

Н.И. ВЕРБА
(Санкт-Петербург)

**ОБРАЗ СТАРЧИЩА В «САДКО»
Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
В АСПЕКТЕ АРХЕТИПИЧНОСТИ
И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ**

Характеризуются и соотносятся с реалиями культуры различные ипостаси архетипичного образа Старчища. Выявляется взаимосвязь образа Старчища с архетипичным образом Мудрого Старика (по Юнгу), что определяет наличие интертекстуальных параллелей между его воплощениями в различных художественных произведениях.



Ключевые слова: архетипичные образы, интертекстуальные параллели, оперное искусство, христианская тематика.

Образ Старчища в «Садко» Н.А. Римского-Корсакова – весьма значимый, несмотря на эпизодичность и кратковременность присутствия на сцене, персонаж. Важность бытия Старчища в образной системе оперы обуславливается той ролью, которую играет его появление, тем влиянием, что оказывает мудрая и действенная сила на разгулявшееся царство морское, и упорядочивающим вектором, определяющим благополучный исход истории Садко.

Тесная спаянность рассматриваемого образа с христианской тематикой бесспорна*. Известно, что под именем Старчища первоначально имелся в виду издавна чтимый на Руси Никола Морской, в чьих силах и своеобразной «специализации» было утихомирить разбушевавшуюся морскую стихию. Однако, на наш взгляд, под Старчищем подразумевается не только лишь названный святой: это действующее лицо располагает и некоторой долей автобиографического подтекста. Так, в письме самого композитора В.И. Бельскому от 11 мая 1904 г. содержится следующий индикаторный пассаж: «В день ангела Старчища из “Садки” снег валил хлопьями». Согласно примечанию редактора к этому письму, «9 мая – день Святого Николы морского (пере-

именованного по цензурным соображениям в Старчище в “Садко”) – именины самого Н.А. Римского-Корсакова» [4, с. 323].

Однако же наше предположение питается не только лишь таким косвенным фактом, как совпадение дней ангела Святого Николая / Старчища и Николая Андреевича Римского-Корсакова, что естественно. Думается, что основной ракурс, в котором становится возможным отслеживать авторское слово в партии Старчища – своеобразное миссионерство композитора и созданного им героя, чьими конечными целями являются внесение гармонии и равновесия, космизация хаоса, восстановление порядка как в происходящем на дне морском, так и в звуковом оформлении этого действия. Данный угол зрения весьма близок христианскому вектору былин и оперы, пусть не ярко выраженному, имеющему «языческую подкладку» и основательно приправленному пантеистическими акцентами, однако же присутствующему и регламентирующему собственно повороты сюжета и ход соответствующих им музыкальных событий.

Обращает внимание схожесть музыкального воплощения Римским-Корсаковым этой разумной силы и – что, пожалуй, самое главное, – провозвестницы Высшей воли с пастором Хайльманом из гофманской оперы «Ундины», в которой тот выполняет, по сути, те же функции, что и Старчище из «Садко». Согласно своему статусу и христианской системе координат в мировоззрении, пастор вносит мир, покой и относительный порядок в трагическое окончание истории Ундины и Хульдбранда, сообщая ему необходимые оттенки катарсиса. Важно то, что облекается эта миссия Хайльмана в музыкальную плоть, сравнимую с той, которая отличает его «собрата» из «Садко».

Как видно из нижеприведенных отрывков (пример 1 [7, S. 61]; пример 2 [Там же. S. 235]), музыкальный портрет пастора Хайльмана зиждется на естественных для его роли оборотах – неспешных и торжественно-величавых, иллюстрирующих соответствующие атрибуты образа. Интонационный рисунок и ритмические особенности реплик Хальмана основываются именно на приглушенной звучности, вариантном развитии-развертывании лентообразной мелодики. Важно и то, что изречаемые Божьим служителем слова подчеркиваются предельным лаконизмом оркестровой фактуры, которая своей скупой и прозрачной хоральностью как будто подтверждает их весомость.

* Справедливости ради отметим, что некоторые исследователи, в частности Н. Костомаров, считают, что «христианское начало входит сюда (в былинку. – Н.В.) слабо и притом так, что языческая подкладка видна из-под новой одежды» [3, с. 233].

Пример 1*

Andante sostenuto

Heilmann

p



Еuch seg - ne der, der ein - zig seg - nen kann, mit bes - tem



Se - gen heut und im - mer - dar, und fuh - re froh him - aus was



froh be - gann. Nun kusst auch Eid' ihr seid ein brau tlich Faar.

