

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-123-134

## THE LADDER OF DIVINE ASCENT IN A. DARGOMYZHISKY'S OPERA RUSALKA<sup>1</sup> BASED ON PUSHKIN'S POEM ON THE 225TH ANNIVERSARY OF A. PUSHKIN

*Summary:* A. Pushkin's poetic dramas attract researchers' attention with the infinity of content, where each era, due to certain reasons, highlights the sum of meanings. It seems that the evangelical view, the most important for Russian culture, is the basis of a universal view on the works of the genius of Russian literature (if such is possible in the absence of special explanations from the au-

thor himself). Today, it is not only expressed but is also traditional in Pushkin studies. Musicology is also trying to follow the same research path. The annotated article summarises the semantic and musical content of the opera *Rusalka*; moreover, it mentions the opera *The Stone Guest* in connection with attention to the spirituality of the works of A. Pushkin and A. Dargomyzhsky.

*Within itself, art carries a longing for the ideal. It, in essence, must instil hope and faith in a person, even if the world that the artist talks about leaves no room for hope.*  
A. Tarkovsky [12]

Among a wide range of listeners and even musicians, A. Dargomyzhsky is a composer whose name is associated primarily with chamber music — songs and instrumentals. However, why then did his contemporaries, musicians, call Dargomyzhsky a "tremendous" opera composer (as César Cui said [12])? Why did they not leave the parts from his innovative recitative opera *The Stone Guest*, carefully written out in a personal notebook (as M. Mussorgsky did [6])? Opera is indeed the leading genre in Dargomyzhsky's work. His legacy includes six operas: *Esmeralda* (1838–1841)<sup>2</sup>, *The Triumph of Bacchus* (1843–1848), *Rusalka* (1848–1855), *Mazepa* (1860), *Rogdana* (1860–1867), *The Stone Guest* (1866–1869),

some unfinished. Of all of them, only the last ones, based on Pushkin's plots, are included in the repertoire. The fact is that the composer did not immediately find his theme, his opera genre.

Russian opera of the 19th century evolved into two genre directions, let us call them Grand Opera and Little Opera. Attention to the spiritual life of man, the "new element in art" which, according to V. Odоеvsky [7], is acquired in Glinka's works, is at the centre of both genres. How do these two directions differ? In Grand Opera, the spiritual life of man is considered in a very broad context and has an impact on the fate of, if not the world, then certainly the state. Such are the theatrical masterpieces of Glinka, Mussorgsky — Grand Operas. Dargomyzhsky also began to work in this genre — his *Emeralda*, *Mazepa*, *Rogdana* raise issues that resonate at the level of the Kingdom of Heaven and

1. The article is based on the author's report at the International Scientific Conference: St. Petersburg Traditions of Russian Art: A. Pushkin, M. Glinka, N. Rimsky-Korsakov. The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, October 28–29, 2024.
2. For each opera, the years of work on them are noted.

the Church, as V. Karpets [5] spoke about the great themes of Russian culture. However, *Mazepa* and *Rogdana* were not finished, and *Esmeralda* waited eight years to be staged, never gaining a foothold on the stage.

And only when Dargomyzhsky turned to Pushkin's chamber works — to the *Little Tragedies*, to which *Rusalka* can be attributed, the work proceeded completely differently and operas that can be called Little Operas appeared. Here, the spiritual life of a person is considered in its influence on the inner circle of people. It is the theme that turned out to be consonant with the gift of the composer — he was a subtle interpreter of the human heart and an expert in the foundations of the person's spiritual life. In *Rusalka*, he picks up the idea that interested Glinka in the tragedy *Prince Kholmisky*, that is, he testifies to the process of the fall of man: how does it happen, what is the reason? In Christian culture, the Gospel is the main measure of the spiritual life of a person, and this theme receives special interpretation in the book *The Ladder of Divine Ascent*. As is known, it is the work of the abbot of the Sinai Monastery, John, which summarises the experience of understanding the life of a person of the first centuries of the New Testament. The saint lived at the end of the 6th — first half of the 7th century. An iconographic image of the Ladder is known; one of the earliest dates back to the 12th century and comes from the same Sinai Monastery.

The book *The Ladder of Divine Ascent or the Spiritual Tablets* is a textbook of the spiritual life of a Christian. And although it is dedicated to the monastic order, it explains things common to all people; in essence, it is a textbook for all Christians<sup>3</sup>. It tells how and what passions are conquered by virtues, that is, it explains the laws of spiritual life, which is nothing other than a struggle with sin [8]. Not contemplation, not pleasure, but precisely a struggle... Reverend John Climacus notes thirty steps on the path of ascent to the highest virtue — love, which is understood as service to your close one, even to death.

Moreover, we will turn to *The Ladder of Divine Ascent* as a value guide in determining the content of Russian operas, the personalities of the characters. Problems with understanding the meaning of

3. Of course, the author's conclusions are based not only on their personal experience, but, as is proper in the Orthodox Catholic Church, on the experience of other saints and in correlation with the Holy Scripture. Christianity claims that spiritual life develops in no other way than in the struggle with sin.

Russian opera masterpieces do indeed arise if we explain the libretto and the use of certain means of musical expression from the viewpoint of generally accepted characters (lyrical, heroic, typical) that have developed in European culture. Such ideas about expressiveness are based primarily on the theory of affects, taking into account all the changes from era to era. What is it? It is a secular philosophical system that was formed at the end of the Renaissance, frankly speaking, on the ruins of theological truths that passed into the domain of psychology, philosophy, etc. [10] With the birth of Russian opera as a faith-centred art, the need to search for another instrument that could measure the magnitude of lyricism, heroism, character, etc, arose. Where to look for this instrument? For faith-centred art, it is in ideas about the spiritual life of man. Therefore, we turn to the help of St. John Climacus to understand the meaning of the opera masterpieces of Russian classics.

