108
Харузин Н. Н. 30, 109

Хемницер И. И. 24, 25, 26, 257
Хлебников В. 28, 52, 55, 56, 57, 171, 177, 178, 179, 181

Ц Цуккерман В. А. 82, 148, 149, 213, 290

Ч Чайковский П. И. 27, 35, 79, 80, 81, 85, 91, 92, 93, 94, 95,
126, 206, 207, 208, 209, 235, 236, 237, 284, 285, 286, 291,
292, 293, 294
Чарот М. 171
Черепанова О. А. 30
Черепнин Н. Н. 7, 35, 229, 231, 232, 233, 235, 237
Чесноков П. Г. 224
Чехов А. П. 60
Чубинский П. П. 22, 30, 165
Чулков М. Д. 12, 24, 25, 26, 29, 47, 48, 107, 252, 253, 260

Ш Шалак О. И. 31
Шамак А. А. 31
Шамякина Т. И. 34
Шаховской А. А. 74, 75, 117, 196, 203, 279
Шевченко Т. Г. 172, 173, 174, 178, 211, 212, 217
Шейн П. В. 30, 165, 255
Шеллинг Ф. В. Й., фон 5
Шеппинг Д. О. 11, 253
Шпажинский И. В. 284
Штейнберг М. О. 224
Штейнер И. Ф. 254
Шуман Р. 206

Э Эрбен К. Я. 112, 119, 120, 122, 123, 124

Ю Юнг К. Г. 5

Я Яворский Б. Л. 221
Якубович Л. А. 50
Ястребцев В. В. 85, 147, 148, 226, 227

Указатель произведений художественной литературы, музыкального и изобразительного искусства

- А**
- «Азбука в картинках», иллюстрированная книга для детей А. Бенуа 7, 229
 - «Асенный ночай», стихотворение М. Богдановича 112–113
 - «Аскольдова могила», опера А. Верстовского 75
- Б**
- «Баба-яга», опера М. Стабингера 24
 - «Баба-яга», фортепианная пьеса из цикла «Русская азбука в картинках» («14 эскизов для фортепиано к русской “Азбуке в картинках” А. Бенуа») Н. Черепнина 7
 - «Банник», рисунок И. Билибина 273, 277
 - «Басурман», роман И. Лажечникова 268–269
 - «Бегство», стихотворение А. Кольцова 179
 - «Бежин луг», рассказ из сборника «Записки охотника» И. Тургенева 59, 182, 270–271
 - «Белая ночь», стихотворение Н. Заболоцкого 179
 - «Божья пчелка», сказка из сборника «Посолонь» А. Ремизова 270
 - «Болотняник», стихотворение К. Бальмонта 113–114, 115
 - «Борьба», рассказ С. Дерунова 111
- В**
- «В людях», повесть М. Горького 269–270
 - «В ночном», стихотворение И. Сурикова 55
 - «В овраге снежные ширинки», стихотворение Н. Клюева 55
 - «В полночь леший, сидя в поле», хор из цикла «Петербургские серенады» А. Даргомыжского 79
 - «В просинь вод загляделися ивы», стихотворение С. Клюева 115

- «В чаще леса леший бродит», стихотворение
Ф. Сологуба 52
- «Вадзянік», стихотворение М. Богдановича 112–113
- «Вадим», опера А. Верстовского 75
- «Василько», поэма А. Одоевского 173
- «Ведьма», романс-баллада А. Даргомыжского 79
- «Ведьмак», сказочная новелла из сборника «Русалочьи сказки» А. Толстого 182, 183
- «Весенний дождь», стихотворение А. Толстого 178
- «Вечера на хуторе близ Диканьки», цикл повестей
Н. Гоголя 182
- «Вечерний бар», стихотворение Н. Заболоцкого 179
- «Видение наяды», стихотворение А. Кольцова 170
- «Вий», повесть Н. Гоголя 182
- «Ви́ла и леший», поэма В. Хлебникова 57
- «Водяной», баллада Н. Некрасова 111–112
- «Водяной», баллада К. Эрбена 112, 119–122, 123–124
- «Водяной», лубочная картинка 115, 134
- «Водяной», рисунок И. Билибина 96–97, 116–117
- «Водяной», симфоническая поэма А. Дворжак
ка 119–126, 152–154
- «Водяной», сказка К. Эрбена 119–121
- «Водяной», сказочная новелла из сборника «Русалочьи сказки» А. Толстого 111
- «Водяной», стихотворение К. Бальмонта 113, 114
- «Водяной дух», стихотворение Д. Ознобишина 112
- «Воевода», опера П. Чайковского 79, 284, 286
- «Воевода, или Сон на Волге», комедия А. Островского 26, 262, 263, 283–284, 286
- «Возера» («Стаяў калісь тут бор стары»), стихотворение М. Богдановича 54
- «Волшебное озеро», симфоническая картина
А. Лядова 228–229, 231
- «Всем красны боярские конюшни», баллада
А. Пушкина 25, 26, 258, 259–260
- «Встал в овраге леший старый», стихотворение
С. Клычкова 55, 56
- «Вторая импровизация», цикл вариаций для фортепиано Н. Метнера 90–91, 92, 232–233
- Вторая симфония П. Чайковского 206

- Г «Галка-староверка ходит в черной ряске», стихотворение Н. Клюева 55, 56
«Гитарная», стихотворение Н. Клюева 266
«Городище зимой (Берендеева слобода)», эскиз театральной декорации С. Малютина 63
«Гуси-лебеди», сказка из сборника «Посолонь» А. Ремизова 182

- Д «Дамавік», стихотворение О. Минкина 268
«Даная», картина Тициана 272
«Дедушка водяной», хромолитографический рисунок В. Васнецова 116, 135
«Демон», картина М. Врубеля 28
«Дерево для огнища», картина В. Слаука 67
«Детство», повесть М. Горького 269
«Днепровская русалка», опера К. Кавоса, переработка зингшпиля Ф. Кауэра «Дунайская русалка» («Дунайская дева») 196
«Добрый домовый», романс А. Варламова 291
«Добрый домовый», стихотворение В. Межевича 262
«Домовой», баллада Д. Веневитинова 25, 258, 259
«Домовой», рисунок И. Билибина 273, 276
«Домовой», романс А. Гречанинова 291
«Домовой», романс А. Дерфельдта 291
«Домовой», стихотворение К. Бальмонта 28, 257, 264
«Домовой», стихотворение В. Брюсова 265
«Домовой», стихотворение А. Грибоедова 25, 258, 260, 261
«Домовой», стихотворение С. Дрожжина 263–264
«Домовой», стихотворная басня И. Хемницера 25, 257
«Домовой», хромолитографический рисунок В. Васнецова 238–239, 271–272, 274
«Домовому», стихотворение А. Пушкина 25, 258–259
«Домовые», сказка К. Эрбена 119

