



ISSN 2658-4824 (Print)

УДК 782

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.061-075

С.А. Подшивалова
О.В. Шмакова

*Волгоградская консерватория
имени П.А. Серебрякова
г. Волгоград, Россия
ORCID: 0000-0002-2278-5860
galyginas@mail.ru
ORCID:0000-0001-8495-8635
olshmakova@gmail.com*

Svetlana A. Podshivalova
Olga V. Shmakova

*Volgograd P.A. Serebryakov Conservatory
Volgograd, Russia
ORCID: 0000-0002-2278-5860
galyginas@mail.ru
ORCID:0000-0001-8495-8635
olshmakova@gmail.com*

Образ Яромира в художественной системе оперы-балета «Млада» Николая Римского- Корсакова

Статья посвящена образу Яромира в мифологической по структуре и содержанию опере-балете «Млада» Н.А. Римского-Корсакова. В российском музыковедении не появилось системного исследования в подобном ракурсе, что определило актуальность избранной темы.

Образ Яромира рассматривается комплексно, с выделением характерных средств музыкальной выразительности — интонационных, тембровых, фактурных, ладотональных. В итоге подчёркивается, что Яромир является сложным персонажем. Сначала он предстаёт в героическом ракурсе как князь Арконы. Проходя через перипетии мистических обстоятельств

в противостоянии сил Добра и Зла, через борьбу за счастье в рамках лирического треугольника (Войслава — Млада), Яромир погибает физически, но возвышается духовно. Выше всех испытаний только Любовь.

Ключевые слова:

Николай Римский-Корсаков, опера-балет «Млада» Римского-Корсакова, миф в опере, образ Яромира.

The Image of Yaromir in the Artistic System of Nikolai Rimsky-Korsakov's Opera- Ballet "Mlada"

The article is devoted to the image of Yaromir in Nikolai Rimsky-Korsakov's opera-ballet "Mlada," a mythological work in its structure and content. Russian musicology does not include a systematic research work from such an angle, and this stipulated the topicality of the present theme.

The image of Yaromir is examined in a complex form, highlighting the characteristic means of musical expressivity, related to intonation, timbre, texture and modality-tonality. In conclusion, it is emphasized that Yaromir is a complex character. At first he appears in heroic light as the Prince of Arkona. Passing through peripetiae of mystically conditioned circumstances in the confrontation between the forces of Good and Evil, in the struggle for happiness within the framework of the lyrical triangle (Voyislava – Mlada), Yaromir perishes physically, but is elevated in the spiritual realm. Above all his trials is only Love.

Keywords:

Nikolai Rimsky-Korsakov, the opera-ballet "Mlada" by Rimsky-Korsakov, myth in opera, the image of Yaromir.

Для цитирования/For citation:

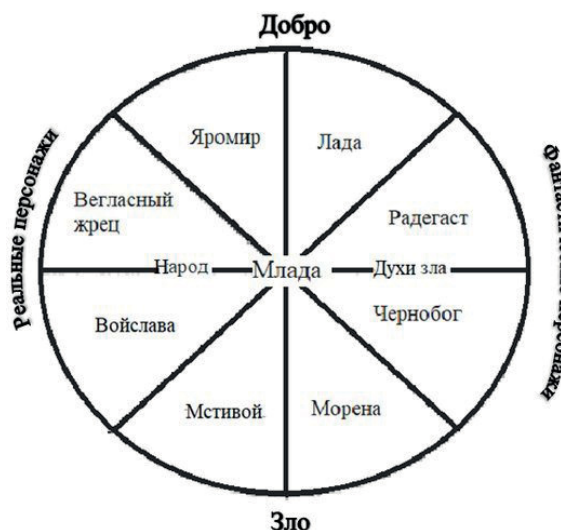
Подшивалова С.А., Шмакова О.В. Образ Яромира в художественной системе оперы-балета «Млада» Николая Римского-Корсакова // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 61–75.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.061-075.

Об опере-балете «Млада», написанной композитором в 1889 году, в музыковедческой литературе упоминается не столь часто в сравнении со «Снегурочкой», «Садко», «Царской невестой», «Золотым петушком» и другими операми Н.А. Римского-Корсакова. При этом произведение обладает несомненной ценностью как образец эстетических и стилевых исканий в сфере музыкального театра конца XIX — начала XX века. Более того, как замечает Е.Ф. Светланов, музыкальный язык «Млады» «намного опередил не только время его создания, но и сейчас поражает своей новизной, подлинными открытиями, повлиявшими на многое в музыкальном мире, появившееся значительно позже»¹ [12]. Несмотря на некоторые недостатки либретто и драматургического плана оперы, исследователь А. Осколков отмечает оркестровое мастерство композитора: «Одно из признанных достоинств этой оперы — необычайно богатая и колоритная инструментовка. Ни до, ни после создания этой партитуры Римский-Корсаков не применял столь многочисленного состава оркестра, такого количества вновь вводимых инструментов. Нигде далее его оркестровые решения не были настолько изобретательны» [8, с. 54].

