

«РУСАЛКА» АНТОНИНА ДВОРЖАКА: РУССКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

ANTONIN DVORAK'S *RUSALKA*: RUSSIAN PARALLELS

Аннотация. Особое место в биографии Дворжака занимают его контакты с Россией: общение в чешском кругу почитателей русской культуры, встреча и дружба с П. И. Чайковским, гастроль в Москве и Петербурге (1890). В творчестве Дворжака связи с русской тематикой наиболее явно проявились в опере «Димитрий» на исторический сюжет. Можно провести и другие параллели: между комической оперой Дворжака «Черт и Кача» (1899) и русскими сочинениями на гоголевские сюжеты, его «Русалкой» (1900) и операми А. С. Даргомыжского и Н. А. Римского-Корсакова, в которых главную роль играют «водные девы» («Русалка», «Садко», «Сказка о царе Салтане»). Образы русалок на оперной и балетной сцене XIX века неоднократно привлекали внимание музыковедов (Л. В. Кириллина, Н. И. Верба, Й. Херманд), так что такие аналогии уже хорошо известны. Менее ожидаемы, но не менее интересны точки сопоставления «Русалки» Дворжака и «Снегурочки» Римского-Корсакова, рассмотренные в данной статье. Сравнительный анализ либретто и музыки доказал наличие значительного количества параллелей. Сходна завязка сюжета: у Снегурочки, «волшебной девы», как и у Русалки, возникает желание войти в мир людей. Близка и логика развертывания фабулы — душевные муки, обретение человеческих качеств (души/способности любить), предательство. Похожи и другие персонажи в обеих операх — Князь и Лель, Княжна и Купава, Баба-Яга и Весна, Водяной и Дед-Мороз. Конкретные детали сюжета выводят эти параллели за рамки общности, обусловленной сюжетом волшебной сказки. Дворжак и Римский-Корсаков используют сходные музыкально-выразительные средства (мелодико-интонационные, тембровые, фактурные, гармонические) для воплощения контраста волшебного/ирреального и человеческого/реального миров, природы/сцен народной жизни, ритуалов. В заключении сделан вывод о сочетании в обеих операх национально-характерных и общеевропейских стилевых компонентов, свойственных позднеромантическому музыкальному театру.

Ключевые слова: А. Дворжак, Н. А. Римский-Корсаков, опера, театр, сюжет, архетип, «Русалка», «Снегурочка», сравнительный анализ

Abstract. In the Dvořák's biography, his contacts with Russia occupied special place: communication in the Czech circle of Russian culture admirers, meetings and friendship with Pyotr Tchaikovsky, tours in Moscow and St. Petersburg (1890). In his work, the connections with Russian themes were most clearly manifested in opera *Dimitrij*, based on a historical plot. Other parallels can be found between Dvořák's comic opera *Čert a Káča* (1899) and Russian compositions on Gogol's plots, as well as between his *Rusalka* (1900) and the operas by Alexander Dargomyzhsky and by Nicolai Rimsky-Korsakov with the 'water maiden' as a main character (*Rusalka*, *Sadko*, *The Tale of Tsar Saltan*). The mermaids as key personage on the 19th century opera and ballet stages attracted already the attention of musicologists (Larisa Kirillina, Natalia Verba, Jost Hermand), so such analogies are well known. The discussed in this article points of contact between Dvořák's *Rusalka* and Rimsky-Korsakov's *The Snow Maiden* are less expected but no less interesting. The comparative analysis of libretto and music proves the existence of several significant parallels. The point of the plot's similarity is that the Snow Maiden (a 'magic maiden' like *Rusalka*), has a desire to enter the world of people. The logic of the plot unfolding is also close — mental anguish, the receiving of human qualities (soul / ability to love), betrayal. Other characters in both operas are similar as well: the prince and LeI, the foreign princess and Kupava, Ježibaba and Spring Beauty, Vodnik and Grandfather Frost. The specific details of the plot take these parallels beyond the generality caused by the plot of a fairy tale. Dvořák and Rimsky-Korsakov use similar musical and expressive means (melodic-intonation, timbre, texture, harmonic) to show the contrast of the magical/unreal and human/real worlds, nature/scenes of folk life, rituals. As a result, the conclusion is made about the combination in both operas of nationally specific and pan-European stylistic components characteristic of late Romantic musical theater.