«Дриада», пьеса из сюиты для симфонического оркестра «В солнечных лучах» В. Василенко 233
«Друзья», стихотворение В. Брюсова 57, 265
«Дунайская русалка» («Дунайская дева»), зингшпиль Ф. Кауэра 23, 196
«Дупло», картина В. Слаука 67
Дуэттино Рогданы и Ратибора из неоконченной оперы «Рогдана» А. Даргомыжского 77

€ «Еще тройка», стихотворение П. Вяземского 177

Ж «Жемчужина», картина М. Врубеля 189, 195

З «За рекой горят огни», стихотворение С. Есенина 55
«Задушницы», сказка из сборника «Посолонь» А. Ремизова 182, 270
«Затон», стихотворение К. Бальмонта 189
«Зеленый леший», стихотворение В. Хлебникова 55, 56
«Златая цепь», древнерусский рукописный сборник 256
«Золотая прялка», баллада К. Эрбена 119
«Золотой петушок», опера Н. Римского-Корсакова 81
«Зорюшка», неоконченная опера А. Лядова 85, 91, 228, 282, 283

И «Иван да Марья», сказочная новелла из сборника «Русалочьи сказки» А. Толстого 111, 182, 183
«Игра волн», симфонический эскиз (картина) из цикла «Море» К. Дебюсси 231
«Ижорский», драма-мистерия В. Кюхельбекера 51, 171
«Из лесной жути», стихотворение В. Брюсова 177

«Избушка Бабы-яги на курьих ножках», эскиз часов в русском стиле В. Гартмана 7
«Избушка на курьих ножках (Баба-яга)», фортепианная пьеса из цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского 7
«Избяные песни», цикл стихотворений Н. Клюева 266

К «К Воейкову», стихотворное послание В. Жуковского 50, 177
«Как счастлив я», стихотворение А. Пушкина 174, 176
«Канун Купалы», поэтическая фантазия И. Ляличкина 55, 175, 176, 179
«Кащей Бессмертный» («Кащей»), опера Н. Римского-Корсакова 81
«Кикимора», симфоническая картина А. Лядова 282, 283
«Кикимора», сказка из сборника «Русалочки сказки» А. Толстого 59
Комическая песня лешего из неоконченной оперы «Рогдана» А. Даргомыжского 77–79, 92–95
«Кому бы сказку рассказать», стихотворение Н. Клюева 57
«Конь и домовой», басня-притча Ф. Слепушкина 25, 258, 260
«Королевич и его дядька», иллюстрация В. Слаука к русской народной сказке 66–67, 73
«Красная весна», стихотворная фантазия А. Коринфского 174, 178
«Кузнец Вакула» («Черевички»), опера П. Чайковского 81, 91, 92, 207–209
«Купалов вечер. Из малороссийских былей и небылиц», повесть О. Сомова 182
«Купальская ночь», сказка из сборника «Посолонь» А. Ремизова 59
«Купальское наваждение», картина В. Слаука 67
«Купчиха и домовой», картина Б. Кустодиева 272–273, 275

- Л «Лебединое озеро», балет П. Чайковского 206–207
- «Лежанка ждет кота», стихотворение из цикла
«Избяные песни» Н. Клюева 266
- «Лес», картина В. Слаука 67
- «Лес», симфоническая фантазия А. Глазунова 86–
88, 91–94, 225–227
- «Лес в наши дни, как и прежде», стихотворение
Ф. Сологуба 52
- «Лесная песня», балет М. Скорульского 28
- «Лесная сказка», скульптура С. Коненкова 67
- «Лесной дед», картина А. Квятковского 65–66, 72
- «Лесной старичок», скульптура С. Коненкова 67
- «Лесные гномы», пьеса из сюиты для симфо-
нического оркестра «В солнечных лучах»
В. Василенко 233
- «Лесные диковинки», рассказы Л. Мея 58
- «Лесовик» (1909), скульптура С. Коненкова 67
- «Лесовик» (1917), скульптура С. Коненкова 67
- «Лесовик» (1926), скульптура С. Коненкова 67
- «Лесовик на волке», малая скульптура М. Ржевуц-
кого 67
- «Лесовик, охотник и собака», малая скульптура
М. Ржевуцкого 67
- «Лесовики», картина-панно Н. Рериха 64, 70
- «Лесовички», сказка К. Эрбена 119
- «Леста, днепровская русалка» («Днепровская ру-
салка»), опера С. Давыдова 24, 196–199, 205, 235
- «Лешак», стихотворение А. Толстого 51, 178
- «Леший», баллада П. Катенина 50
- «Леший», картина С. Малютина 63
- «Леший», сказка из цикла «Хозяева» А. Ремизо-
ва 59–60
- «Леший», стихотворение Л. Мея 51–52, 55, 179
- «Леший», стихотворение Л. Якубовича 50
- «Леший», эскиз театрального костюма В. Васнецо-
ва 63, 68
- «Леший», эскиз театрального костюма В. Симо-
ва 63, 68
- «Леший любит девок замануть», стихотворение
Ф. Сологуба 52

- «Лісова пісня» («Лесная песня»), драма-феерия
Л. Украинки 54, 113, 267
- «Лясун» («Прывольная, цёмная пушча»), стихотво-
творение М. Богдановича 52, 53–54
- «Лясун» («Сосны, елі, хвоя, хвошчы»), стихотво-
рение М. Богдановича 54–55
- «Лясун» («Я спакойна драмлю пад гарой, між кус-
тоў»), стихотворение М. Богдановича 52, 53, 55