Известно, что «Млада» — коллективный замысел композиторов «Могучей кучки», но множество факторов помешало его реализации. Именно Римскому-Корсакову удалось создать цельное произведение и завершить начатое. Благодаря исследованиям зарубежного музыковеда Альбрехта Гауба имеется возможность изучить материал, созданный Ц.А. Кюи, А.П. Бородиным, М.П. Мусоргским по итоговой версии клавира Н.А. Римского-

Корсакова (о колоссальной работе по сбору и анализу фрагментов, написанных этими композиторами, см. подробнее: [2]). А. Булычёва отмечает, что Гауб завершает дело, начатое ещё в 1920–1930-е годы А. Римским-Корсаковым, П. Ламмом, а также Ю. Зандером (см. подробнее: [1]). Иными словами, процесс дальнейшего использования фрагментов в различных опусах композиторами творческого содружества — отдельная тема исследования.

Изучение «Млады» возможно и в иных ракурсах — жанровом, стилевом, концептуальном, культурологическом. В данной статье в фокусе внимания — образ Яромира. В музыкально-хореографическом спектакле взаимодействует множество персонажей, отражается быт, обряды и праздники древних полабских славян². Архаика насыщается современным содержанием, так как главные герои — Яромир, Млада и Войслава — проживают сложную гамму чувств в ходе развития так называемого лирического треугольника. При этом возникающая *образно-художественная система*, согласно древнеславянской



легенде, делится на две сферы — Добра и Зла. Каждая из них, в свою очередь, включает образы реальные и фантастические, мужские и женские.

Образы Добра — условный «верх» системы. Здесь к реальным персонажам относятся Яромир, Вегласный жрец и народ; к фантастическим — Радегаст (Перун), Жива, Водник, Утреница, Вечерницы, Лада и Лель. Образы природы, которые сопутствуют силам Добра, — ясная безлунная ночь, рассеивающиеся облака после бури.

Образы Зла — условный «низ» системы. К реальным персонажам данной сферы относятся Войслава, Мстивой; к фантастическим — Чернобог, Морена (Святохна), дух Клеопатры, Кащей, злые духи, ведьмы и кикиморы. Образы природы усиливают мрачную фантазмагорию оперы — темнота, густые облака, мрак, подземный гул и гром, пламя, багровый месяц, адский вихрь, буря, наводнение.

«Вертикаль» в образно-художественной системе содержит противопоставление мужских персонажей — Яромира, который ищет истинную причину смерти любимой, — и Мстивого, жаждущего только наживы и власти. Женские образы-антиподы — Млада, чистая душой и погибающая от рук соперницы, — и Войслава, ради любви к Яромиру убивающая соперницу, подвергающая смертельной опасности как возлюбленного, так и весь народ. В сфере фантастики также наблюдается противопоставление образов Добра и Зла. С одной стороны, это Богиня Лада и Радегаст, с другой — Морена и Чернобог. «Горизонталь» в образно-художественной системе складывается как взаимодействие коллективных образов — народа (полабские славяне) и духов зла.

Важно отметить, что в опере «Млада» воплощаются типичные для композитора идеи. Так, М. Рахманова акцентирует: «Глубинная для Римского-Корсакова музыкально-философская концепция двоемирия... впервые в оперном жанре раскрывается в “Майской

ночи”». Замечательно, что... затем в “Снегурочке” и “Младе” эти миры встречаются, взаимопроникают в купальскую неделю, в таинственную ночь летнего солнцеворота. Отсюда тоже характернейший для последующих опер композитора *параллелизм обрядов людей и духов и раздвоение женского образа на “земной” и “потусторонний”* [курсив наш. — С.П., О.Ш.]» [10, с. 32].

Данный тип образно-художественной системы весьма близок вагнеровскому, *мифологическому* в своей основе. О возникающих аналогиях в творчестве двух великих оперных драматургов пишет А. Фефелова: «“Млада” с точки зрения организации семиотического пространства наиболее близка принципам вагнеровского цикла: отдельные темы образуют группы, объединённые общим интонационным ядром. Эти группы характеризуют четыре основные сферы, совпадающие с характеристиками пространственной системы координат: небесная, земная профанная, земная сакральная, сфера подземного царства» [14, с. 21].

В центре образно-художественной системы находится Млада. Став тенью, она пересекает «границу» между реальными и фантастическими образами. Продолжая любить Яромира, героиня общается с ним в мистических диалогах. Силой своей любви Млада пытается снять с него злые чары, наложенные Войславой. В итоге влюблённые воссоединяются на небесах в награду за верность и искренность чувства любви. Очевидно, что силы Добра берут верх над тёмными силами Зла в ходе серьёзных испытаний. Символично путь главных персонажей можно представить в виде крестного пути Человека, встречающего и преодолевающего различные обстоятельства, вступающего в борьбу с внутренними и внешними «врагами»³. Все образы, фокусирующиеся вокруг Млады, либо помогают, либо мешают Яромиру в восстановлении истины. В результате



пересечения им «границы» видимого и невидимого миров устанавливается гармония согласно миропониманию общества, в котором живут герои.

Изучение данной оперы в мифологическом ракурсе позволяет раскрыть её образный мир наиболее полно как в структурном, так и поэтическом аспектах. Согласно концепции О. Красновой, мифологическая структура включает пять этапов: символ — кризис — ритуал — реинтеграция — новый символ (см. подробнее: [5, с. 31–33]). Именно по этому принципу развиваются сюжеты многих мифологических опер⁴, в том числе и в «Младе».

