

/ Jack M. Balkin. — Режим доступа : <http://digitalcommons.law.yale.edu/yjllh/vol2/iss2/5>. — Загл. с экрана.

12. Mitchell K. *Making the World Weep? Decapitation / Castration in Puccini's Turandot* [Электронный ресурс] / Katharine Mitchell. — Режим доступа : [strathclyde.academia.edu/KatharineMitchell](http://strathclyde.academia.edu/KatharineMitchell).

13. Petty J. C., Tuttle M. *Tonal Psychology in Puccini's Turandot* / Jonathan Christian Petty, Marshall Tuttle. // *British Postgraduate Musicology*. — Volume 4. — March 2001. — Режим доступа: <http://www.bpmonline.org.uk/bpm4-turandot.html>.

14. Smith K. *A Princess Comes Home* [Электронный ресурс] / Ken Smith // *Opera*. — Режим доступа : <http://www.opera.co.uk/view-review.php?reviewID=136>.

УДК 78.03 : 792.54 (470)

*Елена Москалец*

## ФИНАЛ IV ДЕЙСТВИЯ «СНЕГУРОЧКИ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА КАК ОБРАЗЕЦ ГЕТЕРОГЕННОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЫ

**Целью** данной статьи является показ способов создания гетерогенной оперной сцены в «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова. **Объект** исследования – оперный стиль Н. А. Римского-Корсакова, **предмет** – сквозная гетерогенная оперная сцена как его составляющая.

Вопросы актуальной интерпретации оперной классики в последнее время находятся в центре той области музыкальной науки, которая определяется понятием «исполнительское музыкознание». Это относится и к оперному искусству, в рамках которого певцы-актеры ставят перед собой задачи углублённого и современного прочтения классических оперных партий, высказывают свои соображения в статьях и комментариях.

Понятие «музыкальная классика» относится к области стиля в искусстве и выступает в разных значениях и толкованиях. В первую очередь под «классикой» понимается определённый корпус шедевров

мировой музыки, куда входят эпохальные творения в разных жанрах, созданные представителями разных национальных школ в разные исторические периоды. Так, оперной классикой могут считаться как «Орфей» К. Монтеверди, так и «Игрок» С. Прокофьева, моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос», «Тарас Бульба» Н. Лысенко и многие другие оперные произведения, несущие в себе признаки шедевров.

С «классикой» в её широком, культурологическом, понимании не следует смешивать «классический стиль» – совокупность идейно-художественных установок композиторского и исполнительского творчества, где «нет расщепления мира на духовное и бытовое, в котором у музыкального “слова” нет иерархических примет высокого или низкого» [1, с. 115].

Опера «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова – подлинный шедевр мировой оперной классики. Одновременно это и вершина оперного стиля самого композитора, который считал данную оперу своим наиболее совершенным творением. «Снегурочка» – яркий образец национального русского стиля в опере, одно из первых оперных произведений, заявивших об этом стиле на уровне мировой оперной культуры. В монографии, посвящённой национальному стилю в русской опере, С. В. Тышко исходит из следующего определения стиля в музыке: «Стиль в музыке – это система устойчивых признаков музыкальных явлений, способ их дифференциации и интеграции на различных уровнях (авторская индивидуальность, направление и школа, историческая эпоха, национальная специфика и т. п.), переход их смысловых полей в конкретные системы музыкально-выразительных средств» [6, с. 5].

«Снегурочка» как эпохальное произведение обладает и собственным стилем, особенности которого выделяет сам Н. А. Римский-Корсаков, предлагая развёрнутый разбор оперы в «Летописи моей музыкальной жизни» [5]. Опера создавалась в 1880–1881 гг. под впечатлением пребывания композитора в имении Стелева за Лугой, где природа и история края, по словам композитора, «как-то особенно гармонировали с моим тогдашним пантеистическим настроением и влюбленностью в сюжет “Снегурочки”» [5, с. 133]. Процесс работы над оперой у композитора такого типа, как Н. А. Римский-Корсаков, включал почти одновременное формирование замысла и архитектоники будущего сочинения. Для него были особенно важны заготов-

ки – музыкальный материал в виде «тем, мотивов, аккордовых последовательностей, начал отдельных номеров, построения и очертания отдельных моментов оперы» [5, с. 134].

