

RU

Музыкально-сценическое воплощение главных мужских образов в операх «Русалка» А. Даргомыжского и «Русалка» А. Дворжака

Костарев Д. В., Корчагина Н. В.

Аннотация. Статья посвящена работе оперного артиста над музыкально-сценическими воплощениями партий Князя в опере «Русалка» А. Даргомыжского и Принца в опере «Русалка» А. Дворжака. Целью исследования было выявить критерии музыкально-сценических воплощений образов главных героев двух опер на сюжеты о Русалке. Новизна исследования заключается в обнаружении сходства и различий в музыкально-исполнительских особенностях двух главных мужских образов в операх «Русалка» А. Даргомыжского и «Русалка» А. Дворжака, определяемых методом компаративного анализа, на основе выявленных критериев. В результате исследования были описаны критерии музыкально-сценического воплощения партий Князя и Принца, образов со сходным сценическим амплуа. Данные критерии позволили определить ряд общих черт героев опер, а также помогли констатировать их различия для дальнейшего выстраивания стратегии работы над ролями в операх А. С. Даргомыжского и А. Дворжака на сюжеты о Русалке.

EN

Musical-scenic embodiment of the leading male characters in the operas “Rusalka” by A. Dargomyzhsky and “Rusalka” by A. Dvořák

D. V. Kostarev, N. V. Korchagina

Abstract. The article is dedicated to the work of an opera artist on the musical and stage portrayals of the roles of the Prince in A. Dargomyzhsky’s “Rusalka” and the Prince in A. Dvořák’s “Rusalka”. The study aims to identify criteria for the musical-scenic embodiment of the main characters in these two operas based on the Rusalka plots. The scientific novelty lies in the identification of similarities and differences in the musical and performance characteristics of the two main male images through a comparative analysis based on the established criteria. As a result of the study, the criteria for the musical-scenic embodiment of the roles of the Prince (Dargomyzhsky) and the Prince (Dvořák) – characters sharing a similar stage employ – were described. These criteria allowed for the determination of a range of shared traits between the characters and helped define their differences, providing a basis for developing a strategic approach to role preparation in the operas by A. Dargomyzhsky and A. Dvořák.

Введение

Актуальность исследования связана с тем, что оперные сюжеты содержат множество ярких и колоритных персонажей, неоднозначность интерпретации которых вызывает интерес у слушателей и исполнителей. Исследователи ищут философские обоснования социальных и нравственных проблем, ставящихся композиторами и авторами либретто на примерах этих героев. Дирижёры и режиссёры спектаклей находят способы раскрыть внутренний мир действующих лиц, по-новому показать разные стороны их историй. Исполнители стараются достоверно воплотить сценические образы персонажей оперы, их поиски и ответы на жизненные вопросы. И образы Князя, Принца в операх А. С. Даргомыжского и А. Дворжака на сюжеты о Русалке отличаются выраженной неоднозначностью и противоречивостью, не поддаются быстрому и понятному объяснению мотивации поступков.

Предания о прекрасных девах, увлекающих мужчин в водные глубины, есть во многих европейских культурах, но особенно они распространены в славянских странах. В XIX в. была создана целая серия оперных спектаклей о Русалке (например, «Дунайская русалка» (1795) Ф. Кауэра, «Леста, или Днепровская русалка» (1805) С. И. Давыдова). А 16 мая 1856 года в Петербурге на сцене Мариинского театра состоялась премьера «Русалки» А. С. Даргомыжского (год создания – 1855), и сегодня эта опера идёт на сценах ведущих российских театров (например, в сезоне 2024-2025 гг. – в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-

Данченко). Антонин Дворжак также не обошёл стороной популярный в XIX веке сюжет о Русалке (год сочинения оперы – 1900), создав свой шедевр, и по сей день успешно ставящийся на сценах многих театров во всём мире (в сезоне 2024–2025 гг. – в театре Сан-Карло в Неаполе, в Национальном театре Праги).

Музыкально-сценическое воплощение каждого из действующих лиц названных опер требует самостоятельного подхода и работы исполнителя над ролью. Но когда речь идёт о схожих оперных амплуа, возникает научно-практическая проблема сравнения взглядов композиторов и либреттистов на главных персонажей действия и стремление исследователей и артистов, воплощающих образы на сцене, выявить общие и особенные черты для уточнения актёрских и вокальных задач исполнителей данных ролей в операх «Русалка» А. С. Даргомыжского и «Русалка» А. Дворжака.

Задачами исследования являются: проанализировать роль «Русалки» в творчестве А. С. Даргомыжского; изучить значение «Русалки» в музыкальном наследии А. Дворжака; исследовать особенности музыкально-сценических воплощений образов Князя в опере «Русалка» А. С. Даргомыжского и Принца в опере «Русалка» А. Дворжака; провести сравнительный анализ партий Князя и Принца на основе выявленных критериев для дальнейшего определения направлений работы над ролями в операх А. С. Даргомыжского и А. Дворжака на сюжеты о Русалке.

Методы исследования стали: культурологический подход и анализ с позиций специфики композиторского стиля, которые позволили рассмотреть место опер «Русалка» в наследии А. С. Даргомыжского, «Русалка» в творчестве А. Дворжака; с помощью музыкально-аналитического подхода были исследованы особенности музыкально-сценического воплощения образов Князя в опере «Русалка» А. С. Даргомыжского и Принца в опере «Русалка» А. Дворжака; комплексный исследовательский подход, компаративный анализ были применены для сравнения партий Князя и Принца на базе выявленных критериев музыкально-сценических воплощений данных партий.

Решение поставленных задач осуществлялось на основе теоретической базы, к которой относятся работы музыкальных критиков, освещающие особенности оперной музыки А. С. Даргомыжского (Серов, 1986; Стасов, 1952), работы учёных-музыковедов, посвящённые жизни и наследию А. С. Даргомыжского (Пекелис, 1951; Степанова, 2020; Хопрова, Красногородцева, 1959). Также привлекались источники, отражающие специфику вокального и оперного творчества А. С. Даргомыжского (Ежова, 2021; Самоходкина, 2006) и его оперы «Русалка» (Верба, 2015; Кизин, 2013; Пономарева, 2013; Цукер, 2010). В ходе исследования использовались работы самого композитора (Даргомыжский, 1921).