So, what is the relationship between the characters of *Rusalka* and *The Ladder of Divine Ascent*?

As is known, Dargomyzhsky had to finish Pushkin's drama. He did this in line with other similar works by the poet: the poem *Rusalka* ("A monk once took refuge in the dense oak groves above the lake...", 1819) and one of the *Songs of the Western Slavs* ("Prince Yanysh fell in love with a young beauty...", *Yanysh Korolevich*, 1834). Both of these works, the poem and the song, end, let us recall, with the death of the heroes — like in the opera. Moreover, Dargomyzhsky made other additions to the drama, for example, related to the image of the Princess in the third act or the Princess and the Prince in the second act, etc., in line with the meanings laid down by the author. What was the result?

The characters of *Rusalka*, in our opinion, form pairs: one is the Miller and the Prince, the other is Natasha and the Princess. The female characters are shown at the very pinnacle of virtue, from where they are cast down by the male characters. Who are the Miller and the Prince, who not only bring their own lives to a disastrous end, but also the lives of their close ones? And why do they, all four heroes of the opera, end up unhappy?

The Miller and the Prince imagine themselves standing somewhere very high, on the steps of "good" and "love", as they themselves say. The Miller points to the need for "good deeds", "reasonable behaviour", and "hope", explaining to Natasha the rules of "decent" life. In turn, the Prince aims at

such evangelical concepts as "bliss", "love", "happiness". However, all these lofty statements, both the Miller and the Prince's, turn out to be false; thus, their deeds are low. It turns out that the "goodness", "reason", "hope" that the Miller spoke about are connected either with deception ("manage to lure (an eligible groom) with caresses or fairy tales, try to hold on to him with reproaches and hints!") or with benefit, as Pushkin wrote: "gain some profit for yourself or benefit for your family".

The same is true for the Prince. At the end of the first act, Natasha says about the "eternal un-earthly love" that, in the Prince's opinion, the young couple "enjoyed": "and they are free, I suppose, to entice, swear, cry, and say: I will lead you to my bright home... teach them to rise at midnight at the sound of their whistle and sit behind the mill until dawn". That is, the Prince deceived her in a completely earthly way. And what about the "bliss" he speaks of? Let us recall: "My dear friend, you know there is no lasting bliss in the world: neither noble birth nor beauty, nor strength, nor wealth; nothing can escape misfortune...". What kind of "bliss" is this instead of the Gospel one: "Blessed are the poor in spirit, for theirs is the kingdom of heaven", "blessed are those who mourn, for they shall be comforted". And here, he is deceiving; there is eternal bliss, only it lays in that immaterial realm which is inaccessible to the Prince. That is why they agree — the Miller and the Prince in selling Natasha, since their affairs are equally based on deception, and their goal is temporary gain. The Miller and the Prince speak the same language and understand each other. The Prince came to the mill for the last time in order to "give his father the gift he had long promised"!

What is the relation of the Miller and the Prince to the Ladder of Virtues? False relation! They operate with lofty, ladder-like concepts, that is, they place themselves very high in their understanding of life; however, they commit low actions that lead both themselves and their loved ones to death. As Mussorgsky vividly said about this, people are in a state of "gossip" about themselves. The background of this gossip is the original sin, when our ancestors, at the instigation of the enemy, imagined themselves to be gods (climbed high) and began to commit acts contrary to God (fell low). Modest Mussorgsky showed this problem on an apocalyptic scale, he testified to the "gossip" that "executes the entire human race". Dargomyzhsky began this

conversation on a chamber level. Following Pushkin, he wrote *Little Tragedies*.

In musical dramaturgy, we notice the disorder that the Prince and the Miller bring to all the opera parts in which they appear (and the Prince's presence on stage is continuous, that is, he sings almost always and everywhere). First, about the Miller. The opera opens with his aria. The aria is three-part in form. The text is characterised by couplets, only the refrains each time differ in length and variation of the text. Where the text remains the same and is repeated, the melody is not repeated. There is a feeling that something is wrong with the Miller, since the forms of the poetic and musical text do not quite coincide. In the scene with the choir from the third act, this impression is confirmed. The Miller's madness is expressed here directly in contrast to the beginning of the opera, where only violations of the logic of the form gave alarm signals.

Natasha brings the organisational principle to the musical form. It happens in the trio with the Miller and the Prince, in the duet with the Prince, in the duet with the Miller and the scene with the choir from the first act. In the trio, these are two ariosos of Natasha: sad and joyful. In the duet with the Prince, there are three lines that direct the hero's indecision. Natasha says for her interlocutor everything that he plans to say but does not dare. Her first line is about grief: "grief awaits us". The second line is about separation: "separation threatens us". It is important that Natasha sees in the Prince the best that can be seen in a person of his position. As is known, from time immemorial, the princely title was associated with military exploits; it was for valour on the battlefield that warriors received a high rank. This is how Natasha reasons; she calls the military campaign, to which she is going to go with her lover, the reason for separation. Her third line in the duet with the Prince is about marriage: "now I understand: you are getting married!". Although Natasha controls the development of thought in the ensemble, she also leads her part equally with the Prince, responding to his "revelations" that have burst forth. She has something to say: she consoles the Prince in sorrow, she promises not to leave him in separation, and in marriage... — here she cannot find what to say: "everything is wrong... Yes, I have remembered, I must call myself a mother".