Keywords: Antonín Dvořák, Nicolai Rimsky-Korsakov, opera, theater, plot, archetype, *Rusalka*, *The Snow Maiden*, comparative analysis

Расцвет национальной композиторской школы в Чехии пришелся на середину XIX века. Он связан с двумя крупными именами — Бедржиха Сметаны и Антонина Дворжака. Во многом национальный стиль определяет жанр оперы, который представлен в творчестве обоих композиторов. Однако избранные ими пути значительно отличаются: два типа опер Сметаны — героические и комические — неразрывно связаны с чешским фольклором, сюжетами, образами, оперное наследие Дворжака более многогранно как в жанровом, так и в сюжетном отношении. Помимо чешских комедийно-бытовых опер, к которым относятся «Король и угольщик» (1871), «Упрямцы» (1874), «Хитрый крестьянин» (1877), композитор обращает свое внимание на средневековый рыцарский сюжет («Альфред», 1870), польскую легенду («Ванда», 1875), обращается к русской истории («Димитрий», 1882), поэме Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» («Армида», 1903). Во всех случаях возникают разнообразные интертекстуальные пересечения, их можно наблюдать и в его самой известной опере «Русалка» (1900).

Сюжет и музыка оперы «Русалка» рождает множество аллюзий на другие художественные тексты. Во-первых, «Русалка» входит в весьма длинный ряд сочинений с «русалочьей» тематикой, необыкновенно популярной в европейском искусстве эпохи романтизма. Во-вторых, ее сюжет имеет фольклорные корни, и Дворжак реализует эту связь в музыкальном языке оперы. В-третьих, опера Дворжака имеет точки соприкосновения с сочинением на, казалось бы, совершенно отличный сюжет. Речь идет о «Снегурочке» Николая Андреевича Римского-Корсакова (1882). Параллель между двумя сказочными героинями уже была отмечена М. А. Константиновой на конференции в Российском институте истории искусств, однако акцент был сделан не на музыку, а на либретто¹, анализ сюжетных мотивов был предпринят и автором данной статьи [9]. О музыкальных параллелях в контексте анализа образов морских дев в романтической опере речь шла в диссертации Н.И. Вербы [1]. Цель нашей статьи рассмотреть детально эту проблему.

Первый и наиболее важный аспект сравнения — сущность образа главной героини. Это волшебная дева, дитя природы, которое оказывается в силу обстоятельств связано с миром людей. Обращение к естеству, образам природы было характерно для обоих композиторов. Финальные сцены опер, в которых торжествует закон природы, ее правильный уклад, порядок, прямо об этом свидетельствуют. Берендей славит Ярило, а в «Русалке» последние слова хотя и посвящены человеческой душе, все же в оркестре торжественно утверждается тема леса: «Дворжак оставляет самое “последнее слово” в своей опере природе» [10, с. 71]. В образно-смысловом плане ключевым для обоих сюжетов становится мотив обретения героиней чувств и способностей, свойственных человеку: Русалка стремится получить душу, Снегурочка — способность любить.

Сближает оперы и состав действующих лиц, а точнее их функции в сюжете. В качестве «дарителя» [6, с. 38] выступают Баба-Яга в Русалке и Весна в Снегурочке, в образе строгого, властного, мудрого отца — Водяной и Дед Мороз, «антагонистом» главной героини, ее соперницей — Княжна и Купава. Другой важный мотив, общий для сюжетов «Русалки» и «Снегурочки» — неизбежность трагического исхода и даже больше – соединение в одном мотиве любви и смерти.

В обеих операх важным драматургическим элементом становится развернутая система лейтмотивов, которые характеризуют как главных персонажей, так и окружающий их мир, образы природы. При первом появлении на сцене главных героинь — Русалки и Снегурочки — их лейтмотивы диато-

¹ М. А. Константинова «Снегурочка и Русалочка: сказочный сюжет в аспекте интертекстуальности (на примере произведений А. Н. Островского и Г. Х. Андерсена)». Международная научная конференция «Литература и музыка: образы и структура» (4–6 октября 2021). Российский институт истории искусств.