Символу свойствен «дух сакральности, гармонической упорядоченности и целостности бытия, ощущение его вечной и абсолютной детерминированности» [там же, с. 26]. В опере «Млада» этапу символа в I и II действиях соответствует экспонирование и развитие темы любви главных героев — Яромира и Млады. Их отношения символизируют любовь чистую, вечную, которая в ходе испытания кознями Войславы помогает выполнить судьбоносную задачу — воскресить погибший в мировой катастрофе материальный мир и обрести гармонию в сакральном мире.

Кризисом называют «распадение согласия с объективным бытием, ощущение острой катастрофичности бытия личного, субъективного» [там же, с. 30]. Разлад с окружением происходит при встрече Яромира и духа Млады⁵, уже погибшей от рук соперницы: Млада манит его за собой в свой невидимый ирреальный мир. На протяжении всего III действия оперы князь «теряет» физическую оболочку, становясь, как и Млада, «тенью». Испытания культурного героя⁶ осуществляются не в реально-историческом времени-пространстве, а в сфере бессознательного, то есть во сне⁷. Лишь в конце данного действия Яромир просыпается, возвращаясь в материальный

мир, и начинает осознавать произошедшее, распутывать «нити судьбы» своей возлюбленной. Следует отметить, что переломный момент происходит в сакральную — Купальскую ночь, после которой с пробуждением Яромира и его движением в храм начинается новый День в царстве Арконы.

Ритуал, согласно О. Красновой, «есть действие, в ходе которого изживается критическая (кризисная) деформация <...> Особенностью ритуального действия... является не только “двойственная” логика трагедии, ... но и сохранение антитезы (“архетипа”) как ритмично повторяющегося элемента... ритуальное действие опирается на логику как бы «разгорающегося» стихийного переживания: от воспроизведения “образца” — через приобщение к нему — и ожидаемому экстатическому освобождению» [5, с. 33].

Этапу Ритуала в опере Римского-Корсакова соответствует сцена, в которой Яромир по совету Вегласного жреца, остаётся на ступенях Храма Радегаста и в течение ночи общается с потусторонними силами (IV действие, 2-я сцена). В результате мистического опыта главный герой узнаёт от Духов о злодействе Войславы и её причастности к смерти Млады.

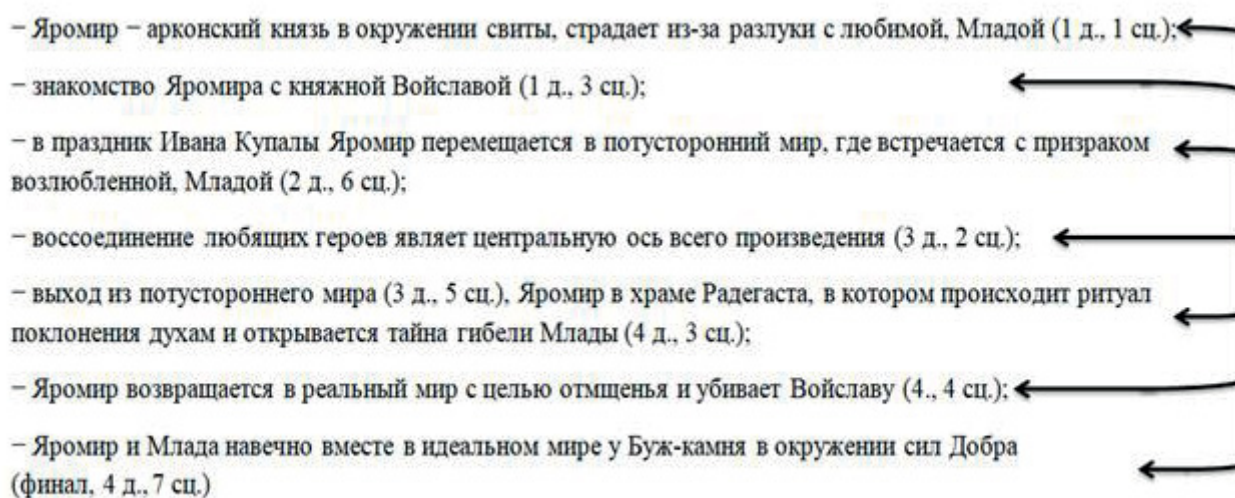
Реинтеграцией, или *восстановлением*, является «воссоединение с объективным», или же «обретение себя, идентификация» [там же, с. 31]. Реинтеграция приходится на сцену убийства Войславы (IV действие, 4-я сцена). Яромир поражает её мечом под магический гул Духов предков.

В процессе реинтеграции «исходная антитеза не уничтожается, не преодолевается, но закрепляется в миг катарсической “вспышки” — и возникает новая истина, *символ нового уровня*: Логос мифа, повествование и поучение, воплотившееся в слове» [там же, с. 33]. Яромир выполняет своё предназначение — узнаёт Истину, наказывает Зло, но погибает сам во время крушения арконского царства. Новым символом

после мирового апокалипсиса являются воссоединившиеся на небесах вечно любящие Яромир и Млада в новом граде Любви и Добра (финальная сцена).