The female couple, Natasha and the Princess, stand on the highest step of virtues, professing true love, which "is long-suffering and merciful...". Both

of them, each in her place and in her own time, try to direct the Prince into this good Christian channel of understanding love. For example, the Princess stops the Prince, who in a fit of eloquence has switched to oaths<sup>4</sup> typical of paganism or Old Testament traditions: "I swear by my honour to dedicate my whole life to you alone...". She is surprised by this pathetic outpouring: "What good are these oaths to me, my dear? I want to believe you without them". Where is that Ruslan, whose first words addressed to Lyudmila were those that the Princess was waiting for in *Rusalka*: "Oh, believe my love...". Likewise, Natasha "does not seek her own": "What good are gifts to me, believe me, your love and caresses are dearer to me than all the treasures of the world". Natasha measures love immaterially. According to her father, she "looks into the eyes of her dear friend all day long". Again, Lyudmila comes to mind: "It was not the spell of magic that conquered the maiden's heart forever, but the knight's eyes that lit up my soul". Natasha and the Princess are similar to Lyudmila in their prophetic talent, although it manifests itself in somewhat everyday situations: "Listen! I hear the clatter of his horse... He! Yes, he, my premonition cannot deceive me...", says Natasha in the first act, and the Princess in the third: "Listen, it seems they are trumpeting: no, he is not coming!...".

However, neither Natasha nor the Princess can cope with the Prince. It is he, together with the Miller, who copes with them. How is it possible to drag heroines similar to Lyudmila off the Ladder: Natasha — even to death, and the Princess — even to jealousy, which in Christianity is a feeling that is not at all characteristic of love? In the first word, that is, on the first step of the *Ladder*, the Monk John speaks about how people manifest themselves in relation to God. According to him, the latter are those "who not only did not accept and rejected the Lord's commandments, but also strongly arm themselves against others" [4]. "They did not accept and rejected" — we have seen this: the Miller and the Prince speak beautifully, with smart, even divine words; however, they fill them with unworthy deeds. And what does "arm themselves against

others" mean? Let us remember that both of them, in conversation with Natasha, constantly accuse her, do not understand her, "arm themselves against her". The Miller: "Well, she's talking the usual nonsense, all her own, all her own; tell her or not tell her — everything is the same". The Prince: "Why do you create troubles yourself, ah, without that, life is full of grief...". Saint John calls such people "opponents of God" (v. 1) and contrasts them with a person "who has kept their fervour unabated, and to the end of their life, has not ceased daily to add fire to fire, fervour to fervour, zeal to zeal, love to love" (v. 27). Why did Natasha, this young loving creature, not join the people who "have kept their fervour unabated", why did she give in?

As Saint Gregory Nazianzus says about a young age (at which Natasha finds herself): "young men and women especially need examples that they can follow" [2]. What example could young Natasha follow? "And he could, like a good man, say goodbye to me, and give me gifts — how do you like it!" she exclaims, "I don't believe it! It can't be! I loved him so much. Or is he a beast? Or is his heart rough?". I. Aksakov explains: "Having shed the image of God from oneself, a person will inevitably shed oneself — and already shed the human image, and will become jealous of the beastly image". This is the kind of beastly image the Prince gave Natasha — from heart-to-heart, so to speak, and her love turned into hatred and a thirst for revenge: "Ever since I threw myself into the water and in the depths of the Dnieper River, I woke up as a cold and powerful rusalka... Every day, I think about revenge..." (Rusalka's aria from the Fourth Act). She, like her teachers, "armed herself against others". And now, in order to "lure" the Prince, as her father taught her to act "with caresses and fairy tales", he instructs his daughter: "You caress him more tenderly, my friend, start a conversation about yourself, about me...". In the image of *Rusalka*, Natasha does what she, a young creature in need of an example, was taught by her closest people — her father and lover.

It is clear how Natasha was destroyed. And how do the Miller and the Prince perish, do they not suffer and repent?

Indeed, in the finale, the Miller's spiritual image is exacerbated by madness, the Prince's — by the extreme, it would seem, degree of mental anguish. However, it is a lie again. No matter how strange it may sound, the Miller's madness only came to light — he was always like this: devoid of intelli-

gence and inner strength capable of knowing God. The Prince, as if deliberately inflaming himself, finally bursts out, it would seem, with words of repentance. However, it is a false statement. Christian repentance can only take place in the sum of two phenomena: the first is the recognition of one's guilt, the second is not a repetition of the recognised sin. The Miller-Raven (how can one not recall here once again Aksakov's words about the "beastly image") answers the Prince's question about Natasha: "people have ruined my daughter", that is, there is not even the first step here — the awareness of one's guilt. The Prince makes one: "The unfortunate old man! The sight of his repentance has exasperated all the torments in me!". However, there is no second step: when the Princess rushes to save him, the Prince treats her exactly as he treated the "Miller's Wife" (it is his definition: in the first act — "Natasha, my angel", in the second — "Miller's Wife") — he abandons her. What non-repetition of sin can we talk about, what "repentance" are we talking about? It is actually why this image, the Princess, is needed, why it is so fully described by Dargomyzhsky — to complete the story with the Prince. It is not for nothing that the poet and, after him, the composer emphasises the pairing of the female characters, their continuity. Natasha is replaced by the Princess, for whom the Prince heartily confesses his ardent love in the second act; however, she cannot hold back his "bondage". The Prince does not change by the end of the opera, just as the Miller does not change.

An important question: why does the Princess fail to save the Prince, as Gorislava, for example, managed to save Ratmir? The answer to this question is given in the text of the drama and is developed by Dargomyzhsky in the libretto. We are talking about the "bondage" of the Prince. Remember, when he was with Natasha, he said this: "I am not free to share my days with you" or "Princes are involuntary, like girls — they do not take girlfriends according to their hearts, but according to the calculations of other people, for someone else's benefit...". He says the same thing when he is with the Princess: to Pushkin's phrase, "familiar, sad places! I recognise the surrounding objects — here is a mill ...", Dargomyzhsky adds: "involuntarily, an unknown force calls me to these sad shores. Familiar, sad places...". That is, with Natasha he is "involuntary", and with the princess he is "involuntarily" drawn somewhere... Therefore, it is impossible to save him — he does

not control his will. Ratmir, let us remember, had the talent to obey: "Under the luxurious sky of the south, your harem is orphaned, return..." (Lyudmila), "Oh, quickly home, to unforgettable shores..." (Ratmir). The prince does not hear anything, since his will is "against God". In Christianity, it is very important — a person must want to be saved.

