

RU

## Персонажи народно-смеховой культуры карнавала в опере «Ночь перед Рождеством» Н. А. Римского-Корсакова

Руденко Т. Е.

**Аннотация.** Цель исследования - выявить особенности музыкальной характеристики персонажей оперы «Ночь перед Рождеством» - Чёрта, Солохи, Пацюка и Дьяка. В статье определяются интонационные обороты и лейттемы, которые лежат в основе характеристик представителей карнавального хаоса. Рассматриваются приёмы снижения, отображаемые посредством музыкального пародирования, жанрово-интонационной трансформации. **Научная новизна** заключается в том, что в исследовании вышеуказанные персонажи впервые будут рассмотрены как представители смеховой традиции карнавала. **В результате** доказано, что музыкальные характеристики персонажей свидетельствуют об их принадлежности народной смеховой культуре; функции аналогичны функциям участников смеховых празднеств.

EN

## Personages of Folk Laughing Culture in the Opera “Christmas Eve” by N. A. Rimsky-Korsakov

Rudenko T. E.

**Abstract.** The paper aims to reveal specificity of the musical characteristic of “Christmas Eve” personages - Devil, Solokha, Patsyuk and Sexton. The article identifies prosodic means and leitmotifs used to characterize carnival culture representatives, examines techniques of diminishment, such as musical parody, genre and prosodic transformation. Scientific originality of the study lies in the fact that the mentioned personages are for the first time considered as representatives of the carnival tradition. The research findings are as follows: the author proves that the personages’ musical characteristics indicate their belonging to folk laughing culture; their functions are analogous to carnival participants.

Роль народной смеховой культуры в жизни общества хорошо известна. Её традиции, особенности форм их бытования, сами смеховые празднества пользовались огромным интересом учёных. В разного рода литературоведческих источниках описываются древние Сатурналии, праздники дураков и слов, храмовые праздники с ярмарками и площадными увеселениями, во время проведения которых (длительность празднеств достигала семи дней) устанавливались особые законы жизни. Так, в фундаментальном труде М. М. Бахтина отмечается, что сама жизнь во время проведения этих празднеств как бы разыгрывалась по определённом сценарию, поскольку неразрывно была связана с кризисными, переломными периодами в жизни человека и природы в целом (пороговые периоды смены времен года, свадебные действия, приуроченные к этим праздникам и т.д.), а сама их форма – одна из важнейших «первичных форм человеческой культуры» [1, с. 13]. Исследователями (А. Н. Веселовский, В. Ф. Колязин, Д. С. Лихачёв, Ю. М. Лотман, Ю. В. Манн, Е. М. Мелетинский, В. Я. Пропп, О. М. Фрейденберг и др.) были выявлены закономерности смеховой традиции. Среди доминирующих выделялись время и место проведения празднеств, которые регламентировали характер и порядок их выполнения, а также особые, свойственные исключительно народной культуре, элементы – материально-телесное снижение, раблезианство, всеобщий принцип антиповедения, смена социальной иерархии, отрицание церковных норм. Были обозначены отличительные приметы смеховой культуры, такие как использование оригинальной атрибутики (ряжение, маски, кухонная утварь) и новый тип общения (фамильярно-площадный). Для карнавальных празднеств в контексте смеховой культуры, по мнению Бахтина, типичны и определенные персонажи – «храмовые праздники обычно сопровождалась ярмарками с их богатой и разнообразной системой площадных увеселений с участием великанов, карликов, уродов, учёных зверей...

шуты и дураки были неизменными участниками и пародийно дублировали различные моменты серьёзного церемониала» [Там же, с. 9].

Столь богатая и самобытная культура стала источником творческого вдохновения представителей разных видов искусств, в том числе и музыкального. Известно, что в карнавальных празднествах черпали идеи и сюжеты для музыкально-сценических произведений многие композиторы, как зарубежные, так и русские. Персонажи смеховой культуры стали всегда такими огромного количества русских опер, ораторий и кантат. Такими бесы, ведьмы, карлики «Сорочинской ярмарки», Варлаам и Мисаил в «Борисе Годунове» М. М. Мусоргского; Скула и Ерошка в «Князе Игоре» А. П. Бородина; скоморохи из одноименной оратории-действия В. Гаврилина – это лишь малая часть карнавально-смеховых образов в наследии композиторов. Целая галерея карнавальных персонажей обнаруживается и в операх Н. А. Римского-Корсакова. К ним можно отнести Морену, Кошея Бессмертного, леших, кикимор, оборотней из «Млады»; скоморохов, гусяров, гудошников из «Снегурочки»; царя Додона из «Золотого петушка»; гусяров Садко и Нежату из оперы «Садко»; Гришку Кутерьму из «Сказания о невидимом граде Китеже». В этой связи особого внимания заслуживает «Ночь перед Рождеством» и её персонажи – проворный Чёрт и хитроумная Солоха, блудливый Дьяк и тунеядец Пацюк.

