

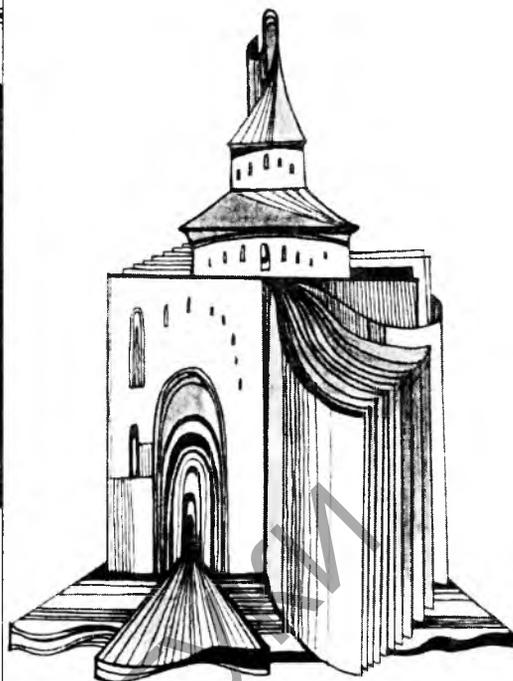
Славянскі водзяной:

Музыкальная срэда абітання

Аналіз произведений Н.Римскаго-Корсакова в статье, опубликованной в журнале № 4 за 2003 г., убедительно показал, что в русской музыке славянский водяной в своем наиболее обобщенном виде (мифологического духа-хозяина всякой водной стихии) не встречается, уступая место морскому царю, фантастическому персонажу национального героического эпоса. Нет сколько-нибудь заметных его воплощений также в других восточнославянских музыкальных культурах (украинской и белорусской). Поэтому в поисках музыкальных воссозданий славянского водного духа мы вынуждены обратиться к сочинениям чешского композитора А.Дворжака – его симфонической поэме «Водяной» (1896) и опере «Русалка» (1901).

Источником программного содержания довольно малоизвестной и чрезвычайно редко исполняемой у нас симфонической поэмы А.Дворжака «Водяной» стала одноименная баллада Карела Яромира Эрбена – чешского поэта и фольклориста, в творчестве которого славянские мифологические персонажи занимают весьма значительное место (например, баллады «Полудница», «Золотая прялка», сказки «Жарптица и лисичка-сестричка», «Лесовички», «Домовые», «Водяной», «Русалка из родника»).

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



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

Этот душещипательный сюжет своим мрачным колоритом, драматическим развитием и трагической развязкой прекрасно отвечает требованиям романтической баллады, но весьма сильно отличается от куда более скупого и прозаического повествования привычных нам жанров сказочной мифологической прозы – быличек и бывальщин. В поведении водяного из баллады К.Эрбена, в мотивации его поступков и реакции на чужие действия гораздо больше проявляется натура излишне вспыльчивого ревнивого мстительного мужчины, чем мифического духа – хозяина природной стихии. Словом, романтическая фигура главного героя гораздо больше напоминает шекспировского Отелло, чем странное, покрытое зеленой тиной, антропоморфное существо из народных поверий.

Впрочем, не все в натуре водяного К.Эрбена (а также А.Дворжак) можно объяснить лишь традициями балладного жанра. Судя по фольклорным свидетельствам, за-

паднославянский водный дух вообще 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 контакт с людьми – торгуется с ними, заключает пари, играет в азартные игры, пьет пиво, включается в драку. Наверное, поэтому водяной К.Эрбена столь сильно «очеловечен» – стихийного духа в нем выдают лишь отдельные второстепенные черты: зеленый цвет кожи и волос, его гневное буйство влечет за собой бурю и наводнение.