Dargomyzhsky "depicts" the images of the opera's heroes, hoping for a miracle to the very end: "He has not dealt with us according to our iniquities, nor repaid us according to our sins: for as, the heavens are high above the earth, so great is the mercy of the Lord toward those who fear Him" (Psalm 102). Thus, the Princess cries out with hope in the quartet of the opera's Finale: "Prince, I beg you, do not abandon us, have mercy, have mercy on us, oh, believe me, they want to entice you, they want to entice you here for no good". However, the Prince does not hear her, since he is not afraid of anyone or anything... The composer testifies to this with compassion, testifies to people who are deprived of salvation but do not know about it.

Thus, the spiritual score of *Rusalka*, as we have seen, is directed downwards — beyond *The Ladder of Divine Ascent*. Here, the death of almost all the characters is shown, which is why, despite its intimacy, this opera is so difficult to perceive. The spiritual score of another Pushkin's opera by Dargomyzhsky, *The Stone Guest*, is the opposite; it is directed toward grief. Here, ascending the steps of the Ladder, the characters achieve the main virtue — love. The idea of the transformation of the main character in the opera *The Stone Guest* is described in detail in the essays of the author of this article [9]. In essence, *Rusalka* and *The Stone Guest* represent two versions of the denouement of almost the same plot, connected with the images of the Miller's Wife and the Prince [1]. The latter of them shows the path directed to the heavens, as it was in the theatrical works of the founder of the "new element in art", Glinka. Let us recall that even the tragedy *Prince Kholm'sky*, seemingly focused on the theme of the hero's fall, ends with repentance and enlightenment in the finale.

4. Well, the man got carried away; it is very clearly shown in the repetition of words, phrases, and the "kindling up" of states by repetitions, which is characteristic of the Prince's part. By the way, the same thing is with the Miller — a reasonable beginning in musical parts with the participation of the Miller and the Prince in the ensembles of the first act appears only in Natasha's part.

## REFERENCES:

1. Akhmatova, A. A., 1977. "The Stone Guest by Pushkin", *About Pushkin*. Leningrad: Sovetsky pisatel.
2. Gertsman, E. V., *Hymn at the Origins of the New Testament: Conversations about the Musical Life of Early Christian Communities*. 1996. Moscow: Muzyka.
3. Goryachikh, V. V. 2006. "Rusalka by A. Dargomyzhsky. On the History of the Plot and Libretto of the Opera", *Bulletin of St. Petersburg University*, series 2, issue 1.
4. John, the Reverend, Abbot. *The Ladder of Divine Ascent and the Spiritual Tablets*.
5. Karpets, V. I., *Rus' Miroveyeva*. 2005. Moscow: Olma-Press.
6. Musorgsky, M. P., *Letters*. 1981. Moscow: Music.
7. Odoevsky, V. F. 1836. "On Glinka's opera: A Life for the Tsar", *Severnaya Pchela*, December 7, No. 280.
8. Osipov, A. I., "Conversation about 'The Ladder' of St. John of Sinai". SPAS TV channel, 2021. URL: <https://alexey-osipov.ru/video/interviu-doklady-konferencii/beseda-o-lestvitse-prp-ioanna-sinayskogo> (accessed on: 11.09.2024)
9. Pavlova, S. A. 2023. "Transfiguration of Don Juan. On the Dramaturgy of A. Dargomyzhsky's opera *The Stone Guest*. On the 210<sup>th</sup> Anniversary of the Composer: Essay One", *Burganov House. The Space of Culture*, No. 5; Pavlova S. A., "Transfiguration of Don Juan. On the Dramaturgy of A. Dargomyzhsky's Opera *The Stone Guest*. On the 210<sup>th</sup> Anniversary of the Composer: Essay Two", *Burganov House. The Space of Culture*, No. 6.
10. Pavlova, S. A. 2024. "Theory of Affects in the Libretto of European and Russian Opera: from Paganism to Christianity. Monteverdi's *Orpheus* and Glinka's *Ruslan*", *Burganov House. The Space of Culture. Scientific and Analytical Journal*, No. 2.
11. Stepanova, I. V., "It Was a Great Gift" / Playing from the Beginning. Da capa al fine. 28.02.2013. <https://gaze-taigraem.ru/article/11382> (accessed on: 14.02.2023).
12. Tarkovsky, A. A. 1993. "Directing Lessons". Study Guide. Moscow.
13. Cui, C., Selected Articles. 1952. / The compiler and author of the introduction articles and notes: I. Gusin. Moscow: State Music Publishing House.

Светлана Анатольевна Павлова

доцент

кафедра истории музыки

Российская академия музыки имени Гнесиных

e-mail: [hymnography@yandex.ru](mailto:hymnography@yandex.ru)

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-123-134

# ЛЕСТВИЦА РАЙСКАЯ В ПУШКИНСКОЙ ОПЕРЕ А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО «РУСАЛКА»<sup>1</sup> К 225-ЛЕТИЮ А. С. ПУШКИНА

*Аннотация:* Поэтические драмы А. С. Пушкина привлекают внимание исследователей бесконечностью содержания, в котором каждая эпоха в силу определенных причин выделяет сумму смыслов. Представляется, что основанием универсального взгляда на произведения гения русской литературы (если таковой возможен при отсутствии специальных объяснений со стороны самого автора), является взгляд евангель-

ский — важнейший для отечественной культуры и на сегодняшний день не только высказанный, но являющийся традиционным в пушкинистике. По тому же исследовательскому пути пробует идти и музыковедение. В статье обобщается смысловое и музыкальное содержание оперы «Русалка» и также упоминается опера «Каменный гость» в связи со вниманием к духовности творчества А. С. Пушкина и А. С. Даргомыжского.