М

- «Мавка», рассказ И. Франко 182–183
- «Майская ночь», опера Н. Римского-Корсакова 126,
212–216, 219, 228
- «Майская ночь», опера А. Серова 210
- «Майская ночь», опера П. Сокальского 210–212
- «Майская ночь, или Утопленница», повесть
из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки»
Н. Гоголя 23, 28, 182, 186, 210–212, 216, 219
- «Меж подводных стеблей», романс Р. Глиэра 224
- «Меж подводных стеблей», хор А. Никольского 224
- «Мелкий бес», роман Ф. Сологуба 28
- «Мелодрама для монолога домового», симфони-
ческая пьеса П. Чайковского к спектаклю «Воево-
да» А. Островского 284–285, 291–294
- «Мельник», комическая песня А. Даргомыжско-
го 78
- «Меркнут знаки Зодиака», стихотворение Н. Забо-
лоцкого 55, 181
- «Млада», опера Н. Римского-Корсакова 81, 202
- «Мне больше ног моих не надо», стихотворение
А. Ахматовой 170
- «Море», симфоническая фантазия А. Глазунова 86
- «Море», три симфонических эскиза К. Дебюсси 231
- «Морская краса» («Уж как на море, море»), стихо-
творение И. Бунина 170
- «Морская царевна», стихотворение М. Лермонто-
ва 170, 174
- «Морское чудище», эскиз театрального костюма
Б. Анисфельда для балета «Подводное царство»
на музыку Н. Римского-Корсакова 133, 138

«Морской царь», декоративная керамическая маска
М. Врубеля 133, 140
«Морской царь», рисунок С. Малютина 132, 136
«Мцыри», поэма М. Лермонтова 224

- Н**
- «На деревьях», картина В. Слаука 67
 - «На ножах», роман Н. Лескова 59
 - «На плоту», рассказ С. Дерунова 111
 - «На русалчин великдень» («На русалочий велик-
день»), опера Н. Леонтовича 85–86, 220–224, 235
 - «Над возерам» («Над озером»), стихотворение
М. Богдановича 174, 176
 - «Над глухонемой отчизной», стихотворение
В. Хлебникова 179
 - «Наивный леший», рассказ-сказка А. Чехова 60
 - «Наяда» («Есть грот»), стихотворение Е. Баратын-
ского 170
 - «Нереида», стихотворение К. Бальмонта 170
 - «Нимфа» («Я знаю, отчего у этих берегов...»), сти-
хотворение А. Майкова 170
 - «Новгородский Волхв Злогор», баллада Г. Держа-
вина 25, 28, 258, 261
 - «Ночь в Галиции», поэма В. Хлебникова 178
 - «Ночь на распутье, или Утро вечера мудренее»,
пьеса В. Даля 26, 74, 85, 117, 203, 262–263, 279, 281–
283
 - «Ночь перед Рождеством», опера Н. Римского-Кор-
сакова 81, 207–208
 - «Ночь перед Рождеством», повесть из цикла «Ве-
чера на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя 92,
207–208
- О**
- «Овинник», рисунок И. Билибина 273, 276
 - «Озеро», книжная иллюстрация из «Азбуки в кар-
тинках» А. Бенуа 229, 230
 - «Озеро», фортепианная пьеса из цикла «14 эскизов
для фортепиано к русской “Азбуке в картинках”
А. Бенуа» Н. Черепнина 229, 231–232

- «Она как русалка», стихотворение К. Бальмонта 174
- «Осень поздняя. Небо открытое», стихотворение А. Блока 174, 180
- «Осиротела печь», стихотворение из цикла «Избятные песни» Н. Клюева 226, 267
- «От Лаче-озера до Выга», стихотворение Н. Клюева 57

П

- «Павильон Армиды», балет Н. Черепнина 231
- «Пан», картина М. Врубеля 65, 71
- «Пан Лес», картина А. Квятковского 65, 72
- «Пан Лес», стихотворение А. Сыса 65
- «Пан со свирелью», скульптура С. Коненкова 67
- «Пан Твардовский», опера А. Верстовского 75
- «Певучей думой обуян», стихотворение Н. Клюева 180
- «Песнь русалки», романс Г. Катуара 224
- «Песня Гамаюна», стихотворение Н. Клюева 57
- «Песня золотой рыбки», романс М. Балакирева 224
- «Песня золотой рыбки», романс А. Даргомыжского 224
- «Песня утопленницы», сочинение для хора, меццо-сопрано и фортепиано П. Сокальского 225
- «Петр Великий» («Петриада»), поэма М. Ломоносова 24, 108, 130
- «Пляска морского царя», рисунок И. Репина из серии «Садко – богатый гость» 132, 135
- «По лесу леший кричит на сову», стихотворение С. Есенина 55
- «Победа над солнцем», футуристическая опера, текст либретто А. Крученых 181
- «Подводное царство», балет М. Фокина на музыку Н. Римского-Корсакова 133
- «Покрыла зелень ряски», стихотворение Ф. Сологуба 115, 180
- «Полудница», баллада К. Эрбена 119
- «Послание графу Виельгорскому», стихотворение К. Батюшкова 170

«Потонувший колокол», драма Г. Гауптмана 127
«Поэт», поэма В. Хлебникова 171, 177, 179, 181
«Привидение», стихотворная басня В. Левшина 26,
257, 258
«Пригрезился, быть может, водяной», стихотворе-
ние С. Клычкова 115
«Причинна» («Порченная»), баллада Т. Шевчен-
ко 172–173, 174, 178, 211
«Приятно видеть», стихотворение В. Хлебнико-
ва 178
«Прогулка», стихотворение Н. Клюева 173
«Продрогли липы до костей», стихотворение
Н. Клюева 57
«Проливной дождь», сказка из сборника «Посо-
лони» А. Ремизова 270
«Просинь – море, туча – кит», стихотворение
С. Клюева 115
«Прощание морского царя с царевной Волховой»,
картина М. Врубеля 133, 141
«Пугало», рассказ Н. Лескова 58–59, 111
«Пугач», стихотворение М. Богдановича 53

Р

«Раймонда», балет А. Глазунова 86
«Раковины», картина М. Врубеля 189
«Рассказы Маши, с реки Мологи, под городом Ус-
тюжна», рассказ В. Брюсова 58, 181, 269
«Рогдана», неоконченная сказочная опера
А. Даргомыжского 77, 91
«Русалка», драма А. Пушкина 175, 176, 178, 199, 200,
202, 205, 210
«Русалка», кантата Г. Катуара 224
«Русалка», кантата А. Рубинштейна 224
«Русалка», кантата М. Штейнберга 224
«Русалка», музыка А. Алябьева к драматическому
спектаклю А. Пушкина 200
«Русалка», опера А. Александрова 224
«Русалка», опера С. Давыдова 196–197
«Русалка», опера А. Даргомыжского 126, 200–202,
205, 236–237