Пример 2**

Andante sostenuto

p



О сти - ле, des Him - me - ls mil - der, mil - de - r Wil - le hat



ihn zum zei - gen Lie - bes - tod er - ko - ren, hat ihn zum Lie - bes - tod er - ko - ren.

Пример 3

Зычно



Ай, не в по - ру рас - пля - сал - ся, гро - zen Царь морс - кой!



Си - не мо - ре вско - ле - ба - ло - ся, то - пит мно - ги бу - сы



ко - ра - бли. От - пус - кай же дочь лю - би - му - ю



на по - верх зем - ли, к Нов - го - ро - ду. Быть ей реч - кой до ве - ку,



а и сам про - па - ди на дно: вла - сти над мо - рем ко - нец тво -



ей! *p* А те - бе, гус - ля - ру, не ве - ли ка



честь те - шить гус - ля - ми цар - ство под - вод - но -



е, по - слу - жи те - перь пес - ней Но - ву - го - ро - ду.

* Текст следующий: «Господь, благословение Твое / Сегодня призываю я на них, / Храните крепко счастье свое, / Отныне вы – невеста и жених».

** Текст следующий: «Ему Господня сила свыше смерть от любви дала».

На наш взгляд, существуют явные смысловые (и отсюда музыкальные) переключки между образами Хайльмана и Старчища из «Садко». Разумеется, этому способствует яркая жанровая определенность единственного выхода Старчища (как известно, композитор заимствует для него мелодию из «Обихода» [2, с. 115], что и определяет именно такой – сугубо религиозный, «ортодоксальный» и эпический – музыкальный облик Старчища). И пусть его реплики в противовес умиротворенному характеру пастора из «Ундины» произносятся (согласно авторской ремарке) «зычно», пусть в решительных ходах (в корреляции с мизансценой) более выражена ритмическая составляющая, все же осязаемые интертекстуальные переключки между музыкальным оформлением речей пастора и Старчища присутствуют. Они выражаются в лентообразном строении мелодии, главенстве слова, диктующего лаконизм как звукового рисунка, так и оркестрового сопровождения, объединении небольших построений-тезисов в крупные фразы, наличии «речевых» повторов звуков и выраженной, точнее тотальной, декламационности (пример 3 [5, с. 350]).

В интересующем нас образе угадывается и более глубокая «подкладка», нежели только видение «могуч-богатыря» Старчища в «Садко» или же пастора Хайльмана в «Ундине». Вспомним, что персонаж, сравнимый с названными, присутствует и в «Снегурочке»: Царь Берендей также наследует его многие характерные атрибуты, а именно: мудрость, административную силу, стремление рассудить героев и ситуации, опираясь на непреложные – Божеские и природные – законы справедливости, гармонии и равновесия. Отсюда, от этой «матрицы» – несомненные переключки его музыкального претворения с теми принципами, согласно кото-

рым воплощаются в музыкальной ткани образы Старчища и Хайльмана.

Родство музыкальной характеристики Царя с портретами названных действующих лиц чувствуется буквально в каждой подчеркнуто декламационной – вещательной, пророческой – фразе сцен с Бермятой и Купавой (второе действие «Снегурочки»). Здесь господствуют та же неспешность, торжественность, эпичность, граничащая с бесстрастностью ровность эмоционального наполнения, реализованные через лаконизм, речитацию, небольшой диапазон, скупость оркестровой фактуры сопровождения, подчеркивающей важность вербальной составляющей (пример 4 [6, с. 194]).

Но более всего это родство ощущается, на наш взгляд, в заключительной сцене оперы, что выражено не только лишь в схожести принципов претворения в музыке отличительных атрибутов образа, но и в аналогичности самой ситуации, которая, безусловно, сравнима с финалом Ундины и окончанием шестой картины «Садко»:

| Финал «Ундины» | Окончание шестой картины «Садко» | Финал «Снегурочки» |
|--|--|--|
| Пастор Хайльман интерпретирует гибель Хульдбранда в Божественном ключе, <i>успокаивая и утешая</i> народ, принося <i>порядок</i> и катарсис в трагическую сцену. | Старчища <i>утрачивает</i> разгулявшееся подводное царство, возвращая <i>гармонию и равновесие</i> как героям, так и стихии. | Реплики и трактовка Царем гибели Снегурочки и Мизгиря вносят необходимый <i>уравновешивающий</i> контраст – покой, отраду, надежду на грядущие милости – в драматизм финала оперы. Царь призывает задуматься о <i>вечном круговороте жизни</i> . |

Симптоматично, что при наличии таких общих, «генеральных» интертекстуальных связей и в более частном преломлении, т.е. в строении заключительных весомых ре-

Пример 4

Царь

В сердцах лю-дей за - ме - тил я ос - ту - ду, не ви - жу в них го -
 ряч - нос - ти лю - бов - ной, ис - че - зло в них слу - жень - е кра - со - те
 а ви - дят - ся сов - сем и - ны - е стра - сти...