*«Искусство несёт в себе тоску по идеалу. Оно, в сущности, и должно поселять в человеке надежду и веру, даже если мир, о котором рассказывает художник, не оставляет места для упований»  
А. А. Тарковский [12]*

А. С. Даргомыжский — композитор, имя которого у широкого круга слушателей и даже музыкантов связано, прежде всего, с камерным творчеством — песенным и инструментальным. Но почему же тогда современники — музыканты называли Даргомыжского «громадным» оперным композитором (так говорил Ц. А. Кюи [12])? Почему же не расставались с аккуратно выписанными в личный блокнот партиями из его новаторской речитативной оперы «Каменный гость» (так делал М. П. Мусоргский [6])? Опера, — действительно, ведущий жанр в творчестве Даргомыжского. В его наследии —

шесть опер: «Эсмеральда (1838–1841)»<sup>2</sup>, «Торжество Вакха» (1843–1848), «Русалка» (1848–1855), «Мазепа» (1860), «Рогдана» (1860–1867), «Каменный гость» (1866–1869), некоторые — неоконченные. Из всех — только последние, написанные на пушкинские сюжеты, являются репертуарными. Дело в том, что композитор не сразу нашел свою тему, свой оперный жанр.

Русская опера XIX века двигалась в двух жанровых направлениях, назовем их — Большая опера и Малая опера. В центре обоих жанров — внимание к духовной жизни человека, та «новая стихия в искусстве», которая, по словам В. Ф. Одоевского [7], приобретает в творчестве Глинки. Чем

1. В основу статьи положен доклад автора на Международной научной конференции «Петербургские традиции русского искусства: А. С. Пушкин, М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков». СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 28–29 октября 2024.

2. Для каждой оперы отмечены годы работы над произведением.

же отличаются эти два направления? В Большой опере духовная жизнь человека рассматривается в очень широком контексте и имеет влияние на судьбы если не мира, то государства точно. Таковы театральные шедевры Глинки, Мусоргского — Большие оперы. В таком жанре начинал работать и Даргомыжский — его «Эмеральда», «Мазепа», «Рогдана», поднимают проблемы, резонирующие на уровне Царства и Церкви, как говорил о больших темах русской культуры В. И. Карпец [5]. Но «Мазепа» и «Рогдана» не были закончены, а «Эмеральда» восемь лет дождалась постановки, так и не закрепившись в дальнейшем на театральных подмостках.

И только, когда А. С. Даргомыжский обратился к камерным сочинениям А. С. Пушкина — к Маленьким трагедиям, к которым можно отнести и «Русалку», работа пошла совсем иначе и на свет появились оперы, которые можно назвать Малыми операми. Духовная жизнь человека рассматривается здесь во влиянии на ближний круг людей, на ближнее окружение — вот тема, которая оказалась созвучна дару композитора — тонкого сердцеведа и знатока основ духовной жизни человека. В «Русалке» он подхватывает идею, заинтересовавшую Глинку в трагедии «Князь Холмский», то есть свидетельствует о процессе падения человека, как это происходит, в чем причина? В христианской культуре главным мерилom духовной жизни человека является Евангелие, а специальное толкование эта тема получает в книге «Лествица Райская». Как известно, это сочинение игумена Синайского монастыря Иоанна, в котором подытожен опыт осмысления жизни человека первых столетий Нового Завета. По названию своего труда преподобный получил имя Лествичник, жил он в конце VI-го — первой половине VII-го века. Известно иконографическое изображение Лествицы, одно из ранних датируется XII веком и происходит из того же Синайского монастыря.

Книга «Лествица Райская или Скрижали духовные» является учебником духовной жизни христианина. И, хотя посвящена она монашескому чину, в ней объясняются общие для всех людей вещи, в сущности это учебник для всех христиан<sup>3</sup>. В ней повествуется о том, как и какие страсти

3. Выводы автора, естественно, основаны не только на личном его опыте, но — как это положено в Православной Соборной Церкви — на опыте и других святых и в соотношении со Священным Писанием. Христианство утверждает, что духовная жизнь складывается не иначе, как в борьбе с грехом.

побеждаются добродетелями, то есть объясняются законы духовной жизни, которая есть ни что иное, как борьба с грехом [8]. Не созерцание, не удовольствие, но именно борьба... Преподобный Иоанн Лествичник отмечает тридцать ступеней на пути восхождения к высшей добродетели — любви, которая понимается как служение ближнему, даже до смерти.

К «Лестнице Райской» обратимся и мы, как к ценностному ориентиру в определении содержания русских опер, личностей персонажей. Проблемы с пониманием смысла отечественных оперных шедевров действительно возникают, если объяснять либретто и применение тех или иных средств музыкальной выразительности с позиций общепринятых — лирического, героического, характерного персонажей, — сложившихся в европейской культуре. Такие представления о выразительности опираются, преимущественно, — с учетом всех изменений от эпохи к эпохе — на теорию аффектов. Что это такое? Это светская философская система, сформировавшаяся на излете эпохи Возрождения, прямо скажем, на руинах богословских истин, перешедших в ведение психологии, философии и т.д. [10] С рождением русской оперы как искусства вероцентричного возникает необходимость поиска иного инструмента, которым можно было бы измерить величины лирики, героики, характерности и т.д. Где искать этот инструмент? Для вероцентричного искусства — в представлениях о духовной жизни человека. Поэтому мы и обращаемся к помощи преподобного Иоанна Лествичника для понимания смысла оперных шедевров русских классиков.

