

**Министерство культуры и массовых коммуникаций
Российской Федерации
Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Воронежская государственная академия искусств
Кафедра истории и теории музыки**

Владислав ДЕВУЦКИЙ

**ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ
В КЛАССИЧЕСКОЙ И РОМАНТИЧЕСКОЙ
МУЗЫКЕ КОНЦА XVIII–XIX ВЕКОВ**

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением
высшего профессионального образования в области
музыкального искусства в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений
по специальности 051400 «Музыковедение»*

•

ВОРОНЕЖ 2005

УДК 78 (075.8)

ББК 85.31

Д11

Рецензент:

кандидат искусствоведения *Л.Л. Крупина*

Девуцкий В.Э.

Д11 Особенности драматургии в классической и романтической музыке конца XVIII–XIX веков. – Воронеж: ВГПУ, 2005. – 55 с.

ISBN 5-88519-248-1

Учебное пособие посвящено исследованию драматургических особенностей классической сонатной композиции, оригинальных содержательно-композиционных идей романтической музыки. Отдельно показаны механизмы создания драматургического замысла в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама» – шедевре романтической музыкальной драматургии.

Предназначено для студентов теоретических и исполнительских отделений музыкальных вузов, изучающих курс «Анализ музыкальных произведений». Может использоваться и в классах специальности у пианистов, вокалистов, народников и т.п.

УДК 78 (075.8)

ББК 85.31

© Девуцкий В.Э., 2005

© Редакционно-издательское оформление.

ВГПУ, 2005

ISBN 5-88519-248-1

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|----|
| 1. Драматургические основы классической сонатной формы..... | 4 |
| 2. Драматургические принципы романтической музыки..... | 20 |
| 3. Драматургические основы «Пиковой дамы» П. И. Чайковского..... | 38 |
| <i>Литература</i> | 55 |

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КЛАССИЧЕСКОЙ СОНАТНОЙ ФОРМЫ

С рождением в музыке Гайдна и юного Моцарта классической сонатной формы музыкальное искусство обрело невиданную доселе драматургическую мощь. Пронизанность сонатностью всех форм венского классицизма, экспансия сонатной композиции в музыке XIX и даже первой половины XX веков — это ли не свидетельство огромного принципиального значения, которое имела сонатная форма в истории европейской культуры.

Но почему именно венский классицизм дал питательную почву для формирования этого нового поистине революционного явления? Ведь именно Австрия второй половины восемнадцатого столетия была оплотом политического и общественно-исторического консерватизма!

Конечно, не следует забывать, что Доменико Скарлатти, сыновья И. С. Баха, композиторы мангеймской школы вплотную приблизились к идеям сонатной формы и, на первый взгляд, перед Гайдном открывался прямой путь к его сонате. Однако факты истории свидетельствуют, что ни в науке, ни в искусстве прямых путей эволюции практически не бывает. Каждое подлинно новое явление рождается в результате болезненной ломки традиций и чаще всего нужен гений, озарением и авторитетом которого новое становится актом исторической эволюции. Не случайно, после воцарения сонатной формы у Гайдна и Моцарта их современники: Б. Галуппи, Д. Альберти, Д. Чимароза, К. Стамиц, Д. Бортнянский, М. Березовский и другие продолжают опираться на предшествующие принципы формообразования (*concerto grosso*, старосонатный и староконцертный типы композиции).

Эпоха императрицы Марии Терезии для Австрии была одной из самых благополучных и стабильных. Это небольшое государство становится наряду с Англией и Францией самым влиятельным в Европе. Символы этой просвещенной монархии – порядок, строгая и безоговорочная иерархия, материальное благополучие всех подданных, процветание ремесел и искусств – одним словом, «золотой век», всеобщее счастье и благоденствие. Конечно, каждый житель Австрийской империи счастлив по своему, в соответствии со своим гражданским и имущественным статусом, но внутри иерархической ниши никаких ограничений на рост благосостояния нет. Поэтому нет почвы для социально-политических взрывов, бунтов, неповиновения. Огромной объединяющей силой является всеобщая католическая религиозность.