Анализировались русскоязычные источники, отражающие различные аспекты вокального наследия А. Дворжака (Бэлза, 1959; Егорова, 1997). Привлекались переведённые на русский язык письма самого Дворжака (1964). Использовались работы на русском языке, в которых рассматривается опера А. Дворжака «Русалка» (Быковских, 1982; Верба, 2017). Важным для данного компаративного исследования явился обобщённый анализ образов русалок и призраков в музыкальном театре XIX века (Кириллина, 1995).

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы в практической деятельности студентов учреждений высшего образования, а также в деятельности оперных вокалистов. Материалы исследования способны расширить представления об академическом вокальном исполнительстве; об исполнительских аспектах интерпретации партии Князя в опере А. С. Даргомыжского «Русалка», партии Принца в опере А. Дворжака «Русалка». Информация, изложенная в работе, будет полезной при подготовке научных статей, докладов по вопросам вокального исполнительства. Материал исследования может быть использован в курсах по истории вокального искусства и методике преподавания академического пения.

Обсуждение и результаты

«Русалка» в творческом наследии А. С. Даргомыжского

«Русалке», наряду с другими операми А. С. Даргомыжского, принадлежит важнейшая роль в формировании русского оперного стиля. В том числе – создание особого мелодического речитатива, использование интонаций бытового романса и русских песен в вокальных партиях, приёмов сквозного развития. Опера «Русалка» – первая психологическая бытовая музыкальная драма. А. Н. Серов называл её «первой русской оперой после глинкинского “Руслана”» (1986, с. 136).

Свою авторскую задачу Даргомыжский поставил для себя очень чётко: это развитие тех элементов, которые, как казалось композитору, не получили достаточной реализации в «Иване Сусанине» и «Руслане и Людмиле». Широко известны слова из письма Даргомыжского к В. Ф. Одоевскому: «Глинка, который один до сих пор дал русской музыке широкий размер, по-моему, затронул ещё только одну её сторону – лирическую... По силе и возможности я в “Русалке” своей работаю над развитием наших драматических элементов» (Даргомыжский, 1921, с. 41).

Даргомыжский написал «Русалку» на сюжет неоконченной драмы А. С. Пушкина. Это была первая по-настоящему зрелая работа композитора для музыкального театра. В «Русалке» выразительно показана словесная интонация в музыке, найденная им ранее в романсах. Это заметно как в партиях героев, так и в хоровых номерах, в особом мелодическом речитативе, в приёмах сквозного развития тем.

Одной из стилистических особенностей оперы является показ простой по своей сути, но очень яркой для её участников драмы, при этом без опоры на какие-либо исторические события или мифологический

сюжет. Время действия не определено, понятно лишь, что оно относится к «русской старине». Не давая чётких временных рамок, Пушкин в своей драме и Даргомыжский в опере создали сюжет по-настоящему вневременной.

Широко проступает в сюжете бытовой план, ведь сама суть конфликта оперы заключена не столько в психологической несовместимости героев, сколько в социальной несправедливости и неравенстве. Даргомыжский был чрезвычайно чуток к проявлениям общественных противоречий жизни, что впоследствии выразилось в его камерном творчестве, а именно – в сатирических романах. Бытовая жизнь русского человека также широко показывается композитором в массовых хоровых номерах I и II действий оперы.

Другой стилистической особенностью произведения стоит считать тонкое чувствование композитором внутреннего мира героев. Не случайно опера имеет в своём подзаголовке термин «психологическая». Персонажи «Русалки» по ходу действия демонстрируют трансформацию своих характеров и способов поведения. Так, Мельник из комедийного персонажа I действия превращается в трагедийного героя, преображаясь в совершенно безумного Ворона в III действии. А Наташа, представ в начале действия нежной, любящей девушкой, становится мстительницей. Сама жизнь заставляет раскрыться «тёмные» черты их натур.

К новаторским деталям, которые получили дальнейшее развитие в творчестве композитора, можно отнести следующие. Во-первых, это кропотливая работа с оригинальным текстом. Даргомыжский старался быть как можно ближе к первоисточнику, но ему пришлось расширить некоторые моменты драмы, углубить характеры персонажей, лишь бегло обрисованных у Пушкина. Композитор избавил образ Князя от черт лицемерия, развил душевную драму Княгини, облагородил образ Мельника, в котором подчеркнул не только стремление к наживе, но и горячую привязанность к дочери. Во-вторых, – обилие широко развёрнутых ансамблей-действий. Несмотря на указанные автором названия номеров (ария, дуэт, терцет), они имеют сквозное развитие и представляют собой целые сцены. Именно в этих номерах заключены самые драматические части оперы. В-третьих, огромную роль в «Русалке» приобретает мелодический речитатив.

«Русалка» входила в репертуар многих театров: на рубеже XIX-XX веков она ставилась в Копенгагене, Берлине, Монте-Карло, Сан-Франциско, Нью-Йорке, Париже, Иерусалиме, позже в Хельсинки, Бухаресте. Непревзойдённым интерпретатором роли Мельника был Ф. И. Шаляпин: «...в этот вечер, может быть впервые, полностью открылось публике в чудесном произведении Даргомыжского, каким талантом обладает артист, певший Мельника, и что русской сцене готовится нечто новое и большое» (Никулин, 1954).

«Русалка» в творческом наследии А. Дворжака

Антонин Дворжак много работал с родным фольклором, при этом опираясь на достижения европейских мастеров прошлого и современников: «Эрудиция Дворжака в области музыки была поистине удивительной. Бах, Гендель, Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Берлиоз, Вагнер, Лист – произведения всех этих мастеров он знал досконально» (Дворжак в письмах..., 1964, с. 95-96). Оперное наследие Антонина Дворжака во многом является продолжением и углублением идей его предшественника, Бедржиха Сметаны. Как и у последнего, в творчестве Дворжака просматриваются три линии: народно-бытовая, связанная с изображением деревенского быта Чехии; историко-романтическая, которая у Дворжака получает лирико-драматическую окраску; сказочная, к которой он обратился достаточно поздно, но которая оказалась наиболее близкой композитору (Друскин, 1983).

