

МИФОЛОГЕМА СВАДЬБЫ В «РУСАЛКЕ» А.С. ДАРГОМЫЖСКОГО: К ВОПРОСУ О СМЫСЛОВОМ ОРИЕНТИРЕ ФИНАЛА ОПЕРЫ

Драма А.С. Пушкина «Русалка» осталась незавершенной. Поэтому А.С. Даргомыжскому, когда он обратился к сюжету пушкинской драмы, пришлось самому создавать финал. Рассмотрению специфики оперного финала в контексте мифологемы свадьбы посвящена данная статья.

Ключевые слова:

мифологема, русская опера, образы художественного произведения, сюжеты о морских девах.

Опера А.С. Даргомыжского «Русалка» принадлежит к выдающимся явлениям русской культуры, она разносторонне освещена музыковедческой литературе. Из трудов, посвященных этому произведению, необходимо прежде всего вспомнить масштабный отклик А. Серова [16, т. 1, с. 254–338], впервые напечатанный в 1856 в нескольких номерах «Музыкального и театрального вестника», рецензии Ц. Кюи [11], Ф. Толстого [19]. Большое внимание опере уделено М. Пекелисом [13, т.2; 14], А. Глузовым [5], А. Гозенпудом [6] и другими музыковедами [9; 15; 21; 22]. В трудах названных исследователей подчеркнуты тесные связи с музыкой М.И. Глинки, представлен подробный анализ оперы, опирающийся на солидную источниковедческую базу, выявлены новые по сравнению с драмой А.С. Пушкина «штрихи» в драматургии, обосновано то значение, которое имела «Русалка» для русского оперного искусства.

Однако же, несмотря на, казалось бы, основательную изученность, существуют ракурсы, обойденные вниманием исследователей. Особую, на наш взгляд, интригу представляет собой созданный Даргомыжским финал. Как известно, литературный первоисточник – драма Пушкина «Русалка» – остался неоконченным, и композитор оказался перед необходимостью «дописывать» его. Вспомним тот общеизвестный факт, что либретто Даргомыжский создавал сам, относясь к тексту Пушкина со всей деликатностью. Подобная бережность обусловлена личным знакомством, неоднократными встречами и, как следствие, – огромным пиететом композитора перед Пушкиным, глубоким знанием и пониманием его творчества, что отражено во всех монографиях, посвященных Даргомыжскому. Вместе с тем, в либретто фигурирует все же будто «завершенный» пушкинский текст, поэтому обращение к «проблеме финала» представляется нам вполне зако-

номерным. Однако рассмотрение созданного композитором окончания немислимо вне специфического контекста мифологемы свадьбы в опере.

Обосновывая использование нами самого термина мифологема, прибегнем к возможно краткому обзору существующих определений в науке. Термин возникает в Западной Европе и Америке в начале XX века. Испанский филолог Альварес де Miranda под мифологемами понимал некие «мифологические темы», которые оказываются центральным ядром мифа и воплощением которых становятся его герои и образы [23, р. 48]. Сошлемся также на недавно вышедшее фундаментальное исследование Дж. Холлиса, который определяет мифологему, как «отдельный фундаментальный элемент или мотив любого мифа» [20, с. 16]. Подтверждение корректности и адекватности данного определения находим и у признанных российских ученых. Так, С.М. Телегин во многом принимает вышеизложенную точку зрения, дополняя ее некоторыми необходимыми атрибутами: «Понятие “мифологема” шире, чем “архетип”. Допустимо использование сочетаний “мифологема горы”, “мифологема города”, но говорить об “архетипе горы” или “архетипе солнца” совершенно недопустимо с позиций теории Юнга...» [18, с. 15]. И далее, резюмируя, ученый дает такое определение рассматриваемой дефиниции: «под мифологемой мы понимаем изначальный первообраз, “семя”, из которого вырастает конкретный образ или сюжет» [17, с. 92].