Именно такой – человекоподобный – образ водяного представляет нам музыка А.Дворжак. Содержание баллады воссоздается композитором в весьма свободно трактованной форме рондо-сонаты: с кодой, статическим тональным соотношением главных тем (си-минор – си-мажор и в экспозиционном, и в репризном разделах) и значительно динамизированной репризой (A – B – A₁ – C – A₂ –

B₁ – A₃ – кода на материале B+C). Главная тема водяного – рефрен, которым открывается все произведение, – довольно проста. В ней нет ничего устрашающего или странного. 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 создают впечатление ограниченности, грубоватой силы и упорства водяного. Скользящие форшлаги, отрывистый штрих стакато и свистящий тембр флейты добавляют ему оттенок гротескной воинственности. И только в припеве – с утверждением наступательного оstinato пунктирного ритма и решительного чередования постепенных восхождений и спадов, оттеняемых яркими всполохами переменности мелодического и натурального минора – образ водяного обретает основательность и некоторую величавость.

Allegro vivo
Fl.

p mezza voce *sf*

p *sf*

sf *sf*

a2 *mp poco a poco cresc.*

f

Интересно, что тема водяного, вполне отчетливо демонстрирующая свою национальную принадлежность и явственный славянский колорит, абсолютно лишена каких бы то ни было экстраординарных выразительных 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 ворот своего двора, живет в доме и спит в постели, хотя и под водой), А.Дворжак тоже рисует образ своего водяного народно-жанровыми, а не сказочно-фантастическими средствами. Его герой почти ничем не отличается от других. Вполне земные и реальные персонажи (девушка и мать) отмечены теми же самыми выразительными приемами

ми – периодичностью структуры, гармонической малоподвижностью и плагальностью, ладовой переменностью, терцовой дублировкой мелодического голоса.

Музыкальную характеристику водяного в поэме составляют две темы. Первая из них, уже известная нам тема рефрена, задумана А.Дворжаком как максимально полное его описание, нечто вроде «удостоверения» его личности, неизменно «предъявляемого» героем при всех его музыкальных появлениях. И в этом качестве она мало изменяется в дальнейшем. Подобно полифонической теме, она имеет своего рода ядро – мотив из 8 нот в устойчивом ритме (первые 4 такта темы), который, отделяясь от своего «продления», обретает значительную мобильность, пронизывая музыкальную

ткань поэмы во всех направлениях. Эта часть темы, кстати, чаще всего подвергается именно полифоническому варьированию и развитию (обращение внутри самой темы, простое и двойное уменьшение – в разделе С, увеличение – в A_3 , каноническая имитация – в A_1 , контрапункт – в С и A_3).

Функция и внешний облик второй темы водяного иные. Не имеющая поначалу структурной самостоятельности и мелодико-ритмической характеристики (однообразное кварто-квинтовое движение половинными нотами), она представляет собой фактически не тему, а ее набросок, эскиз, точнее даже схему, которая лишь постепенно, в процессе последующего музыкального развития расцвечивается выразительными деталями.

Tr-ni marcatissimo



Вторая тема водяного – это характеристика нечеловеческой части его природы, той, что выдает в нем «природного демона», безжалостное существо, не знающее страха и сострадания. Эту тему можно считать выражением его гнева, утраченного и одновременно темой предопределения, жестокой неотвратимости судьбы. Как тема внутренней характеристики, выражение скрытой сути персонажа, она редко выходит «на поверхность» в музыке поэмы. Погруженная в глубины фактуры, она выступает обычно как контрапункт к другим, мелодически более выразительным темам – первой теме водяного (во втором проведении рефрена – A_1), теме его недоволь-

ства (в последнем проведении рефрена – A_3), теме просьб его жены (в среднем эпизоде – С). Как тема утраченного, выражение гнева водяного, она буквально растет вместе с ростом его недовольства, увеличиваясь по протяженности и обретая при этом все большую мелодическую выразительность и ритмическую характерность (движение по звукам тритона, потом – увеличенного трезвучия; синкопированный, а позже – пунктирный ритм). Как тема рокового предопределения, она звучит всегда в неизменном тембровом оформлении тромбона и тубы и характерной резкостью, пронзительностью звучания неизменно привлекает к себе внимание при

всех своих, даже самых 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 означает 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 (вторая половина раздела A_1).

Tr-be e Tr-ni

Объединением тембра второй темы водяного с лейтмотивным «ядром» его первой темы отмечена трагическая кульминация поэмы – момент жестокой мести водяного жене: основной элемент темы водяного звучит в увеличении, в патетическом тембровом и тональном оформлении (тромбоны, ре-минор).