Австрийский эрцгерцог, сын Марии Терезии Иосиф *Второй* в это время носит титул Цесаря Священной Римской империи. Вена, таким образом, в глазах австрийцев является столицей мира, вторым Римом, законодательницей мод и принципов государственного устройства. Это близко к истинному положению дел, ибо самая сильная европейская держава – Англия – погрязшая в колониальных войнах, после 1748 года (конец тяжбы за «австрийское наследство») вынуждена уступить Австрии лидерство во всех внутриевропейских делах.

Конечно, и Гайдн, и Моцарт, сознавая свою роль как ведущих композиторов Австрии, понимали, что они являются и первыми композиторами всего мира. Возможно, отсюда в их музыке есть то горделивое чувство самоценности и самозначимости, которое питает ее празднично-приподнятым тонусом, ощущением гармонии, силы, чрезвычайной стабильности.

Становление классической сонатной формы сопряжено с двумя характерными фактами: почти непременно *мажорной* тональностью и темпом *allegro*, что заранее отсекает многие образно-эмоциональные коллизии, например, трагедийность, острый драматизм, созерцательность, мягкую лирику. Правда, упомянутые образные сферы не могут не прорваться в духовную ауру этих великих композиторов, но они остаются как бы на периферии их творческих интересов.

Повторяемость, постоянство принципов классической сонатной формы позволяют предположить стоящую за ними стабильную драматургическую идею, воплощение которой непременно и обязательно для Гайдна и Моцарта. Так, собственно говоря, и есть.

Ключом к пониманию новой сонатной драматургии является *реприза*, в которой побочная партия обязательно транспонируется из доминантовой тональности в исходную тональную позицию. На первый взгляд может показаться, что в *скарлаттиевской старосонатной* форме было даже больше динамики, ибо там транспонировался и материал главной партии (из основной тональности в доминантовую). На самом же деле, наблюдаемое у венских классиков «упрощение» тональных преобразований несет на себе эффект чрезвычайной важности.

Сопоставляя драматургическое решение в сонатной и старосонатной формах, понимаем, что у Д. Скарлатти образы как бы паритетно обмениваются одеждами и тональная трансформация побочной партии выглядит как внутреннее развитие самой этой партии. У Гайдна же подобный паритет снят, в результате чего сохранившая свой статус и господствующее положение главная партия уже *понуждает* побочную следовать за собой. Таким образом, причина изменения побочного образа лежит *вне* его и его собственных тенденций. Подобный поворот событий вносит в музыкальную драматургию не только жесткую иерархическую дифференциацию «господствующее — зависимое», но и фактор *непредсказуемой воли*, абсолютной необходимости. Может быть, это покажется несколько прямолинейным, но сонатная драма настойчиво решает гамлетовскую дилемму «бунт или покорность», причем «бунт» экспозиционного изложения побочной партии в репризе всегда «усмиряется». Итог сонатной драматургии можно трактовать и как своего рода «возвращение блудного сына».

Конечно, «бунт и усмирение» — это лишь обобщенно-условные символы, ибо мажорный, празднично-приподнятый тонус большинства сочинений не очень корреспондирует с геральдикой *Бури и натиска*. В условиях абсолютной монархии, каковой являлась тогдашняя Австрия, «бунтом» может рассматриваться любое проявление

гордыни, посягательства на ненадлежащие права, неуважение к ближнему или стоящему выше по иерархической лестнице. Все эти действия нетерпимы в монархическом государстве и беспощадно караются. Поэтому побочно-заключительная партия может сколь угодно сладостно воспевать свои собственные достоинства, упиваясь красотой и независимостью своей собственной тональности — тем жестче будет выглядеть акт ее «усмирения» в репризе.