Опера «Русалка» по праву считается вершиной творчества Антонина Дворжака. Более того, это сочинение называют высшим достижением национального чешского искусства (Друскин, 1983). Либретто написано чешским поэтом и драматургом Ярославом Квапиллом.

Композитор трактует сказочную сферу как фон для действия, как внешнюю оболочку, сквозь которую на первый план выходят человеческие взаимоотношения. Сказочные персонажи наделяются человеческими чувствами и не противопоставляются миру людей. Ярче всего это видно по образу главной героини – Русалки, но и другие персонажи сказок тоже имеют человеческие чувства. Водяной – заботливый отец, лесные феи – деревенские резвящиеся девушки, Баба-Яга – старая сварливая женщина. В «Русалке» используются различные музыкальные характеристики мира людей и мира природы. Баба-Яга, лесные феи и русалки, Водяной – герои сказочного мира. Княжна, Лесник, Поварёнок и охотники, Принц – герои мира людей. Главная героиня у Дворжака является связующим звеном между обоими мирами.

В драматургию оперы органично «инкрустированы» (Серов, 1986) жанрово-бытовые сцены комедийного склада или живописные сцены пейзажей-пасторалей.

Лейтмотивы в «Русалке» применяются композитором не только для создания музыкального образа героя или явления. Они варьируются, изменяются по ходу движения драмы, отражая изменения состояний героев. Лейтмотивы проводятся в явном, хорошо заметном виде, но также они проходят и в разных голосах, звучат то последовательно, то одновременно, превращаются в фигурации. Лейтмотивы достаточно разнообразны по типам и структурам: протяжные распевные мелодии и короткие характеристические мотивы, аккордовые последовательности разной длины. Композитор создал сразу несколько интонационных комплексов, так или иначе рисующих собственный мир главных персонажей оперы – волшебный или реальный.

Ведущее место в лейтмотивной системе принадлежит главной героине оперы – Русалке. В полном виде ее лейтмотив показывается в первом действии оперы при первом появлении Русалки на сцене (I д., раздел *Andante*). Тема, характеризующаяся мечтательной грустью и томлением, проходит затем в различных вариантах, отражая смену состояний героини, например, грозно, как предвестие трагического финала тема звучит в сцене превращения Русалки в человека (1 д., оркестровый раздел *Maestoso*); эта же тема наполняется

отчаянием и болью в момент рассказа Водяному о перемене в чувствах Принца (2 д., раздел *Andante* после слов «Beda, Beda!»). В конце оперы (3 д., раздел *Andante* после оркестрового *Meno mosso*) она трансформируется в траурный марш. Другими лейтмотивами, связанными с Русалкой, являются мотив неотвратимой судьбы, рока (он проходит через всю оперу, не меняясь и символизируя собой трагическую судьбу героини) и мотив сочувствия Русалке, которое испытывают другие обитатели волшебного мира, особенно Водяной.

В образе подводного царя подчёркиваются человеческие черты: добродушие во взаимодействии с лесными жителями, забота и доброта к дочери Русалке. Лейтмотив Водяного – короткая фраза, звучащая как подражание чешской скороговорке. Как и другие лейтмотивы, она меняется по ходу действия оперы: становится то добродушной, то испуганной, то безутешно-горестной или угрожающей. Лесные обитатели характеризуются двумя мотивами – танцевальным и фанфарным возгласами.

Опера написана в чётко выраженной трёхчастной форме: финал является репризой первого действия – и там, и там одно и то же место развёртывания сюжета, образные и музыкальные «арки» между действиями, те же сольные высказывания Русалки, дуэтные сцены героини и Бабы-Яги, сцена с Принцем, как и в первой части завершающая акт.

«Русалка», «лирическая сказка», как обозначил её жанр сам композитор, была очень тепло принята публикой. Но лишь после смерти композитора опера появилась на сценах театров за пределами Чехии и до сих пор остаётся «самой популярной чешской оперой» («Русалка», А. Дворжак..., 2026).

Особенности музыкально-сценического воплощения образа Князя в опере А. С. Даргомыжского «Русалка»

Даргомыжский, опираясь на традиции романтико-драматической оперы, сложившиеся в ней драматургические и музыкальные формы, переосмысливая их, создал произведение, сочетающее в себе черты лирико-психологической музыкальной драмы с народно-бытовой оперой. Образ Князя по ходу спектакля не претерпевает таких значительных видимых метаморфоз, как образы Наташи или Мельника. Изменения личности Князя происходят не во внешних проявлениях, а только во внутренних.

Первый выход Князя показан в I действии (№ 2, Терцет) после арии Мельника. Князь ещё не даёт повода Наташе подозревать о близящемся несчастье. Но уже в этом терцете он колеблется и волнуется. Следующий раздел терцета – (*Andante*) «Ах, прошло то время, время золотое...» – построен на грустной мелодии, которую начинает Наташа.

Дуэт Князя и Наташи (I д., № 4) скорее нужно назвать дуэтной сценой, ведь она так же, как и предыдущий терцет, имеет несколько частей. Именно в этой сцене происходит объяснение героев, самая драматически напряжённая часть действия. Начало партии Князя («К чему притворствоваться напрасно?») образует контрапункт к нежной мелодии Наташи (Темпо I – «Бывало, издали уже спешишь...»). Князь глубоко опечален и говорит Наташе, что она уже не сможет развеять его грусть.

Следующий раздел дуэта – собственно объяснение Князя. Он начинает свой монолог издали: «Мой милый друг, ты знаешь, нет на свете...» После каждой фразы самим композитором проставлены паузы, которые подчёркивают, что Князь ещё колеблется – сказать возлюбленной правду или нет, – и пытается подобрать подходящие слова.