Сложная, многозначная тема свадьбы выступает своего рода скрепляющей нитью «Русалки». Обращает на себя внимание «изломанность» свадебной линии в опере, ярким – «лежащим на поверхности» – примером чему является драматургия второго действия: сюда вносит своего рода «червоточину» песня героини, идущей

щая совершенно вразрез с атмосферой пира. Однако это отнюдь не единственный пример насыщения амбивалентной семантикой ситуации свадьбы в опере. В конце сцены «Берег Днепра. Мельница» сам Пушкин «рисует» своеобразную инверсию свадебного действия [2]. Даргомыжский, вслед за поэтом, еще более усиливает этот болезненный «оборотнический» смысл. Так, к написанным Пушкиным «атрибутам» свадебного торжества [2, с. 15] композитор добавляет развернутые народно-хоровые сцены, чего нет в пушкинском первоисточнике. То, что подобный прием в оперной драматургии имеет «отстраняющее» значение – известный факт: на общем фоне трагедия личности выглядит более выпукло.

Однако в первом действии «Русалки» наличие масштабных разножанровых хоровых крестьянских номеров и игр, образующих своего рода хоровую сюиту, кроме выполнения указанных «отстраняющих» функций, еще более усиливает «свадебные» ассоциации. И пусть, на первый взгляд, не столь очевидные, они при ближайшем рассмотрении отсылают к таким глубоким и издавна укоренившимся народным обычаям, на что нельзя не обратить внимание.

Как известно, ни Пушкин, ни Даргомыжский специально не оговаривают, в какое время года происходит действие. Однако по некоторым косвенным признакам можно предположить, что это конец лета или осень. На это указывают именно народные сцены. Так, согласно ремарке композитора, «крестьяне входят с граблями и косами [курсив наш. – Н.В.]» [7, с. 48], что наводит на мысль о сенокосе или же окончательной уборке полей. Далее, две песни являются хороводной и плясовой («Заплетися, плетень» и «Как на горе мы пиво варили»). Разумеется, указанные жанровые разновидности были востребованы в крестьянском быту круглый год, но наиболее всего осенью, после сбора урожая. Какое же еще значение имеет осень в народном календаре? Так ведь это же – время свадеб! Возможно, интуитивно, «вычерпывая» смыслы из «коллективного-бессознательного», а может быть, и вполне намеренно¹, но Даргомыжский следует народной традиции, обогащая возможную, но так и несостоявшуюся «свадьбу» непременным участником – народом, что позволяет идентифицировать этот фрагмент оперы в нужном ключе и, значит, «прочитать» все возможные смыслы от такого «опознавания».

Драматичный диалог Наташи и отца разворачивается на хоровом фоне, и хор здесь выступает как активный участник событий («Наташа, что с тобой, что за причина слез?» [7, с. 101]) и как комментатор («Можно ль так, скажи сама, отца родного упрекать?» [7, с. 102]). Даргомыжский вкладывает в уста Наташе, помимо проклятий отцу и отречение от родных («Прочь все! Родных не знаю я!». Этого текста нет в пушкинском первоисточнике [7, с. 102–103]): драматизм финала первого действия достигает здесь высочайшей точки накала, вслед за которой следует роковая развязка («Мы развенчались, – сгинь ты, мой венец!» [7, с. 109–110]). Такая трактовка сцены еще более углубляет заложенную Пушкиным инверсионную семантику свадьбы в конце первого действия оперы.

Инверсия свадьбы в первом акте и настоящая свадьба во втором образуют своего рода зеркальную композицию в драматургии оперы. Однако же на этом дальнейшее развертывание, точнее, искажение, свадебной линии не завершается: отголоски обеих свадеб слышны в конце третьего действия, в дуэте Мельника и Князя: «Зачем же, князь, вечер ты не приехал к нам? У нас был пир [здесь и далее курсив наш. – Н.В.], тебя мы долго ждали» [7, с. 238].

Отметим, что в этой сцене также подспудно даются косвенные намеки на время года. Князь вновь возвращается на старые места, к старым воспоминаниям и снова – осенью: «Что это значит? Листья, поблекнув, вдруг свернулись и с шумом, как дождь, посыпались на меня!» [7, с. 225–226] (для сравнения приведем пушкинский текст: «Что это значит? Листья, поблекнув, вдруг свернулись и с шумом / Посыпались как пепел на меня»). Картина общего запустения («Вот мельница; она уж развалилась...» [7, с. 218–219]) подчеркивается атмосферой увядания природы. Осень, как символ умирания, незримо присутствует как в начальной, так и последних картинах оперы.