Данная мифологическая структура симметрична. С. Гончаренко отмечает, что «метакод обратимости, выраженный в зеркально-симметричной форме, является важнейшим принципом, структурной парадигмой для традиционных культур» (цит. по: [7, с. 80]). В свою оче-

редь, зеркальные структуры в музыкальном тексте выражены с помощью инверсии. В изучаемой опере зеркальная инверсия усматривается на макрокомпозиционном уровне. Яромир, двигаясь по отражённому миру, преодолевая испытания, расширяет время-пространство и приближается к истинному Знанию о причине и обстоятельствах убийства Млады.



Рассмотрим далее музыкальное воплощение образа Яромира в «Младе» Н.А. Римского-Корсакова с целью обнаружить признаки мифологического текста на имманентном уровне⁸. Последние анализируются с точки зрения интонационных, ладотональных, формообразующих, жанровых характеристик.

Яромир в концепции оперы олицетворяет справедливость, традиционный уклад жизни, честность, верность. Это арконский князь, который потерял свою возлюбленную и пытается найти причину её гибели. Яромир постоянно испытывает душевные страдания и тоску по Младе. Экспозиция образа Яромира происходит в 3-й сцене I действия. Величие и торжественность при-

ветствующего хора «Острые стрелы» направлены на подчёркивание его силы как воина и охотника, победившего мощное животное [11, с. 28]⁹. Ремарка акцентирует героическую грань в его образе: «Входит Яромир в охотничьем наряде, впереди его несколько оруженосцев, сзади за ними слуги на золотом блюде несут кабанью голову» [11, с. 49].

Другая грань — лирическая — воплощается в ариозо «Вместе с чистым приветом, красавица, молодецкой потехи ты дар прими!» (пример № 1) в E миксолидийском. Широкая плавная мелодия с включением трихордов в триольном ритме симметрична и звучит на фоне статичного аккордового аккомпанемента в момент обращения к Войславе.



Пример № 1

Ариозо Яромира (I д., 3-я сцена)

Вмес те с чис-тым при-ве-том, кра - са-ви-ца, мо-ло - дец-кой-по-те-хи ты дар при-ми!

Moderato. (tempo rubato assai.)

Ярким контрастом являются зловещие интонации Мстивого и его дочери Войславы. Последняя, с помощью чар Морены, «влюбляет» в себя ничего не подозревающего Яромира. Таким образом, на первом этапе происходит завязка конфликта и образуется лирический треугольник в результате борьбы сил Добра и Зла.

Участие *мира фантастического* ещё больше «затягивает» любовный «узел», посылая Яромиру мистические сны (I действие, 4-я сцена). Первый сон — *признание* главных героев в любви: за лейтмотивом Млады (пример № 2) следует лейтмотив Яромира (пример № 3).

Пример № 2

Лейтмотив Млады (I д., 4-я сцена. Первый сон)

Andante

p

mf

p

pp *poco* *cresc.* *poco rit.*

Пример № 3

Лейтмотив Яромира (I д., 4-я сцена. Второй сон)

Andante amoroso. (un poco rubato)

dolce

Второй сон¹⁰ «переносит» героя «в храм Святовида в Арконе», где согласно ремарке, происходит *ритуальная сцена*, «брак Яромира и Млады. В храме жрецы; входят жених, невеста, гости. Между гостями Мстивой и Войслава (любимая подруга Млады)» [11, с. 52]. У струнной группы в светлом *C dur* звучит хорал, воссоздающий атмосферу церковного богослужения.

Однако резкая смена фактуры и реги-

стра почти зримо воспроизводит происходящее на сцене: «Войслава подносит Младе золотое обручальное кольцо. Млада надевает его, шатается и падает на руки Яромира. Яромир в ужасе, Млада умирает, и душа её улетает в виде голубой звёздочки» [там же, с. 52–53]. Драматическим акцентом становится напряжённый лейтмотив «ужаса Яромира» (пример № 4) с характерным вводным септаккордом на *ff*.

Пример № 4

Лейтмотив «ужаса Яромира»

(I д., 4-я сцена. Второй сон)

Allegro molto.

ff

sf

lunga

Усложнение отношений главных героев происходит в условиях *обрядовой сцены во время праздника Купала* (II действие, 6-я сцена). Таков концептуальный акцент, так как трое влюблённых — часть коллективной жизни, её уклада

и законов. Народ собирается на традиционное гуляние, зажигаются костры, поются песни и водятся хороводы.

Парни и девушки танцуют Коло, вместе с ними Яромир и Войслава. В данной сцене большую роль играет



символика круга, как вечно и вращающегося, и завершающегося действия. Об архаическом значении круга в операх Римского-Корсакова пишет А. Фефелова: «Сюжетной осью “Млады” и “Ночи перед Рождеством” служат два обрядовых комплекса, связанных с важнейшими моментами архаического календаря, зимним и летним солнцеворотами. В обоих случаях ритуал оказывает влияние на драматургию и композицию оперы: в “Младе” это круговой принцип купальского коло» [13, с. 17].

Обострение конфликта связано с появлением Млады, которая трижды мешает им воссоединиться: во время их «поцелуя», зажигания купальских огней, собственно танца. В последнем случае она разрывает круг и мешает целоваться всем парам. Именно в этот момент наступает разлад двух миров. Нарушается космическая закономерность солярного культа, прерывается ритуальное действие, что в дальнейшем приводит к разладу с реальным миром и хаосу в жизни ратарского народа.