Итак, какое отношение к Лестнице Райской имеют персонажи «Русалки»?

Как известно, драму Пушкина Даргомыжскому пришлось заканчивать. Сделал он это в русле других подобных сочинений поэта: стихотворения «Русалка» — «Над озером в глухих дубровах спасался некогда монах...» (1819) и одной из Песен западных славян — «Полубил королевич Яныш молодую красавицу...» («Яныш Королевич», 1834). Оба эти сочинения — и стихотворение, и песня заканчиваются, напомним, как и опера, гибелью героев. Другие дополнения драмы, например, связанные с образом Княгини в третьем действии или Княгини и Князя во втором действии и др., Даргомыжский также совершал в русле заложенных автором смыслов. Что же в результате получилось?

Действующие лица «Русалки», на наш взгляд, образуют пары: одна — Мельник и Князь, другая — Наташа и Княгиня. Женская пара показана на самой вершине добродетелей, откуда оказывается низвержена парой мужской. Кто же такие Мельник и Князь, что не только свою жизнь доводят до гибельного финала, но и жизнь своих ближних? И почему все оказываются несчастны — все четверо героев оперы?

Мельник и Князь представляют себя стоящими где-то очень высоко, на ступенях «добра» и «любви», как сами говорят. Мельник указывает на необходимость «добрых дел», «разумного поведения» и «надежды», объясняя Наташе правила «приличной» жизни. В свою очередь Князь замахивается на такие евангельские понятия, как «блаженства», «любовь», «счастье». Но, все эти высокие заявления — и Мельника, и Князя оказываются ложными, потому что дела за ними стоят низкие. Оказывается, «добро», «разум», «надежда», о которых говорил Мельник связаны либо с **обманом**: «то ласками, то сказками сумеете заманить (завидного жениха), упреками, намеками старайтесь удержать!», либо с **выгодой**, как Пушкин пишет: «какой-нибудь барыш себе, или пользу родным, да выгадать».

То же самое с Князем. О «любви вечной неземной», которой по его мнению «насладилась» молодая пара, Наташа скажет в конце первого действия: «а вольно им, небось, подманивать, божиться, плакать и говорить: тебя я поведу в мой светлый терем... учить с полуночи на свист их подыматься и до зари за мельницей сидеть». То есть Князь **обманул** ее вполне по земному. А «блаженства», о которых он говорит? Вспомним: «мой милый друг, ты знаешь нет на свете блаженства прочного: ни знатный род, ни красота, ни сила, ни богатство, ничто беды не может миновать...» Что же это за «блаженства» такие вместо евангельских: «блаженны нищие духом, ибо их есть Царствие Небесное», «блаженны плачущие, ибо они утешатся». И здесь он обманывает, есть блаженства вечные, только они лежат в той невещественной области, которая Князю недоступна. Потому и сходятся они — Мельник и Князь в продаже Наташи, что дела их опираются одинаково на **обман**, а целью имеют временную **выгоду**. Мельник и Князь говорят на одном языке и понимают друг друга. Князь и приезжал-то последний раз на Мельницу за-

тем, чтобы «передать отцу **давно обещанный подарок**»!

Какое же отношение к Лестнице добродетелей имеют Мельник и Князь? Ложное! Они оперируют понятиями высокими, лестничными, то есть ставят себя очень высоко в понимании жизни, а поступки совершают низкие, которые ведут и их самих, и их ближних к смерти. Как об этом ярко скажет Мусоргский люди находятся в состоянии «сплетни» о себе. Подоплека этой сплетни — первородный грех, когда прародители наши по наущению врага возомнили себя богами (высоко забрались) и стали совершать поступки противные Богу (низко пали). Модест Петрович покажет эту проблему в апокалиптических масштабах, он будет свидетельствовать о «сплетне», которая «казнит весь род людской». А. С. Даргомыжский этот разговор начинает на камерном уровне. Вслед за Пушкиным он пишет **Маленькие трагедии**.

В музыкальной драматургии заметим непорядок, который Князь и Мельник вносят во все оперные номера, в которых появляются (а пребывание Князя на сцене сквозное, то есть он поет почти всегда и везде). Сначала о Мельнике. Его арией открывается опера. По форме ария трехчастная. В тексте намечается куплетность, только припевы каждый раз отличаются протяженностью и варьированием текста. Там же, где текст остается прежний и повторяется, не повторяется мелодия. Складывается ощущение, что с Мельником что-то не так, потому что формы поэтического и музыкального текста не совсем совпадают. В сцене с хором из третьего действия это впечатление подтверждается, сумасшествие Мельника высказывается здесь прямо, в отличие от начала оперы, где только нарушения логики формы подавали сигналы тревоги.

Организационное начало привносит в музыкальную форму Наташа. Так происходит и в трио с Мельником и Князем, и в дуэте с Князем, и в дуэте с Мельником и сцене с хором из первого действия В трио — это два ариозо Наташи: печальное и радостное. В дуэте с Князем — три реплики, которые направляют нерешительность героя. Наташа произносит за своего собеседника все, что тот планирует сказать, но не решается. Первая ее реплика о горе: «нас горе ожидает». Вторая реплика о разлуке: «разлука нам угрожает». Важно, что Наташа, видит в Князе самое лучшее, что только можно видеть в человеке его положе-



ния. Как известно, испокон веков княжеский титул был связан с воинскими подвигами, именно за доблесть на поле боя получали воины высокое звание. Так и рассуждает Наташа, причиной разлуки она называет военный поход, в который собирается идти вместе с возлюбленным. Третья ее реплика в дуэте с Князем — о женитьбе: «теперь я поняла: ты женишься!». При том, что Наташа управляет развертыванием мысли в ансамбле, она еще и наравне с Князем ведет свою партию, отвечая на его прорвавшиеся «откровения». Ей есть что сказать: в печали она Князя утешает, в разлуке обещает не оставить, в женитьбе... — здесь не может найтись, что сказать: «все не то... Да, вспомнила, я мать должна назваться».