В этой связи кажется совершенно естественным то, что в репризном проведении главной партии обычно много приемов динамизации (сокращение, расширение, варианты изменения, ладовые перестройки), тогда как побочная и заключительная кроме тональной транспозиции часто не имеют сколько-нибудь существенных внутренних перемен. Главная партия — волевой персонаж. Охраняя свое господство, она вынуждена гибко деформироваться. Побочно-заключительная, наоборот, лишена подлинного достоинства — поэтому, усмиренная, она с той же готовностью и страстью славит суверена, с которой еще недавно превозносила себя самоё.

Еще раз подчеркнем, что подобных драматических коллизий не знает старосонатная форма, поэтому прямой переход из одной системы в другую практически невозможен. Необходим был Гайдн — верноподданный князя Эстергази и Моцарт — юный властитель европейского музыкального олимпа (он же верноподданный зальцбургского архиепископа), чтобы выразить в музыкальной конструкции столь сложную мировоззренческую концепцию!

В конце концов, классическая сонатная форма воспевает победу порядка над хаосом, торжество гармонии и справедливости. Отсюда общий приподнятый тон, отсюда же и преобладание быстрых темпов, символизирующих активные, жизнелюбивые черты образов как главной, так и — особенно — побочной и заключительной партий! Недаром, побочная и заключительная партии в сонатной форме Гайдна и Моцарта обязаны быть еще более активными, целеустремленными, жизнелюбивыми, нежели главная. Только такие образы способны пойти на бунт, вступить в спор с сувереном, заставить забыть о главном материале,

временно вытеснить его из сознания слушателя. Эти же качества побочно-заключительной партии позволяют ей достаточно безболезненно для себя изменить свою тональную позицию, символизируя смирение, раскаяние, возвращение в лоно нарушенной было классицистской гармонии. Сказанное хорошо согласуется и с тем, что между партиями сонатной формы Гайдна и Моцарта практически нет образно-эмоционального контраста — они находятся в едином потоке событий, в едином движении и составляют взаимосогласованное целое. Но отсутствие контраста не противоречит наличию ярко выраженного *драматургического конфликта*, который как раз и отсутствовал в старосонатной композиции.

Конфликт партий — это более высокий уровень драматургического сопряжения, нежели контраст. Если контраст обычно воспринимается как данность, имманентное свойство сосуществования двух или даже нескольких параллельно экспонируемых музыкальных персонажей, то конфликт — сугубо процессуальное качество. Он вспыхивает, часто неожиданно, в недрах благополучного материала, но привести может к совершенно непредсказуемым последствиям. Конфликту не столь важна контрастность образов, ибо конфликт может разъесть и единый музыкальный персонаж. Во всяком случае, венские классики до Бетховена, видимо, понимали конфликт как возникающий и протекающий в среде, исходно *гармоничной*, уравновешенной, внутренне цельной. Поэтому и разрешение конфликта в сонатной форме (по крайней мере, внешне) сопряжено с восстановлением исходной гармонии. Таким образом, классическая сонатная драматургия отражает *диалектически замкнутый* процесс по принципу гегелевского закона «отрицания отрицания».

Весьма важным свойством классической сонатной драматургии является *глубинный* характер событий, что достигается перенесением основного драматургического стержня в область *тонально-гармонических* отношений. На поверхностном образно-тематическом уровне драму, скорее всего, не увидишь, тем более, что общий мажорно-приподнятый строй музыки маскирует динамизм сонатной композиции. Данное обстоятельство хорошо отражает стиль эпохи, где внешние приличия и строгий этикет ни в

коей мере не могли быть нарушаемы ни при каких условиях.

Увязанность событийного ряда сонаты исключительно с тональным планом, впрочем, не должна вызывать ни удивления, ни неудовольствия. Для обладающего абсолютным (да и хорошим относительным) слухом музыканта — конкретные тональности это *разные миры обитания*, если угодно, разные дома и сферы властного суверенитета. Поэтому *тональная* дифференциация может восприниматься гораздо явственнее тематической. Длительный уход в другую тональность символизирует попытку своеобразной «измены». Это разрушение исходной гармонии, нарушение обета, ущемление прав суверена. И, конечно же, попранные права и устои должны быть восстановлены.