- «Русалка», опера А. Дворжака 119, 126–129, 152, 153, 154, 155
- «Русалка», опера В. Степанова 224
- «Русалка», поэма в народном стиле Л. Украинки 178
- «Русалка», рисунок И. Билибина 156–157, 189
- «Русалка», романс Р. Глиэра 224
- «Русалка», романс А. Дерфельдта 225
- «Русалка», сказочная новелла из сборника «Русалочки сказки» А. Толстого 182, 183–184
- «Русалка», скульптура П. Забелло 189
- «Русалка», скульптура П. Ставассера 189
- «Русалка», стихотворение К. Бальмонта 174
- «Русалка», стихотворение М. Богдановича 172, 173, 177
- «Русалка», стихотворение В. Брюсова 177
- «Русалка», стихотворение Н. Гумилева 170
- «Русалка», стихотворение Я. Купалы 55, 176
- «Русалка», стихотворение М. Лермонтова 170, 175, 176, 224
- «Русалка», стихотворение Л. Мея 173, 176, 178
- «Русалка», стихотворение В. Набокова 175
- «Русалка», стихотворение А. Пушкина 173, 176, 177
- «Русалка», стихотворение К. Фофанова 176
- «Русалка», стихотворение М. Чарота 171
- «Русалка», стихотворение Т. Шевченко 172
- «Русалка», хор П. Чеснокова 224
- «Русалка. Малороссийское предание», повесть О. Сомова 182, 183
- «Русалка из родника», сказка К. Эрбена 119
- «Русалка под Новый год», стихотворение С. Есенина 176
- «Русалка-спакусніца», баллада Я. Барщевского 177
- «Русалки», картина И. Крамского 27, 186–187, 190, 215
- «Русалки», картина К. Маковского 27, 186, 187, 191
- «Русалки», картина В. Прушковского 187, 192
- «Русалки», эскиз к картине В. Серова 188–189, 194
- «Русалочка», сказка Г. Х. Андерсена 127
- «Русалочка», скульптура С. Коненкова 189

«Русалочья заводь (Из волжских преданий)», стихотворение А. Коринфского 175, 177
«Руслан и Людмила», опера М. Глинки 75, 77, 198, 278
«Руслан и Людмила», поэма А. Пушкина 49, 74, 170–171, 226, 278, 282
«Рыбак и русалка, или Злое зелье», опера А. Алябьева 202–203
«Рыбак», баллада В. Жуковского 169–170

С

«С морского дна», стихотворение К. Бальмонта 170, 174
«Садко», баллада-былина А. К. Толстого 130–131
«Садко», декоративное керамическое блюдо М. Врубеля 133, 139
«Садко», картина И. Репина 187–188, 193
«Садко», опера Н. Римского-Корсакова 81, 132, 133, 142, 146–151, 152–155, 202, 213, 226, 229, 232
«Садко», симфоническая музыкальная картина Н. Римского-Корсакова 142, 143–146, 147, 150, 152–155
«Садко в Новгороде», поэма И. Сурикова 130
«Садко и морской царь», рисунок С. Малюткина 132–133, 137
«Садко у Морского царя», поэма И. Сурикова 130
«Свитезянка», кантата Н. Римского-Корсакова 225
«Свитезянка», романс Н. Римского-Корсакова 225
«Святая кровь», драма З. Гиппиус 173, 175
«Святой сатир», рассказ А. Франса 65
«Святославич, вражий питомец», роман А. Вельмана 185
«Сирены», симфоническая картина из цикла «Ноктюрны» К. Дебюсси 233
«Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» («Китеж»), опера Н. Римского-Корсакова 88
«Сказка», ор. 34 № 3, фортепианная пьеса Н. Метнера 89–90, 91, 92, 93, 94, 95
«Сказка», симфоническая картина Н. Римского-Корсакова 226–227, 236

«Сказка», стихотворение В. Брюсова 179
«Сказка о Иване-царевиче и Сером Волке», стихотворная сказка В. Жуковского 50
«Сказка о царе Салтане» («Салтан»), опера Н. Римского-Корсакова 226, 229, 231, 289
«Сказки летнего дня», картина В. Слаука 67
«Слово святого отца Василия о посте», древнерусское поучение против остатков язычества из сборника поучений «Златая цепь» 256
«Снегурочка», музыка А. Гречанинова к драматическому спектаклю А. Островского 88
«Снегурочка», музыка П. Чайковского к драматическому спектаклю А. Островского 79–81, 88, 91, 92, 93–95
«Снегурочка», опера Н. Римского-Корсакова 63–64, 68, 81–85, 88, 91–95, 153, 213
«Снегурочка», пьеса-сказка А. Островского 63, 79, 81, 88, 206
«Сон на Волге», опера А. Аренского 186, 286–291, 292–294
«Сон на кургане», поэма Я. Купалы 171, 172, 179
«Сон наяву, или Чурова долина», опера А. Верстовского 27–28, 74–77, 80, 91–94, 117–118, 203–205, 278–281, 285, 291–294
«Срэбныя змеі», стихотворение М. Богдановича 112
«Старасць», стихотворение М. Богдановича 53, 54, 55
«Старикам донашивать кафтаны», стихотворение Н. Клюева 181
«Старичок-кленовичок», скульптура С. Коненкова 67
«Старый капрал», драматическая песня А. Даргомыжского 78
«Страшная месть», повесть из сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя 182, 185

Т «Тени лагун», картина М. Врубеля 189, 195
«Теперь прощай, столица», стихотворение А. Ахматовой 176, 177
«Триолеты», поэтический цикл Ф. Сологуба 5

«Тут с веселою душою попрощался он с Ягою»,
иллюстрация И. Билибина к «Сказке о трех
царских дивах и об Ивашке, поповском сыне»
А. Рославлева 8–9

- У** «У розвальней – норов», стихотворение Н. Клюева 266
«Уж как на море, море», стихотворение И. Бунина 170
«“Умерла мама” – два шелестных слова», стихотворение из цикла «Избяные песни» Н. Клюева 267
«Ундина», неизданная юношеская опера С. Прокофьева 206
«Ундина», опера А. Львова 206
«Ундина», опера П. Чайковского 126, 206–207
«Ундина», повесть Ф. де ла М. Фуке 126–127, 205
«Ундина», скульптура С. Коненкова 189
«Ундина», стихотворная сказка В. Жуковского 170, 205–206, 210
«Ундина», фортепианная пьеса из цикла «Ночной Гаспар» М. Равеля 233
«Ундина», фортепианный этюд А. Рубинштейна 205–206
«Уснуло озеро», стихотворение А. Фета 173
«Утоплена» («Утопленница»), стихотворение Т. Шевченко 174
«Утопленница», опера Н. Лысенко 126, 216–220