Материал и замысел, сливаясь воедино, потребовали от композитора особого метода работы над оперой. Как он сам говорит, «фантазия моя склонна работать с большей скоростью, чем скорость написания партитуры; сверх того от известной недостаточности согласования целого получаются недочеты в партитуре; поэтому я бросил этот способ, который раньше значительно применял в “Майской ночи”, и стал писать “Снегурочку” в наброске для голосов и фортепиано. Сочинение и записывание сочиненного пошло очень быстро, иногда в порядке действия и сцены, иногда скачками, с забеганием вперед. Сделав привычку надписывать при окончании почти-что каждого куска-эскиза числа, выписываю их здесь» [5, с. 134].

Такой метод работы особенно знаменателен в плане выявления того «семантического поля» (С. В. Тышко), из которого вытекает конкретика выразительно-конструктивных средств музыки, где действуют изначально две основные образные сферы: персонификация вокального начала через центральную оперную роль Снегурочки; авторский эстетико-философский комментарий к этому образу, представленный в инструментальной партии. В ней сосредоточена система лейтмотивов, специально разработанная композитором для данной оперы.

В результате Н. А. Римский-Корсаков создает в «Снегурочке» один из первых оперных образцов, основанных на принципе симультанной (гетерогенной) оперной сцены. Этот принцип характеризует известный немецкий музыковед К. Дальхауз, выделяя четыре «оперных» темпа: 1) темп как меру отсчёта метрических единиц; 2) темп действия и речи персонажей; 3) темп аффекта – движение во времени эмоциональных состояний, воплощаемых оперными героями; 4) темп как меру «представленного времени», которое, по К. Дальхаузу, не является «временем представления», а означает реальное содержание той или иной оперной сцены [цит. по: 4, с. 124–125].

Специфика оперы реализуется в сложном комплексе перечисленных «темпов», которые могут не только совмещаться, но по отдельности акцентироваться автором. Два начала в опере, которые в ней всегда были и по-разному взаимодействовали, – «музыкальная драма» и «по-

ющаяся опера» [4, с. 125] – означают, в частности, что композиторы, строя оперные сцены, отступают от реального хода времени, используют музыкальные формы, удовлетворяющие требованиям драматической ситуации, подчеркивая тем самым тот или иной её момент.

На этой основе первичная особенность оперы, заключающаяся в одновременной речи всех персонажей или симультанном (лишенном временной размерности) представлении панорамы событий и действующих лиц (западноевропейская опера-драма XIX в.), начинает корректироваться так называемой «романной эстетикой», заключающейся в требовании локального колорита, характерности [4, с. 125].

Законы музыки даже в вердиевских «симультанных» оперных ансамблях не позволяют сочетать разные музыкальные характеристики в одновременности. Поэтому, по К. Дальхаузу, в оперном жанре складываются и функционируют «гетерогенные оперные сцены», в которых опера «удаляется от драмы и от романа и утверждает собственную временную структуру» [4, с. 125].

Комментируя точку зрения К. Дальхауза, считающего гетерогенные оперные сцены достоянием оперной эстетики и поэтики уже XX в., В. Полупанов отмечает, что немецкий музыковед не учитывает опыт ансамблевых и хоровых сцен в операх русских композиторов-классиков, в том числе и Н. А. Римского-Корсакова [4, с. 125].

Как представляется, именно в операх Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Мусоргского возникали гениальные предтечи оперно-сценической гетерогенности, представленные не только через сочетание видов искусства (оперный синтез), но и через собственно музыкальный ряд – вокальные и инструментальные партии, «рельефы» и «фоны» в музыкальных характеристиках оперных персонажей, многоплановость в воспроизведении основной музыкальной идеи в её статике и динамике.

Одним из отражений подобной гетерогенности является система лейтмотивов, которая репрезентирует, наряду с их музыкально-символическим значением в развитии оперного сюжета, ещё и эстетическое присутствие в опере её автора, авторский комментарий к музыкальным характеристикам, даваемым им героям. По поводу лейтмотивной техники в «Снегурочке» имеются комментарии самого Н. А. Римского-Корсакова, который подчёркивает отличие своей лейтмотивной

работы от вагнеровской: лейтмотивы в «Снегурочке» распределены между вокальными и оркестровыми партиями, а не являются прерогативой исключительно оркестра, как у Р. Вагнера. Уже один этот факт означает гетерогенность, точнее – собственно музыкальную гетерогенность оперной партитуры, что в концентрированном, даже эталонном виде показано в знаменитой сцене из 4-го действия оперы, известной под названием «сцена таяния Снегурочки».