Внутренняя мотивация протеста против факта «измены» и стремление вернуть исходный порядок резко возрастают в связи с интуитивной (а может быть и намеренной) гипертрофией некоторых качеств побочно-заключительной сферы. Чаще всего материал побочной и заключительной партий тематически более ярок, рельефен, внутренне целен, устойчив, нежели тематизм главной партии. Он не бывает минорным — даже при минорной общей тональности он ведется в мажоре (за весьма небольшими исключениями) Всё это заставляет воспринимать его как более притягательный, более желанный, заманчивый. То есть, побочно-заключительная сфера обладает чертами искусителя, соблазнителя, фактически очаровательного вероотступника.

Но эти же качества используются в репризе как гимн красоте, совершенству и справедливости восстановленного порядка вещей. Заблудшая душа, возвращенная в лоно истины, выглядит теперь еще краше и очаровательнее, нежели при первом с ней знакомстве. (Правда, подобный классицистский *хэппи-энд* бывает не всегда — в минорных сонатах и симфониях он может и не состояться.)

И всё-таки, несмотря на унифицированность драматургического стержня, *конкретные* претворения сонатной формы у Гайдна и Моцарта часто обладают ярко индивидуальными чертами. В этом отношении венские классики первыми ощутили безграничные содержательные потен-

ции, которые таит созданная ими музыкальная конструкция.

Рассмотрим несколько показательных примеров.

Один из них - вторая часть сонаты *As-dur* (1786 год) Гайдна, интересный тем, что это *медленное* сонатное *Adagio*, в котором к тому же, как бы борются два принципа: собственно сонатный и старосонатный.

Особенностью содержания этой части является то, что главной партии вроде бы никто и ничто не противостоит. Ее никто не соблазняет и не пытается отнять у нее священные права. Она *сама* скатывается из исходного *Ре-бемоль мажора* в доминантовый *Ля-бемоль мажор*, как бы ища лучшей среды обитания. Подобный поворот событий происходит не случайно. Однако понять его истинные причины не так легко, ибо тема главной партии изначально предстает перед слушателем, казалось бы, как совершенный филигранный алмаз: красивое четырехтактное двухголосие, абсолютно замкнутое как в тонально-гармоническом, так и в тематическом отношении (исходное и конечное арпеджирование тонического трезвучия):



Далее на этот неизменный двухголосный каркас наслаивается еще более красивая верхняя мелодическая линия. Подспудно создается ощущение, что в этом царстве великолепия и неземной красоты нет вольного воздуха и в поисках свободы тема главной партии грациозными воздушными уступами мягко планирует в *As-dur* - в неизведанный, но сладко манящий новый мир:

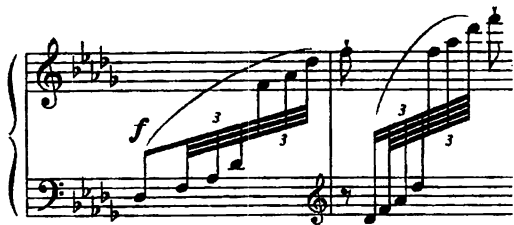


Мир этот еще более прекрасен. Он сверкает и завораживает волшебными огнями и фантастическими узорами. Поначалу в нем в избытке представлено то, что отсутствовало в главной партии — свобода движения. Легкость переходов из одной тональности в другую. *Es-dur*, *As-dur* и даже мелькнувший на миг *Des-dur* репрезентированы эллиптическими соединениями доминант, как бы украдкой приподнимающих занавеси над скрытыми от взора сладостными видениями. Однако час свободы длится недолго и с наступлением собственно побочно-заключительной партии приходит та же леденяще-прекрасная стабильность *Ля-бемоль мажора*, которая стала тяготить героя (или, скорее, героиню) в исходном *Ре-бемоль мажоре*.