Ф «Фея моря», стихотворение А. Апухтина 170

- Х** «Хозяин», стихотворение Л. Мея 262, 263
«Хрэсьбіны лясуна», стихотворение М. Богдановича 55

Ц «Царевна-лебедь», картина М. Врубеля 28

- Ч «Червяк», комическая песня А. Даргомыжского 78
«Чертухинский балакирь», роман С. Клычкова 60–62, 184–185
«14 эскизов для фортепиано к русской “Азбуке в картинках” А. Бенуа» («Русская азбука»), цикл Н. Черепнина 7, 229, 231
«Чтоб пахло розой от страниц», стихотворение Н. Клюева 180
«Чудная бандура», стихотворение Д. Ознобишина 177
«Чудо лесное. Лесовик и Кикимора», рисунок Н. Рериха 64, 69
«Чудо лесное, поймано весной», лубочная картинка 36–37, 62
«Чуеш гул?», стихотворение М. Богдановича 56

- Ш Шестая симфония А. Глазунова 86
«Шесток для кота – что амбар для попа», стихотворение из цикла «Избяные песни» Н. Клюева 266
«Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических повествованиях», сборник рассказов Я. Барщевского 58, 185–186

- Я «Я дома», стихотворение Н. Клюева 266
«Я ласкал ее долго», стихотворение К. Бальмонта 174
«Я пришла сюда, бездельница...», стихотворение А. Ахматовой 176, 181

ПРИЛОЖЕНИЕ

Нотные примеры

1. Сон наяву, или Чурова долина Действие 2, № 5, вступление

А. Верстовский

Музыкальный фрагмент вступления к опере. Записано для симфонического оркестра. Видны партии: Corni (кларнет), Bassons (бас-кларнет) и Cl. Fl. (кларнет-флюгельгорн). Темп 12/8, тональность B-flat major.

2. Сон наяву, или Чурова долина Действие 2, сцена 8, финал

А. Верстовский

Музыкальный фрагмент финала с вокальными партиями. Вокальные партии: Водяной (Water Spirit) и Домовой (House Spirit). Текст: «Ле-ший мо-гу-чий, те-бя я зо-ву, а-у! Эй, Ле-ший мо-гу-чий, те-бя я зо-ву, а-у! А-у!». Музыкальная часть записана для симфонического оркестра. Темп 12/8, тональность B major.

3. Сон наяву, или Чурова долина Действие 2, № 7

А. Верстовский

Allegro

Archi

Ophicl., Bassons

Tr-ni, Corni

11

(a - y)

(a - y)

Musical score for '3. Сон наяву, или Чурова долина'. It features a piano accompaniment with two staves. The top staff is for Ophicleide and Bassoons, and the bottom staff is for Trumpets and Horns. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes a section starting at measure 11 with a vocal line '(a - y)'.

4. Сон наяву, или Чурова долина Действие 2, финал

А. Верстовский

Леший

Вот толь-ко я стал на-рах-тить - ся, чтоб кли-поч-ке хме-лем при-вить - ся, как

V-le, Celli, C-bassi

V-ni

5

слы-шу - зо-вешь - и я предто - бой, ми-гом я-вил - ся, ми - гом я.

Musical score for '4. Сон наяву, или Чурова долина'. It features a vocal line for 'Леший' and a piano accompaniment with two staves. The top staff is for Violins and the bottom staff is for Violas, Cellos, and Contrabasses. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes a section starting at measure 5 with a vocal line.

5. Сон наяву, или Чурова долина

Действие 2, № 5

А. Верстовский

Леший

Кто там ши - щит, Кто там кри - чит? Кто

вы - зы - вал вну - чат мо - их?

10

Bassons, Tri-ni
Ophicl., Corni

Detailed description: This is a musical score for a vocal solo and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with a 2/4 time signature and a key signature of two flats. The lyrics are: 'Леший Кто там ши - щит, Кто там кри - чит? Кто вы - зы - вал вну - чат мо - их?'. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'f', and features triplet markings over the vocal line.

6. Рогдана

Комическая песня лешего (припев)

Сл. А. Вельтмана

А. Даргомыжский

Allegretto

Ле - ший, что ж, ой, что ж ты не под - тя - нешь? Таки под - го - ня - ет! Таки под - мы - ва - ет! Скок, скок,

скок, э - то что за пе - сня? Вот все бы скок, все бы скок, все бы скок в каб - лу - чок, в тре - па -

чок, чок, ой, что ж э - то, что ж э - то, что ж э - то за пе - сня!

18

Detailed description: This is a musical score for a vocal solo and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'mf'. The vocal line is in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp. The lyrics are: 'Ле - ший, что ж, ой, что ж ты не под - тя - нешь? Таки под - го - ня - ет! Таки под - мы - ва - ет! Скок, скок, скок, э - то что за пе - сня? Вот все бы скок, все бы скок, все бы скок в каб - лу - чок, в тре - па - чок, чок, ой, что ж э - то, что ж э - то, что ж э - то за пе - сня!'. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'f', and features a '3' marking over the vocal line.

7. Снегурочка

№ 16 Появление Лешего и тени Снегурочки (такты 1–13)

П. Чайковский

Allegro vivace
Cor.

V-cel., C-bas.

5 Fl., Cl.

Cor.

9 Cor. V-ni, V-larco

V-cel., C-bas.

f

Detailed description: This block contains the musical score for measures 1 through 13. It is written for a full orchestra. The top system shows the Cor (Coronets) and V-cel., C-bas. (Violoncello and Contrabasso) parts. The middle system shows the Fl., Cl. (Flute and Clarinet) and Cor. parts. The bottom system shows the V-ni, V-larco (Violins and Violas) and V-cel., C-bas. parts. The score includes dynamic markings such as *f* and *sf*, and various articulations like accents and slurs. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

8. Снегурочка

№ 16 (такты 24–30)

П. Чайковский

Allegro vivace

tutti *f* Fl., Cl., Ob., Fag.

tutti *sf* Fl., Cl., Ob., Fag.

tutti *ff*

5 tutti *ff* Fl., Cl., Ob., Fag., +Corni

Detailed description: This block contains the musical score for measures 24 through 30. It is written for a full orchestra. The top system shows the tutti *f* Fl., Cl., Ob., Fag. (Flute, Clarinet, Oboe, and Bassoon) parts. The middle system shows the tutti *sf* Fl., Cl., Ob., Fag. parts. The bottom system shows the tutti *ff* parts. The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, and *ff*, and various articulations like accents and slurs. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

9. Снегурочка

Пролог

Н. Римский-Корсаков

[Andante sostenuto]

Леший *mf*

Ко - нец зи - ме про - пе - ли пе - гу - хи, Вес - на - Крас -

на спус - ка - ет - ся на зем - лю, сто - рож - ку ле - ший от - сто - ро - жи,

ны - рый в дуп - ло и спи!