Мы видим, таким образом, что романтизированный трагический образ водяного из баллады К.Эрбена обретает в музыке А.Дворжак главным образом драматическое решение.

Фантастические элементы появляются в характеристике водяного лишь постепенно, в процессе развития обеих его тем. Средства, используемые А.Дворжаком для создания фантастически-ужасного колорита, достаточно традиционны, по крайней мере, для русской музыкальной классики. Это созвучия и звукоряды симметричных ладов (тритон, увеличенное трезвучие, целотонная гамма и пр.), 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.Дворжак местный колористический эффект, не являясь основополагающими в музыкальной характеристике водяного.

Следует признать, что впечатление, производимое на слушателя музыкой А.Дворжак, определяется отнюдь не исключительностью ее заглавного персонажа или необычностью его музыкальной характеристики. Оно зависит, скорее всего,

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»¹, композиция симфонической поэмы максимально подробно и 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 видоизменяются все репризные разделы и 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, главное, необъяснимо 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, неприютный 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 слези, супруг подводный, расточать угрозы» (2 строфы – 16 тактов, *Andante e molto tranquillo*) и ее же делающиеся все более настойчивыми и страстными мольбы – «отпустить хоть на часочек к матушке родимой» (6 строф – 18 тактов, *Poco a poco string.*) и недовольные сомнения водяного – «рад бы я, жена, послушать жалобное слово» (2 строфы – 24 такта, *Piu mosso*).

В разделе, повествующем о мести водяного (A_3), А.Дворжак

последовательно 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 дверь, и вой бури на озере, постепенно и неумолимо нагнетая напряжение к финальной кульминации драмы – убийству водяным сына.

Такое детальное следование музыки за сюжетом и текстом литературного источника неизбежно приводит к многотемности музыкальной формы и многовариантности основного тематизма. **В симфонической поэме А.Дворжак при трех действующих лицах – девять основных тем, причем три главные (две темы водяного и тема девушки) в процессе развития образуют несколько самостоятельных значимых модификаций.** Тематическое разнообразие множится и внутренней неоднородностью тематизма: из-за неповторного строения или наличия контрастного припева-дополнения любую из основных тем можно принять за несколько самостоятельных мелодий.

Тематический калейдоскоп упорядочивается у А.Дворжак неизменно формой подачи тематического материала (способа его изложения и развития), а также общности 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. И такая не по-славянски жесткая упорядоченность изложения и развития характерна для семи из девяти тем поэмы.

Структурно организуют поэму возвращения главной темы рефрена – музыкальной характеристики водяного. Однако объемность и

сложность внутреннего строения большинства разделов требуют добавочных приемов скрепления формы. Таким дополнительным рондообразующим элементом становится почти лейтмотивное звучание во всех без исключения разделах формы начального оборота темы водяного (такты 1—4 *примера на с. 18*). Его неперенное присутствие в одном из слоев фактуры в музыке практически всех разделов (хотя бы в виде остинатной 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 си-минор – си-мажор звучат целиком 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 второго рефрена А₁, большая часть среднего эпизода С и практически весь, за исключением начального проведения главной темы, последний рефрен А₃).

При наличии по крайней мере трех мощных объединяющих музыкальную форму факторов – концентричности строения, тематической рефренности, тональной централизации – композиция поэмы А.Дворжака создает впечатление раскованности и свободы. Так происходит потому, что все эти жесткие организующие принципы почти ни разу не действуют вместе на музыкальном пространстве формы. Тональная репризность не обязательно связана с тематической, появление реф-

рена, в свою очередь, не предполагает обязательного экспонирующего изложения, концентричность не подразумевает точной повторности тематизма и тональной симметрии. Именно благодаря такой композиционной гибкости у слушателя до самого конца сочинения сохраняется интерес к разворачивающимся музыкальным событиям. И это, пожалуй, самое ценное качество симфонической поэмы А.Дворжака.

