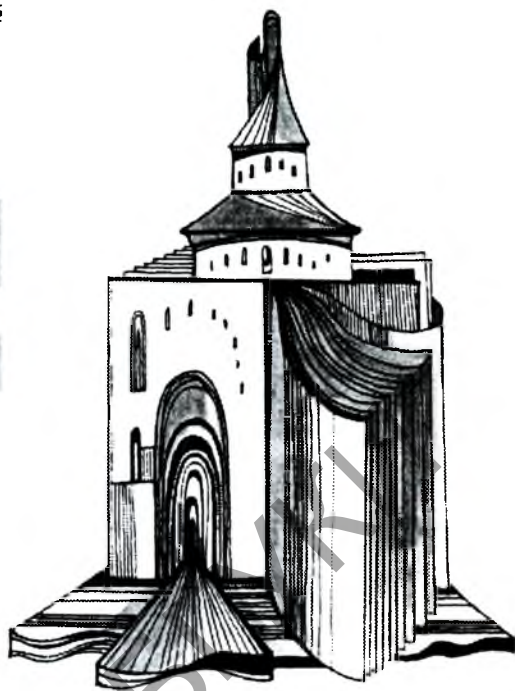


# Восточнославянский домовой

*как персонаж музыкального искусства*



Как художественный образ, домовый появился в профессиональном искусстве ещё в конце XVIII века и прочно утвердился в нём вплоть до XX века. Поэтическую дань этому персонажу в своё время отдали В. Левшин, И. Хемницер, Г. Державин, Д. Веневитинов, А. Пушкин, А. Островский, Л. Мей, К. Бальмонт, В. Брюсов, Н. Клюев. Прозаические описания домового обогащают исторические романы И. Лажечникова («Басурман»), воспоминания Н. Лескова, романы М. Горького («Детство», «В людях»). Его многочисленные живописные изображения создал В. Васнецов, скульптурные — К. Коненков. Их совместными усилиями в искусстве сложилось устойчивое художественное представление о восточнославянском домовом — хранителе домашнего мира, невидимом доброжелательном соседе человека. Музыка также не осталась в стороне от художественной характеристики домового. Однако её достижения в этой области не столь многочисленны и весьма малоизвестны.

Своим возникновением в музыке славянский домовый в значительной мере обязан литературе — драматическим сочинениям В. Даля («Ночь на распутье, или Утро вечера мудренее», «Старая бывальщина в лицах», 1839) и А. Островского (стихотворная

комедия «Воевода, или Сон на Волге», 1865). Музыкальным изображением персонажа В. Даля стали опера А. Верстовского «Сон наяву, или Чурова долина» (1843) и неоконченная опера «Зорюшка» А. Лядова (1888—1891). Герой А. Островского нашёл своё воплощение в музыкальном эпизоде П. Чайковского («Мелодрама для монолога домового», 1886) и опере «Сон на Волге» А. Аренского (1890).

Идея «Ночи на распутье» В. Даля была подсказана А. Пушкиным, а сюжет имел определённое сходство с «Русланом и Людмилой». Домовой, например, выполнял здесь функцию доброго волшебника и спасителя, освобождающего княжну Зорю из плена похитившего её Лешего (у А. Пушкина — Черномора). В отличие от поэмы А. Пушкина стилистическим и образным источником пьесы В. Даля стала не волшебная сказка, а суеверные рассказы (былички и бывальщины) и народные поверья. Потому его персонажи «действуют по-русски, т. е. вполне сообразно с представлениями о них, созданными русским народом» [1, с. 310].

В опере А. Верстовского роль домового является одной из главных: на ней «основан весь ход пьесы как в отношении драматическом, так и музыкальном» [2, с. 277]. В отличие от прочих мифологичес-



**УХОВА Ирина Владимировна** —  
доцент, кандидат  
искусствоведения  
Белорусского государственного  
университета культуры

ких герояв оперы являння Домового не скованы локальнымі і часовымі рамкамі. Ён прысутствуе ў ўсіх трых дзеяннях, аднакова камфортна чуюцца сябе як у палатах князя Прэвздыда, каля яго даччыні княжыні Зоры, так і ў лесе, ў грамадстве Водзянога, Лешага, русалок, там самым як бы звязваючы сабою рэальны і нереальны міры оперы. Домовы з'яўляецца ў опере ранейшымі фантастычнымі персанажамі (ужы ў пачатку 1-га дзеяння) і вядзе сябе ў поўным адпаведнасці з народнымі аб'явамі прадстаўленнямі. Ночью, калі ўсе спаць, ён «выходзіць з-за печкі», каб уладкаваць парадку ў доме («закрывае занавес, абметае гуслі» — рэмарка ў партытуры) і прадказвае судыбу яго жыхарам: «Зорюшка, Зоря, спакойся чуюцца, сэрцам і душой, бука Лешага не бойся, пры тебе твоя Домовы» — такімі словамі пачынаецца «выходная арыя» Домовога ў 1-м дзеянні оперы.