Говоря о лейтмотивной технике в «Снегурочке», Н. А. Римский-Корсаков, помимо названного выше момента, отмечает и такое характерное их качество, как многофункциональность. Если у Р. Вагнера «руководящие мотивы» (прямой перевод немецкого слова *Leitmotiv*), которым пользуется композитор, являются лишь «материалом» построения оркестровой ткани, то Н. А. Римский-Корсаков, кроме подобного применения, использует их и в «поющих голосах», а иногда они «являются составными частями более или менее длинной темы, как, например, главная мелодия самой Снегурочки» [5, с. 138].

Многофункциональность лейтмотивов проявляется и на уровне средств выразительности; иногда они «являются действительно ритмико-мелодическими мотивами, иногда же только как гармонические последовательности; в таких случаях они скорее могли бы быть названы лейтгармониями» [5, с. 138]. Композитор делает существенное замечание, касающееся восприятия «руководящих гармоний», которые «трудно уловимы для слуха массы публики», предпочитающей «вагнеровские лейтмотивы, напоминающие трубные военные сигналы» [5, с. 138].

«Снегурочка» – лирическая опера, претворённая через жанр пантеистической «весенней сказки», где наряду с «очеловечиванием» образа сказочного персонажа решается интеллектуально-художественная задача. По Н. А. Римскому-Корсакову, «схватывание гармонических последовательностей есть удел хорошего и воспитанного музыкального слуха, следовательно – более тонкого понимания» [5, с. 138]. Это относится не только к «массе публики», но и к исполнителям партий оперы. В частности, многофункциональность лейтмотивов, их распределения во всей музыкальной ткани, требует особой техники речитатива, о которой композитор говорит следующее: «В “Снегурочке” мне удалось добиться полной свободы плавно льющегося речи-

татива, причем аккомпанированного так, что исполнение речитатива возможно, в большей части случаев, а *piacege*» [5, с. 138].

Речитативно-ариозный принцип, применённый в «Снегурочке», не является единственным в ней как в «поющей опере». Сама суть речитатива (в барочном *stile recitativo*) восходит к истокам оперы как драмы, первоначально – *dramma per musica*, позднее (XIX век) – «большая» опера-драма и вагнеровская «музыкальная драма». Лирическая линия в опере-драме формировалась внутри масштабного диалога, ведущегося между солистами, хором, оркестром. Её носителями становились именно ариозно-речитативные сцены-эпизоды гетерогенного (смешанного, множественного) типа, где осуществлялась остановка (локализация) оперного действия, возникало то, что К. Дальхауз называет «бессловесными мгновениями» [4, с. 125], отражающими музыкальную идею сценической ситуации.

В создании одной из первых в оперном искусстве XIX в. гетерогенных оперных сцен Н. А. Римский-Корсаков был своего рода первооткрывателем. Композитор гениально почувствовал созвучность подобных сцен новым веяниям в эстетике и поэтике оперного искусства, которая интенсивно развивала вглубь свою музыкальную специфику, отдалялась в равной степени и от драмы, и от романа в литературе (К. Дальхауз [4, с. 125]). В своём разборе «Снегурочки» Н. А. Римский-Корсаков говорит фактически о стиле русской оперы, лирической в основе, но сопряжённой с мифологической фантастикой, верованиями в их национальных языческих первоисточках. Отсюда вытекает и камерность оркестра: «“Снегурочка” изобилует всевозможными инструментальными *solos* как духовых, так и смычковых, как в чисто оркестровых моментах, так и в сопровождении к пению» [5, с. 139].

Отмечает Н. А. Римский-Корсаков и особенности форм в «Снегурочке», выделяя среди них «традиционные – глинкавские, т. е. представляющие собой отдельные законченные номера (преимущественно в песнях)», а также «ходообразные, слитные, как у Р. Вагнера (преимущественно в прологе и IV действии), но с соблюдением известного архитектурного плана, сказывающегося в консеквентных повторениях кусков и в модуляционных приемах» [5, с. 139].