Многие приемы создания музыкального портрета мифологического персонажа, открытые А.Дворжаком в симфонической поэме «Водяной», позже находят свое применение в его оперной музыке – в сценах «Русалки» (1901), отмеченных присутствием водяного. Само появление водяного в музыкально-драматическом произведении о «сказочных жилищах вод» (В.Даль) нельзя считать неестественным или экстраординарным. Однако беглый обзор многих примеров на эту тему у разных славянских композиторов позволяет утверждать, что и обычным его наличие в опере не назовешь. В абсолютном большинстве музыкальных произведений, посвященных русалкам, они являются единственными фантастическими персонажами (как, например, в «Русалке» А.Даргомыжского), которые не нуждаются в поддержке других демонов или духов. Лишь иногда компанию им составляют близкородственные «водопад, мой дядя, ручеек, мой брат» («Ундина» П.Чайковского) или, еще реже, – оттеняющая их хрупкую прелесть ведьма («Майская ночь» Н.Римского-Корсакова или «Утопленница» Н.Лысенко). А вот водяной не появляется ни разу.

Неожиданным удовольствием встречи с водяным у А.Дворжака мы обязаны либреттисту оперы, чешскому поэту и драматургу

Я.Квапила. Позаимствовав идею, мотивы и сюжетные положения для оперного либретто из широко известных западноевропейских литературных источников (повести Ф. де ла Мотт-Фуке «Ундина», сказки Г.Х.Андерсена «Русалочка», старофранцузской народной легенды о Мелузине и драмы Г.Гауптмана «Потонувший колокол»), он придал образу значительное своеобразие – щедро напичкал национальным колоритом и населил героями чешских народных сказок и поверий. Водяной – не единственный их представитель. Вместе с ним в «Русалке» присутствуют лесовички (лесные феи) и баба-яга. **В либретто Я.Квапила А.Дворжака привлекла не только красочность народной фантастики, но прежде всего лирическая щедрость, цельность поэтического настроения, оказавшиеся созвучными характеру дарования композитора.** Хотя опера имеет жанровое определение «лирическая сказка», сказочный сюжет и мифологические персонажи для композитора – лишь внешняя оболочка, которую требовалось наполнить человеческими чувствами, представлениями о счастье, романтической верой во всепобеждающую и преобразующую силу любви и светлой жертвенностью.

В опере, как и в симфонической поэме, А.Дворжак вновь стремится решить образ водяного не в сказочно-фантастическом, а в лирико-драматическом ключе. В «Русалке» роль данного персонажа достаточно важна. Здесь он – заботливый страдающий отец главной героини и одновременно представитель ее окружения (вместе с лесовичками, русалками, бабой-ягой), часть того волшебного мира, в котором счастливо жила Русалка до своей встречи с принцем. Именно с водяного начинается наше знакомство с этим миром, его тема – это первое, что мы слышим в опере, так как ею открывается увертюра.

Andante sostenuto



Водяной в опере «Русалка» – не главный герой произведения. Может быть, поэтому А.Дворжак не удостаивает его развернутой лейт-темы-мелодии. В опере, в отличие от симфонической поэмы, его характеризует лишь краткий лейтмотив, сопровождающий героя при его последующих сценических появлениях (во всех трех актах). Причем нельзя не заметить определенного сходства оперного лейтмотива водяного с ядром главной темы симфонической поэмы: и там, и тут основу составляют стаккатированная репетиция из нескольких звуков, скользящие форшлаги и характерный тембр деревянных духовых.

Практически не подвергаемый интонационным и ритмическим изменениям мотив водяного в опере подчиняется активному полифоническому варьированию (вплоть до сочетания «ракохода» с обращением) и развитию (каноническая имитация, секвенция, соединение с другими лейтмотивами по вертикали и горизонтали – темами лесовичек, Русалки, водной стихии и пр.). Краткость и относительная незавершенность мотива во-

дяного (неустойчивое слабое окончание) способствуют его естественному включению в музыкальную ткань, отчего, как и в симфонической поэме, он делается вездесущим и всепроникающим.

Характеристика водяного как природного духа-хозяина не сводится к одному лейтмотиву. Ее дополняет целая группа лейтмотивов, отчетливо демонстрирующих генетическое родство с мотивом водяного – близко-интонационное, как в темах водных чар и водной стихии, или опосредованное, как в темах волн и воды.