Пример 5



Сне-гу-роч-ки пе - чаль-на - я кон-чи-на и страш - на-я по - ги - бель Миз-ги -
ря тре-во - жить нас не мо - гут. Дочь Мро-за, хо - лод-на-я Сне-гу - роч-ка, по-
гиб - ла. Пят-над-цать лет на нас сер-ди-лось Солн-це; те-перь с е-ё чу-дес-ною кон-
чи - ной вме-ша - тель-ство Мо - ро - за прек-ра - ти - лось. Ве-се-лый Лёль, за -
пой Я - ри - ле пес - ню хва - леб - ну-ю, а мы к те - бе при-ста - нем.

плик Царя, угадываются характерные и для Старчища, и для Хайльмана «методы» воплощения этого мудрого, имеющего явную сакральную природу, образа. Здесь соответствующими средствами выразительности реализуются степенность, основательность, даже *незыблемость* Высшей воли и Высшего же разумного начала, проводником которой выступает Царь, призывающий вверенный ему народ «вернуться на круги своя» и, несмотря на печальные события, славить дарующее жизнь, тепло и свет Божество (пример 5 [6, с. 410–411]).

Продолжая своеобразный аудио- и видеоряд героев, в обликах которых запечатлены схожие черты, что определяет саму возможность рассмотрения их как персонификации одного архетипического образа, вспомним также о несчастном Мельнике-Вороне в «Русалке» А.С.Даргомыжского. В своем накаленном и эмоциональном безумии, имманентном трагическим перипетиям сюжета, он изрекает и пророчит весьма рациональные и реалистичные, разяще правдивые истины, и безумие его в контексте оперы можно трактовать именно как мудрость высшего порядка, как мудрость *юродивого*, которому только и позволено в сложных реалиях национального русского менталитета «глаголать правду» [1].

Иными словами, перечисленные герои восходят к архетипичному образу Мудрого Старика (по Г. Юнгу), оказывающегося востребованным во многих мифологических и

религиозных* сюжетах. Один прообраз определяет естественность интертекстуальных параллелей в его разнообразных художественных запечатлениях. Подобная «бездонность» образа Старчища в «Садко» еще более углубляет связи оперы не только с фольклорным пластом о морских девах и – шире – о контактах существа из иного мира с миром людей, а также корпусом художественных произведений на обозначенные темы, но и с более богатой сферой сюжетов (как фольклорных, так претерпевших обработку в культуре), в которых хаос космизируется при помощи вторжения справедливой и мудрой силы, персонифицированной в соответствующем герое.

Литература

1. Верба Н.И. Мельник в «Русалке» А.С. Пушкина и А.С. Даргомыжского // Муз. академия. 2013. № 1. С. 60–65.
2. Кандинский А.И. Н.А. Римский-Корсаков // История русской музыки : в 2 т. М. : Музыка, 1979. Т. 2. Кн. 2.
3. Костомаров Н.И. Севернорусские народо-правства во времена удельно-вечегового уклада (История Новгорода, Пскова и Вятки) : в 2 т. 3-е изд. СПб. : Тип. М.М. Стасюлевича, 1886. Т. II. С. 233.

* Отметим, что мотив «регуляции миропорядка» благодаря воздействию Высших Сил выступает ядром огромного пласта религиозных сюжетов. В частности, он является неизменной основой такого жанра, как жития святых.

4. Римский-Корсаков Н.А. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / сост., автор вступ. ст., коммент. и указ. Л.Г. Барсова. СПб. : Тип. ОАО «ВНИИГ им. Б.Е. Веденеева», 2004.

5. Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. М. : Гос. муз. изд-во, 1962.

6. Римский-Корсаков Н.А. Снегурочка (Весенняя сказка): опера в четырех действиях с прологом. М. : Музыка, 1974.

7. Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten / Im Klavierauszug neu bearbeitet von H. Pfitzner. Leipzig : C.F.Peters, 1907. S.a.

* * *

1. Verba N.I. Melnik v «Rusalka» A.S. Pushkina i A.S. Dargomyzhskogo // Muz. akademiya. 2013. № 1. S. 60–65.

2. Kandinskiy A.I. N.A. Rimskiy-Korsakov // Istoriya russkoy muzyki : v 2 t. M. : Muzyka, 1979. T. 2. Kn. 2.

3. Kostomarov N.I. Severnorusskie narodopravstva vo vremena udelno-vechevogo uklada (Istoriya Novgoroda, Pskova i Vyatki) : v 2 t. 3-e izd. SPb. : Tip. M.M. Stasyulevicha, 1886. T. II. S. 233.

4. Rimskiy-Korsakov N.A. Perepiska s V.V. Yastrebtsevym i V.I. Belskim / sost., avtor vstup. st., komment. i ukaz. L.G. Barsova. SPb. : Tip. ОАО «VNIIG im. B.E. Vedeneeva», 2004.

5. Rimskiy-Korsakov N.A. Sadko: Opera-byilina v semi kartinnykh: Klavir. M. : Gos. muz. izd-vo, 1962.

6. Rimskiy-Korsakov N.A. Snegurochka (Vesenniyaya skazka): opera v chetyrekh deystviyakh s prologom. M. : Muzyka, 1974.

7. Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten / Im Klavierauszug neu bearbeitet von H. Pfitzner. Leipzig : C.F.Peters, 1907. S.a.

Image of the Old Man in “Sadko” by N.A. Rimsky-Korsakov in the aspect of archetype and intertexts

There are characterized and correlated with the realities of culture various hypostases of the archetype image of the Old Man. There is revealed the interrelation of the image of the Old Man with the archetype image of the Wise Old Man (according to Jung) which determines the intertextual parallels between their incarnations in different fiction works.

Key words: *archetype images, intertextual parallels, opera, Christian themes.*

(Статья поступила в редакцию 21.10.2013)

Е.А. ВИЧЁВА
(Оренбург)

ИННОВАЦИОННОЕ ЗНАЧЕНИЕ КОМПОЗИТОРА В МУЗЫКЕ ТАНГО

Аргентинское танго рассматривается как целое культурное явление, изначально считавшееся только музыкой, предназначенной для сопровождения танцев. Описывается творческий путь Астора Пьяццоллы – аргентинского композитора, давшего мощный толчок развитию танго нуэво.

Ключевые слова: *танго, композитор, Астор Пьяццолла, бандонеон, музыкальная традиция и инновация.*

«Я всю жизнь работал для танго! – говорил Астор Пьяццолла. – Моя судьба уже решена. Танго, написанные мной, исполняются во всем мире. Моя музыка охватила все слои: интеллектуалов и народ. У меня постоянно напряженный график. Самолет, релетиция, концерт, самолет. В апреле я вновь вернусь в Европу. Остановлюсь в Париже и начну турне с концертами по Германии, Италии, Франции. На этот раз я буду путешествовать один с бандонеоном. Возможно, буду играть со струнным оркестром или симфоническим. Да, в мире есть танго-мода или мода на танго, но я искренне рад, что ко мне приходят ради музыки, которую я делаю. А моя музыка имеет прямое отношение к танго» [2, с. 127–128].

Аргентинское танго – это целое культурное явление, включающее в себя танец, музыку, поэзию, литературу, живопись и даже философию. Оно появилось почти 150 лет назад. Как музыкальное, так и танцевальное танго переживало разные времена. Было бессловесным, сугубо мужским, вульгарным, жаргонным лунфардо*, презираемым аргентинским высшим сословием, аморальным, безумно популярным, запрещенным, старомодным, забытым в связи с вошедшим в моду американским рок-н-роллом, воскресшим и, наконец, обновленным А. Пьяццоллой.

Изначально танго рассматривалось публикой и музыкантами исключительно как музыка, предназначенная для сопровождения танцев. Этот формат существовал до тех пор, пока

* Лунфардо (исп. *lunfardo*) — социолект, иногда рассматриваемый как особый жаргон испанского языка Буэнос-Айреса (Аргентина), а также в соседнем Монтевидео (Уругвай) конца XIX — первой половины XX в., сформировавшийся под влиянием итальянского языка, распространенного в рабоче-иммигрантской среде.