Новый виток драматического напряжения сцены даёт догадка Наташи о разлуке. В этой части дуэта происходит мелодическое слияние голосов, но смысл произносимого текста совершенно различен. Наташа настаивает, что готова на любые жертвы ради любимого. Князь говорит о «священном долге», из-за которого их встречи не могут более продолжаться. Оркестр, сопровождающий эту часть дуэта, олицетворяет волнение, нарастающее у обоих героев. Но вот Наташа услышала и поняла слова Князя. Она два раза задаёт ему роковой вопрос. Князь робко отвечает: «Что ж делать...»

Последующей репликой Князь пытается помириться с Наташей, он дарит ей и её отцу богатые подарки. Но даже известие о будущем материнстве Наташи не останавливает Князя: после кратких утешающих реплик он поспешно уходит. Первые два раздела этой дуэтной сцены более интересны в музыкальном отношении, чем в драматическом. Даргомыжский создал пленительные мелодии, полностью выражающие смысл произнесённого. По-настоящему драматическим и актёрски наполненным является последний раздел, где наибольшую силу имеет сценическая игра. Музыка, оркестр становятся вспомогательными, подчёркивающими слово и жест актёров на сцене.

Дуэт Князя и его невесты во II действии (№ 8, Дуэт) с драматической точки зрения интересно внезапной переменой поведения Князя. В прошлом действии он говорил Наташе, что женится на другой из-за «священного долга», но здесь Князь клянётся в любви другой, «всю жизнь мою тебе одной лишь посвятить!» – поёт он. Очевидно, Князь не искренен, но вопрос – с которой из своих возлюбленных?

После внезапного вторжения грустной песни Наташи в праданство (№ 12, раздел *Adagio*) начинается большой ансамбль. Все в недоумении, в музыкальной части партии Князь повторяет мелодию тревожных предчувствий своей невесты. Это снижает драматическую линию Князя, как замечает Серов: «Если б не вслушиваться в слова, никто бы не догадался, что князь “негодует”. Мелодия задумана слишком элегически, слишком соответственно одному женскому характеру» (1986, с. 117).

Каватина Князя (№ 16) и его дуэт с безумным Мельником (№ 17), проходящие во второй картине III действия оперы, принадлежат к лучшим её номерам. После слов «тяжёлое горе на сердце легло» мелодия резко

принимает тревожный настрой, выражающий сердечное волнение. Князь упрекает себя, он не может определиться в правильности своих поступков. Затем его мысль вновь возвращается к воспоминаниям о прошлом счастье. Номер этот является лирическим монологом, объясняющим зрителю бурю эмоций, которая одолевает Князя. Исполнителю стоит решить самому, что за чувства испытывает герой. Чувство вины ли это, ностальгия или «неведомая сила», о которой говорит Князь, – чары мстительной Наташи-русалки, толкающей своего обидчика на смерть.

Встреча Князя с отцом Наташи является вершиной драматического действия всей оперы. С музыкальной точки зрения этот номер представляет собой значительную дуэтную сцену из нескольких контрастных частей. В самом начале, когда Мельник демонстрирует всю глубину своего безумия, Князю остается лишь восклицать на высоких нотах о своем сострадании старику и слушать его безумные реплики. На словах Мельника «Здоров и сыт...» Князь не выдерживает и говорит о том, что слова безумца «в сердце всему муки раскаяния мне растревил». В это время Мельник продолжает своей преувеличенно весёлой (и от этого звучащей неестественно и страшно) темой повествование о том, как ему хорошо живётся «вороном».

Следующий раздел сцены (*Adagio*) начинает Мельник. Кажется, что в его больном рассудке случилось просветление, и он сетует о своей старости и горе, которое сломало его разум. Князь в том же настроении сострадает Мельнику, называет его «несчастливым». Но вот безумие вновь овладело стариком, он вспомнил, что Князь виновен в смерти его любимой дочери. Начинается самая эмоционально наполненная часть сцены, проходящая в быстром темпе. В словах Мельника нарастает угроза, он обвиняет Князя в своих бедах. Мелодическое «соло» Князя выражает его глубокое раскаяние и терзания души.

На берегу Днепра разворачивается финальная сцена (IV д., 2 к.), где Князь требует оставить его. Голоса всех четырёх персонажей – Ольги, Княгини, Князя и Мельника – движутся ровно и слитно, но состояние героев различно. В конце концов Мельник и Русалочка достигают своей цели и увлекают Князя на дно. Месть Наташи свершилась.

Партия Князя по количеству сольных фрагментов небольшая; участвуя во всех ансамблевых номерах оперы, Князь никогда не становится главным. И музыкально, и по драматической роли он ведомый. Его мелодическая линия либо идёт контрапунктом к мелодии партнёра по сцене, как в дуэте с Наташей в I действии, либо вторит ему, как в дуэте с Мельником в III действии. В дуэте Князя и Наташи смену душевных состояний передают смена темпа и ритма, оркестровой фактуры, тональные отклонения и модуляции. Здесь раскрывается страстность натуры Наташи в противоположность лирическому, «соглашающемуся с обстоятельствами» образу Князя (Кизин, 2013, с. 144).

Лишь в своей каватине «Невольно к этим грустным берегам» Князь получает разработку личного самостоятельного образа. Он показан чувствительным мечтателем (Кизин, 2013, с. 144). Партия весьма интересна с актёрской точки зрения. Его образ имеет несколько возможных граней интерпретации, от выбора которых зависит очень многое в сценической реализации образа. С кем из своих женщин неискренен Князь? Действительно ли волшебная сила призывает его к берегу Днепра? Или это человеческая совесть и сожаления о разбитой любви? Слабохарактерный ли это герой или просто «жертва обстоятельств» – иных, чем у Наташи, но всё же «жертва», а не «палач»?

Трактовка образа Князя может следовать и предположению А. М. Цукера (2010, с. 35) о невозможности для героя проявления *свободы чувств*, о личности, «скованной» обязательствами власти, необходимостью подчинения этикету и заданной титулом социальной роли. Лишь сюда, на берега Днепра, Князь изредка «сбегаёт» из своего «социального плена»: «Здесь, помню, некогда меня встречала свободного свободная любовь!» В версии Даргомыжского это стремление к свободе подчёркнуто дважды, тогда как у Пушкина «Здесь некогда любовь меня встречала, свободная кипящая любовь» (Цукер, 2010, с. 35), но «Ведь мы не вольны жён себе по сердцу брать».

