



ТЭОРЫЯ І ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА

И.В.УХОВА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕРСОНИФИКАЦИЯ СЛАВЯНСКОГО ДОМОВОГО ДУХА

В рамках исследования художественного воплощения образов славянских мифологических персонажей в статье рассматриваются особенности трактовки образа домового в профессиональном музыкальном искусстве. Выявляются способы музыкальной обрисовки домового у А.Верстовского, П.Чайковского, А.Лядова, А.Аренского. Определяются жанровые пределы его музыкального существования, типичные приемы создания образа (тематические, ладотональные, гармонические, темброво-фактурные), выясняется степень соответствия музыкального облика домового традиционным мифологическим представлениям о нем.

Интерес к персонажам славянской мифологии в профессиональном художественном творчестве проявляется уже в конце XVIII ст. (стихотворные сказки И.Богдановича, А.Ржевского, А.Сумарокова, опера “Баба Яга” М.Стабингера). Настоящая же увлеченность этой тематикой возникает в XIX ст. вместе с романтической тягой ко всему необычному и этнографическим интересом к народным поверьям и обрядам. В литературе, живописи, музыке во множестве появляются произведения с участием русалок, чертей, домовых, водяных, леших и прочей “нежити”, чье присутствие не только добавляет профессиональному искусству красочности, но и усиливает его фольклорную основу. Несмотря на множественность случаев проникновения славянских мифологических персонажей в профессиональное творчество (в том числе музыкальное), их место в нем, равно как характер их художественного претворения и конкретные приемы воплощения, практически не изучалось. Первые исследования в этой области были предприняты лишь в последние десятилетия XX ст. и касались только литературы (А.Некрылова, Т.Шамякина) и изобразительного искусства (В.Плотников). Музыкальное творчество с такой позиции не рассматривалось. Данная статья частично восполняет этот пробел. На примере образа домового предполагается выявить особенности трактовки конкретного мифологического персонажа в профессиональной музыке: обнаружить жанровые пределы его музыкального существования и способы музыкального изображения, раскрыть характер, типичные приемы создания его образа (тематические, ладотональные, гармонические, темброво-фактурные) и определить степень соответствия музыкального воссоздания домового традиционным мифологическим представлениям. Эти вопросы в музыковедческой литературе ранее не рассматривались, так как музыкальное бытие домового никогда не было темой специального исследования.

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, чешский подарик, итальянский массариол – все они в соответствии с народными представлениями охраняют процветание дома, обеспечивают достаток и помощь в домашних делах. У восточных славян эти функции выполняет домовый (дамавік или хатнік – бел., хатний дидко – укр.). От его покровительства зависели не только хозяйственное благосостояние, но и семейное благополучие, здоровье людей и животных. Большинство восточных славян всегда почитали домового добрым духом, который должен быть в каждом доме, так как ни один дом, ни одно строение не стоят без домового. Он занимал важное место в суеверных представлениях, к нему обращались чаще, чем к любому другому духу, так как в его

расположении нуждался каждый. Самый известный из персонажей народной мифологии, он, однако, не стал центральным героем народного творчества. Домовой не нашел в отличие от водяного и лешего отражения в народном изобразительном искусстве (лубочной картинке), не был воспет, подобно морскому царю, в сказочной фантастике и былинной поэзии, не упоминался, как русалки, в песнях и играх. Его уделом была лишь скупая информативность несказочной прозы – быличек и бывальщин (суеверных меморатов и фабулатов). Но это свидетельствовало, скорее всего, не об отсутствии у славян художественного интереса к предмету, а об искренности и неискоренимости народной веры в домового духа – веры, которая, по некоторым сведениям, до сих пор не умерла окончательно.

Домовому гораздо больше повезло в произведениях профессионального искусства, чем в сфере фольклора. В письменной литературе он упоминается раньше своих мифологических собратьев – лешего и водяного. Под именем “беса-хороможителя” (слово “домовой”, равно как “леший”, “водяной”, появилось только в XVII в.) он встречается, – естественно в негативном контексте – в молитвах и поучениях отцов церкви уже с начала XV ст. (“Слово св. отца Василия о посте” в сб. “Златая цепь”, 1400 г.). Оттуда образ переходит в средневековую повесть, а в конце XVIII ст. – в поэзию (стихотворные сказки В.Левшина и И.Хемницера). На протяжении всего XIX и начала XX ст. образ домового привлекает к себе внимание поэтов и драматургов Г.Державина, Д.Веневитинова, А.Пушкина, А.Островского, Л.Мея, К.Бальмонта, В.Брюсова, Н.Клюева и др. Его многочисленные живописные изображения создал В.Васнецов, скульптурные – К.Коненков. Благодаря им в искусстве сложилось устойчивое художественное представление о восточнославянском домовом – хранителе домашнего мира, невидимом доброжелательном соседе человека. В музыкальных произведениях также дается художественная характеристика домового, но обращение к нему значительно реже, чем в других видах искусства.