Музыкальнае з'яўленне Домовога абзначана адной з самых напеўных і выразіельных тем-мелодый оперы, звучащай ў інструментальным вступленні. Яе пэвучы абеспечваюць: пачынаючы дыяпазон мелодыі (разворачываючыся паступенна) і пераважна паступенна; тэмперамбры солірующай на фоне струнных віолончэлі; томныя «прыдыханні» задержанні, завершаючыя акончання фраз. Разам з плавнасцю метрычнасці трыхдольнасці і тональнай «глыбінёй» ля-бемоль мажора яны рождаюць романтичны образ ноктюрна — лірычнасці ночной песні, поўнай любові і негі, каля якой зусім недастае руху. Музыка ўсімі сродкамі стварае ўражанне

абволакваючэй лёгкасці, спакойнасці і ўміротворчэсці — сасціянне «уцятнага пэна», мяккім коконам окутываючэй сон Зоры. Поўную ўраўнаважанасць дэманструе мелодычная лінія (4-тактны пэдыём кампенсіруецца такім жа 4-тактным спадам) і структура тэмы (пэрыядычнасць, квадратнасць). Вокальная мелодыя таксама дастаткова статычна і напамінае торжэственную дэкламацыю. Інтанацыяна вокальная партыя Домовога дастаткова аднаобразна і угловата, лішана паступенных ходаў (рэпетыцыі на адным звучы чэредуюцца са скачкамі на кварту, квінту) — плавнасць і гыбкасць ў гэтым нэмере прыходзіць на долю оркэстра з яго выразіельнымі віолончэльнымі кантрапунктамі.



Надо адзначыць, што вокальная партыя персанажа ў опере зусім адпаведна абстаноўцы. Находясь каля людзей, Домовы смягчае інтанацыю сваёй «рэчы», напэўняе яе паступеннасцю (арыоза «Ветер-ветрыло, нам радасць навеі» і калябэльная песня «Зорюшке ў сне жэных напою»). Но ў 2-м акце ў акалячэнні сабе падобных, фантастычных герояў, ён адказваецца ад гэтай «очэлавецнага» манеры пэня, зноў абрацаючыся к дэкламацыі і дажэ псалмодычнаму рэчытыву, калярым зыясняюцца ў опере Лешы і Водзяной. А ў абшчэні з Кікіморой (персанажам, лішэнным свайго «голоса» і не імаючым вокальнай партыі) і ўвсэ пераходзіць на «говарок» — рэчэвую дэкламацыю з оркэстравым саправаджэннем (мелодрама з 2-й карціны 3-га акта).

Музыка Домовога ў опере, вэзмозна, недастае архаікі і нацыянальнай характэрнасці. Гарманічны і мелодычны стиль А. Вэрстовскага, традыцыйна апіраючыся на крэстьянскую пэсеннасць, а на горадскіх романсаво-бытавых інтанацыях, нічым не мяняецца пры ствараіні кампазітара такога ісконна народнага міфалагічнага персанажа, каля Домовога. Ядынасна адрэлаванна нацыянальна дэталёва яго музыкальна характэрнасці являецца, пажалуй, звучанне гусляў-самогудав, на калярых Домовы акампаніруе свайму пэню ў 1-м дзеянні оперы. По жэлаіні кампазітара (равна каля ложки і свірэлкі, на калярых ў опере іграюць малодыя лешы і абаротэнь Малюк) ў састав оркэстра былі ўключены дажэ гуслі, хоця ў паставак іх абшчына замяняла арфа.