ничны, имеют ярко выраженный национальный славянский колорит. Мелодия льется на фоне неустойчивой, «повисшей» доминантовой функции — D2 у Корсакова и D9 у Дворжака (Примеры 1, 2). Сходство находим и в оркестровых решениях: предпочтение отдается деревянным духовым инструментам (лейттеметр Снегурочки — солирующая флейта, лейтмотив Русалки часто исполняется кларнетом). Н. Верба объясняет это тем, что тембры деревянных духовых инструментов «точнее запечатлевают в музыке волшебный и неземной образ», подчеркивая «инаковость» героини [2, с. 26].

Пример 1. Ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить» (Пролог)

Пример 2. Русалка впервые появляется на сцене (I акт).

В отличие от Рихарда Вагнера, чье влияние испытали оба композитора, лейтмотивы у Дворжака и Римского-Корсакова подвержены видоизменениям в зависимости от ситуации и душевного состояния героини. По словам А.А. Соловцова, «корсаковские лейтмотивы — всегда характеристики, меткие, выразительные, создающие музыкально-сценический образ. С эволюцией этих образов связаны и богатейшие трансформации лейтмотивов, тоже составляю-

щие существенную черту стиля “Снегурочки”» [8, с. 162]. Развитие лейтмотива Снегурочки происходит уже в Ариетте «Как больно здесь» (I акт). Мелодия приобретает минорное наклонение и романсовую закругленность, подчеркивая впервые испытанное Снегурочкой чувство обиды и горечи (Пример 3).



Пример 3. Ариетта «Как больно здесь» (I акт), изменение лейтмотива.

Еще одной трансформации подвергается мелодия лейтмотива в сцене с Мизгирем (III акт), где она приобретает таинственно-фантастический колорит (Пример 4). Таким образом, различные варианты лейтмотива в сольных номерах Снегурочки предполагают «большой эмоциональный диапазон — и гораздо большую способность к страсти, — чем, казалось бы, допускало ее холодное сердце» [11, с. 80].

Пример 4. Сцена Снегурочки с Мизгирем (III акт), изменение лейтмотива.

Композиционный принцип у Дворжака в этом смысле ближе Римско-Мизгирю, нежели Вагнеру. Лейтмотив Русалки, как и у Снегурочки, преобразуется в зависимости от эмоционального состояния героини. По выражению Вербы, видоизмененный лейтмотив «выступает в роли “лакусовой бумажки”, чуткого барометра, точнейшего “измерительного прибора” самых разнообразных градаций состояния героини» [2, с. 32]. Особенно многогранны ее музыкальные характеристики во II действии оперы: Русалка лишена голоса и потому все оттенки ее чувств передает оркестр. Когда Принц покидает героиню, предпочтя ей Княжну, лейтмотив Русалки становится драматически напряженным: лейттембр кларнета сменяется звучанием медных духовых инструментов, мягкая синкопа — агрессивным акцентом, а интонация чистой кварты — тритоном (*ces-f*) (Пример 5).

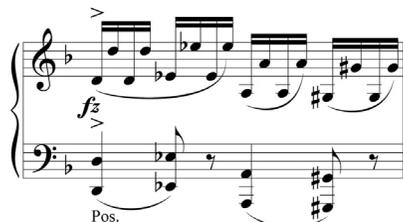
Пример 5. Оркестровый эпизод после сцены Принца с Княжной (II акт, до балетной сцены), изменение лейтмотива.

Дворжак, как и Римский-Корсаков, видоизменяет лейтмотив Русалки в связи с сюжетными обстоятельствами. Так, во II действии мотив приобретает новый танцевальный облик, становясь музыкальной основой балетной сцены (Пример 6), а в финале звучит на фоне траурного марша (Пример 7).

Пример 6. Балетная сцена (II акт), лейтмотив Русалки — основа мелодии.