В рондообразной композиции этой сцены рефреном является хор, а эпизодами — появления Млады, при виде которой наступает общее замешательство. В результате Яромир освобождается от чар Войславы: увидев Младу, они скрываются. Князь впадает в бессознательное состояние, теряя время и место

происходящего, — наступает кризис. Как отмечает О. Осадчая, «форма рондо генетически происходит из песни и танца (хоровода), главную идею которых составляет круговая повторность при обновлении» [7, с. 79]. Близкой является мысль Э. Кассиера, который подчёркивает, что «большинство типовых гомофонных форм содержит репризу, а реприза противопоставляется линейному времени как бы насильственно, вопреки природе физического времени, возвращает процесс к исходной точке, маркируя тем самым — с помощью начала — его конец. Музыкальное произведение словно рождается из точки и в точку возвращается» (цит. по: [7, с. 50]).

«Точкой возврата» в «Младе» является мистически окрашенная любовная встреча (III действие, 2-я сцена): «Тень Млады, легко спускаясь и скользя по скалам и обрывам, манит за собой Яромира» [11, с. 156]. После его вопроса «Когда ж конец разлуке?» они снова исчезают [там же, с. 162]. Вся вторая сцена — *диалог главных героев*, который венчается *лирико-томным ариозо Яромира* (пример № 5) и инструментальными «ответами» Млады. Фактура и тональности быстро меняются в зависимости от содержания. На словах «О призрак чудесный» на фоне органного пункта и мягких фигураций в *cis moll* возникают романсовые интонации.

Пример № 5

Ариозо Яромира (III д., 2-я сцена)

Larghetto

О при - зрак чу - дес - ный, о тень до - ро - га - я, за - чем за - чем ме - ня ма - нишь вта - ин - ствен - ный путь?

riten. Larghetto

Происходит важное событие — вновь объяснение главных героев в любви при новых обстоятельствах: появляется красочная модуляция в *f moll*, фактура становится более сложной, состоящей из трёх пластов с выразительными лирическими подголосками. Мистический характер происходящего подчёркивает и «мерцающая» гармония (ладото-

нальная переменность *f moll / As dur*), и неожиданные регистровые «перебросы» темы в оркестре. Особый акцент появляется в завершении сцены, когда в ариозо Яромира (пример № 6) включаются интонации лейтмотива Млады, символизируя сближение героев и предвосхищая их скорое воссоединение.

Пример № 6

Ариозо Яромира (III д., 2-я сцена, окончание)



Этап кризиса достигает апогея в сцене испытания любви Яромира к Младе inferнальными силами. Злые духи заманивают героя, дабы влюбить в дух Клеопатры (III действие, 4-я сцена). В ремарке сказано: «Душа Яромира в длин-

ной белой одежде тихо поднимается из-под земли на пьедестал и остаётся неподвижной, как изваянье» [11, с. 187]. Драматизм происходящего находит отражение в жалобных секвенционно нисходящих мотивах (пример № 7).

Пример № 7

Лейтмотив «жалобы Яромира» (III д., 4-я сцена)



Млада и здесь защищает любимого. Согласно ремарке, увидев, что Яромир колеблется, «тень Млады закрывает лицо руками и плачет» [там же, с. 197].

Наступает этап ритаула, когда Яромир оказывается в окружении потусторонних сил, на этот раз сил Добра (IV действие, 2-я сцена). Герой «в мрачной

задумчивости садится на одну из ступеней храма» [11, с. 222] и слушает хор жрецов, которые славят Радегаста. Когда жрецы заканчивают службу, Яромир обращается к ним. Основная тема героя в ариозо-прошении «Жрецы и жрицы» звучит торжественно спокойно и «эхом» откликается в оркестре.



Приходит время *остановки действия* через приём *реминисценций*, повторов сюжетных единиц, когда Яромир пересказывает произошедшее: о сне и о смерти Млады, об отравленном кольце, о манящей деде на празднике Купалы, о вырвавшейся душе Яромира, которая в «край таинственный перенеслася», о манящей страсти во дворце, о вдруг запевшем петухе ... Реминисцентный материал создаёт *арочность* в мифологическом тексте. Герой находится в священном месте на пороге открытия тайны в мистическое время, ибо Вегласный

жрец советует Яромиру остаться в храме и ждать ночных видений, которые дадут истинный ответ. Мифологический приём повтора, по мнению О. Осадчей, «реализует концепцию фазного циклически обратимого времени» [7, с. 74].

После череды явлений теней и духов, князей Само и Чеха, Руси Кия, Щека и Хорива, княжен Ванды и Любуши наступает момент, когда Яромир слышит: «Войслава отравила Младу, отмсти!» [11, с. 230–233]. В звучании хора усиливаются тревожные, отрывистые резкие мотивы (пример № 8).

Пример № 8

Хор духов (IV д., 3-я сцена)

Allegro moderato

Вой - сла - ва от - ра - ви - ла Мла - ду; от - мсти! От - мсти!

В кульминации слова духов декламируются на повторяющемся звуке с тремолирующим диссонантным аккордом на *f*: они заклинают Яромира. Тайна раскрыта, начинается новый отсчёт времени для главных героев — развязка любовно-мистического треугольника.