Вокальная часть характеристики 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 из 2-го акта. Отметим уже знакомые нам по темам симфонической поэмы парную варьированную повторность мотивов, па-

раллельно-ладовые отклонения, начальный узкий диапазон мелодии. Изящным штрихом, соединяющим в одно целое человеческую, скорбно-лирическую и природную, водную части образа водяного, являются жанровые признаки баркареры в метре, фактуре и плавно покачивающейся мелодии ариозо.

Драматическую окраску вокальной части музыкальной характеристики водяного придает часто звучащая со словом «горе!» выразительно акцентированная щемящая малосекундовая интонация вздоха-плача – выражение скорби отца, удрученного судьбой дочери. В наиболее напряженные драматические моменты действия в вокальной партии героя появляется его инструментальный лейтмотив, что укрепляет единство сольной и оркестровой частей характеристики водяного. Так, в ариозо 2-го акта он превращается в ритмически выразительную речитативную реплику-резюме, в тексте оригинала звучащую каждый раз с одними и теми же словами: «Бедная русалка!»

[Poco più mosso] *quasi resit.*

Водяной

Го - ре! Бед - на - я мо - я ру - сал - ка.

рос - кошь - ю о - ча - ро - ва - на *pp*

Теперь, ознакомившись с музыкальным воссозданием образа славянского водного духа в русской (см. № 1 журнала за 2003 год) и чешской музыке, мы можем сделать некоторые сопоставления. Безусловно, интересным можно считать тот факт, что и Н.Римский-Корсаков, и А.Дворжак для его обрисовки используют одни и те же жанры – сначала помещая своего героя в рамки одночастной симфонической программной поэмы и только после этого, по прошествии нескольких лет (у А.Дворжака) или нескольких десятилетий (у Н.Римского-Корсакова), делая персонажем сказочной оперы. Положение нашего героя в разных жанрах, однако, различно. В симфонических произведениях он является единственным 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 у двух разных композиторов (пользовавшихся, к тому же, разными программными источниками) просто удивительно – оно делает весьма желательным, даже необходимым, сравнение их произведений. Исследуя музыкальные характеристики персонажа у разных авторов, но в сходных условиях, мы можем узнать что-то определенное о национальных отличиях в художественном представлении и музыкальном воссоздании мифологических персонажей.

Общим для обоих композиторов является утверждение музыкально централизующей 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 обоих героев демонстрируют свое интонационное родство с большинством фантастических водных тем (золотых рыбок, чуд морских, превращения лебедей, лазерового терема, «морской» гаммой – в «Садко», водных чар, водной стихии, волн, водяных струй – в «Русалке»). Одинаковое восприятие персонажа – как

воплощения природной стихии – выражается в сходстве его **тембровых характеристик** у обоих композиторов. Отметим, например, использование в качестве лейттембров деревянных духовых как своего рода голосов природы и постепенное вытеснение их ближе к кульминации медными духовыми, воплощающими неуправляемость стихии (эпизод мести в симфонической поэме «Водяной», тема проклятия водяного в «Русалке», финал пляски морского царя в опере «Садко»).

Однако этим, увы, общие черты наших героев почти исчерпываются. Объективно говоря, их музыкальные характеристики содержат гораздо больше элементов различия, нежели сходства. **О разности подхода композиторов к изображаемому персонажу свидетельствует их тематическая обрисовка.** Надо признать, что тематизм морского царя у Н.Римского-Корсакова интонационно довольно однообразен («морская» гамма «тон-полутон», используемая целиком или наполовину) и вдобавок несамостоятелен в ладовом и мелодическом отношении, то есть полностью зависим от музыкальной характеристики водной стихии в целом (звукоряд уменьшенного лада). По сравнению с ним тематическая характеристика симфонического водяного А.Дворжака выглядит куда более красочной и разнообразной. Прочно связанная с чешским и моравским музыкальным фольклором, его главная тема национально и жанрово характерна, мелодически протяженна и структурно масштабна. Оперный водяной также богаче своего собрата – оперного морского царя: помимо почти неизменного инструментального лейтмотива, который есть у обоих наших героев, А.Дворжак снабдил его несколькими выразительными сольными эпизодами с мелодией ариозно-го, а порой и кантиленного (2-й акт) характера. Поющий же морской царь, помимо распевания своего весьма малопригодного к вокализации лейтмотива, в большинстве случаев не может похвастаться ничем мелодически более выразительным, чем речитатив на одной или нескольких соседних нотах.