Пример 7. Заключительная сцена (III акт), лейтмотив Русалки — мелодия траурного марша.

Весьма схожими оказываются музыкальные характеристики других персонажей опер. Так, родственными интонационными оборотами представлены Мороз и Водяной. Оба они имеют несколько драматических функций: строгий отец, повелитель и хранитель природы и, одновременно с этим, предсказатель, ведь именно эти персонажи предрекали героиням гибель. В их темах акцентирован ход на тритон и звучание уменьшенных септаккордов (Пример 8 и Пример 9).



Пример 10. Тема «водной магии» (трио лесовичек, I акт).

Пример 10а. Сцена Снегурочки с Мизгирем, ариозо «Пригожий Лель» (III акт).

Пример 11. Лейтмотив Лешего (пролог, «Конец зиме пропели петухи»).

называл подобные созвучия сам Римский-Корсаков² (Пример 12). Дворжаку также присуще использование в лейтмотивах гармонических комплексов. Мотив «неотвратимости судьбы», как называет его Егорова [3, с. 526], или рока представляет собой три аккорда, сползающие по хроматизмам (Пример 13).

С природными образами непосредственно связаны и лейтмотивы «дарителей» — Бабы Яги и Весны. Сближает их такой, казалось бы, внешний пара-

² «Пользование лейтмотивами у меня несомненно иное, чем у Вагнера. У него они являются всегда в качестве материала, из которого сплетается оркестровая ткань. У меня же, кроме подобного применения, лейтмотивы появляются и в поющих голосах, а иногда являются составными частями более или менее длинной темы... Иногда лейтмотивы являются действительно ритмико-мелодическими мотивами, иногда же только как гармонические последовательности; в таких случаях они скорее могли бы быть названы лейтгармониями» [7, с. 138].



Пример 12. Сцена Снегурочки с Мизгирем (III акт).

Пример 13. Тема рока (оркестровый фрагмент перед арией Русалки, I акт)

метр, как тембр голоса — контральто у Бабы Яги и меццо-сопрано у Весны. Более глубинная близость этих героинь заключается в их принадлежности к сфере леса. Первое появление Бабы Яги сопровождается лейтмотивом лесных фей. Лейтмотив Весны в «Снегурочке» также неотделим от сопровождающих ее птиц и цветов. Как указывает Л. В. Кириллина, у Римского-Корсакова лес — один из топосов, он «выступает как коллективный герой, гармоничное сообщество деревьев, цветов, зверей, птиц, духов, богов и людей» [4, с. 130]. Доминирование в партии Весны, в характеристике птиц и цветов мажорных диэзных тональностей (*E-dur* и *A-dur*) сближает ее с тональным планом, избранным Дворжаком для музыкальных сцен с лесными существами — Лесовичками (Трио *Hou, hou, hou* в I акте написано в *A-dur*). В целом, сфера диэзных тональностей затрагивает и партию Бабы Яги, но уже в минорном ключе (ария из I акта *Čury mury fuk*, *h-moll*, два ариозо из III акта *A jak máš* ми минор и *Lidskou krvi*, *h-moll*). Пасторальная семантика тональностей, используемая Римским-Корсаковым [5, с. 122], таким образом, находит претворение и в опере Дворжака.

Музыкальный тематизм Бабы Яги и Весны, в целом, различен. Широкая распевная мелодия, исполняемая валторной, в сочетании с игривыми наигрышами флейт, изображающими птиц, характеризует Весну. Баба Яга — колдунья со всеми сопровождающими ее таинства атрибутами. Потому ее музыкальный образ (Пример 14), созданный колючими, стаккатными мотивами, как отмечает Егорова [3, с. 531], более близок другому корсаковскому персонажу — Бомелию (Пример 15).

Остальные персонажи обеих опер не имеют очевидных сходных черт — ни по сюжету, ни с точки зрения музыкальных средств в их партиях (Купава и Княжна, Мизгирь и Принц).



Пример 14. Лейтмотив Бабы Яги (оркестровая прелюдия перед трио лесовичек, I акт).