Этап реинтеграции раскрывает новую грань в характеристике Яромира. Узнав истину о смерти Млады, он решает последовать совету духов и наказать Войславу. Психологический поединок между ними приводит к катастрофе, так как погибают оба. Войслава в порыве гнева проклинает Яромира, и над её головой багровый огонек отражает знамение Морены. Под гул духов чешских князей «Отмсти!» Яромир хватает её за косу, поражает мечом и произно-

сит «Умри же, змея!» [11, с. 40]. В момент убийства мелодия «вырастает» из тихого кружения малой секунды, интонация сползает вниз, акцентируя начало реплики Яромира октавой в басу. Его лейтмотив экспрессивно взлетает в высокий регистр на пульсирующем *g moll*-ном трезвучии, которое далее резко разрешается в доминанту *a moll*, основную тональность сцены.

Произошедшее задаёт в характеристике новый ракурс — в борьбе за любимую Яромир убивает ту, которая любит его. С психологической точки зрения герой становится «антигероем». Будучи эмоционально неустойчивым и истощённым переживанием потери невесты, после видений и пребывания между двумя мирами — фантастическим и



реальным, Яромир совершает преступление и уподобляется Войславе. Однако с точки зрения мифологической Яромир освобождает мир от Зла, он оказывается Избранником Богов и сил Добра для восстановления Порядка. Яромир завершает свою миссию в реальном мире.

Пятый этап появления нового символа приходится на 4-ю сцену IV действия: после бури и наводнения в Ретре, посланной Мореной, храм Радегаста рушится, и под его останками герой погибает. Атмосферу надвигающегося страшного вихря воссоздают медные духовые инструменты. Мелодия взлетает от звука *h* большой октавы до *fis* третьей октавы на фоне ум VII, Учащение длительностей от размеренных восьмых до кружащихся шестнадцатых символизирует

разрушение храма [11, с. 244].

Символом новой жизни становятся обнимающиеся тени Млады и Яромира на вершине Буж-камня. В этом чудесном пространстве в чудесное время по облакам нисходят Боги в сопровождении светлых духов и награждают Яромира за его верность. Хор духов (пример № 9) имеет светоносный характер, звучит легко и прозрачно. В завершении усиливается торжественность на словах «Приди наш витязь молодой»: эта фраза звучит в тональности *E dur* у первых сопрано, тогда как остальные голоса вступают имитационно в восходящем движении со словом «приди». Тем самым создаётся эффект вознесения на небо Яромира и Млады.

Пример № 9

Хор Светлых духов (IV д., 7-я сцена)

Итак, Яромир раскрывается в опере-балете «Млада» Н. А. Римского-Корсакова с различных сторон. Возникающая по-

лиобразность как признак мифологического текста означает наличие нескольких смысловых функций в силу

прикосновения к разным мирам. Столь сложный образ, как арконский князь, раскрывается композитором через лейтмотивную технику.

Сквозной мотив, который встречается на протяжении всей оперы, варьируется в зависимости от эмоционального состояния Яромира. Первое изложение лейтмотива имеет героический характер с восходящей квартой в тональности *E* миксолидийском. Мажорные тоналности сопутствуют его появлению в начале и в финале оперы: при первом появлении — это хор-славление народа «Но острия стрелы Арконского князя» в *D dur*; в финале — хор Светлых духов «Приди наш витязь дорогой» — в тональности *E dur* славит Яромира на небесах при встрече с Младой.

Другая грань в характеристике Яромира раскрывается в драматических ситуациях, и лейтмотив излагается в минорных тональностях: *cis moll*, *es moll*, *d moll*, *e moll*. Таковые отражают сложный путь героя, его испытания мистическими снами, коварством Войславы, природной катастрофой. Яркая тема у скрипок, которая становится воплощением печали князя, встречается единожды в III действии, 4-й сцене. Это лирико-элегическая мелодия с семантически значимым нисходящим ходом от V к I ступени в тональности *a moll*, которая в ходе развития модулирует в *f moll*. Особое напряжение теме придает II \downarrow ступень.

Существенная грань в образе Яромира связана с его принадлежностью к миру древних славян. Сложившиеся в русской музыке XIX века музыкальные приёмы воплощения национального характери-

зуют Яромира как народного героя: речь идёт о трихордовых мотивах, стилизации фольклорных напевов с опорой на кварту и квинту, ладотональной переменности.

Яромиру приходится соприкоснуться с разными мирами — реальным и ирреальным, миром Зла и Добра в рамках образно-художественной системы мифологического типа¹¹. В конечном итоге он находит душевное равновесие и возносится на небеса. Важность баланса человеческого бытия и инобытия очевидна, так как любое отступление от порядка в одном из миров нарушает равновесие и приводит к общему хаосу. Мифологические идеи обновления человека, природы и всего мироздания раскрываются в драматическом ракурсе как сюжет об испытаниях культурного героя. Об этой особенности единства панэстетического и этического в мышлении композитора пишет М. Рахманова: «Римский-Корсаков, единственный в русской музыкальной культуре XIX века, как и Вагнер, единственный в культуре западноевропейской, оказался носителем мифологического сознания, и его достижения в этом смысле выходят за рамки собственно эстетического» [9, с. 108]. Представления композитора связаны с идеальным миропорядком во всём: в человеческих взаимоотношениях и их взаимодействии с природой.