Герой повествования пробует освоиться в этом новом для него мире — первые два с половиной такта практически неизменно (кроме отсутствующей трели) звучат в новой доминантовой тональности. (Внешне подобное развитие событий напоминает строение старосонатной формы.) Однако тут же приходит понимание инородности такого существования. Экспозиционный тип изложения резко изламывается и следует достаточно продолжительная стадия мотивного развития. Гайдн проводит нас по группе дисгармоничных минорных тональностей *es-moll*, *b-moll*, *f-moll*, снова *es-moll* и когда «чаша страдания» насыщается до краев, герой возвращается назад в *Ре-бемоль мажорный* строй. Наступает реприза. Но удивительное дело! Теперь здесь всё совершенно по-иному. Исчезли нерушимые алмазные грани. Основная мелодия звучит отнюдь не в чудесном трио и даже не в исходном дуэте. Она предстает в оголенном одноголосии (вместо нижнего контрапункта здесь мертвенный фон параллельных терций).

Эта одинокая мелодия не в силах отзвучать до конца — ее обрывает на полуслове как бы насмехающаяся, гримасничающая триольная фигура. В полном смятении основной напев опускается всё ниже и ниже по тесситуре, обнажая сумрачное звучание далеких бемольных строев *ля-бемоль минора* и *соль-бемоль минора*. Фермата на «утраченной» когда-то в разработке, но вновь обретенной трели рисует образ героя, зависшего на краю пропасти: оставленный им родной дом оказался разрушенным, близких ему людей уже нет.

В этот момент тяжелого испытания сознанию являются образы связующе-побочно-заключительной партии, которые заполняют собой образовавшийся в *Ре-бемоль мажоре* тематический вакуум. Слушателям остается только догадываться — реальное это явление или наваждение. Но образы эти заполняют собой всё пространство исходной тональности. В звучании побочной партии даже различима некоторая агрессия, связанная с арпеджированными триольными взлетами к кульминантным нотам:



В определенной мере эта новация не случайна, ибо триольный сегмент базируется на арпеджированном тематизме начала главной партии. Но это экспансивное арпеджио, которое тщится заменить утраченный заглавный образ, вызывает лишь отталкивающее впечатление. Как протест, разворачивается расширение, отсутствовавшее в экспозиции побочно-заключительной партии. По своему неустойчивому облику оно близко всем аналогичным «деструктивным» разделам этой сонатной формы: уходу из главной партии, началу связующе-побочной партии, разработке и репризе главной партии. Но если в первых двух эпизодах путешествие по тональностям носило печать увлекательной новизны, то теперь оно является отражением потерянности, бесприютности, душевной боли. Это отра-

жается и в составе тональностей: *as-moll*, *Des-dur*, *es-moll* и, наконец, *des-moll* (!), звучащий здесь трагически и обреченно. На уровне этого *ре-бемоль минора* и еще более далекого *Си-дубль-бемоль мажора* дается драматическая кульминация части. После двух новых фермат с «потерянной» когда-то трелью следует эпилог: мягкое убаюкивающее звучание каденционных оборотов в исходном *Ре-бемоль мажоре*.

Гармония восстановлена, но ценой невозвратимых потерь, в том числе, и гибели главного героя. Конечная *Ре-бемоль мажорная* тоника это некий катарсис – символ вечной памяти. Но вновь обретенная гармония – это, скорее покой неодушевленной природы, красота которой неподвластна борениям человеческой души.

Таким образом, сонатный конфликт в этом сочинении – сугубо внутренний. Блудный сын после бесплодных скитаний возвращается домой, но находит там лишь горечь утраты. Наказанием становится забвение. И всё это глубоко трагическое повествование выражено внешне безмятежной мажорной (!) тональностью.