Пример 15. Лейтмотив Бомелия (I акт, сцена 2, на словах Грязного «Благодарю за честь, Бомелий»)

Зато параллель между двумя операми можно провести в самом общем музыкально-драматургическом и сюжетном плане, ожидаемом в любой опере-сказке — это противопоставление двух миров — фантастического и реального. У Римского-Корсакова всех персонажей реального мира объединяют жанрово-обрядовые сцены — проводы масленицы, гимны берендеев, пляска скоморохов, хор слепых гусяров. Дворжак идет иным путем: контрастным волшебному миру становятся комедийно-бытовые сценки Лесника и Поваренка, жанрово отличается музыкальный материал Княжны (полонез). Единственная обрядовая сцена в «Русалке» — свадебный хор «В белых цветах путь утопал». Именно на свадьбе в обеих операх происходит сюжетный перелом — в «Русалке» Принц предает героиню, ответив на чувство Княжны, у Римского-Корсакова наоборот — Мизгирь отвергает Купаву, очарованный холодной красотой Снегурочки.

Комические персонажи из народной жизни у Римского-Корсакова и Дворжака представлены парой персонажей — Бобыль и Бобылиха, Лесник и Поваренок. В сценах с их участием можно заметить музыкальное сходство. Они имеют ярко выраженную квадратную структуру с дроблением и суммированием 2+2+1+1+2 (Пример 16), 1+1+2 (Пример 17). В оркестре преобладают оживленные плясовые мотивы.

(Поёт и пляшет)

У Ба-ку-лы-Бо-бы-ля ни ко-ла, ни дво-ра, ни ко-ла, ни дво-ра, ни ско-та, ни живо-та.

Fag. V.c.

[20]

Пример 16. Песня Бобыля «У Бакулы-Бобыля ни кола, ни двора» (пролог, заключительная сцена).

Tempo I. Allegro giusto.
Hajny. Heger.

Je to prav_da, je to prav_da, je to prav_da vskut_ku, co se mlu_vi, co se mlu_vi, co se mlu_vi vsu_de,
 ALso ist's doch vahrund rich_lig, was mansprichtund plan_dert? ALso ist's doch vahrund rich_lig, un_ser Prinz ver - zau_bert?

mp fz p p

Пример 17. Песня Лесника (начало II акта)

Отличны, однако, гармонические средства в обрисовке этих персонажей. Так, Римский-Корсаков использует миксолидийский «ре» в песне Бобыля «Купался бобер», а также прием бурдона в «дуэте» Бобыля и Бобылихи. Дворжак же пользуется всеми средствами расширенной тональности.

Таким образом, на первый взгляд совсем непохожие оперы композиторов разных национальных культур, обнаруживают значительное количество параллелей как в драматических мотивах, логике развертывания фабулы, различной диспозиции персонажей, так и в целом ряде музыкально-выразительных решений. Опера Дворжака, сложенная из народных преданий и литературных повествований о водных девах, не только органично вписывается в линию позднеромантических волшебных опер, но и наглядно демонстрирует непосредственную близость своим славянским «родственникам» в способе музыкального претворения сказочных сюжетов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Верба Н. И. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре : дис. ... д-ра иск. Санкт-Петербург, 2021.
2. Верба Н. И. «Русалка» Дворжака в контексте оперных версий сюжета о морских девах // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. науч. тр. СПб.: Скифия-принт, 2017. Вып. 8. Часть 2. С. 24–59.
3. Егорова В. Н. Антонин Дворжак. М.: Музыка, 1997.
4. Кириллина Л. В. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4 (23). С. 108–139.
5. Коробова А. Г. Опера «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова: в зеркале пасторали // Пастораль: взаимодействие искусств, жанров, стилей: сб. науч. тр. М.: Академия имени Маймонида, 2016. С. 119–129.
6. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001.
7. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музгиз, 1955.
8. Соловцов А.А. Жизнь и творчество Римского-Корсакова. 2-е изд. М.: Музыка, 1969.
9. Шавырина Е.А. О сюжетных мотивах «Русалки» А. Дворжака // Музыка в современном мире: культура, искусство, образование. Материалы VIII Международной научной студенческой конференции 5–6 декабря 2018 года. М.: Пробел-2000, 2019. С. 181–185.