(Проваливается в дупло)

cresc. *sf* *f* *p* *pp*

Fl. 3> Ob. 3> Cor. 3> Viol. 3>

4 7

10. Снегурочка

Действие 3

Н. Римский-Корсаков

(Кусты и сучья деревьев принимают меняющиеся, фантастические образы)

[Allegro molto]

sf *ff* *f* *mf*

Fl. 3> Cl. 3> Archi 3> Fag. 3> Ob. Cl. 3>

5

Archi 3> Fag. poco rit.

11. Снегурочка

Действие 3

Н. Римский-Корсаков

(Призрак исчезает, на его месте остается пень с двумя прилипшими, святающимися, как глаза, светляками)

[Molto allegro] *ritenuto* *ff* *pesante* *f* *pp* *Moderato*

12. Снегурочка

Действие 3

Н. Римский-Корсаков

[Allegro appassionato] *mf* *f* *mf* *cresc. molto* *f* *Cor.*

Леший
По-стой, по-стой, не то-ро-пись, Миз-гирь!

13. Зорюшка

Тема Лешего (эскиз)

А. Лядов

5 5 5 5 5 5 5 5

7 5 5 5 5 5 5 5

14. На русалочий великдень

№ 27 Хор лісових страхить

Н. Леонтович

Moderato

Лісовики

mp Що за шум, що за крик,

7 *mp* Хто тут так ве-ре-щить, аж ву- шах у нас ля- щить?

що за гвалт, ка- ла- ба- лик? Хто тут так ве-ре-щить, аж в у- шах у нас ля- щить?

p

8^{va}

15. Лес

Такты 237–253

А. Глазунов

Meno mosso

p *mf* *p* *pp* *p*

7 *poco a poco animato all* *ff*

13 *ff*

16. Сказка оп. 34 № 3

Такты 1–12

Н. Метнер

Леший (но добрый, жалобный)

Allegretto tenebroso

sempre al rigore di tempo

p *pp* *tenebroso* *dolcissimo* *pp* *sempre sostenuto*

6 *ped. (con vibrazione)* *ped.* *

9 *poco rinforzando* *pp*

17. Сказка оп. 34 № 3

Такты 122–137

Н. Метнер

[Tempo I]

cantando *ten. p.* *ten.* *p.* *dim.*

6 *allargando* *p* *f pesante* *ff* *tr*

12 *poco a poco piu mosso* *f*

18. Вторая импровизация (в форме вариаций)

Леший (вариация № 9)

Н. Метнер

Allegro ritmico (sempre al rigore di tempo)

5

19. Сон наяву, или Чурова долина

Действие 2, № 7

А. Верстовский

Moderato
Водяной

Гойе-си ты, Днепр-ре-ка, ты быст-ра, глу-бо-ка, но я твой гос-по-дин, но я

5

твой вла-сте-лин, ты со дна по-ды-мись, вих-рем вдруг за-кру-тись. Э-тих

8

щук гра-бе-жи на-ли-цо по-ка-жи, на-ли-цо по-ка-жи.

20. Водяной
Такты 9–31

А. Дворжак

Allegro vivo

Fl.
p *mezza voce*
Archi
pp
fz
6
fp
fz
12
fz
fz
Fl., V-m
Cl., Vlc
mp poco a poco cresc.
18
f

21. Водяной
Такты 95–103

А. Дворжак

[**Allegro vivo**]

Fl., Ob., Cl.
Cor., Tr-be
Tr-m
Tb., C-b
ff *marcatissimo*
fz
6
fz
3
fp

22. Водяной
Такты 263–270

А. Дворжак

[Allegro vivo]

ff Tr-be, Tr-ni

ff marcatissimo

7

23. Водяной
Такты 127–146

А. Дворжак

Andante sostenuto

Ob. Cl.

p

V-c

pp pizz.

8

14

dim. *pp*

24. Русалка
Увертюра (такты 1–14)

А. Дворжак

Andante sostenuto

Vlc. *pp* Tjimp. Fl. *p* Archi *sf*

8 *p* *dim.* *pp* *pp* Vlc. *pp* Tjimp. *pp* Tjimp. *rit.* in tempo

25. Русалка
Увертюра (такты 35–37)

А. Дворжак

[*Andante sostenuto*]
[лейтмотив водной стихии]

Fl., Cl. *p* Archi *pp* Vlc., Fag. *p*

[лейтмотив водяного]

26. Русалка
Действие 1

А. Дворжак

(Водяной высовывается из воды, пытается поймать лесовичек)

[*Allegro molto*]
[лейтмотив воды]

sf *sf* *sf* *sf* *sfresco* *sf*

[лейтмотив водных чар]

27. Русалка Действие 2

А. Дворжак

Moderato afflito
Водяной (печально) *sotto voce*

Весь мир те-бе не за-ме-нит див-но-го цар-ства вод - но - го

7 Fg.

ты че - ло - ве - ком на - зва - на, но со сти - хи - ей свя - за - на,

11 *molto rit.*

ты че - ло ве - ком на - зва - на, но со - сти - хи - ей свя - за - на.

28. Русалка Действие 2

А. Дворжак

[Poco più mosso]
Водяной *quasi recit.*

[Poco più mosso] Го - ре, го - ре! Бед-на-я мо-я ру - сал-ка

29. Садко, ор. 5

Такты 63–80

Н. Римский-Корсаков

[Allegro molto]

Fl., V-ni
Cl., V-la

Ob., V-ni

ff Fag., Celli, C-bassi *dim.*

10

Ob., Cl.

pp *mf* *p* *pp*

30. Садко

Картина 2, финал

Н. Римский-Корсаков

Moderato

sfpp

9

Tr-be *f* *rem. s.*

16

21 Морской царь

Ме - сяц - зо - ло - ты - е рож - ки за - ка - та - ет - ся за тем - ны - е ле - са

31. Садко

Картина 2, финал

Н. Римский-Корсаков

[Andantino]

Морская Царевна

ла - зо - ре вый те - рем, про - зрач - ны па - ла - ты. Там рыб зла - то -

[лейттема лазоревого терема] [лейттема золотых рыбок]

p Fl. e Cl. *pp* Viol. V-celli e C-bassi

пе - рых ста - да на про - сто - ре. Там чу [лейттема чуд морских] мор -

p Fl. e Cl. *pp* Viol. V-celli e C-bassi

ски - е, ки - ты на сто - ро - же. Там

p Fl. e Cl. *pp* Viol. V-celli e C-bassi

32. Русалка

Действие 1, сцена 2. 2-й хор русалок

С. Давыдов

Allegretto
Оркестр на сцене

5 Хор русалок

При-ят-ны зву-ки раз-да-

11 ли-ся, па-ри-ца ше-сву-ет сю-да.