Не только тематическая, но также **ладогармоническая и тональная характеристики** персонажа у двух композиторов подчеркивают разные качества образа. Решенный исключительно средствами симметричных ладов и созвучий, морской царь Н.Римского-Корсакова предстает перед нами в первую очередь как персонаж фантастический. Водяной же А.Дворжака, для которого подобные средства являются вспомогательными и второстепенными (по сравнению с натуральной или условной диатоникой и альтерационной хроматикой), демонстрирует главным образом свои «человекоподобные» качества лирико-драматического героя. То же и с тональностями: тональная изменчивость и симметрично-ладовое разнообразие «подводных» красок у Н.Римского-Корсакова связаны с воплощением меняющихся оттенков многоцветной и многоликой природной стихии; тональная же централизация у А.Дворжака является средством сосредоточения внимания на одном герое, способствуя помещению его в самый центр всего музыкального действия.

Фактура сочинений Н.Римского-Корсакова в целом кажется более прозрачной, а слободы изложения и развития музыкального материала – менее изощренными, чем у чешского композитора. По сложности полифонической техники морской царь уступает не только водяному А.Дворжака, но и лешему самого Н.Римского-Корсакова («Снегурочка»), для создания которых оба композитора использовали все виды полифонического варьирования, разнообразные приемы канонической имитации и подвижного контрапункта. Создается такое впечатление, что морской царь не воспринимался Н.Римским-Корсаковым как активный, деятельный персонаж ни в опере, ни в симфонической картине, потому для развития его тематизма, казалось, было достаточно несложных имитационных повторов и секвентных перемещений.

Однако нигде, пожалуй, различие композиторских представлений о характере и манере поведения

водного духа не проявляется с такой очевидностью, как в **драматургических и композиционных особенностях** их сочинений. По сравнению с морским царем Н. Римского-Корсакова водяной А. Дворжака – персонаж, несомненно, более энергичный и деятельный, эмоционально реактивный и психологически гибкий. В опере «Русалка» его натура проявляется в разнохарак-

терных ариозных эпизодах – жинерадостно-созерцательном («Любо мне ночами», 1-й акт), печальном («Весь мир тебе не заменит», 2-й акт), трагическом («Тебе послали людские выродки», 3-й акт) или скорбном («В глубинах темных вод одна», 3-й акт). В симфонической поэме для его обрисовки А. Дворжак применяет балладный тип драматургии, позволяющий достаточно

полно и подробно отразить в музыке трансформацию образов и напряженную поступательность событий с их катастрофической развязкой. При этом структура классической формы (рондо-соната) подвергается им значительной переработке, нарушающей ее замкнутость (сквозное развитие с кульминацией в конце и непрерывным тематическим видоизменением всех репризных разделов).

Moderato afflito (печально)
44 Sotto voce

Водяной

Весь мир те - бе не за - ме - нит див - но - го цар - ства

вод - но - - го *rit.*

pp

Иначе воплощается и иным выглядит морской царь в музыке Н. Римского-Корсакова. Это физически и эмоционально малоподвижный персонаж, чья тематическая индивидуальность является в значительной степени отраженной (отголосок темы морской стихии), образная характеристика – собирательной (сладывающейся из характеристик персонажей его свиты), а функция – скорее централизующей, объединяющей, чем центральной. Он предстает перед нами в неспешных переменах драматургической картинности, где «целое показывается через составляющие его явления, свой-

ственные ему атрибуты, зримые и слышимые проявления; ... через последовательно чередующиеся события, появления и исчезновения, меняющиеся виды»². Формальной композиционной реализацией такой картинности становится контрастно-составная форма, одинаково характерная как для симфонического, так и для оперного «Садко».

Думается, эти нюансы в отношении обоих композиторов к изображаемому мифологическому персонажу, отличия в трактовках и средствах музыкального воплощения образа водяного 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 характеристик водяного духа.

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