Несколько иной поворот сходной темы видим в первой части сонаты Моцарта *a-moll K №310*. Как и у Гайдна, эмоциональный надлом совершается в недрах самой главной партии, которая во втором предложении периода, увлеченная вихрем движения, фатально скатывается в параллельный *C-dur* (предвестником этого модулирования выступает выполненное в виде диатонической секвенции короткое отклонение в *C-dur* в первом предложении). Причем, Моцарт отнюдь не заманивает своего героя волшебными картинами. Наоборот, он даже предостерегает его бурлением доминантового органного пункта в одноименном *до миноре*. Но страсть побеждает, и герой смело переступает черту. Представшая его взору побочная партия восхитительна: нежно трепещут сопровождающие голоса, широко стелется безостановочный бег диатонических шестнадцатых в верхнем голосе. Подстать ей и заключительная тема, но в ней больше утвердительности, властной силы. Конец экспозиции вообще звучит как мощный торжественный гимн. Показательно, что в нем возвращается пунктирный ритм начала главной пар-

тии, в синтезе с *perpetuum mobile* побочного образа символизируя сопряжение этих образных сфер.

Как же горделиво звучит теперь материал главной партии в обретенном *До мажоре* начала разработки (опять прием старосонатной формы)! Но пока он держался *До-мажорной* тонической опоры, то крепко стоял на ногах. Однако первый же отклоняющий шаг (уменьшенный септаккорд в субдоминантовой сфере тональностей) приводит героя к катастрофе. Целых пять тактов удается балансировать ему в точке неустойчивого равновесия (на доминантсептаккорде *Фа мажора*), после чего быстрая энгармоническая модуляция переводит повествование в драматическое русло. На протяжении всего последующего развития разработки вплоть до репризы звучат безжалостные доминантовые органые пункты разных (минорных) тональностей, неся на себе резкие дисгармоничные комплексы обьятых страхом и паникой верхних голосов.

Нервно-издерганные пунктирные ритмы не оставляют сомнения в том, что перед нами искаженный гримасой боли главный персонаж. Композитор рисует его в жутком нескончаемом падении: начинаясь доминантой *ми минора*, оно проскакивает родной *ля минор*, несясь дальше на скалы *ре минора*. На короткий миг мелькнул и неверный *До мажор*, после чего, зацепившись за доминантовый органый пункт исходной тональности, герой начинает мучительный подъем к репризе. Этот выход из смертельного пике воплощается предельно напряженными, импульсивными взлетами мелодических мотивов сначала на сексту в верхнем голосе, а затем и на октаву в басу:



Усиливает драматизм момента и тритоновый скачок вниз (*a - dis*), грозящий перекрыть все пути к спасению:



Тяжело потоптавшись на низких басах *E* и *F*, смертельная опасность отступает.

Реприза звучит теперь как награда, спасение, чудесное избавление. Но сохраняющееся по инерции в первом предложении отклонение в *C-dur*, видимо, потрясает героя и он мгновенно перестраивается. Начало второго предложения радикально перестраивается, словно боясь скатиться снова в ту же пропасть: мелодический тематизм резко переводится в басовый голос, а тремолирующими шестнадцатыми в верхнем этаже он как бы защищается от нависающей угрозы.

Прежде чем установится прочный доминантовый органичный пункт перед репризой побочной партии, идущей в основной тональности, Моцарт какое-то время держит слушателей в мучительном напряжении: мелькают опасные *Фа мажор* и *До мажор, ре минор, ми минор*. На целых три такта исчезают спасительные шестнадцатые, оставляя героя наедине с обнаженными горестными и одновременно трагически обостренными интонациями:



Бурно ворвавшийся органичный пункт, перетранспонированный из *до минора* в исходный *ля минор*, вносит окончательный перелом в борьбу героя за свое «я». Теперь уже, несмотря на не прекращающееся до конца части бурление страстей, незримая Ариаднина нить направляет «блудного сына» по опасной, но твердой дороге к самоутверждению.