33. Русалка

Действие 3, картина 2. 1-й хор русалок

А. Даргомьжский

Allegretto
С.А.

5

Сво-бод-ной тол-по-ю, с глу-

бо-ко-го дна, мы но-чью всплы-ва-ем, нам све-тит лу-на.

34. Русалка

Действие 3, картина 2. 2-й хор русалок

А. Даргомыжский

[Allegretto]

C.
A.
По-да-вать друг друж-ке го - лос, а!
По-да-вать друг друж-ке го - лос, а!
V-ni
pp

8
Воз- дух звон - кий раз-дра- жать, и зе - ле - ный,
p

15
влаж - ный во - лос в нем су - шить и о - тря - хать.
Fl. tr

35. Русалка

Действие 4, финал

А. Даргомыжский

Tempo di allegretto

Голос Русалки (за сценой)

Те-бя, Князь, ми-лый я при-зы-ва-ю, все преж-ней

стра-сти-ю к те-бе том-лю-ся я, при-ди же в те-рем мой, я жду те-бя по-

преж-не-му, и бу-дем не-раз-луч-ны мы на-век с то-бой, при-ди же, Князь, при-ди!

36. Сон наяву, или Чурова долина

Действие 2, № 7

А. Верстовский

Allegro

Хор русалок

Го-во-рим, го-во-рим, го-во-рим, го-во-рим, ах, се-стри-цы, се-стри-цы, о-пять го-во-рим, я-зы-

ком го-во-рим, что хо-тим, я-зы-ком, я-зы-ком го-во-рим, что хо-тим.

37. Ундина

Действие 1. Песня Ундины

П. Чайковский

Moderato misterioso

Во-до - пад, мой дя - дя, Ру-че-ек, мой брат, на Ун - ди - ну гля - дя, все од-но твер - дят:

Fl. Cl. *pp*
Ob., Fag. *pp*
Agra + Piano

38. Кузнец Вакула

Действие 3, картина 1. № 16 Хор русалок

П. Чайковский

Берег реки. Зимний пейзаж. Мельница. Некоторые русалки в обледенелом виде выходят из проруби...

Allegro moderato

Сопрано *mf* *mf*
Тем - но нам, тем - но, тем - не - шень - ко, нам
(за сценой, как бы в отдалении)

Альты

p

6
слов - но, в тем - ни - цах, - жут - ко!

39. Майская ночь
Действие 4. Хор русалок

П. Сокальский

Andantino
Хор русалок

Ух, ух, со - ло - мен - ный дух! Ух, ух, со -
ло - мен - ный дух! со - ло - мен - ный дух!

40. Майская ночь
Действие 3. Сцена русалок, № 136 Хор русалок

Н. Римский-Корсаков

Allegretto quasi andantino
Хор русалок

За - ма - ни - вать мо - лод - ца пень - ем иль ста - ро - го сме - хом пу - гать.
Мы лю - бим, мы лю - бим!
лю - бим и лег - ко - ю тень - ю при ме - ся - це петь и иг - рать.

41. Майская ночь

Действие 3. Сцена русалок. № 13в Хоровод русалок

Н. Римский-Корсаков

Andantino

Ой, ты ме- сяц зо - ло - той, су - дарь ба - тюш - ка ты

8 мой!
Ты ми - ло - му по - све - ти, путь-до-рож - ку у - ка - жи!

42. Майская ночь

Действие 3. Сцена русалок. № 13г Танцы и игры русалок

Н. Римский-Корсаков

Allegretto grazioso

1-я Русалка (наседка)
Во-рон, во-рон, что ты де-ла-ешь? На что ро-ешь ям-ку? На

2-я Русалка (ворон)
Ям-ку ро-ю. Чтоб день-гу най - ти.

6
что те-бе день-гу? За - чем иг - лу? За - чем ме - шок?
Иг - лу ку-пить. Ме - шок-чек сшить. Чтоб

43. Утопленница
№26 Русалочий хор

Н. Лысенко

Poco Andante
Русалки

Вже ми-сяць над на-мы вы-со-ко и зо-ри ро-я-мы мыг-тять; ой,
6 час нам по-ра, яс-но-о-ки, зи-дна на про-мин-ня зры-нать.

44. Утопленница
№26 Русалочий хор

Н. Лысенко

Allegretto

Ух! Ух! Со-ломь-я-ный дух! Нас ма-ты за-цу-ра-ла, не-хры-ше-ных
8 по-хо-ва-ла, лех-ки, як пух. Ух! Ух!

45. Утопленница №28 Игра в ворона

Н. Лысенко

Allegro
(Русалки гуртуютьця до gry у ворона: одна стае за ворона, а 1-я русалка за квочку)

9 **Poco meno**
1-я Русалка (Квочка): Вороне, вороне, шо ты робыш? 2-я Русалка (Ворон): Ямку копаю.

16 **Tempo I** Квочка: На шо? **Poco meno** Ворон: Казаны ставыгы. **Allegro** Квочка: Для чога? **Meno** Ворон: Окропы гриты.

46. На русалочий великдень №1 Оркестровое вступление

Н. Леонтович

Andante
Луки над берегом Дніпра

5 Появляється Козак

9

47. На русалочий великдень № 10 Хор русалок

Н. Леонтович

Allegretto
mp

Ой го-ри, ой сві-ти, мі-ся-чень-ку, сріб-ний ківш о-пу-сти в кри-ни-чень-ку.

5 Ой го-ри, ой сві-ти, бі-ло-ли-ций, ми дніп-ро-ві ру-сал-ки, сест-ри-ці.

48. На русалочий великдень № 8 Песня второй русалки и хор русалок

Н. Леонтович

Moderato
Друга русалка

Ти-хо діб-ро-ва зіт-ха-є, стом-ле-ний люд спо-чи-ва-

12 е. Нам те-пер час по-гу-ля-ти, ряс-том се-бе у-квіт-ча-ти.

21 Хор русалок
Нам те-пер час по-гу-ля-ти, ряс-том се-бе у-квіт-ча-ти.