Эта деталь выявляет возможность толкования образа Князя как натуры, способной на глубокие чувства и искренность их проявления, однако вынужденной отступить под влиянием обстоятельств, что придаёт роли глубину и драматизм неразрешённого конфликта. Возможно, вина Князя состоит только в том, что он лишён сверхгероических черт характера, равноценных готовности к подвигу, которые только и могли бы способствовать преодолению сословных границ, сковывающих людей его положения.

В таком контексте встаёт вопрос и об «адекватности» и «пропорциональности» мести Русалки, что может послужить уже поводом для поисков, размышлений исполнительницы главной женской роли и выстраивания нового ракурса решения драматургии спектакля в векторе частичной обусловленности действий героев не только личными устремлениями и индивидуальными судьбоносными решениями, но и (в большой мере) не зависящими от них жестокими объективными жизненными обстоятельствами.

Исполнителю партии Князя необходимо ответить на эти вопросы, чтобы достоверно и индивидуально воплотить этот образ на сцене.

Особенности музыкально-сценического воплощения образа Принца в опере А. Дворжак «Русалка»

Так как основная тема оперы – чувства главной героини, композитор А. Дворжак не ставил перед собой задачей полностью раскрывать эмоции других героев, кроме самой Русалки. Опера словно показывает зрителю субъективные переживания героини, которые находят отражение и в оркестровой фактуре, и в её вокальной партии.

Большое значение в опере имеет широко разветвлённая лейтмотивная система. Принц наделён своей собственной лейттемой, она вначале полна рыцарского блеска и звучит, словно трубы герольдов, возвещающие

о приходе знатной особы. В дальнейшем эта тема, как и все остальные лейтмотивы оперы, претерпевает изменения в соответствии с драматической ситуацией на сцене.

Первое появление Принца происходит в конце первого действия оперы: герой заблудился в лесу на охоте, и здесь он встречает Русалку. В первом ариозо «О, призрак дивной красоты» мелодия построена на одной, довольно простой и короткой ритмической формуле, что придаёт ему черты народной песни. Между куплетами присутствует запоминающийся короткий наигрыш на одной ноте, который уже звучал до этого в знаменитой арии Русалки.

Режиссёры в постановках используют этот момент, чтобы показать безуспешную попытку немой красавицы ответить Принцу. Мелодически ариозо построено на интонациях лейтмотива Русалки. Так композитор подчёркивает заворожённость героя девушкой. Во втором ариозо «Пусть это только наваждение» музыка из тихого, проникновенного звучания «вырастает» до восторженного, яркого. Принц говорит Русалке, что его охота окончена, и он нашёл свою «лань». Ариозо раскрывает Принца как романтического героя.

В сцене во дворце во втором акте оперы музыкальный язык высказывания Принца наполнен динамикой, он требует от Русалки взаимности. В разговор Русалки и Принца, а точнее в монолог последнего, бесцеремонно врывается Княжна.

Реплики негодующего Принца и Княжны звучат вместе, но это нельзя назвать дуэтом. Их голоса не сливаются, подчас находятся в диссонантном сочетании. Лишь после замечания героини Принц отвечает ей. Его вокальная партия приобретает особый оттенок: она наполняется ритмом бального танца. Ровное движение, но довольно скорый темп, говорят о том, что этот ответ – как будто бы часть придворной игры, обязательного этикета. Но душа Принца всё ещё полна волнения после «ссоры» с Русалкой.

Следующий выход Принца происходит в самом конце третьего действия: в поисках Русалки он вновь оказывается на месте их первой встречи. При этом Принц совершенно изменился: внешний лоск пропал, осталось только искреннее сожаление о содеянном и раскаяние. Обезумев от скорби, он зовёт свою «лань». Мелодия его реплик призывна, он пытается найти любимую, скорбный монолог проходит в медленном темпе, в тишейшей динамике. Оркестр замирает, лишь выдерживая тихие аккорды. Композитор подчёркивает важность именно этого момента.

В эпизоде новой встречи с Русалкой проявляются черты репризы всего акта: ритмически и мелодически реплики Принца соотносятся с репликами из первого действия. В музыке показано возбуждённое состояние героя – кантилена то и дело прерывается декламационными высказываниями на высоких нотах тенорового регистра. Герой получает свой губительный поцелуй. Оркестр прозрачен, лишь тихие аккорды сопровождают последние слова умирающего.

Принц – романтический персонаж; его вокальная линия построена на сочетании кантиленности и декламации с преобладанием первого. Напевность проявляется во всех сценах с Русалкой. Из других немногочисленных героев оперы он взаимодействует только с Княжной. Особую сложность партии представляет большой диапазон. От исполнителя требуется уверенное владение как нижним регистром до ноты *D* в малой октаве, так и крайними верхними нотами, до *C* первой октавы. К важным актёрским задачам сценического воплощения Принца можно отнести показ его личностной трансформации от уверенной в себе владетельной персоны, охотника и сюзерена, через личностные изменения в момент взаимодействия с Русалкой, нетипичной фигурой, отличающейся от подчинённых этикету дам его круга, с предсказуемой для него «траекторией» поведения. Встреча с Русалкой является для Принца эмоциональным импульсом к переживанию новых эмоций, глубокого чувства привязанности, а затем и чувства вины за последствия произошедшего. Он «взрослеет» до человека, способного переживать боль утраты, раскаяние и даже совершить подвиг самопожертвования как искупительной жертвы, что возвышает данный образ до уровня героического.

Сравнительный анализ партий Князя и Принца

Проводя компаративный анализ образов со сходным сценическим амплуа, следует отметить родство стержневых идей опер, в которых действуют данные персонажи. Главная из них – идея предательства и его искупления. Ни Князь Даргомыжского, ни дворжакровский Принц не являются злодеями или антагонистами своих историй. И того и другого ждёт искупление через смерть в тёмных водах. Принц получил прощение, он умер счастливым. Князя долгое время подводила к гибели, влекла «неведомая сила» в образе мстительной Наташи и её безумного отца.