Как драматично на этом фоне звучат обращенные к Князю слова безумного Мельника: «Здорово, зять!» (пример 1 [7, с. 226]), отсылающие к свершившимся событиям начала оперы и «коверкающие» обычай здороваться самого Князя (пример 2 [7, с. 26]).

Из приведенных фрагментов становится очевидным, насколько прочно Мельник усвоил и не забыл за истекшее с последней роковой встречи время интонации Князя: они воспроизведены им почти в точности.

Пример 1

Мельник

Здо-ро - во, здо - ро - во, зять! Я здеш-ний во - рон!

Пример 2

Князь К Наташе к Мельнику

Здо - ро - во, мильный друг! Здо-ро-во, мель-ник!

Пример 3

Мельник

Доб - ро по-жа-ло-вать, си - я - тель-ней-ший князь!

Как разнятся они с той пышной велеречивой фразой, которой он приветствовал гостя в начале (пример 3 [7, с. 27]):

И какой глубокий психологический подтекст несет в себе этот прием! Подражание княжеским манерам живописует всю бездну отчаяния и мстительной памяти, в которой жил несчастный старик все эти годы, помня до мелочей, до деталей обстоятельства давно свершившейся трагедии!

Искажение свадебной линии еще более усугубляется в последнем акте оперы, когда Мельник, мертвой хваткой вцепившись в Князя, обращается к Княгине и Ольге с такими речами: «Он наш жених, его мы не уступим! Сегодня свадьба, и вас на пир я приглашаю!» [7, с. 294]. Вспомним, что подобного текста у Пушкина нет, поскольку финал оперы создан Даргомыжским. Предположим, что при его написании композитор мог ориентироваться на то самое «коллективное бессознательное», подсказывавшее неизменную концовку всех произведений, основанных на русалочьей теме. Как правило, в окончаниях большинства этих сюжетов свадьба соседствует с похоронной тематикой. Так, в либретто одной из европейских предшественниц «Русалки» – опере «Ундина» Гофмана – финальная картина свадьбы Хульбранда и Бергальды заканчивается смертью рыцаря и словами хора, прощающего ему любовь к русалке и отпускающего его к водным духам [24, с. 216–244]. В концовке самой повести «Ундина» Фуке в переводе Жуковского также тесно соседствуют свадьба и погребение рыцаря (Ундина, превратившись в ручей, навсегда обвивает его могилу). Важно отметить, что в описании свадьбы рыцаря и

Бергальды постоянно предвосхищаются будущие печальные события [8]. Иными словами, перед нами – еще одна мифологическая обусловленная бинарная оппозиция [1] сюжетов о морских девах¹ «свадьба – похороны», имеющая под собой более глубокий смысл противопоставления и диалектического единства жизни и смерти.

Руководствуясь, по-видимому, каждому понятными чувствами симметрии и чутьем, согласно которому должен развертываться мифологический сюжет, Даргомыжский создает такой финал, в котором находят разрешение все «заявленные» в первом действии конфликты: несостоявшаяся свадьба Наташи и Князя должна совершиться, виновник злодеяний должен потерпеть ту же кару, какую уготовил героине, а сама героиня, наконец, должна обрести свою любовь и, одновременно, удовлетворить жажду мести. Подобная развязка вполне обоснована в контексте развития оперного действия, но для нас важно то, что такой финал предусматривается и логикой развертывания именно мифологической стороны произведения.

«Костяком» драматургии пушкинского первоисточника является цикличность, понимая в мифологическом ключе, а именно, в смене естественных фаз «жизни – смерти – воскрешения или новой жизни» [2, с. 116]. Внимательный взгляд заметит, что третья фаза этого универсального цикла – воскрешение или новая жизнь – представлена в драме Пушкина не столь ярко, как первые две, что связано с неоконченностью произведения. Даргомыжский усиливает эту, сугубо мифологическую черту драматургии, демонстрируя

в либретто и самой опере *полный* цикл. Картина влекомого к ногам Наташи-Русалки Князя вполне удовлетворяет ее любовным и мстительным желаниям, а сам Князь является неперменным действующим лицом – женихом! – в наконец-то восстановленном *космосе* героини, с чего, по сути, начинается следующий цикл, своего рода воскрешение².