Музыкальных воплощений образа домового немного, и все они практически относятся к одной жанровой сфере – музыкально-театральной. Своим появлением на сцене (сначала драматической, потом музыкальной) славянский домовый обязан двум авторам – В.Далю (“Ночь на распутии, или Утро вечера мудренее”, это произведение определено как “старая бывальщина в лицах”, 1839) и А.Островскому (стихотворная комедия “Воевода, или Сон на Волге”, 1865). Музыкальное изображение персонажа В.Даля дано в опере А.Верстовского “Сон наяву, или Чурова долина” (1843) и неоконченной опере А.Лядова “Зорюшка” (1888–1891). Герой А.Островского нашел свое воплощение в музыкальных эпизодах “Мелодрамы для монолога домового” П.Чайковского (1886) и опере “Сон на Волге” А.Аренского (1890).

Судьбу некоторых названных музыкальных произведений нельзя назвать удачной. Оперы А.Верстовского и А.Аренского не пользовались большой популярностью у публики и весьма редко ставились на сцене. “Зорюшка” А.Лядова, для которой было написано много замечательной музыки, так и не была завершена, и часть написанных для нее эпизодов включена в другие произведения композитора. (Именно так тема домового попала во вступление к симфонической картине “Кикимора” [3, с. 16].) Музыка для монолога домового, написанная П.Чайковским по настойчивой просьбе А.Островского [5, с. 429], также довольно редко использовалась в сценических постановках.

Драматургическая роль домового в четырех музыкальных произведениях разная – от стороннего наблюдателя у П.Чайковского и А.Аренского до почти главного действующего лица у А.Верстовского, где, по мысли композитора, “на одной основан весь ход пьесы как в отношении драматическом, так и музыкальном” [2, с. 277]. 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). Но при этом обстоятельства его сценического появления везде остаются одинаковыми: ночь, спящие хозяева и бдящий домовый, оберегающий благополучие дома и семьи. Также неизменны 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 (“Купчиха

и домовый” Б.Кустодиева, “Домовой” В.Васнецова) и поэзии (“Домовой” 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 тем неизменно плавный (преобладает поступенность) и уравновешенный: соразмерность восходящего и нисходящего мелодического движения 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 составляют повторность мотивов (точная или вариантная), структуры “пары периодичностей” и квадратность членения. Вместе эти структурные и мелодические приемы 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 закругленностью, правда, в большей степени отличаются оркестровые темы. Вокальная партия домового, звучащая на их фоне, чаще всего представляет собою мелодически скупой речитатив или вовсе, как у П.Чайковского, речевую мелодекламацию. Напевность вокальной партии домового может увеличиваться с развитием образа – усиливаться по мере пребывания в человеческом мире или в моменты волнения. 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, например оркестровое вступление к арии домового у А.Аренского, тема “выхода” домового у А.Верстовского.

Так, первое же музыкальное появление домового в опере А.Верстовского отмечено одной из самых напевных и выразительных тем-мелодий оперы. 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 насыщенная тональная “глубина” Ля-бемоль мажора. Вместе они создают романтический образ ноктюрна – лирической ночной песни.

Заметным единством отмечена метроритмическая сторона музыки домового. Во всех музыкальных эпизодах доминируют основательность и устойчивость четырехдольного метра (единственным исключением является тема “выхода” домового у А.Верстовского). Стабилен ритм, везде состоящий из повторяющихся или весьма сходных ритмических мотивов. Размеренность ритмической пульсации дополняется неизменной неторопливостью темпов 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 традиционной для песенного тематизма фактурой “мелодии с сопровождением” (гомофонной), слегка украшенной фигурацией. Многоголосие достаточно 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 – дублировках, подголосках, мелодизированных и фигурационных контрапунктах, выдержанных и фигурированных органических пунктах. У всех прочих композиторов домового остается довольно-таки несложным – в смысле музыкального изложения – созданием.

Выбор тональностей для музыки домового также отражает сходство представлений композиторов о своем 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 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.