Образы Князя и Принца роднят многие факторы, как внешние, так и внутренне-психологические. Высокий статус героев играет большую роль. У Даргомыжского эта деталь даёт начало ещё одной нити конфликта – социальной, она говорит о невозможности счастливой жизни людей разных социальных слоёв. У Дворжака высокий статус Принца может послужить объяснением ветренности героя, его жестокости по отношению к Русалке.

Страстность и обаяние героев выражаются в пылких речах. Лиризм – самое главное из качеств, роднящих персонажей. Особенно это качество проявляется во второй половине каждой из опер, в момент понимания героями своей вины и раскаяния. Мотив покаяния для обоих персонажей – один из главнейших, не только в образном строении этих теноровых партий, но и в целом для сюжетов. Именно осознание вины кардинально преобразует обоих героев, буквально сводит их с ума, доводит до беспометства.

Таким образом, сходство музыкально-сценического воплощения главных мужских образов в опере «Русалка» А. Даргомыжского и «Русалка» А. Дворжака мы оценивали по следующим критериям: тип голоса, социальный статус и его влияние на взаимоотношение с окружающими, мотив предательства и искупления

в образе героя, роль злодея или антагониста своей истории, наличие лирико-романтических черт, наличие чувства вины у героя, раскаяние и его роль в преобразовании персонажа, соответствие сценических решений их музыкальным интерпретациям.

Однако необходимо обозначить и принципиальные различия двух партий, упомянув, в первую очередь, те разновидности жанра оперы, которые представлены рассматриваемыми спектаклями. Композиторской задачей Даргомыжского была реалистичность и психологическая правдивость образов: его оперу возможно интерпретировать так, будто ничего волшебного в ней не происходит. В творении Дворжака, напротив, многое происходит в сказочном контексте, это символистская, романтическая притча.

Между премьерами опер «Русалка» Даргомыжского (1856) и Дворжака (1901) прошло около полувека. Музыкальное искусство развивалось: появился новый взгляд на возможности оркестровки и гармонические и тембровые средства выразительности. Поэтому здесь можно говорить о различии эстетического плана: Даргомыжскому интересна драматическая сторона, трагедия. Дворжак же творил во время позднего романтизма и начала символизма. Это отчетливо отражается в тематизме и образном строе партии его героя.

Различия есть в глубинных, психологических особенностях характеров персонажей. Князь – слабый, зависимый. Ему тяжело принять собственное решение, он «плывёт по течению». Принц, напротив, прямолинеен, он готов требовать того, чего хочет.

Широкое использование Дворжаком лейтмотивной системы в некотором роде определило и мелодику партии Принца. Не только слова, но и сама мелодия говорит слушателю о том, что имеет в виду персонаж. Даргомыжский же при работе над своей «Русалкой» ставил на первое место слово, что отразилось в особой манере музыкального подражания человеческой речи.

Сравнивая партии, нельзя обойти стороной вопрос требований к исполнителю. Партия Князя основана на глубоких оттенках разнообразных переживаний, что подразумевает наличие незаурядных актёрских драматических способностей у интерпретатора этого неоднозначного образа. Необходима значительная вокальная выносливость из-за продолжительности номеров, с репризами и повторениями. Исполнитель партии Принца должен технически безукоризненно владеть голосом из-за обилия верхних нот диапазона в партии. Важен и актёрский темперамент: Дворжак мыслит Принца как натуру пылкую, его декламационные реплики эмоционально яркие.

Для выявления различий музыкально-сценического воплощения главных мужских образов в опере «Русалка» Даргомыжского и «Русалка» Дворжака нами был определён ряд критериев, представленных в Таблице 1.

Таблица 1. Сравнительный анализ партий Князя и Принца. Различия

Критерии музыкально-сценического воплощения партий	Партия Князя в опере «Русалка» Даргомыжского	Партия Принца в опере «Русалка» Дворжака
Тип, разновидность оперы, в которой действует персонаж	лирико-психологическая драма	лирическая сказка
Оркестровка партии	мелодика связана с преобладанием речитативно-романсового начала, поэтому оркестровка не играет ведущей роли в средствах музыкальной выразительности партии	гармонические и тембровые средства оркестра звучат ярко, в полной мере соответствуя времени начала XX в. и симфоническому дарованию композитора
Истоки образа	одноимённая драма А. С. Пушкина	сказки разных народов о русалке, полюбившей человека, сказка Г. Х. Андерсена, сказания об Ундине, французские легенды о Мелюзине
Роль сказочности и волшебного-мистического начала	зависит от интерпретации: возможно интерпретировать образ и его эволюцию без мистической составляющей	основная
Взаимоотношение героя с миром волшебства	зависит от интерпретации, не играет основной роли в характеристике персонажа	фатальное: Принц представляет мир живых людей, несовместимых с волшебством; его столкновение с этим миром оказывается гибельным для героя
Ведущее начало в передаче образа, согласно замыслу композитора	Реалистично-трагедийный герой драмы со сложным внутренним миром и психологической правдивостью переживаний, с элементами романтических черт	Романтический герой символистской притчи о силе любви
Психологические особенности характера	Князь – слабый, зависимый, меланхолик, чувствительная, тонкая, мечтательная натура, глубоко переживающая свои поступки	Принц прямолинеен, холерического склада, импульсивен, страстен, готов требовать того, чего хочет. Проявляются активное и целеустремлённое начало его личности, пылкая страстность и сила
Взаимодействие слова и музыкальных средств выразительности в партии	На первое место композитором поставлено слово, что отразилось в особой правдивости подражания человеческой речи. Даргомыжский делает акцент на речитативных частях, где персонаж говорит и действует	Использование лейтмотивной системы: не только слова, но и сама мелодия говорят слушателю о том, что имеет в виду персонаж. Дворжак считал основным напевное, кантиленное начало, в которое он встраивал мелодические символы
Истоки мелодизма персонажей	русский романс	народная чешская песня
Требования к исполнителю	незаурядные актёрские способности: необходимо прожить образ, как свои роли проживают драматические актёры. Требуется значительная выносливость из-за продолжительности номеров, с репризами и повторениями	технически безукоризненное владение голосом, особенно верхними нотами диапазона, из-за обилия таких нот в партии. Дворжак мыслит Принца как натуру темпераментную, пылкую, эмоциональную, его декламационные реплики эмоционально очень яркие