Нэспрама на заметны інтэрес, каляры пэса В. Дала вызвала ў рускіх кампазітараў (см. аб гэтым у В. Стасова [1]), ні адно абрачэнне к нэй ў далейшым не імэло сэрыёзных музыкальных пэслэдыяў і не прывэло к значіельнаму творчэскаму рэзультату. М. Глынка прэдачёл В. Далу «Руслана і Людміль» А. Пушкіна, а дэяельнаму Домовому — мудраго Фінна. Оперныя пэны А. Сэрова не пошы далейшэ прэваріельных абшуджэнь, «годзіцца лі... для кае-чэга ілі нэт» гэта сказка [3, с. 242]. Дольшэ ўсэх над оперой «Зорюшка» (по В. Далу) рабатал А. Лядов, но і ў нэго дэла не двынулось да-

лее эскизов. По свидетельствам современников композитора [4, с. 16], его музыкальные наброски к неоконченной опере помимо тем лешего и русалок включали также колыбельную Домового, вошедшую позже во вступление к симфонической картине «Кикимора». Возможно, в «Зорюшке» эта тема должна была сопровождать первое появление персонажа — её жанровые признаки вполне соответствуют сценической ситуации (Домовой поёт колыбельную Зоре). От колыбельной А. Верстовского тема А. Лядова отличается национальной характерностью (трихордовые интонации, натуральный минор, плагальность) и естественной неброскостью 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 не только соперничает с виолончельными соло А. Верстовского, но и превосходит их.

В 1865 году в печати и на русской сцене появляется стихотворная комедия А. Островского «Воевода, или Сон на Волге». ««Воевода» Островского меня привёл 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»» [5, с. 365]. Сцена Домового, завершающая 3-е действие, представляет собой единственное появление в пьесе данного персонажа. Дождавшись пока все в тереме заснут, Домовой выходит с фонарём, чтобы посмотреть на гостью Воеводы (возможно, будущую молодую хозяйку) и оценить вероятные последствия её появления в доме. Так как всё происходящее Домовой оценивает в зависимости от семейного благополучия и процветания патронируемого им хозяйства, то выводы его неутешительны: покой и порядок в доме вряд ли сохранятся при столь

неравном браке, при отсутствии в семье любви и радости. «Запустет терем, принаклонится, заметёт по углам пылью, плесенью, понесёт по сеням бранью, руганью». Настроение Домового невесело, прогнозы пессимистичны.

Музыка к первым постановкам «Воеводы» в драматическом театре была написана П. Бларамбергом и В. Кашперовым (1865) и состояла в основном из обработок народных песен. Но музыкальное сопровождение сцены Домового не удовлетворяло А. Островского. В 1886 году драматург обращается к П. Чайковскому с просьбой написать этот музыкальный эпизод заново. Для сцены Домового «...даны прелестные стихи. Стихи эти должны говорить под тихую музыку оркестра, музыку, которая бы выражала звуки ночи» [6, с. 429]. Надо сказать, что П. Чайковским ранее уже была написана опера «Воевода» (1868) по произведению А. Островского, но сцена Домового в неё не вошла. Возможно, спустя почти два десятилетия он с удовольствием вернулся к сюжету своей творческой юности. Во всяком случае «Мелодрама для монолога домового» была написана им очень быстро, в течение нескольких дней (между 13 и 17 января 1886 года).

Музыка к монологу Домового у П. Чайковского представляет собой небольшую пьесу, решённую весьма скромными средствами — в полном соответствии с поставленной перед автором задачей («тихая музыка», «звуки ночи»). Состав оркестра камерный — только струнные, деревянные духовые инструменты и, ближе к концу, арфа. Звучность колеблется от пианиссимо до пиано, краткие вспышки меццо форте во вступлении мгновенно затухают. Длина всей пьесы составляет 45 тактов в неспешном движении *andantino non troppo*. Фактура проста и однообразна: мелодия с равномерно пульсирующим аккомпанементом. В соответствии со сценической ситуацией музыка Домового написана

композитором в жанре колыбельной песни. На всём протяжении пьесы настойчиво выдерживается ровное однообразие мотивного членения, стабилен ритмический рисунок, завораживающе монотонно повторение мелодических оборотов. Это усыпляющее однообразие, однако, не успевает наскучить. Звучание освежается то лёгкой мотивной вариантностью, то параллельно-ладовой переменностью, то кратким контрапунктом, то дублировкой в изложении темы, то переходом мелодии в другой голос, тембр или регистр.