Вечная борьба Добра и Зла завершается восстановлением космологического порядка в жизни древних славян. Олицетворением нового героя, познавшего мистический и ритуальный опыт во имя Любви, становится Яромир.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Отрадно, что интерес к «Младе» в наше время возрастает. Достаточно упомянуть о состоявшемся в Мариинском театре фестивале к 175-летию со дня рождения

Н.А. Римского-Корсакова. В апреле 2019 года прозвучали все его оперы, романсы, инструментальные произведения, а начался фестиваль именно с «Млады», что



стало фактом своеобразной «реабилитации» забытого сочинения (см. подробнее: [3]).

² Полабские славяне – группа западнославянских племён (Балтийские славяне), населявших в конце I – начале II тысячелетия территорию от реки Лаба (Эльба) на западе до реки Одра (Одер) на востоке и до Балтийского моря на севере. Они примыкали к другим славянским народам: на юге соседствовали с серболужицкими племенами, на юго-востоке – с поляками. Восточными соседями для них были Литва и Русские славяне, западными и северными – германские народы. Позже германцы, создав своё государство (оно называлось «Священная Римская империя»), стали стремиться к расширению своих границ; во второй половине XII века немцам удалось захватить земли полабских славян. В своём большинстве они были истреблены или онемечены (см. подробнее: [6]).

Основой для сюжета оперы «Млада» послужили культурно-исторические труды о славянстве, изданные в XIX веке: «Начертание славянской мифологии, составленное для получения степени доктора философии Михаилом Касторским» (1841), а также «История балтийских славян» А. Гильфердинга (1874).

³ Взаимодействие языческих и христианских мотивов в операх Н.А. Римского-Корсакова, а также другие эстетико-философские проблемы рассматриваются во многих работах, в том числе: «Музыка Римского-Корсакова в аспекте народно-поэтической славянской культуры и мифологии» Б. Асафьева, «Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова» И. Лапшина, «Н.А. Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий» Г. Орлова, «“Китеж”: откровение “Откровения”» Л. Серебрякова, «Славянский космос в поздних операх Римского-Корсакова» О. Скрынниковой и др.

⁴ К операм с мифологической структурой и поэтикой в творчестве Римского-Корсакова относятся «Снегурочка», «Садко», «Золотой петушок».

⁵ Она, как и многие другие женские образы Римского-Корсакова (Снегурочка, Волхова, Шемаханская царица, Царевна-Лебедь), амбивалентна. В опере Млада существует в виде тени в двух мирах – «живом» и «мёртвом».

⁶ Культурный герой – «персонаж мифических повествований, действия которого направлены на создание или добывание для людей различных культурных ценностей. Он может выступать в роли демиурга и бороться с хаосом» (см. подробнее: [4]).

⁷ Поэтика сна в мифологических сюжетах весьма показательна, так как отражает возможность изменения Времени, которое может останавливаться, замедляться, ускоряться, наплывать, обращаться и т. д. Спят в мифологических сюжетах Людмила (М.И. Глинка), Аврора (П.И. Чайковский), Феврония (Н.А. Римский-Корсаков) и др.

⁸ Таковыми являются: симметричность, обратимость, рондообразность, вариантность, тройные повторы, арки, реминисценции; полиобразность, амбивалентность.

⁹ Здесь и далее ремарки, нотные примеры даны по изданию: Н.А. Римский-Корсаков. Млада [11].

¹⁰ Следует подчеркнуть, что сны создают «иллюзию реальности»: герой перемещается в события прошлого, но с более детальными подробностями, то есть варьируются. Состояние Яромира утрачивает реальное измерение, что является началом «перехода» в мир ирреальный. Двоемирие, в котором оказывается герой, порождается противодействием сил Добра и Зла.

¹¹ Таковая находит отражение на нескольких уровнях: тип героев (боги, духи, жрецы), троичное представление о времени-пространстве (подземное, земное, небесное), цикличность событий (цепочка встреч главных героев), ритуальные действия (праздник Купала, магические заклинания, магический сон и пробуждение, свадебный обряд), биполярность мироустройства (Добро – Зло, мужское – женское, видимое – невидимое, профанное – сакральное).

ЛИТЕРАТУРА

1. Булычёва А.В. Коллективная опера-балет «Млада» (1872): первый выход в свет // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 1. С. 106–110.

2. Гауб А. Академическое издание коллективной «Млады» и его пределы // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 13. С. 4–25.