49. На русалочий великдень
№ 15 Хор русалок

Н. Леонтович

Allegretto
mf Ой го-ри, ой сві-ти, бі-ло-ли-ций, *mp* ми Дніп-ро - ві ру-сал - ки-сес-три ці.

mf

5
Мы жи-ли на зем-лі як в не - во - лі, нам во - на не да-ла щас - ти й лю - лі.

50. На русалочий великдень
№ 20 Хор русалок и новая русалка

Н. Леонтович

Andantino
mp Се-ред нас ти од-на, лиш є - ди - на, що за - бу - ти не мо - же кра - і -

p

9
ну, де ро - ди - ла-ся ти, де зрос - та - ла, де весь вік між людь - ми по-тер - па - ла.

51. Лес
Такты 127–134

А. Глазунов

Andante

Cl.

p

3

5

7

Cor

p

52. Сказка
Такты 185–200

Н. Римский-Корсаков

Allegretto

Fl. solo

p

10

rit.

pp

53. Сказка
Такты 219–236

Н. Римский-Корсаков

Allegretto
Cl.
p dolce

7

12

54. Волшебное озеро
Такты 1–7

А. Лядов

Andante
Arpa V-ni I
V-ni I
Arpa V-ni
pp
Timp 8^{th}
V-ni II
V-le
V-le legato

6

55. Озеро
Такты 1–19

Н. Черепнин

Molto sostenuto e tranquillo

5

p

pp

cresc. molto

f espress.

poco dim.

p

dim.

più p

56. Вторая импровизация (в форме вариаций)

Песнь русалки (тема вариаций)

Н. Метнер

Andante

mf *mf* *mp* *cresc.*

molto cantabile *legatissimo* *pp* *pp* *pp*

(sopra)

f *p* *f* *dolce*

espress.

12 *dim.*

57. Сон наяву, или Чурова долина

Действие 1, № 2, оркестровое вступление

А. Верстовский

Andante

Cello solo *Cantabile* *3*

Archi *p* *C-b pizz.*

5 *Fl. Cl.* *dolce* *p*

58. Сон наяву, или Чурова долина

Действие 1, № 2, начало

А. Верстовский

Andante

Домовой

p Зо - рюш-ка - Зо-ря, по-кой - - ся чувст - вом, серд - цеми ду-

4 шой, бу - ки Ле - ше-го не бой - - ся,

7 при те-бе твой До - мсвой, при те-бе твой До - мо-вой.

59. Сон наяву, или Чурова долина
Действие 1, №2, колыбельная

А. Верстовский

Andante

Домовой

Зо - рюш - ке во сне же - ни - хов на - по - ю,

Archi

5

ба - юш - ки - ба - ю, ба - ю, ба - юш - ки - ба - ю.

pizz.

Cello

60. Кикимора
Такты 9–16

А. Лядов

Adagio «...От утра до вечера тешит Кикимору Кот-баюн – говорит сказки заморские...»

V-ni con sord.

pp sempre legato

V-le con sord.

Corno ingl.

dolce

5

63. Сон на Волге

Действие 3, №27 Ария Домового (такты 9–22)

А. Аренский

Moderato
Домовой

Что ве-чер-ня-я кра-сна-я зо-рюш-ка, до-го-ра-я, чуть
кра-юш-ком теп-лит-ся, за-го-
ра-ют-ся час-ты-е звез-доч-ки, рас-саж-
да-ют-ся по не-бу чис-то-му

p *cresc.* *dim.* *cresc.*
mf *dim.* *mf*
p
3

64. Сон на Волге

Действие 3, №24 Ария Домового

А. Арениский

[Moderato]

[Moderato]

[Moderato]

Meno mosso

p Ты на сча-стье, на ра-дость ро-жо-на-я, не про ста-ро-го му-жа ро-ще-на-я

[Meno mosso]

[Meno mosso]

pp В из-го-ло-вье те-бе гре-зы де-ви-чьи

[Tempo II]

За-пу-сте-ет те-рем, при-на-кло-нит-ся, за-ме-тут по уг-лам пы-лью, пле-се-ню

[Tempo II]

[Moderato]

p По хо-ро-мам ста-рым я да-вно бро-жу

65. Сон на Волге
Действие 3, №24 Ария Домового (такты 57–63)

А. Аренский

[Moderato] Meno mosso

Домовой

p Ты на сча - стье, на ра - дость ро -

5

жо - на - я, не про ста - ро - го му - жа ро - ще - на - я

66. Сон на Волге
Действие 3, №24 Ария Домового (такты 67–71)

А. Аренский

[Meno mosso]

Домовой

p Дай по - гла - жу те - бя ла - пой бар - хат - ной, на бо -

3

гат - ство, на ра - дость сми - лым друж - ком

67. Сон на Волге
Действие 3, № 24 Ария Домового (такты 40–45)

А. Аренский

[Moderato]

Домовой

p По хо - ро - мам ста - рым

я да - вно бро - жу

4

68. Сон на Волге
Действие 3, № 24 Ария Домового (такты 106–111)

А. Аренский

[Темпо I]

Домовой

mf Не слы - хать то мне сме - ху ве - се - ло - го, мо - ло - до - го, де - ви - чье - го

p *pp*

звон - ко - го, не слы - хать по но - чам бре - ду жар - ко - го.

crescendo *f* *p*

4

69. Сон на Волге
Действие 3, № 24 Ария Домового (такты 96–104)

А. Аренский

Moderato
Домовой *p*

За пу - сте - ет те-рем, при-на - кло - нит-ся, за-ме - тет по уг-лам пы - лью

5 *mf*
пле - се-нью по - не - сет по се-ням бра - нью ру - га - нью, сип да

8
воп по кле-тям с пе - ре - ко - ра - ми

70. Сон на Волге
Действие 3, № 24 Ария Домового (такты 1–9)

А. Аренский

Moderato (На печке с фонарем в руке появляется Домовой)

mf *f* *p* *dim.*

5 *pp* *p*

Научное издание

Ухова Ирина Владимировна

**Персонажи славянской мифологии
в искусстве XVIII–XX вв.**

Леший. Водяной. Русалка. Домовой

Редактор О. М. Соколова
Технический редактор О. Д. Захаревич
Художественное оформление О. Д. Захаревича

Подписано в печать 28.04.2015. Формат 60x84 ¹/₁₆.

Бумага офисная. Цифровая печать.

Усл. печ. л. 21,85. Уч.-изд. л. 20,55. Тираж 100 экз. Заказ 48.

Издатель и полиграфическое исполнение:

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.

ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.

Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.