Образ Снегурочки находится в центре идейно-художественной концепции оперы. При этом изначально композитору видится (слы-

шится) и передаётся слушателю перспектива – телеологическая (конечная) – разрешение мировоззренческой и идейно-художественной проблемы предопределённости всех событий, происходящих «вокруг» Снегурочки, а также составляющих музыкальную динамику самого её образа. В музыкальной лексике вокальной партии Снегурочки и сопровождающих её оркестровых аккомпанементах взаимодействуют две интонационные сферы, характерные в целом для всей оперы – жанрово-характеристическая, обрядово-бытовая по генезису и ариозно-речитативная, прямо не связанная с жанровыми истоками, а характеризующая мир фантастики и языческой мистики.

Последовательное взаимодействие и итоговое слияние этих интонационных сфер на музыкальном уровне обозначает основную идею оперы – неизбежность конца, смерти Снегурочки как фантастического персонажа, приносящего своё существование в жертву земной человеческой любви. Внутренняя «несовместимость» с действительностью, «нереальность» музыкального образа, который сам Н. А. Римский-Корсаков определяет как «поэтичность девушки-Снегурочки» – персонажа условного, находящегося не в реальном человеческом, а в сказочно-поэтическом, мифологическом «состоянии» – сквозная линия в развитии всего музыкального материала оперы, основа её внутренней гетерогенности.

Начиная с Пролога, партия Снегурочки как бы обростает заимствованными из диалогов интонационными оборотами (лейтмотивами и песенными попевками), взятыми из её «общения» с другими персонажами оперы. К IV действию этот интонационный фонд уже полностью ассимилирован; остаётся только разрешить внутренний интонационный конфликт путем «остановки мгновения», что и показано в «сцене таяния». В ней драматургически снимается диалогичность, на первый план выступает внутренний монолог, а система лейтмотивов, распределённых между сольной линией и оркестром, придаёт ему необходимое качество симультанной итоговости.

Процесс, ранее находившийся в стадии динамики, переходит в статическое состояние. Уже в сцене-диалоге с Мизгирем возникают провозвестники «сцены таяния». Сущность этой сцены можно определить через аффект «томления», понимаемого как стремление, не находящее разрешения. Однако это не «тристановский» образ

из оперы Р. Вагнера, лишь по внешним признакам близкий ариозо Снегурочки из IV действия. Вагнеровское «томление» в «Тристане», запечатлённое в знаменитом «тристан-аккорде» (Э. Курт [3]) – статичное по природе; оно дано изначально и не развивается, а лишь повторяется от начала до конца оперы. Ариозо-монолог в «сцене таяния» построено динамично; вся музыкальная символика вытекает из поэтического текста и отражает его идеи через комплекс композиционных звеньев.

Гетерогенность сцены решена у Н. А. Римского-Корсакова через гибкую логику последовательных смен «руководящих мотивов», каждый из которых соответствует определённой стадии драматургической динамики. Финал, включающий ариозо Снегурочки, собственно «сцену таяния», диалогичен и монологичен одновременно, что и является признаком гетерогенной оперной сцены. Он содержит следующие эпизоды.

1. «В тени ветвей укрой меня от солнца...» (отголоски-реминисценции «лесных» лейтмотивов).

2. Брачный обряд и поклонение царю (лейтмотивы-попевки из хоровых сцен на фоне «лесных» лейтгармоний).

3. Благословение царя Берендея (тремоло и гаммаобразные пассажи струнных, предвосхищающих арфовую коду сцены – «застывшее мгновение»).

4. Публичное признание Снегурочки в любви (совпадает с началом ариозо «Великий царь!», обозначенное лейтмотивом «таяния»).

5. «При бледном утре...» (весь этот эпизод в вокальной партии звучит на фоне тремоло струнных и соло кларнета, воспроизводящего интонации из гимна Яриле-Солнцу, в данном случае несущего смертельную опасность для Снегурочки).

6. Гнев Ярилы (лейтмотив яркого солнечного света из гимна в базах, символизирующий угрозу).

7. Недоумение Снегурочки, ощутившей приход «тепла любви» (основной лейтмотив «предчувствия» из сцены с Дедом Морозом).

8. Благодарность матери-Весне (лейтмотив «цветочного волшебства», подчеркнутый солирующим кларнетом).