Заключение

Проведённое исследование подтвердило, что опера «Русалка» занимает важное место в творческом наследии А. С. Даргомыжского и в российской музыкальной культуре в целом. «Русалка» отличается ярким, выразительным мелодизмом, с элементами русской народной музыки, что сделало оперу более понятной широкому кругу слушателей и предвосхитило дальнейшие пути развития русской оперной традиции. В «Русалке» композитор мастерски передаёт внутренние переживания героев, их страдания и радости. Это делает оперу глубоко эмоциональной и психологически насыщенной.

Романтическая история о Русалке, которая полюбила человека, интересовала многих европейских творцов, в том числе и композиторов. Яркий представитель чешской оперной школы Антонин Дворжак, будучи мастером-симфонистом и тонким драматургом, создал подлинный оперный шедевр на данную тему. Широкое использование лейтмотивной системы позволило общаться со слушателем силами одного лишь оркестра там, где из-за хода драмы персонажи не могут сказать то, что думают. С большой любовью и поэтической красотой композитор создаёт волшебный мир природы зачарованного леса и озера, беззаботные игры лесных жителей, а также психологический портрет главной героини – Русалки. Композитор очеловечивает своих фантастических персонажей, дарит им живые чувства.

К музыкально-исполнительским особенностям партии Князя в опере Даргомыжского «Русалка» мы относим следующие: в ансамблевых номерах оперы он представляется ведомым, лишь в своей каватине получая самостоятельную характеристику; партия построена на сочетании речитативно-декламационного построения с вокально-напевным с большим упором на первое; мелодическая основа персонажа элегична; с актёрской точки зрения персонаж имеет несколько возможных граней интерпретации, от выбора которых зависит толкование образа (возможна расстановка различных акцентов в степени искренности взаимоотношений Князя с Наташей и Княгиней, осмысление причины его гибели в водах Днепра как исключительно внешней волшебной силы или внутреннего голоса совести и горечи от разбитой любви).

Музыкально-исполнительские особенности партии Принца в опере Дворжака «Русалка»: это романтический герой, его мелодика связана с преобладанием кантилены, напевность проявляется во всех сценах с Русалкой; партия отличается большим диапазоном; для носителя русского языка сложность представляет произнесение текста с большим количеством согласных в чешском языке.

Музыкально-сценическое воплощение обозначенных героев со сходным сценическим амплуа требует от артиста последовательной опоры на первоисточники (музыкальные и литературные) и их тщательного анализа. Важным представляется изучение как сюжетно-образных основ роли, так и музыкально-выразительных особенностей каждого персонажа. Исследуя особенности музыкально-сценического воплощения образов главных героев двух опер на сюжет о Русалке, нами были выявлены **критерии музыкально-сценического воплощения партий Князя и Принца.**

К критериям, определяющим сходство главных мужских образов в опере «Русалка» А. Даргомыжского и «Русалка» А. Дворжака, мы отнесли: тип голоса, социальный статус и его влияние на взаимоотношение с окружающими, мотив предательства и искупления в образе героя, роль злодея или антагониста своей истории, наличие лирико-романтических черт, наличие чувства вины у героя, раскаяние и его роль в преобразовании персонажа, соответствие сценических решений их музыкальным интерпретациям.

Сравнивая партии Князя и Принца по указанным критериям, можно выделить сходные черты: партии написаны для одного типа голоса – тенора, социальный статус персонажей – дворянский титул – является объяснением ветрености героев, жестокости по отношению к Русалке и необходимости выполнения придворных ритуалов и обязательств, связанных со свадьбой. У обоих героев присутствуют лирико-романтические черты, а также мотив предательства и искупления; они – раскаявшиеся грешники, принимающие свою вину и необходимость ответить за свои деяния искуплением через смерть.

К критериям, определяющим различия музыкально-сценического воплощения главных мужских образов в опере «Русалка» Даргомыжского и «Русалка» Дворжака, мы относим: тип, разновидность оперы, оркестровку партии, истоки образа, роль сказочности и волшебного-мистического начала, взаимоотношение героя с миром волшебства, ведущее начало в передаче образа (согласно замыслу композитора), психологические особенности характера, взаимодействие слова и музыкальных средств выразительности в партии, истоки мелодизма персонажей, требования к исполнителю.

Различия партий Князя и Принца, выявленные по описанным критериям, проявляются в том, что первый персонаж действует в лирико-психологической по жанру драме, а второй – герой лирической сказки. В партии Князя мелодика связана с преобладанием речитативно-романсового начала, поэтому оркестровка не играет ведущей роли в средствах музыкальной выразительности, а в партии Принца гармонические и тембровые средства оркестра звучат ярко. Истоком образа Князя является одноимённая драма А. С. Пушкина, а Принца – сказки разных народов о русалке, сказка Г. Х. Андерсена, сказания об Ундине, французские легенды о Мелюзине. Роль сказочности и волшебного-мистического начала в партии Князя зависит от интерпретации: возможно толковать образ и его эволюцию без мистической составляющей, в партии же Принца она является основной. Взаимоотношение Князя с миром волшебства не играет основной роли в характеристике персонажа, тогда как для Принца столкновение с этим миром оказывается губительным.

Ведущее начало в передаче образа Князя – реалистично-трагедийный герой драмы со сложным внутренним миром и психологической правдивостью переживаний, с элементами романтических черт, в то время как Принц – это романтический герой символистской притчи о силе любви. К психологическим особенностям характера Князя относится то, что он – слабый, зависимый, меланхолик, чувствительная, тонкая, мечтательная натура, глубоко переживающая свои поступки; ему тяжело принять собственное решение, он «плывёт по течению». Тогда как Принц – решителен, холерического склада, импульсивен, страстен, готов требовать того, чего хочет.