Женская пара — Наташа и Княгиня, они стоят на верхней ступени добродетелей, исповедуя истинную любовь, которая «и долготерпит, и милосердствует...». Князя они обе, каждая на своем месте и в свое время пытаются направить в это доброе христианское русло понимания любви. Например, Княгиня останавливает Князя, в приступе красноречия перешедшего на свойственные язычеству или ветхозаветным традициям клятвы<sup>4</sup>, — «**клянусь** свою честью всю жизнь свою тебе одной лишь посвятить...». Она удивляется этому пафосному излиянию: «На что мне, милый, эти клятвы. Без них тебе хочу я **верить**». Где-же тот Руслан, первые слова которого, обращенные к Людмиле были те, которых ждала и Княгиня в «Русалке»: «О верь любви моей...». Также и Наташа «не ищет своего»: «на что подарки мне, поверь, любовь твоя и ласки мне дороже всех сокровищ мира». Наташа измеряет любовь невещественно. По мнению отца, она «целый день в глаза глядит милому дружку». Снова вспоминается Людмила «не чары волшебства девичье сердце навеки покорили, но витязя очи зажгли мою душу». Наташа и Княгиня схожи с Людмилой и в таланте пророческом, правда проявляется он в несколько бытовых условиях: «Чу, я слышу топот **его** коня... Он! Да, он, меня предчувствие не может обмануть...» — Наташа в первом действии, а Княгиня в третьем: «Чу — кажется трубят: нет, он не едет!..».

4. Неспособность Князя управлять собой ярко показана в повторении слов, фраз, вообще характерном для его партии «разжигании» состояний повторами, к стати у Мельника тоже самое — разумное начало в музыкальных номерах с участием Мельника и Князя в ансамблях первого действия проглядывает только в партии Наташи.

Но с Князем не удастся справиться ни Наташе, ни Княгине. Это он вкупе с Мельником справляется с ними. Как оказывается возможным справиться с Лествицы схожих с Людмилой героинь: Наташу — даже до смерти довести, а Княгиню — даже до ревности, которая в христианстве является чувством, вовсе не свойственным любви? В первом слове, то есть на первой ступени «Лествицы» преподобный Иоанн говорит о том, как проявляют себя люди в отношении к Богу. Последними, он называет тех, «кои не только повеления Господни сами не приняли и отвергли, но и сильно вооружаются против других» [4]. «Сами не приняли и отвергли» — это мы видели: красиво говорят, умными, даже божественными словами Мельник и Князь, а наполняют их делами недостойными. А что значит «вооружаются против других»? Вспомним, ведь оба они в разговоре с Наташей постоянно обвиняют, не понимают ее, «вооружаются против нее». Мельник: «ну, понесла обычный бред, все свое, все свое, что говори ей, что нет». Князь: «На что ж беды сама ты создаешь, ах без того жизнь горести полна...». Таких людей преподобный Иоанн называет «противниками Бога» (ст. 1) и противопоставляет им тех, «кто, горячность свою сохранил неугасимую, и даже до конца жизни своей не переставал всякий день прилагать огонь к огню, усердие к усердию, и желание к желанию» (ст. 27). Почему же Наташа — это юное любящее создание не вошла в число «сохранивших горячность» людей, почему поддалась?

Как говорит святитель Григорий Назианзин о юном возрасте (в котором находится Наташа): «юноши и девушки особо нуждаются в примерах, которым они могут следовать» [2]. Какому же примеру могла следовать юная Наташа? «И мог он, как добрый человек, со мной прощаться, и мне давать подарки — каково!» — восклицает она, — «Не верю! Не может быть! Я так его любила. Или он зверь? Иль сердце у него косматое?». И. С. Аксаков объясняет: «Совлекши с себя образ Божий, человек неминуемо совлечет, — и уже совлекает с себя и образ человеческий, и возревнует об образе зверином». Вот такой звериный образ подарил Князь Наташе — от сердца к сердцу, так сказать, и любовь ее перешла в ненависть и жажду мести: «С тех пор, как бросилась я вводу и в глубине Днепра реки очнулась Русалкою холодной и могучей... Я всякий день о мщенье помышляю...» (ария Русалки

из Четвертого действия). Она, как и ее учителя «вооружилась против других». И теперь, чтобы «заманить» Князя, как когда-то учил ее действовать «ласками и сказками» отец, наставляет дочь: «Ты нежнее к нему приласкайся, мой друг, заведи разговор о себе, обо мне...». В образе Русалки Наташа делает то, чему ее — юное создание, нуждающееся в примере, — научили ее самые близкие люди — отец и возлюбленный.

Как погубили Наташу — понятно. А как гибнут Мельник и Князь, разве они не страдают и не раскаиваются?

Действительно, в финале душевный облик Мельника обострен сумасшествием, Князя — крайней, казалось бы, степенью душевной муки. Но это снова ложь. Как бы странно это не звучало, сумасшествие Мельника лишь вышло наружу, он всегда был таким — лишенным ума, как внутренней силы, способной познавать Бога. Князь же будто бы нарочито распаяя себя, наконец, раскаяется, казалось бы, словами о раскаянии. Но это ложное заявление. Христианское раскаяние может состояться только в сумме двух явлений: первое — это признание своей вины, второе — не повторение признанного греха. Мельник-Ворон (как не вспомнить здесь еще раз слова Аксакова об «образе зверином») на вопрос князя о Наташе отвечает: «сгубили люди дочь мою», то есть здесь нет даже первой ступени — осознания своей вины. У Князя есть: «Старик несчастный! Вид его во мне раскаянья все муки растравил!». Но второго шага нет: когда Княгиня бросается спасать его, Князь поступает с ней точно также, как поступил с «Мельничихой» (это его определение: в первом действии — «Наташа, ангел мой», во втором — «Мельничиха»), — бросает ее. О каком неповторении греха можно говорить, о каком «раскаянии» идет речь? Вот собственно для чего нужен этот образ — Княгини, зачем он так полно прописан Даргомыжским, — чтобы завершить историю с Князем. Недаром поэт и вслед за ним композитор подчеркивают парность женских персонажей, их преемственность. На месте Наташи приходит Княгиня, в жаркой любви к которой Князь сердечно признается во втором действии, но она не может удержать его «неволие». Князь не меняется к финалу оперы, так же, как и не меняется Мельник.