3. Дудин В. Неосвоенный космос «Млады» // Музыкальная жизнь. События. URL: <http://muzlifemagazine.ru/neosvoennyy-kosmos-mlady/> (дата обращения: 20.04.2019).
4. Кравченко А.И. Культурология: словарь. М.: Академический проект, 2000. 301 с.
5. Краснова О.Б. О соотносимости категорий мифопоэтического и музыкального // Музыка и миф: сб. трудов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. Вып. 18. С. 22–40.
6. Матвеев Г.Ф. Полабские славяне // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2016). URL: https://bigenc.ru/world_history/text/3152019 (дата обращения: 21.06.2019).
7. Осадчая О.Ю. Мифология музыкального текста. Волгоград: Издатель, 2005. 208 с.
8. Осколков А.С. Оркестровая специфика оперы-балета «Млада» Н.А. Римского-Корсакова // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018 (2). С. 53–62.
9. Рахманова М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. 240 с.
10. Рахманова М.П. Н.А. Римский-Корсаков // История русской музыки. Т. 8–9. М.: Музыка, 1994. 534 с.
11. Римский-Корсаков Н.А. Млада: волшебная опера-балет в 4 д. / сюжет по С.А. Геденову. Клавир. Лейпциг: М.П. Беляев, 1891. 260 с.
12. Светланов Е.Ф. Евгений Светланов о «Младе». URL: <https://www.liveinternet.ru/community/4989775/post317622363/> (дата обращения: 15.05.2018).
13. Словарь терминов. URL: <http://dramafond.ru/slovar-terminov/> (дата обращения: 03.08.2019).
14. Фефелова А.Г. Отражение мифоритуального универсума в операх «солнечного культа» Н.А. Римского-Корсакова: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2015. 187 с.

Об авторах:

Подшивалова Светлана Алексеевна, студентка кафедры истории и теории музыки, Волгоградская консерватория имени П.А. Серебрякова (400066, г. Волгоград, Россия), **ORCID: 0000-0002-2278-5860**, **galyginas@mail.ru**

Шмакова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки, Волгоградская консерватория имени П.А. Серебрякова (400066, г. Волгоград, Россия), **ORCID:0000-0001-8495-8635**, **olshmakova@gmail.com**

REFERENCES

1. Bulycheva A.V. Kollektivnaya opera-balet «Mlada» (1872): pervyy vykhod v svet [The Collective Opera-Ballet “Mlada” (1872): The First Performance]. *Problemy muzykal’noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 106–110.
2. Gaub A. Akademicheskoe izdanie kollektivnoy «Mlady» i ego predely [The Academic Edition of the Collective «Mlada» and its Limits]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. 2015. No. 13, pp. 4–25.
3. Dudin V. Neosvoennyy kosmos «Mlady» [Undeveloped Space of “Mlada”]. *Muzykal’naya zhizn’. Sobytiya* [Musical Life. Events]. URL: <http://muzlifemagazine.ru/neosvoennyy-kosmos-mlady/> (20.04.2019).
4. Kravchenko A.I. *Kul’turologiya: slovar’* [Culturology: Dictionary]. Moscow: Akademicheskiy proekt, 2000. 301 p.
5. Krasnova O.B. O sootnosimosti kategoriy mifopoeticheskogo i muzykal’nogo [About the Correlation of the Categories of Mythopoetic and Musical]. *Muzyka i mif: sb. trudov* [Music and Myth: Collected Works]. Moscow: Gnesins’ State Music and Pedagogical Institute, 1992. Issue 18, pp. 22–40.



6. Matveev G.F. Polabskie slavyane [Polabian Slavs]. *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya. Elektronnyaya versiya* (2016) [Big Russian Encyclopedia. Electronic version (2016)]. URL: https://bigenc.ru/world_history/text/3152019 (21.06.2019).
7. Osadchaya O.Yu. *Mifologiya muzykal'nogo teksta* [The Mythology of Musical Text]. Volgograd: Izdatel', 2005. 208 p.
8. Oskolkov A.S. Orkestrovaya spetsifika opery-baleta «Mlada» N.A. Rimskogo-Korsakova [The Orchestral Specifics of the Opera-ballet “Mlada” by N.A. Rimsky-Korsakov]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova]. 2018 (2), pp. 53–62.
9. Rakhmanova M.P. *Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov* [Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 1995. 240 p.
10. Rakhmanova M.P. H.A. Rimskiy-Korsakov [N.A. Rimsky-Korsakov]. *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian Music]. Vol. 8–9. Moscow: Muzyka, 1994. 534 p.
11. Rimskiy-Korsakov N.A. *Mlada: volshebnyaya opera-balet v 4 d. Syuzhet po S. A. Gedeonovu* [Mlada: Magic Opera-ballet in 4 Acts. Story by S.A. Gedeonov]. Klavir. Leipzig: M.P. Belyaev, 1891. 260 p.
12. Svetlanov E.F. *Evgeniy Svetlanov o «Mlade»* [Evgeniy Svetlanov about “Mlada”]. URL: <https://www.liveinternet.ru/community/4989775/post317622363/> (15.05.2018).
13. *Slovar' terminov* [Glossary of Terms]. URL: <http://dramafond.ru/slovar-terminov/> (03.08.2019).
14. Fefelova A.G. *Otrazhenie miforitual'nogo universuma v operakh «solnechnogo kul'ta» N.A. Rimskogo-Korsakova: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Reflection of the Myth-ritual Universe in the Operas of the “Solar Cult” by N.A. Rimsky-Korsakov: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2015. 187 p.

About the authors:

Svetlana A. Podshivalova, Student at the Department of History and Theory of Music, Volgograd P.A. Serebryakov Conservatory (400066, Volgograd, Russia),
ORCID: 0000-0002-2278-5860, galyginas@mail.ru

Olga V. Shmakova, Ph.D. (Arts), Professor at the Department of History and Theory of Music, Volgograd P.A. Serebryakov Conservatory (400066, Volgograd, Russia),
ORCID: 0000-0001-8495-8635, olshmakova@gmail.com