Народная смеховая культура в музыковедении не обделена вниманием исследователей. Так, к европейскому карнавалу и способам претворения его типичных черт в инструментальной музыке зарубежных композиторов обращается Е. Р. Шаймухаметова [14]. Ряд учёных посвящают работы скоморошеству как одному из центральных элементов русской смеховой культуры (М. Н. Тимофеева, И. И. Волонт [5; 13]). Изучение примет смеховой традиции в опере Дж. Верди «Фальстаф» содержит работа С. С. Гончаренко [6]. Её опосредованное через литературную сказку проявление в либретто оперы «Сказка о золотом петушке» Н. А. Римского-Корсакова рассмотрено В. В. Горячих [12]. Персонажам оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского Варлааму и Мисаилу, Лжедмитрию и Бродягам в контексте народной смеховой культуры посвящена статья Е. В. Бериглазовой [3]. Однако традиции, приёмы и способы воплощения элементов карнавальной смеховой культуры в музыковедении не столь глубоко изучены, как в литературоведении. Существующие исследования не дают целостного представления о «музыкальном карнавале» как о «живом» развивающемся и обновляющемся феномене, а очерчивают связанные с ним вопросы и проблемы. Так, М. М. Бахтин, описывающий европейский карнавал, подчёркивает, что основная функция карнавального смеха направлена на возрождение, исцеление. Тогда как Д. С. Лихачёв отмечает, что в Древней Руси смех играл роль обнажения и уничтожения. В связи с этим возникает вопрос о правомерности соотнесения карнавальных элементов с сюжетами и героями русской оперы, а персонажей русского фольклора (например, Чёрта) – с яркими репрезентантами карнавальной традиции.

**Актуальность** исследования заключается в разработке аналитического подхода, который позволил бы современному исследователю раскрывать элементы смеховой культуры в оперном жанре, взаимосвязи драматургии музыкального действия и карнавального.

Для достижения цели автором поставлен ряд *задач*: по аналогии с традиционными участниками карнавала обозначить карнавальные функции персонажей в драматургии оперы, а также выявить специфические музыкальные средства воплощения черт народной смеховой культуры.

**Методологическую основу** исследования составил комплексный подход: соединение традиционных методов теоретического музыкознания и гуманитарных наук (филология, культурология). Своеобразным «ключом» к постижению художественного мира карнавала в операх Римского-Корсакова становится научное осмысление категорий музыкальной поэтики. Широко распространённые в литературоведении и адаптированные к области музыкознания понятия герой, персонаж, сюжет, событие рассматриваются сквозь призму интонационной характеристики, в качестве смысловых единиц текста.

**Теоретической базой** исследования стали труды литературоведов М. М. Бахтина [1], В. Ф. Колязина [7], Д. С. Лихачёва [8], посвященные смеховой культуре Средневековья, и труды музыковедов С. С. Гончаренко [6], Е. Р. Шаймухаметовой [14], Е. А. Ручьевской, Л. В. Суховой, В. В. Горячих [12].

**Практическая значимость** работы заключается в том, что раскрываемые в статье новые и интересные сведения могут быть использованы в качестве лекционного материала курса истории русской музыки. Новый взгляд на персонажей оперы и на их функции позволит режиссерам-постановщикам, дирижерам под другим углом интерпретировать сюжетно-семантический ряд оперы Н. А. Римского-Корсакова.