Очевидно, что свадебные мотивы финала обусловлены, с одной стороны, народной традицией. Как часто фольклорные сказочные образцы завершают свое повествование именно картиной свадебного пира! Нет, по-видимому, нужды уделять внимание тому, как хорошо знали о подобных финалах и сам Пушкин³, и Даргомыжский. С другой стороны, такое драматургическое решение объясняется и известным воздействием современной художественной практики. Вспомним, насколько популярной в русской культуре оказалась «Днепровская русалка» и ее многочисленные «продолжения»!

В финале «Русалки» Н.С. Краснополяского Леста появляется на свадьбе Видостана и Милославы и, срывая брачный венец с невесты, фактически, крадет жениха. Заключительная картина оперы живописует следующее зрелище: «Хрус-

альные чертоги Русалки на дне Днепра. Леста на возвышенном троне. Видостан пред нею на коленях. По ступеням стоят с розовыми гирляндами русалки, держащие над любовниками розовые венки» [10, с. 193–194].

По всей видимости, такого рода финал и послужил своего рода интуитивным образцом, то есть ориентиром для Даргомыжского. Подчеркнем, что за подобными концовками, венчающими собою ряд драматических сказочных событий, как правило, стоит сугубо мифологический смысл «восстановления космоса» или «космизации хаоса»⁴. Если не упускать из виду мифологичность «Русалки», то созданный Даргомыжским финал оперы в этом ракурсе окажется *логичным, угадываемым* и даже *архетипичным*, поскольку так завершается большинство мифологических сюжетов. И тогда можно многое было бы возразить одному из первых рецензентов шедевра Даргомыжского Серову – автору замечательной, глубокой, контекстно-масштабной работы [16, т.1, с. 254–338]. Он был недоволен недостаточно, на его взгляд, «жизненным» и реалистичным финалом оперы⁵. Однако мифологическая первооснова «Русалки» обуславливает именно такой конец.

Список литературы:

- [1] Верба Н.И. К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма // Общество. Среда. Развитие. – 2012, № 2. – С. 124–128.
- [2] Верба Н.И. К проблеме трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах в культуре XIX века (на примере драмы «Русалка» А.С. Пушкина) // Общество. Среда. Развитие. – 2012, № 3. – С. 113–117.
- [3] Верба Н.И. О претворении «русалочьей тематики» в культуре эпохи романтизма // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. Вып. 5. – СПб.: Астерион, 2010. – С. 27–32.
- [4] Верба Н.И. Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Вып. 5. – СПб.: Астерион, 2010. – С. 32–49.
- [5] Глумов А.Н. Музыкальный мир Пушкина. – М.; Л.: Музгиз, тип. «Известий» в Москве, 1950. – 280 с.
- [6] Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Очерк. – Л.: Музгиз, 1959. – 782 с.
- [7] Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. – М.: Музыка, 1975. – 312 с.
- [8] Жуковский В.А. Ундина. Старинная повесть из Ламонт Фуке в стихах В.А. Жуковского. – СПб.: А.Ф. Девриен, 1912. – 95 с.
- [9] Канн-Новикова Е.А. Хочу правды: Повесть об Александре Даргомыжском. – М.: Музыка, 1971. – 140 с.
- [10] Краснополяский Н.С. Днепровская русалка // Борисова Н.А. Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: источники, творческая история, поэтика. – Арзамас: АГПИ, 2007. – С. 193–194.
- [11] Кюи Ц.А. «Русалка». Опера г. Даргомыжского // Музыкально-критические статьи. – Пг.: редакция журнала «Музыкальный современник», 1918. – С. 118–129.
- [12] Мелетинский Е.М. Мифологическое мышление. Категории мифов // Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – М.: РГГУ, 2000. – С. 24–31.
- [13] Пекелис М.С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: В 3-х т. – М.: Музыка, 1966–1983.
- [14] Пекелис М.С. Даргомыжский и народная песня. К проблеме народности в русской классической музыке. – М.; Л.: Музгиз, 1951. – 212 с.
- [15] Ремезов И.И. А.С. Даргомыжский. – М.: Гос.муз. изд-во (Музгиз), 1963. – 128 с.
- [16] Серов А.Н. Русалка. Опера А. С. Даргомыжского // Избранные статьи: В 2-х т. – М.; Л.: Музгиз, 1950.