По сценической ситуации (ночь, спящая девушка, опекающий и убаюкивающий её домовый) мелодрама напоминает соответствующий номер из оперы А. Верстовского, но по музыке значительно превосходит его. Её народное, национальное начало находит выражение в трихордовом строении основных мелодических мотивов, в вариантности развёртывания мелодии и формы, в дорийском ладом наклонении мелодии, в гармонизации темы фригийским оборотом. Создавая тёмный (ночной) колорит, П. Чайковский из всех вариантов фригийской гармонической последовательности отдаёт предпочтение самому мрачному — включающему три минорных аккорда подряд (t-d6-s6). Музыка представляет Домового в большей степени как персонажа традиционной культуры, народных верований, чем как фантастическое существо, отличающееся оригинальностью внешнего облика и необычностью поведения. Фантастическое в его музыкальном облике проявляется лишь во вступлении — в настоячивых перемещениях уменьшенного септаккорда и звучании уменьшенного лада (со звукорядом «тон—полутон»).

В опере А. Аренского «Сон на Волге» сцена с Домовым, как и в пьесе А. Островского, представляет собой локальный замкнутый эпизод спектакля. Её герой ни до, ни после этого больше не появляется и ни в какие взаимоотноше-



ния или беседы с другими персонажами не вступает. А. Островский, чтобы выделить Домового среди прочих, реальных, персонажей пьесы, индивидуализирует его стихотворную речь, усложняя поэтическую форму монолога. В этом небольшом по размеру тексте (40 строк) четырежды меняются ритм и рифма, регистрируя все перемены настроения персонажа: неторопливая основательность трёхстопного анапеста с протяжными дактилическими окончаниями трансформируется в энергичный трёхстопный хорей, а свободная напевность белого стиха сменяется чёткостью перекрёстной рифмы.

Подобным образом в арии Домового у А. Аренского структурной и тематической самостоятельностью наделяется каждая строфа текста. Музыкальная характеристика Домового в опере впечатляет слушателя прежде всего своей обширностью (14 разделов) и разнообразием, непрерывностью тематических и тональных перемен. Эффекта калейдоскопичности, в котором критика обвиняла оперу в целом, здесь, однако, не возникает: этому препятствует особое смысловое единение всех разделов арии, демонстрирующих внутреннюю цельность и органичность персонажа. Их музыкальным воплощением становятся метрическое единообразие (неизменность устойчивой, основательной четырёхдольности), естественная неторопливость общего движения (темпы *moderato* — *meno mosso* — *tempo I*) и, что важнее всего, интонационное родство, вариатность разнохарактерных музыкальных эпизодов арии. Последнее, впрочем, становится заметным не сразу, так как реализуется поначалу лишь в оркестровой партии.

Тема, сопровождающая в оркестре первые вокальные реплики Домового, сразу же рекомендует его как национального персонажа со всеми соответствующими музыкальными «атрибутами» — начальной трихордовой интонацией, плагальными и

натурально-ладовыми оборотами в гармонии, квартовым сопоставлением тональностей, периодичностью строения. Видоизменённые повторы этой темы прочно связывают большинство разделов арии, обманчивое разнообразие которых создаётся постоянным обновлением вокальной партии. Вариантность тематического материала, настойчивая неквадратность структур (преобладание 6- и 10-тактовых построений; обязательное продление, «допевание» 4-тактовых вокальных построений оркестром) и отсутствие гармонической завершённости (все построения завершаются на D) создают впечатление текучести, сквозного развёртывания музыки. Однако 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 и трёхчастностью, превращаясь в большую рондообразную структуру.

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 формы, прилагает все усилия, чтобы прочно связать многочисленные эпизоды в единую устойчивую и гармоничную конструкцию. Средства, которые он при этом использует, не новы. Именно 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» [6, 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 приёмов на разных уровнях формы и разнообразными элементами музыкального языка.

Персонаж у А. Аренского при всей очевидной народности музыкального облика 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. Монолог отмечен обилием романтических многобемольных тональностей (as, des, es, f, As, Des, b, Ges) с преобладанием глубокого тёмного минорного колорита. Не редкими в музыке Домового являются также изысканные романтические гармонии: не только достаточно обычные для этого стиля энгармонические модуляции и эллипсис альтерированных септаккордов, но и экзотические последовательности характерной восточной диатоники (сопоставление трезвучия VI ступени с мерцающей — то натуральной, то гармонической — доминантой). Музыкальная характеристика Домового кажется достаточно сложной потому, что гибко соединяет, сплавляет в одно целое средства национальные и общеромантические, ни одну из сторон при этом не делая ни самостоятельной, ни главной. Именно эта гибкость и естественность переходов придаёт музыкальному персонажу А. Аренского живость и достоверность, избавляет его и от музыкальной одномерности фольклорного символа, и от избыточной характеристичности сказочного фантастического существа.