9. «Какая нега томящая течет во мне!» (дублировка вокальной партии кларнетом на материале основного лейтмотива Снегурочки).



10. «В крови во всей огонь!» (обособление соло кларнета на фоне тремоло скрипок, сопровождающих вокальную речитацию; смена тональности подчеркивает переломный характер этого момента в общей сцене).

11. «Люблю и таю...» (основной лейтмотив, суммарно объединяющий в контрапункте с оркестровыми *solī* – скрипка, флейта, кларнет – все предыдущие).

12. Прощание. «Последний взгляд...» (эффект постепенного исчезновения мелодического рельефа из вокальной партии на фоне прозрачных оркестровых педалей).

13. Эпилог. «О, чудное, неслыханное диво!» (хоровая речитация – ещё одно «застывшее мгновение», сменяемое арфовой каденцией *una corda* – «зримый» итог «сцены таяния»).

Такая конструкция Финала позволяет увидеть в нём типичные черты гетерогенной оперной сцены, создаваемой композитором на основе мотивно-тематического комплекса всей оперы. Сюжетная логика сконцентрирована на раскрытии основной этико-философской идеи, выраженной музыкальными средствами. Диалогичность, вытекающая из драматического первоисточника – «Весенней сказки» А. Н. Островского – преобразуется на основе симфонизированного монолога, имеющего в «сцене таяния» дискретный характер («вставки» образов-интонаций других действующих лиц), но, одновременно, обладающего сквозной направленностью к преддрешённому итогу.

Создавая подобную сцену, Н. А. Римский-Корсаков предвосхищает многое как в своём оперном стиле, так и в тенденциях развития оперы, наблюдаемых на рубеже XIX–XX вв. Система «руководящих мотивов», пронизывающая всё оперное произведение, применённая Р. Вагнером, для Н. А. Римского-Корсакова является лишь поводом для отыскания «русского», национально окрашенного воплощения идеи новой музыкальной драмы. Комплекс лейтмотивов в «Снегурочке» сосредоточен на показе и многогранном раскрытии лирической линии, достигающей большой силы драматического воздействия, но не порывающей с поэтической сказочностью и славянской мифологией.

Лейтмотивы в «Снегурочке» – характеристики не только заглавных и побочных персонажей, в том числе и «коллективных» (хоры), но и постоянно присутствующий в музыке «образ автора». Поэтому

«руководящие мотивы» свободно перемешаются из вокальных партий в оркестровые, выступают не в прямой связи с поющим текстом, а как символы-аллюзии аффектов, темп которых определяет главное в трактовке оперы исполнителями. Подобное претворение принципа гетерогенности, сквозной лейтмотивной техники немногим более чем через два десятилетия было осуществлено К. Дебюсси в опере «Пеллеас и Мелизанда», но уже на ином музыкально-языковом уровне.

**Выводы.** Опыт «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова лишний раз доказывает справедливость высказывания М. Бахтина по поводу гениальных художников: «Великий творец всегда идет впереди своего времени, он отвечает на непоставленные вопросы» [цит. по: 2, с. 10]. При всём различии оперных стилей Н. А. Римского-Корсакова и К. Дебюсси можно констатировать наличие в них общих тенденций к выявлению имманентно-музыкального смысла оперной сцены, — её гетерогенности, идейно-художественной концентрированности, характеристичности, локального колорита, что впервые было продемонстрировано в «сцене таяния» (финал IV действия) «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Гей Н. К. *Художественный синтез в стиле Пушкина [Текст] / Н. К. Гей // Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле : сб. ст. — М., 1976. — С. 115–143.*

2. Кокорева Л. *Клод Дебюсси [Текст] : исследование / Л. Кокорева. — М. : Музыка, 2010. — 496 с.*

3. Курт Э. *Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера [Текст] / Э. Курт. — М. : Музыка, 1975. — 550 с.*

4. Полупанов В. *Опера – драма или эпос? [Текст] / В. Полупанов // Советская музыка. — 1981. — № 11. — С. 124–125.*

5. *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни [Текст] / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Госмузиздат, 1955. — 397 с.*

6. Тышко С. В. *Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков [Текст] : исследование / С. В. Тышко. — Киев, Музинформ, 1993. — 117 с.*