- [17] Телегин С.М. Ступени мифореставрации: Из лекций по теории литературы. – М.: Спутник+, 2006. – С. 78–121.
- [18] Телегин С.М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении // Архетипы, мифологема, символы в художественной картине мира писателя: Материалы Международной заочной научной конференции 19–24 апреля 2010 г. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – С. 14–16.
- [19] Толстой Ф.М. Разбор Русалки, оперы А.С. Даргомыжского, Ростиславом (извлечено из «Северной пчелы»). – СПб.: Тип. Н. Греча, 1856. – 31 с.
- [20] Холлис Дж. Мифологема: Воплощения невидимого мира. – М.: Класс, 2010. – 184 с.
- [21] Хопрова Т.И. Красногородцева Г. Александр Сергеевич Даргомыжский: Краткий очерк жизни и творчества. – Л.: Музгиз, 1959. – 94 с.
- [22] Шлифштейн С. А.С. Даргомыжский: Лекция / Изд. 2-е. – М.: Гос.муз. изд-во, 1955. – 28 с.
- [23] Miranda Angel Alvarez de Obras: En dos Tomos. – Madrid: sin. edit., 1959. Т. 2. – 262 p.
- [24] Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten / Von E.T.A.Hoffmann; Im Klavierauszug neu bearbeitet von H.Pfitzner. Leipzig: C.F.Peters: S.a. – 246 c.

¹ Вспомним, что ранние детские годы Даргомыжского прошли в родовом имении – селе Новый Твердунов на Смоленщине, в окружении деревенской природы и в общении с дворовыми, среди которых самым ярким «персонажем» для будущего композитора была няня, знавшая, как и в случае со знаменитым тезкой Даргомыжского, множество сказок, песен и явившаяся для него одним из «проводников» в мир родной культуры [21, с. 3]. Поэтому вопрос о намеренности или же бессознательности отражения композитором народной традиции в опере остается риторическим.

² Общая фабула «сюжетов о морских девах» такова: неперенное родство со стихией воды, выход в наш, человеческий мир, связь с человеком (любовь, брак, нередко – рождение детей как в браке, так и вне его), предательство со стороны человека (как правило, сопряженное либо с недоверием к героине, невыполнением обета, либо с наличием соперницы) и возвращение в родную стихию, месть, или, напротив, прощение человека. Мотив предательства сначала присутствует не во всех фольклорных и мифологических образцах, а выкристаллизовывается в народной традиции, а затем активно развивается в пласте художественных произведений эпохи романтизма [3; 4].

³ Исчерпывающей иллюстрацией к сказанному служат бессмертные строки А. Блока: «Умрешь – начнешь опять сначала / И повторится все, как встарь: / Ночь, ледяная рябь канала, / Аптека, улица, фонарь».

⁴ Вспомним «Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях», заканчивающуюся такими строками: «И никто с начала мира / Не видал такого пира; / Я там был, мед, пиво пил, / Да усы лишь обмочил...». Или же «Сказку о царе Салтане...», которая повторяет концовку вышеназванной «Сказки о мертвой царевне..»: «И садятся все за стол; / И веселый пир пошел / <...> Я там был; мед, пиво пил / И усы лишь обмочил».

⁵ Согласно мнению исследователей, «космизация хаоса, упорядочение земной жизни составляют главный пафос мифологии вообще» [12].

⁶ Обозначенные упреки в «нежизненности» финала «Русалки» стали, пожалуй, так называемым «общим местом» в критических работах об опере.