Музыку 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 (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). Самым ярким тембровым приемом можно считать использование английского рожка, солирующего в изложении темы у А.Лядова: сочностью и насыщенностью звучания он не только соперничает с виолончельными соло А.Верстовского, но даже превосходит их. Лейттебром домового, без сомнения, является арфа, воспроизводящая гусельные переборы. Ее используют все композиторы с тем лишь различием, что у Верстовского она появляется почти в самом 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 музыкальное единство образа. В формообразовании главенствуют закругленность (репризность, обрамление формы сходными музыкальными построениями) и многократная повторность (рефренность). Словно стремясь изолировать своего героя от близко окружающего его мира людей, композиторы единодушно заключают музыку домового в замкнутые симметричные формы – трехчастную у А.Верстовского, рондообразную, двойную трехчастную у П.Чайковского, трехчастную, рондообразную и concentрическую одновременно у А.Аренского.

Сравнительным разнообразием отличается только ладогармоническая сфера музыки домового. У каждого из композиторов находится здесь характерный прием, отличающий его музыкальную трактовку образа. У А.Аренского таким особым штрихом являются встречающиеся в монологе домового изысканные романтические гармонии. Применяются не только достаточно обычные для его стиля энгармонические модуляции и эллипсис альтерированных септаккордов, но и экзотические последовательности характерно-восточной диатоники, например сопоставление трезвучия VI ступени с мерцающей – то натуральной, то гармонической – доминантой [3]*. У П. Чайковского “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, неустойчивости. Гармонии домового у П.Чайковского в значительно большей степени рисуют его как персонажа традиционной культуры, народных верований, чем как фантастическое существо, отличающееся оригинальностью внешнего облика и необычностью поведения. Фантастическое в его музыкальном облике проглядывает лишь во вступлении – в настойчивых перемещениях уменьшенного септаккорда и звучании уменьшенного лада (со звукорядом “тон-полутон”).

В музыке домового естественно сочетаются средства хроматики (уменьшенный лад 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 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, как бы высвечивает поочередно то фантастические, то, напротив, близкие человеческим черты его облика.

* У В.Цуккермана этот лад имеет очень громоздкое определение: “...гармонический минор в доминантовом, миксолидийском положении... фригийский лад с мажорной терцией или мелодический мажор со II низкой ступенью”.

Нет сомнения, что именно эта привычность, узнаваемость, своеобразная “очеловеченность” музыкального облика домового более всего выделяет его среди мифологических собратьев. Отмеченные качества в музыке домового реализуются через особую мелодичность, напевность тематизма и его настойчивую жанровость – колыбельная песня (“Зорюшке во сне женихов напою” А.Верстовского, тема А.Лядова, эпизоды “Ходит сон по сням” и “Тихий сон, угомон” у А.Аренского) или романс (инструментальная тема выхода домового у А.Верстовского), а также через, очевидно, большую, нежели у других мифологических персонажей, национальную характерность языковых музыкальных средств. В области мелодии к таким средствам относятся трихордовые интонации, вариантная повторность мотивов, структура “пары периодичностей”. В ладотональной сфере – натуральный минор (А.Лядов), параллельно-ладовая переменность и элементы дорийского лада темы (П.Чайковский), квартный 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 своего действия и постоянного пребывания (дом и двор), по своему внешнему виду (он похож обычно на старшего члена семьи), по степени включенности в жизнь семьи (неустанная опека всего хозяйства и семейного благополучия) домового, без сомнения, ближе всего находится к человеку и теснее всего связан с его повседневной жизнью. В своих действиях домового не антагонист человеку, как черт, леший, водяной, русалка; напротив, он почти всегда на стороне человека: “...не дает и лешему потешиться в хозяйском саду, и ведьме не позволяет задаивать коров” [1, с. 47–48]. Именно об этом говорится в пословице, широко распространенной на всей восточнославянской территории: “Домовой от людей отстал, а к нечистой силе не пристал”. И именно эту близость удачно фиксируют музыкальные воплощения его образа в произведениях А.Аренского, А.Верстовского, А.Лядова, П.Чайковского.

1. *Афанасьев, А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. / А.Н.Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995. – Т. 2. – 400 с.

2. *Гозенпуд, А.* Русский оперный театр XIX века (1836–1856) / А.Гозенпуд. – Л.: Музыка, 1969. – 464с.

3. *Каренин, В.* А.К.Лядов и его “Зорюшка” / В.Каренин // Музыкальный современник. – 1916. – Март. – Кн. 7. – С. 5–19.

4. *Цуккерман, В.А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды / В.Цуккерман. – Вып. 2: О музыкальной речи Н.А.Римского-Корсакова. – М.: Советский композитор, 1975. – С. 185.

5. *Чайковский на московской сцене: первые постановки в годы его жизни.* – М.; Л.: Искусство, 1940. – 490 с.