В партии Князя на первое место композитором поставлено слово, что отразилось в особой правдивости подражания человеческой речи, а в партии Принца использована лейтмотивная система: не только слова, но и сама мелодия говорит слушателю о том, что имеет в виду персонаж. Истоками мелодизма персонажа Князя является романсовая эстетика, а у Принца – народная чешская песня. К требованиям к исполнителю партии Князя можно отнести незаурядные актёрские способности, значительную выносливость из-за продолжительности номеров, с репризами и повторениями. К исполнительским требованиям к партии Принца относится безукоризненное владение голосом, особенно верхними нотами диапазона; Дворжак мыслит Принца как натуру темпераментную, пылкую, эмоциональную, его декламационные реплики эмоционально яркие.

Перспективы дальнейших практико-ориентированных исследований связаны с построением концепции интерпретации образов на основании указанных критериев, с определением «дорожной карты» для выстраивания стратегии работы над ролями в операх А. С. Даргомыжского и А. Дворжака на сюжет о Русалке с опорой на самостоятельный поиск исполнителями наиболее точных средств музыкально-сценического воплощения, обобщения информации о каждой из партий, уточнения сходных черт героев со сходным сценическим амплуа и близким по развитию сюжетом, а также различий как непосредственно партий, так и контекста каждой из опер в целом.

Материалы исследования | Research materials

1. Даргомыжский А. С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников / ред. и примеч. Ник. Финдейзена. Петербург: Гос. изд., 1921.
2. Друскин М. С. История зарубежной музыки: учебник для консерваторий: в 5 выпусках. М.: Музыка. Вып. 4. Вторая половина XIX века: Германия, Австрия, Венгрия, Италия, Франция, Чехия, Норвегия, Испания. М.: Музыка, 1983.
3. «Русалка», А. Дворжак. О спектакле. Большой театр России. 2026. <https://bolshoi.ru/performances/opera/rusalka?ysclid=mk519qx73h123545210>

Источники | References

1. Быковских М. В. Опера Дворжака «Русалка» и ее лейтмотивная драматургия. М., 1982.
2. Бэлза И. Ф. История чешской музыкальной культуры. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959.
3. Верба Н. И. «Русалка» Дворжака в контексте оперных версий сюжета о морских девах // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сборник научных трудов VIII Международной научно-практической конференции (г. Санкт-Петербург, 26-27 ноября 2015 г.): в 2 ч. СПб.: Скифия-принт, 2017. Вып. 8. Ч. II.
4. Верба Н. И. Архетипические образы сюжетов о морских девах в драме «Русалка» А. С. Пушкина и одноименной опере А. С. Даргомыжского: учебное пособие. СПб.: Изд-во Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2015.
5. Дворжак в письмах и воспоминаниях / пер. с чешского; общ. ред. и вступ. статья И. Бэлзы; примеч. О. Шоурка и И. Бэлзы. М.: Музыка, 1964.
6. Егорова В. Н. Антонин Дворжак: монография. М.: Музыка, 1997.
7. Ежова Н. А. Вокальное наследие А. С. Даргомыжского в аспекте музыкально-исполнительской и педагогической практики композитора // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2021. Т. 26. № 190.
8. Кизин М. М. Новый взгляд на характеры образов героев оперы «Русалка» А. Даргомыжского // Теория и практика общественного развития. 2013. № 7.
9. Кириллина Л. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. 1995. № 1.
10. Никулин Л. В. Федор Шаляпин: очерк жизни и творчества. М: Искусство, 1954.
11. Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и народная песня. К проблеме народности в русской классической музыке. М. – Л.: Музгиз, 1951.
12. Пономарева Л. Н. Преломление традиционных символов русской культуры в семантике драмы А. С. Пушкина «Русалка» и одноименной оперы А. С. Даргомыжского // Многоуровневая система художественного образования и воспитания: современные подходы в научных исследованиях: сборник материалов XIII заочной Всероссийской научно-практической конференции (г. Краснодар, 27 ноября 2013 г.). Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2013.
13. Самоходкина Н. В. Оперное творчество А. С. Даргомыжского. К проблеме художественного единства: автореф. дисс. ... к. иск. Ростов н/Д, 2006.

14. Серов А. Н. «Русалка», опера А. С. Даргомыжского // Серов А. Н. Избранные статьи: в 7 вып. М.: Музыка, 1986. Вып. 2-Б.
15. Стасов В. В. Избранные сочинения: в 3 т. / редкол.: Е. Д. Стасова, С. К. Исаков, М. В. Добросклонский, А. Н. Дмитриев, Е. В. Астафьев. М.: Искусство, 1952. Т. I. Живопись. Скульптура. Музыка. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии.
16. Степанова И. В. Эстетика Даргомыжского: традиционный подход с нетрадиционными выводами // Музыкальная академия. 2020. № 4.
17. Хопрова Т. А., Красногородцева Г. В. Александр Сергеевич Даргомыжский: краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музгиз, 1959.
18. Пукер А. М. «Откуда ты, прекрасное дитя?» Еще раз о «Русалке» Даргомыжского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2010. № 2 (7).

Информация об авторах | Author information

RU**Костарев Даниил Витальевич¹****Корчагина Наталия Викторовна²**¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова² Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского;

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

EN**Daniil Vitalievich Kostarev¹****Nataliya Viktorovna Korchagina²**¹ Saratov Sobinov State Conservatory² Saratov Chernyshevsky National Research State University;
Saratov Sobinov State Conservatory¹ daniil200700@gmail.com, ² knv-piano@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 04.12.2025; опубликовано online (published online): 11.02.2026.

Ключевые слова (keywords): Партия Князя; партия Принца; сюжеты о Русалке; А. С. Даргомыжский; А. Дворжак; музыкально-сценическое воплощение образа; сценическое амплуа; role of the Prince; Rusalka plots; A. S. Dargomyzhsky; A. Dvořák; musical-scenic embodiment of a character; stage employ.