Действия персонажей оперы разворачиваются во время зимних Святков. Исследователями В. Я. Проппом, А. Н. Веселовским отмечается неразрывная связь между русскими Святками и прародителем европейского карнавала – римскими Сатурналиями. Эти празднества сопровождалось обрядово-символическими действиями: обилие еды и питья символизировало плодородие, различные игры (например, игра в «покойника», «козу») также связаны с плодородием и эротизмом, процессии-шествия символизировали победу нового над старым, жертвоприношение или жертвенная еда также связывались с культом плодородия, ритуальный смех символизировал обновление или рождение. Обозначенные действия легко угадываются в поступках персонажей «Ночи перед Рождеством» Римского-Корсакова. Хождение парубков и дивчат по домам в двух начальных действиях оперы и поезд Овсеня и Коляды из третьего действия являются не чем иным, как шествием, а дары от колядования – ритуальной едой. Персонажи оперы, причём как живые, так и неодушевлённые, участвуют в играх – игра в «козу» между Панасом и жителями Диканьки, игры небесных светил. Мотивы пьянства и обжорства содержатся в действиях второстепенных персонажей (Чуб, Панас, Голова, Дьяк, Пацюк), и сам смех сопровождает практически все сцены оперы и звучит как в хоровых, так и в сольных вокальных партиях. Эти действия совершаются в особое праздничное, или, как его называл Бахтин, «весёлое», время, что соответствует знаковому элементу поэтики карнавала.

Особое карнавальное время запечатлено в течении событий и их организации в структуре оперы в целом. Так, сквозные сцены позволяют действию развиваться стремительно, как это происходит в карнавале. Считается, что для карнавала характерны массовость, вовлеченность в общее действие всех участников. Аналогичная картина наблюдается и в рассматриваемой опере. Так, к примеру, абсолютно все персонажи исполняют колядные песни. Колядкой Чёрта и Солохи открывается опера, колядки парубков и дивчат присутствуют в двух начальных действиях, в третьем – её исполняют на небе фантастические персонажи, включая Чёрта, Солоху, Пацюка, а также ведунов и ведьм. Главные герои оперы также вовлечены во всеобщий карнавально-ритуальный сюжет. Они исполняют колядные песни как сольно, так и с хором, принимают участие в игровом обряде колядования (Оксана колядует вместе с парубками и дивчатами в сценах первого и второго действий, Вакула – в третьем действии, выпрашивая у Царицы черевички для возлюбленной, совершает аналогичное обрядовое требование угощения-подарка).

Как видим, в сюжете оперы и в действиях героев можно обнаружить яркие черты карнавальной поэтики. Остановимся более подробно на карнавальных функциях и музыкальных характеристиках наиболее ярких, на наш взгляд, представителей смеховой традиции.

Пара персонажей – Чёрт и Солоха – играет ключевую роль в оперном действии, поскольку стоят у истоков сюжетных перемен и руководят событиями. Они создают интригу, попадают в нелепые ситуации и смехотворно из них выкручиваются. Другая пара эпизодических персонажей – Дьяк и Пацюк – также принадлежит сфере комического. Дьяк – представитель духовенства – нарушает церковные догмы, впадает в блуд, а Пацюк во время «голодной кутьи» занимается обжорством.

Появление Чёрта и Солохи, Дьяка и Пацюка в различных сценах сопровождается яркой *интонацией тритона*, семантика которой неразрывно связана со сферой фантастики. Она звучит в лейтмотивах Чёрта и Солохи, присутствует как в вокальных репликах, так и в инструментальных темах, сопровождает появление персонажей в действии. О роли тритоновых (увеличенных и уменьшенных) созвучий в оперном творчестве Римского-Корсакова хорошо известно. Например, В. О. Берков, рассматривая понятие лейтгармонии, упоминает о тритонах Лешего из оперы «Снегурочка» как специфическом гармоническом средстве, характеризующем фантастическое существо. Исследователем отмечено, что «в русской литературе слово лейтгармония впервые встречается в “Летописи” Римского-Корсакова в связи с воспоминаниями о сочинении “Снегурочки”» [4, с. 56]. Аналогичная семантика наблюдается и в музыкальных характеристиках персонажей «Ночи». Однако функция тритоновых созвучий в этой опере шире: благодаря бытованию характерной интонации тритона в гармоническом языке как фантастических, так и реальных персонажей происходит интонационное сближение контрастных образных сфер. Подобный музыкальный приём (сближение посредством гармонии) способствует воссозданию карнавальной картины мира, для которой типичны единство и вовлечённость всех участников в единое действие.

Также тритоновая интонация становится своеобразным *«знаком-маской»* персонажей, музыкальные характеристики которых неизменны. Они статичны и не трансформируются в зависимости от изменения сюжетных ситуаций. В этом проявляется ещё один важнейший элемент поэтики карнавала – наличие персонажей-масок. Более того, обнаруживаются общие черты между Чёртом и одной из самых известных масок комедии дель арте – Арлекином. Существует гипотеза «о “бесовском” прошлом Арлекина, который, промчавшись во главе “дикой охоты”, устроился у “адского котла” в мистериях, чтобы поджаривать грешников, приобрел на этой службе комические ухватки и успел попасть в народный театр» [10, с. 39]. В комедиях же он играл роль хитрого слуги, который неустанно вмешивался в любые события сюжета.