Важный вопрос: почему же Княгине не удастся спасти Князя, как Гориславе, например, удалось спасти Ратмира? Ответ на этот вопрос дается

в тексте драмы и развивается Даргомыжским в либретто. Речь идет о «неволии» Князя. Помните, когда он был с Наташей, говорил так: «Неволен я с тобою дни мои делить» или «Князь невольны, как девицы — не по сердцу они себе подруг берут, а по расчетам иных людей, для выгоды чужой...». То же он говорит, будучи с Княгиней: к фразе Пушкина «Знакомые, печальны места! Я узнаю окрестные предметы — Вот мельница...» Даргомыжский добавляет: «Невольню к этим грустным берегам меня зовет неведомая сила. Знакомые, печальные места...». То есть и с Наташей он «неволен», и с княгиней его «невольню» куда-то влечет... Поэтому и невозможно его спасти — он не управляет своей волей. Ратмир, вспомним, тот имел талант слушаться «Под роскошным небом юга сиротеет твой гарем, возвратись...» (Людмила), «О скорей в родные сени, к незабвенным берегам...» (Ратмир).

Князь же не слышит ничего, потому что его воля «против Бога». В христианстве это очень важно — человек должен сам захотеть спастись.

А. С. Даргомыжский «выписывает» образы героев оперы, до последнего надеясь на чудо: «Не по беззакониям нашим сотворил нам, и не по грехам нашим воздал нам: ибо как высоко небо над землею, так велика милость [Господа] к боящимся Его» (Псалом 102). Так, с надеждой взывает Княгиня в квартете Финала оперы: «Князь, тебя молю, не покидай нас, сжался, сжался ты над нами, ах, поверь, тебя увлечь хотят, не к добру тебя увлечь здесь хотят». Но Князь не слышит ее, потому что никого и ничего не боится... С состраданием свидетельствует об этом композитор, свидетельствует о людях, которые лишаются спасения, но не ведают об этом.

Итак, духовная партитура «Русалки», как мы увидели направлена долу — за пределы Лествицы Райской. Здесь показана смерть почти всех героев, потому, при всей камерности, так тяжела в восприятии эта опера. Духовная партитура другой Пушкинской оперы А. С. Даргомыжского — «Каменный гость» — противоположна, она устремлена горе. Здесь, восходя по ступеням Лествицы, герои достигают главной добродетели — любви. Подробно об идее преображения главного героя в опере «Каменный гость» рассказано в очерках автора настоящей статьи [9]. В сущности, «Русалка» и «Каменный гость» представляют собой два варианта развязки почти одного и того же, связанного с образами «Мельничихи»

и Князя, сюжета [1]. Последний из них указывает путь, устремленный в небеса, как это было в театральные сочинениях родоначальника «*новой стихии в искусстве*» М. И. Глинки. Вспомним, что

даже трагедия «Князь Холмский», казалось бы, сосредоточенная на теме падения героя, заканчивается в финале раскаянием и просветлением.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977.
2. Герцман Е. В., Гимн у истоков Нового Завета: Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. М.: Музыка, 1996.
3. Горячих В. В., «Русалка» А. С. Даргомыжского. К истории сюжета и либретто оперы / Вестник Санкт-Петербургского университета. 2006. Сер. 2. Вып. 1.
4. Иоанн, преподобный, игумен. Лествица Райская и Скрижали духовные.
5. Карпец В. И., Русь Мироеева. М.: Олма-Пресс, 2005.
6. Мусоргский М. П. Письма. — М.: Музыка. — 1981.
7. Одоевский В. Ф., Об опере Глинки: «Жизнь за Царя» // Северная пчела. 1836. 7 дек. № 280.
8. Осипов А. И. Беседа о «Лестнице» прп. Иоанна Синайского. ТК «СПАС», 2021. URL: <https://alexey-osipov.ru/video/interviu-doklady-konferencii/beseda-o-lestvitse-prp-ioanna-sinayskogo> (Дата обращения 11.09.2024)
9. Павлова С. А. Преображение Дон Жуана. О драматургии оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость». К 210-летию композитора: Очерк первый // «Дом Бурганова. Пространство культуры». — 2023. № 5; Павлова С. А. Преображение Дон Жуана. О драматургии оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость». К 210-летию композитора: Очерк второй // «Дом Бурганова. Пространство культуры». — 2023. № 6.
10. Павлова С. А. Теория аффектов в либретто европейской и русской оперы: от язычества к христианству. «Орфей» Монтеверди и «Руслан» Глинки // Дом Бурганова. Пространство культуры. Научно-аналитический журнал. — № 2. — 2024.
11. Степанова И. В. Это был великий дар / Играем с начала. Da capo al fine. 28.02.2013. <https://gazetaigraem.ru/article/11382> (Дата обращения 14.02.2023).
12. Тарковский А. А., Уроки режиссуры. Учебное пособие. М., 1993.
13. Кюи Ц. А., Избранные статьи / Сост. и автор вступит. статьи и примечаний И. Л. Гусин. М.: Государственное музыкальное издательство, 1952 г.