10. Beveridge D. A Rare Meeting of Minds in Kvapil's and Dvořák's *Rusalka*: The Background, the Artistic Result, and Response by the World of Opera // *Czech Music Around 1900*. Hillsdale, New York: Boydell & Brewer, Pendragon Press, 2017. P. 61–80.
11. Frey E. Rimsky-Korsakov, *Snegurochka*, and Populism // *Rimsky-Korsakov and His World* / ed. by M. Frolova-Walker. Princeton: Princeton University Press, 2018. P. 63–94.

REFERENCES

- Verba N. I. *Arhetipicheskij obraz morskoy devy v muzykal'noj kul'ture* [The Archetypal Image of the Sea Maiden in Musical Culture]: Dr. Habil. Thesis (Doctor of Art Studies) Saint Petersburg, 2021. (In Russian).
- Verba N. I. *Rusalka* Dvorzhaka v kontekste opernykh versij syuzheta o morskikh devah [Dvorak's *Rusalka* in the Context of Opera Versions of the Plot about Sea Maidens]. In: *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen* [Music Education in the Modern World. The Dialogue of Times], vol. 8, p. 2. Saint Petersburg: Skifiya-print, 2017, pp. 24–59. (In Russian).
- Egorova V. N. *Antonin Dvorzhak* [Antonin Dvorak]. Moscow: Muzyka, 1997. (In Russian).
- Kirillina L. V. Toposy i simvoly v poetike Rimskogo-Korsakova [Topos and Symbols in Rimsky-Korsakov's Poetics]. In: *Journal of Moscow Conservatory*, 2015, no. 4 (23), pp. 108–139. (In Russian).
- Korobova A. G. Opera «Snegurochka» N.A. Rimskogo-Korsakova: v zerkale pastoral' [Opera *The Snow Maiden* by Nicolai Rimsky-Korsakov: In the Mirror of Pastoral]. In: *Pastoral': vzaimodejstvie iskusstv, zhanrov, stilej* [Pastoral: Interaction of Arts, Genres, Styles]. Moscow: Akademiya imeni Majmonida, 2016, pp. 119–129. (In Russian).
- Propp V. Ya. *Morfologiya volshebnoj skazki* [Morphology of a Fairy Tale]. Moscow: Labirint, 2001. (In Russian).
- Rimskij-Korsakov N. A. *Letopis' moej muzykal'noj zhizni* [The Chronicle of My Musical Life]. Moscow: Muzgiz, 1955. (In Russian).
- Solovcov A. A. *Zhizn' i tvorchestvo Rimskogo-Korsakova* [The Life and Work of Rimsky-Korsakov]. 2nd ed. Moscow: Muzyka, 1969. (In Russian).
- Shavyrina E. A. O syuzhetnykh motivah *Rusalki* A. Dvorzhaka [On the Plot Motives of Antonin Dvorak's *Rusalka*]. In: *Muzyka v sovremennom mire: kul'tura, iskusstvo, obrazovanie: Materialy VIII Mezhdunarodnoj nauchnoj studencheskoj konferencii 5-6 dekabrya 2018 goda* [Music in the Modern World: Culture, Art, Education: Proceedings of the VIII International Student Conference on December 5–6, 2018]. Moscow: Probel-2000, 2019, pp. 181–185. (In Russian).
- Beveridge D. A Rare Meeting of Minds in Kvapil's and Dvořák's *Rusalka*: The Background, the Artistic Result, and Response by the World of Opera. In: *Czech Music Around 1900*. Hillsdale, New York: Boydell & Brewer, Pendragon Press, 2017, pp. 61–80.
- Frey E. Rimsky-Korsakov, *Snegurochka*, and Populism. In: *Rimsky-Korsakov and His World*, ed. by M. Frolova-Walker. Princeton: Princeton University Press, 2018, pp. 63–94.

Шавырина Елизавета Андреевна

аспирант, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Elizaveta Shavyrina

Postgraduate Student, Analytical Musicology Department, Gnesins Russian Academy of Music, Moscow, Russia