Появлением Чёрта и Солохи, запевающих колядку на крышах диканьских изб, открывается всё оперное действие. Сама сценическая ситуация, где Чёрт свободно разгуливает в мире людей, а Солоха летает в воздушном пространстве, где обитают фантастические персонажи, репрезентирует картину карнавального хаоса, во время которого стираются пространственно-временные границы, а переход персонажей в иной мир и обратно становится возможным.

Не менее показательными являются музыкальные характеристики Солохи и Чёрта. В основе их колядки лежит диалог в виде чередующихся двух шеститактовых попевок: «уродилась Коляда» запекает Солоха, «накануне Рождества» отвечает Чёрт. Они имеют идентичную ангемитонную интонационную структуру в виде трихордовой попевки в объёме кварто-квинты. Трихордовая попевка в вокальной партии персонажей исполняется в звучной динамике на фоне выдержанного тремоло скрипичной группы оркестра. Тот факт, что представители inferнальных сил исполняют колядную песню, максимально приближенную к фольклорным образцам, отсылает к важнейшим элементам смеховой поэтики. С одной стороны, исполнение фантастическими персонажами народной песни ведёт к карнавальному снижению, к «дедемонизации» их образов, и в этом смысле Римский-Корсаков усилил карнавальный мотив, заданный литературным первоисточником. С другой – пение колядки травестировано её переводом из народной, фольклорной сферы в противоположную – фантастическую. Приём травести использован Римским-Корсаковым для создания особого карнавального весёлого времени (происходящее было невозможно в будни, а только в специальные праздничные дни).

Обращают на себя внимание не только интонационный склад начальных реплик героев и ситуация, в которой они звучат. Не менее важным и даже знаковым является риторика музыкальной речи обоих персонажей. Их поочерёдное обращение в самом начале оперы к главному образу солнца Коляде, произносимое не на земле и не в воздухе, а на возвышенности (на крыше диканьской хаты), сопоставимо с речью глашатаев,

которые оповещали о начале различных «дурацких праздников» и располагались на специальных трибунах или сцене. Кроме того, приём травести усиливается, поскольку колядка представлена Чёртом и Солохой чрезмерно помпезно и даже гимнично вместо привычного весёлого, шуточно-игрового звучания.

Тем самым стирание пространственных границ между реальной и фантастической сферами, смеховое снижение фантастических образов – дедемонизация персонажей Чёрта и Солохи, примеряющих на себя маски шутов (функция глашатаев) и оповещающих о начале празднично-колядного действия, уже в первом действии оперы погружают в мир карнавального хаоса.

Далее, во втором действии оперы функции, выполняемые Чёртом и Солохой, расширяются и, соответственно, появляются другие признаки смеховой культуры.

Так, музыка оркестрового вступления, построенного на диалоге лейтмотивов Чёрта и Солохи, «рисует» картину воздушного пространства и попытку пары «злодеев», подняв метель и украсив все ночные светила, опустить на землю крошечную тьму. Однако по стилистике и типу интонирования она близка скерцо. Его задорный характер воспринимается скорее как весёлая и забавная игра персонажей-фокусников, которые пытались спрятать все звёзды и месяц в рукава своих одежд, нежели коварные злодеяния inferнальных сил, стремящихся помешать счастью кузнеца и его возлюбленной. И уже в самом начале второго действия включается новый знаковый элемент смеховой культуры – игра как одна из форм художественного проявления карнавальности в оперном действии. Этот компонент будет развит в последующих сценах любовной игры Солохи; игры в «Козу» Панаса, парубков и дивчат; в играх и танцах звёзд.

О включении следующего элемента смеховой культуры сообщает ремарка в партитуре оперы – «Солоха одна около печи. Она мгновенно превращается из ведьмы в обычный вид, ставит в углу метлу и оправляет платье» [11, с. 100]. Совершаемое ею действие – переодевание – соотносится с типичным для смеховой культуры карнавала поведением наоборот, аналогичным выворачиванию одежды наизнанку, ряженьем, одеванием разных масок животных и страшилищ.