Всё вышеизложенное позволяет сделать некоторые выводы. Музыкальных воплощений образа восточнославянского домового немного, и все они относятся к одной жанровой сфере — музыкально-театральной. Дра-

матургическая роль домового в этих четырёх произведениях разная — от стороннего наблюдателя (у П. Чайковского и А. Аренского) до главного действующего лица (у А. Верстовского). Соответственно, продолжительность его пребывания на сцене может быть ограничена одним эпизодом, а может быть увеличена композитором на всё драматическое действие. При этом обстоятельстве его сценического появления всегда одинаковы (ночь, спящие хозяева и бдящий домовый, оберегающий благополучие дома и семьи), равно как сценические атрибуты (печь, огонь) и поведение (навевающее сон пение, предсказание будущего). Такое представление о домовом характерно не только для четырёх его музыкальных воплощений. Именно таким предстаёт данный персонаж в живописных изображениях Б. Кустодиева, В. Васнецова, в большинстве литературно-художественных произведений.

Музыку Домового во всех случаях отличает выразительный и достаточно протяжённый песенный тематизм, отмеченный особой архитектурной соразмерностью и закруглённостью мелодической линии. Основу большинства тем-мелодий составляют повторность мотивов (точная или вариантная), структура «пары периодичностей» и квадратность членения. Вместе эти структурные и мелодические приёмы создают впечатление устойчивой инерционности музыкального движения и наделяют музыкальный образ Домового чертами неизменной основательности и стабильности: кажется, что на такого домашнего опекуна и в самом деле можно положиться. Такой мелодической закруглённостью в большей степени отличаются оркестровые темы. Вокальная партия Домового, звучащая на их фоне, чаще всего представляет собой мелодически скупой речитатив или вовсе речевую мелодекламацию (П. Чайковский). Её напевность может увеличивать-



ся с развитием образа. Но даже в песенных разделах (колыбельная у А. Верстовского, эпизоды «Ходит сон по сням» и «Тихий сон, угомон» в монологе А. Аренского) вокальная партия Домового не достигает той мелодической гладкости, которой отмечены его инструментальные темы (оркестровое вступление к арии Домового у А. Аренского, тема «выхода» Домового у А. Верстовского).

Заметным сходством отмечена метrorитмическая сторона музыки Домового. Во всех музыкальных эпизодах доминирует устойчивость четырёхдольного метра (единственным исключением является тема «выхода» Домового у А. Верстовского); стабилен ритм, везде состоящий из повторяющихся или весьма сходных ритмических мотивов. Размерность ритмической пульсации дополняется ровностью хорейческих метрических мотивов (ямбические интонации несколько оживляют музыку Домового только у А. Аренского). Изложение музыки персонажа кажется достаточно простым. Почти везде оно представлено традиционной для песенного тематизма фактурой «мелодии с сопровождением» (гомофонной), слегка украшенной фигурацией. Многоголосие достаточно прозрачно и почти не

усложнено «лишними» голосами. Функции голосов немногочисленны и чётко определены, высотный уровень каждого из них практически неизменён. Большей фактурной сложностью отличается лишь музыка А. Аренского: накапливающееся психологическое напряжение музыкальной речи его героя находит выход в различных дополнительных голосах (дублировках, подголосках, мелодизированных и фигурационных контрапунктах, выдержанных и фигурированных органических пунктах).

Выбор тональностей отражает сходство представлений композиторов о своём персонаже. У всех авторов преобладают мягкие бемольные тональности с небольшим, как правило, количеством знаков и достаточно светлым — мажорным или переменным — ладовым колоритом (ля-бемоль мажор, си-бемоль мажор, ми-бемоль мажор у А. Верстовского, соль минор — си-бемоль мажор у П. Чайковского). Лишь у А. Аренского тональный план монолога отмечен обилием романтических многобемольных тональностей с преобладанием глубокого тёмного минорного оттенка. Музыка Домового отличает отсутствие выраженных контрастов — тематических, темповых, динамических. Так, у П. Чайковского,



А. Лядова и по большей части у 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. Основная роль принадлежит струнным, которые не только аккомпанируют, но и ведут мелодию (солирующая виолончель у А. Верстовского), чередуясь с деревянными духовыми. Лейттембром Домового, без сомнения, является арфа, воспроизводящая гусельные переборы (её используют все композиторы).