Дуэттино Чёрта и Солохи – плясовая колядка (второе действие) – представляет другой элемент смеховой культуры, а именно шутовское высмеивание главного языческого божества Коляды. Оно выражено как на вербальном, так и на музыкальном уровне. В поэтическом тексте содержится междометье (ой), коверкание имён («Колядица моя»), Овсень предстаёт выезжающим на чудной свинье («Покатился молодой... Он на свинке на чудной») [Там же, с. 106]. Несмотря на то, что интонационная канва вокальных партий приближена к колядкам, музыкальный язык номера слабо согласуется с характерными для колядных песен чертами. Явный танцевальный характер, который обозначен уже в тексте вокальных партий («поём колядку плясовую»), проявляется в ритмоформуле притопа. Она формируется повторяющейся ритмической фигурой (две восьмые – четверть) в двухдольном метре и подвижном темпе, а также отрывистой артикуляцией всё той же трихордовой попежки. Остатное кружение низких струнных инструментов вокруг квинты и октавы вызывает устойчивые ассоциации с волыночным («знак бурдона») басом. Возникает аллюзия деревенской плясовой. Вместе с тем исполнение реплик Чёрта и Солохи каноном также не согласуется с русской фольклорной традицией, в основе которой лежит подголосочный тип изложения многоголосия.

В результате колядная песня трансформируется в карнавальную дразнилку, роль которой заключается в смеховом снижении-умерщвлении Коляды (образ солнца) для его последующего возрождения. Эта идея является магистральной для средневековой карнавально-смеховой культуры. Так, Бахтин отмечает, что «снижение роет телесную могилу для нового рождения. Поэтому оно имеет не только уничтожающее, отрицательное значение, но и положительное возрождающее: оно амбивалентно, оно утверждает и отрицает одновременно» [1, с. 28]. Эта же идея является ключевой и в концепции оперы Римского-Корсакова – обновление мира, рождение нового календарного года.

Кроме того, сам стиль передразнивания, высмеивания вызывает параллели с традиционной формой карнавально-площадной речи, которая пронизана всевозможными клятвами, ругательствами, божбой. А брань, побои, переодевание связаны с образами смерти, смерти всего старого для рождения-появления нового.

Функции персонажей от действия к действию меняются: роль глашатаев (I действие) сменяется функцией карнавальных шутов, высмеивающих, дразнящих, дурачащих (II действие).

Совершенно в ином амплуа предстаёт Солоха в сценках со своими воздыхателями. Несмотря на то, что всякий раз появляется новый персонаж – её любовник (Голова, Дьяк, Чуб), все реплики героини на протяжении трёх сцен остаются неизменными. Их объединяет манера и организация речи, представленная двумя не соответствующими друг другу интонационными формами – *скороговоркой* и формулой «*поклона*» с общим мелодическим нисхождением. Первую образуют краткие речитативные мотивы, завершающиеся нисходящим скачком, вторую – протянутый тон, сменяющийся нисходящей секундой. И если бы не контекст, можно было бы предположить, что реплики Солохи на самом деле учтивы и галантны. Однако перед каждой такой интонацией «поклона» в оркестре звучит её суетливый скерцозный лейтмотив, что обусловлено мизансценами: после каждого стука в дверь и реплики очередного ухажёра Солоха прячет предыдущего в мешок, разворачивается и уже с поклоном приветствует вновь вошедшего. Столь резкий контраст инструментальной и вокальной характеристик проставляет новые смысловые акценты. Один заключается в комичности ситуации, другой связан с разработкой типичного для смеховой культуры мотива маски. В первом действии Солоха предстаёт в маске игривой ведьмы, во втором – женщины, пытающейся выпутаться из любовных интриг, которые она сама же и образовала, или самой учливой и обходительной жительницы Диканьки.

Не менее показательна с точки зрения проявления элементов смеховой культуры в опере персона Дьяка. Он охарактеризован двумя темами. Первая тема основана на интонациях псалмодии, вторая – знаменного распева. Обе представляют атрибутивную характеристику персонажа как представителя духовенства. Речитация на одном звуке, начинаясь с нисходящего скачка восьмыми в пунктирном ритме, сменяется протянутыми интонациями, которые сдерживают стремительное и устанавливают торжественное движение. Вокальные реплики дублируются в оркестре удвоенными чистыми октавами с квинтовым заполнением. Интонационно-ритмическое же решение темы созвучно строению просительной ектении, исполняемой диаконом в церкви. Ектения произносится быстрым читком, и в конце каждого прошения её темп как бы затягивается, а текст произносится на распев. Известно, что после каждого прошения священнослужитель осеняет себя крестным знамением. В этой связи обращает на себя внимание и окончание реплик Дьяка из «Ночи»: нисходящие секундовые ходы (D-C-Es-D) вызывают аналогии с баховской темой креста (Cis-His-E-Dis). В итоге перед нами предстает настоящая пародия на один из основных жанров церковной музыки. Приём пародирования же является одним из основных карнавальных признаков.