Преобладающими принципами развития являются вариационность и вариантность, а формообразования — закруглённость (репризность, обрамление формы сходными построениями) и многократная повторность (рефренность). Слово стремясь изолировать своего героя от окружающего его мира людей, композиторы единодушно заключают музыку Домового в замкнутые симметричные формы — трёхчастную (А. Верстовский), рондообразную двойную трёхчастную (П. Чайковский), трёхчастную, рондообразную и концентрическую одновременно (А. Аренский). Сравнительным разнообразием отличается только ладогармоническая сфера музыки Домового. В ней естественно сочетаются средства хроматики (созвучия и звукоряд уменьшенного лада у П. Чайковского, цепочки «ленточных» хроматических консонансов у А. Аренского) и диатоники (натуральный минор, параллельноладовая переменность, плагальность, гармония фригийского оборота). Преобладающей всё же остаётся 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 основ-

ному тематизму её сменяет, как бы растворяя в себе, диатоника. Сочетание хроматики и диатоники углубляет музыкальный образ Домового, избавляет его от однозначности — как бы высвечивает поочередно то фантастические, то, напротив, близкие человеческим черты его облика.

Нет сомнения, что именно привычность, своеобразная «человечность» музыкального облика домового более всего выделяет его среди мифологических собратьев. Эти качества реализуются через особую мелодичность, напевность тематизма и жанровость (колыбельная песня, романс), а также через большую, нежели у других мифологических персонажей, национальную характерность языковых музыкальных средств. В области мелодии к ним относятся трихордовые интонации, вариантная повторность мотивов, структура «пары периодичностей» у П. Чайковского, А. Аренского, А. Лядова. В ладо-тональной сфере — натуральный минор (А. Лядов), параллельноладовая переменность и элементы дорийского лада темы (П. Чайковский), квартовый тональный план (А. Аренский). В гармонии — настойчивая плагальность (А. Лядов), созвучия натуральной доминанты и фригийского гармонического оборота (П. Чайковский). В сфере метроритма к национально определённым приёмам можно отнести слабые дактилические окончания фраз и хорические 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 своего действия и постоянно-

го пребывания (в доме), по своему внешнему виду (обычно похож на старшего члена семьи), по степени включённости в жизнь семьи (опека хозяйства и семейного благополучия) данный персонаж, без сомнения, ближе всего находится к человеку и теснее всего связан с его повседневной жизнью. В своих действиях домовый — не антагонист человеку, как чёрт, леший, водяной, русалка, напротив, он почти всегда на стороне человека. Именно об этом говорится в пословице, широко распространённой на всей восточнославянской территории: «Домовой от людей отстал, а к нечистой силе не пристал». И именно эту особенность удачно фиксируют музыкальные воплощения его образа в произведениях А. Верстовского, П. Чайковского, А. Аренского, А. Лядова.

## Список литературы

1. *Стасов, В. В.* Несостоявшаяся опера Глинки / В. В. Стасов // Статьи о музыке: в 5 вып. / сост. и ред. В. Протопопов. — М.: Музыка, 1980. — Вып. 5-А. — С. 308—314.
2. *Гозенпуд, А.* Русский оперный театр XIX века (1836—1856) / А. Гозенпуд. — Л.: Музыка, 1969. — 464 с.
3. *Серов, А. Н.* Письма к В. В. и Д. В. Стасовым / А. Н. Серов // Музыкальное наследие. — М.: Музгиз, 1962. — Т. 1. — С. 65—312.
4. *Каренин, В. А.* К. Лядов и его «Зорюшка» / В. Каренин // Музыкальный современник. — 1916. — Март. — Кн. 7. — С. 5—19.
5. *Тургенев, И. С.* Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — Т. 5: 1862—1865.
6. Чайковский на московской сцене. — М.-Л.: Искусство, 1940. — 490 с.
7. *Цуккерман, В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды / В. Цуккерман. — М.: Советский композитор, 1975. — Вып. 2: О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. — 464 с.

Автор иллюстраций — В. Н. Куров (Мифы языческой Руси: словарь. — Ярославль: Академия Холдинг, 2001).