Знаменный распев (основа второй темы Дьяка) передан традиционными средствами: поступенным восходящим и нисходящим интонированием *a capella* без тактовых долей в медленном темпе. Казалось бы, в музыкальной характеристике персонажа выдержаны все атрибуты церковной традиции. Однако текст вносит диссонанс. Характеристика Дьяка как церковного лица вступает в противоречие с ситуативной характеристикой (ухаживание за Солохой), в которой он подчёркивает свои достоинства галантного кавалера. Так, он представляет себя в выгодном свете, рассказывая о своём бесстрашии перед стихией ради встречи с Солохой, просит уважить его стопкой: «Мраза веля и темени кромышной страха не имах аз; долгом велим и радостью своею, счастием своим, прекрасная Солоха, к вам я прибыть почел. Дайте ж чарочку горилки, дайте ж, дивная Солоха» [11, с. 118]. В этой связи вся церковная атрибутика оказывается посвящённой восхвалению не Господа, а прелестей ведьмы. В результате невольно возникает прямая ассоциация с праздником ослов, во время которого служились ослиные мессы. Как отмечают исследователи, во время этих действий слово «Аминь» заменялось на ослиный крик «ИА». Исторически сложилось, что карнавал противопоставлялся будням, распорядок жизни которых был подчинён церковным догмам, поэтому осмеянию подвергались «сюжеты» из жизни священников, церковные службы, священные заповеди.

Таким образом, в основе музыкальной характеристики Дьяка лежит противоречие – оно содержит и высокое духовное начало (строение тем близко строению церковных жанров, ассоциации с баховской темой креста), и низкое плотское (содержание текста рассматриваемых тем). Сцена Дьяка с Солохой представляет собой пародию на церковные службы и на духовенство в целом, что является показательным элементом смеховой культуры. Все четыре эпизода встречи Солохи с ухажёрами образуют яркий контраст сценам, где воплощаются искренние чувства и переживания главного героя – кузнеца Вакулы. Поэтому участники второго действия – Чёрт и Солоха выполняют ещё одну карнавальную роль смеховых дублёров главных героев оперы – Вакулы и Оксаны.

Эпизодическое появление другого второстепенного персонажа в третьем действии оперы репрезентирует типичный карнавальный элемент – раблезианство. По сюжету Вакула приходит к Пацюку с просьбой помочь найти Чёрта. В клавире дана следующая ремарка: «Пацюк располагается по-турецки на полу. Перед ним две деревянные миски с варениками и со сметаной. Вареники, выпрыгивая из чашки, залетают в миску со сметаной, переворачиваются и отправляются в широко открытый рот запорожца» [Там же, с. 219]. Это действие блестяще изображено чисто инструментальными средствами. Отсутствие вокальной характеристики Пацюка подчёркивает статуарность персонажа-маски, персонажа-функции. Так, на фоне уменьшённых и увеличенных трезвучий и их обращений в высоком регистре звучит двухтактовый мотив в исполнении флейты, состоящий всего из пяти звуков. Нисходящий замедленный октавный скачок на *staccato* с акцентом, затем мордент и вновь скачок, но уже восходящий на две октавы. Логика интонационной организации направлена на изображение «сюжета» – выскакивания вареника из одной миски (октавный скачок вниз), переворачивание в миске со сметаной (мордент) и перелёт в широко открытый рот героя (восходящий скачок). Непрерывное повторение музыкального мотива позволяет предположить, что собственно рот персонажа вообще не закрывается, и он безостановочно употребляет пищу. А очерченный звуковой объём символизирует широко раскрытый рот для приёма еды. Отметим, что подобная карнавальная трактовка этого персонажа рассматривалась литературоведами. Так, Ю. В. Манн отмечает: «...из семьи гоголевских чертей или близких и дальних родственников самый карнавализованный образ – это Пацюк. Он, по версии мужиков, “немного сродни чёрту”, но свои чары употребляет для лечения мирян. Обжорство, склонность к обильным возлияниям, телесная избыточность представлены в пузатом Пацюке не без лукавого сочувствия» [9, с. 21]. Безудержное поглощение пищи и неудержимое стремление к различным плотским удовольствиям (пьянство, обжорство, эротические развлечения) в широком смысле в контексте смеховой культуры карнавала стали называться раблезианством. Это ещё один пример карнавальной пародии (на казачество) и амбивалентной характеристики персонажа (сильный, свободолюбивый степной казак – ленивый обжора).

Тем самым второй и третий акты расширяют диапазон действий карнавальных персонажей. Они, как представители сил хаоса, глашатаи начала карнавала, здесь становятся уже его непосредственными участниками, смеховыми дублёрами, пародирующими и высмеивающими масками.

Отдельного внимания с точки зрения музыкального воплощения черт смеховой культуры заслуживают лейтмотивы Солохи и Чёрта, которые имеют много общего. Так, в основе первого четырёхтактового лейтмотива

лежит *ритмоформула притона* с чередованием слабой и сильной долей такта в трёхдольном метре. Она исполняется в верхнем регистре гобоем в быстром темпе на *staccato*. Как отмечал сам композитор, тембр гобоя в мажоре в высоком регистре по слуховым представлениям отличает простодушно-весёлый характер. В этой связи, наделённый чертами скерцо, лейтмотив обретает приметы деревенской танцевальной пасторали. Он отображает определенную модель поведения Солохи в различных мизансценах оперы, а именно внешне простой и радушной хозяйки, но способной тем не менее на фривольные выходки, хитроумный обман, любовные интриги и т.п. Подобный стереотип поведения чрезвычайно распространён среди участников смеховых празднеств. Так, по словам Е. Р. Шаймухаметовой, в основу сюжетов карнавала были положены «сексуальные мотивы и непристойные темы, связанные с разнообразными излишествами, а также сценки одурачивания, обмана» [14, с. 48].

Чёрт также не имеет развёрнутой темы, поскольку является персонажем-маской. Вся его характеристика заключена в лаконичном двухтактовом лейтмотиве, который репрезентирует его как представителя мира фантастики. Он состоит из двух ярких интонационных звеньев: нисходящего скачка на увеличенную кварту в пунктирном ритме и его восходящего поступенного заполнения. Мотив звучит в разнообразных вариантах – развёрнуто и в виде отдельного звена, в различном интервальном оформлении или направлении движения, в контрастных регистрах и динамике. Неизменными остаются быстрый темп, резкий интонационный абрис в совокупности с «изломанной» ритмикой и тональными сопоставлениями. Игровая логика организации интонационной материи свидетельствует о ярко выраженной скерцозной семантике.

Лейтмотивы персонажей обнаруживают генетическую связь со скерцо, основной «жанровой идеей» которого является модель движения. Вероятно, это закономерно, поскольку, по мнению Е. В. Белаш, скерцо имеет древние корни и своим происхождением обязано фольклорной «песне-пляске», благодаря чему жанр приобрел ряд таких признаков, как «танцевально-моторная основа, “игра” в широком (онтологическом) и узком (игра на инструментах) значении этого слова» [2, с. 10]. В этой связи фольклорная колядка, как интонационный источник народно-бытовых тем оперы Римского-Корсакова, и скерцозная песня-пляска, лежащая в основе характеристики фантастических персонажей «Ночи перед Рождеством», содержат характерный карнавальный признак – игровое начало. А также генетическая общность колядки и скерцо способствует отображению нерасчленённости карнавального мира оперы Римского-Корсакова.

Жанр скерцо, по мнению учёного, под воздействием национально-русского начала обретает нечто общее с жанром фантазии, что «добавило скерцо-жанру новые черты: импровизационность, вариантность и вариационность» [Там же, с. 14]. Такая особенность характерна для вариантно-вариационного развёртывания лейтмотивов Чёрта и Солохи. Известно, что названный тип тематического развития характерен для устной музыкальной традиции представителей различной национальной принадлежности – гуляров, скоморохов, а также менестрелей, миннезингеров и др. И в этом смысле сам «принцип вариативности, тесно связанный с художественным и творческим началом и включающий импровизационную природу» [14, с. 155], как отмечает Е. Р. Шаймухаметова, является одним из «ведущих принципов карнавала» [Там же].

Подводя итоги исследования, можно сделать несколько **выводов**. Персонажи Чёрт, Солоха, Дьяк и Пацюк трактуются Римским-Корсаковым в опере «Ночь перед Рождеством» как яркие представители народной смеховой культуры. В этом убеждают поступки, совершаемые ими на протяжении оперы (участие в любовных играх, исполнение песен-дразнилок, танцев, чрезмерное поглощение пищи и всеобщее пьянство), а их драматургические функции вполне сопоставимы с действиями участников карнавала (глашатаи, шуты, смеховые дублёры). Сюжетные перипетии, источником которых они являются, нарушают привычный уклад жизни всей Диканьки. В контексте смехового мира оперы они презентуют ситуацию распада мира, карнавального хаоса.

Музыкальная характеристика персонажей также способствует карнавализации художественного мира оперы Римского-Корсакова. Преобладающая статичность персонажей-масок достигается посредством кратких и лишённых развития лейтмотивов, заостряющих типичные, вплоть до утрирования, черты их облика. Они включены в смысловую оппозицию естественное – искусственное, где искренне любящим и живым героям противопоставляются статуарные искусно играющие в жизнь персонажи. В этом смысле персонажи-маски становятся неотъемлемой частью культурной среды, при этом на первый план выходят стилистические средства их выражения в музыке.

Функция лейтмотивов расширена: являясь специфическим знаком-маркером, они отсылают не только к тому или иному персонажу, но и к определённому карнавальному типу (похотливый священнослужитель, праздный гуляка и пьяница, блудница). Также для всех свойственен общий механизм снижения, который заключается в пародировании и трансформации жанра, несоответствии атрибутивных и ситуативных интонационных проявлений персонажей. В этом процессе участвует и сам тип интонирования – произнесение вокально-речевых оборотов персонажами, – который отличают свойственная смеховой культуре риторика пародии, издёвки, скандирования, брани.

Стремительное, быстро текущее карнавальное время, нерасчленённость и слитность карнавального мира, а также всеобщность и массовость в условиях оперного жанра реализованы при помощи структурирования оперных сцен (отсутствие номеров, преобладание сцен сквозного развития), интонационного единообразия (основа музыкально-тематического материала «Ночи» – трихордовые попевок и характерный интервал тритон), доминирования одной жанровой сферы (колядные песни).

Думается, что обращение композитора в своей опере к столь яркой и самобытной культуре и её участникам, к особенностям карнавального миропонимания способствует наиболее глубокому и полному раскрытию космогонической концепции «Ночи перед Рождеством».

**Список источников**

1. Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
2. Белаш Е. В. Русское фортепианное скерцо второй половины XIX века: автореф. дисс. ... к. иск. Ростов-на-Дону, 2015. 27 с.
3. Бериглазова Е. В. Борис Годунов М. П. Мусоргского: о связях «персонажей-бесов» и носителя власти в контексте народно-смеховой культуры // Манускрипт. 2018. № 11 (97). С. 133-134.
4. Берков В. О. Формообразующие свойства гармонии. Изд-е 2-е. М.: Советский композитор, 1971. 343 с.
5. Волонт И. И. Образная сфера смеха в русской музыке XIX-XX веков (трагедийно-сатирический аспект): дисс. ... к. иск. Красноярск, 2008. 150 с.
6. Гончаренко С. С. О поэтике оперы: уч. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2010. 260 с.
7. Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу: театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. М.: Наука, 2002. 208 с.
8. Лихачёв Д. С., Панченко А. М. Смеховой мир Древней Руси. Л.: Наука, 1976. 203 с.
9. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. 474 с.
10. Молодцова М. М. Комедия дель арте (история и современная судьба). Л.: ЛГИТМИК, 1990. 219 с.
11. Римский-Корсаков Н. А. Ночь перед Рождеством: клавир. М.: Музгиз, 1981. 358 с.
12. Ручевская Е. А., Сухова Л. В., Горячих В. В. Пушкин в русской опере: «Каменный гость» Даргомыжского; «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Изд-е 2-е, испр. и доп. СПб.: Композитор, 2012. 480 с.
13. Тимофеева М. Н. Тема скоморошества в русской музыкальной культуре: инструментоведческий аспект: дисс. ... к. иск. СПб., 2016. 318 с.
14. Шаймухаметова Е. Р. Музыка в системе карнавальской культуры (на примере западноевропейской традиции): дисс. ... к. иск. М., 2002. 269 с.

**Информация об авторах | Author information****Руденко Татьяна Евгеньевна<sup>1</sup>**<sup>1</sup> Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки**Rudenko Tatyana Evgenevna<sup>1</sup>**<sup>1</sup> Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka<sup>1</sup> [neghechka@mail.ru](mailto:neghechka@mail.ru)**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 27.09.2020; опубликовано (published): 30.11.2020.

**Ключевые слова (keywords):** карнавал; народная смеховая культура; персонаж; опера «Ночь перед Рождеством»; carnival; folk laughing culture; personage; opera “Christmas Eve”.