Побочная партия, предстающая в новых минорных одеждах, ведет себя как плененная раскаявшаяся грешница. От ее задорно-привлекательного экспозиционного облика не осталось и следа. Верхняя линия предстает тут в виде истерических затухающих воплей, а горделивые когда-то восьмые сопровождения передают теперь своими нисходящими полутоновыми ходами рыдания и стоны. Пик щемящей жалости приходится на неаполитанский *сибемоль мажорный* секстаккорд, конденсирующий в себе всю степень унижения и страдания этого образа.

Переокрашенные в *ля минорный* строй повелительные интонации заключительной партии в репризе также обладают качествами утвердительности. Но теперь это строгие, внутренне суровые мотивы.

Возвращенные под самый конец пунктирные ритмы главной партии, звучащие также в *ля миноре*, имеют уже не гимнический, как в конце экспозиции, а назидательный характер. Они говорят о том, что победа над собственной гордыней дается ценой огромных лишений, опасностей и страданий. И этот дидактический вывод лишь подчеркивается последними вспышками драматизма в заключительной партии. Одна из них — восходящий пассаж на неаполитанском секстаккорде и далее созвучии двойной доминанты. Вторая — мощный нисходящий пассаж, охватывающий всю клавиатуру тогдашнего фортепиано. В его основании два резко противопоставленных регистрами уменьшенных септаккорда: *VII* ступени и *DDVII*₇, сцепленных эллиптическим образом. Этот эллипсис — зловещая тень неукротимого падения, отраженного в разработке. Но леденящий ужас этого кульминационного вихря всё-таки не затопляет сознания. Суровые пунктирные ритмы окончания сулят надежду по полное исцеление от чарующе-соблазнительного, но запретного мира зла.

Неповторимо оригинальным драматургическим решением сонатной формы отличается первая часть сонаты Моцарта *D-dur K. № 311*. Необычно уже внешнее отличие — зеркальная реприза, когда главная партия повторяется только в конце сочинения, после репризирования побочной и заключительной партий. Присущая Моцарту театральность мышления помогает ощутить здесь некую

скрытую программу, один из возможных нюансов которой мы попробуем описать.

Итак, шеститактная главная партия, репрезентирующая основную тональность, с достоинством и торжественностью отзвучав, покидает сцену до самого конца действия. Сразу напрашивается жанровая сценка. Некто – скорее всего лицо важное, респектабельное, например, глава аристократического дома – попрощавшись, удаляется к государственным делам. В его отсутствие и разворачиваются дальнейшие события. Следующая за первой вторая тема (главно-связующая партия) составляет с ней довольно заметный контраст. Она подвижна, грациозна, кокетлива и, скорее всего, изображает молодую и несколько ветреную хозяйку дома. После четырех тактов экспозиционного изложения в основной тональности идут легкие и слегка сумбурные пассажи, приводящие в побочную тональность *A-dur*. Настойчиво повторенные аккорды *Ля мажорного* трезвучия словно бы задают вопрос: «Ну что, сделаем шаг навстречу развлечениям?» И в ответ следует чарующая тема побочной партии, сулящая радостные и счастливые мгновения.

Настойчиво повторяющиеся в разных регистрах элементы заключительной партии изображают многочисленную свиту хозяйки, на все голоса превозносящую правильность и заманчивость решения госпожи. Здесь Моцарт демонстрирует мастерство драматурга, ибо в мотивах заключительной партии нет ни одной свежей мысли, но есть надоедливое самоутверждение *Ля мажорной* интриги:



Совершенно неожиданно в самом конце экспозиции после полной совершенной каденции возникает новый тематический материал, резко контрастирующий всему остальному тематизму части. Явно, что композитор изображает персонажа с характерными чертами *соблаз-*

нителя: сладко ниспадающие интонации, нежные вкрадчивые вздохи, каскад томных приготовленных задержаний:



Роль последнего образа становится ясна в процессе разработки, в которой обильно развивается *только этот* внезапно явившийся материал. Однако характер его развития в корне меняется. В виде секвенций нисходящий мотив проходит в тональностях *e-moll, D-dur, h-moll, G-dur*, снова *h-moll*, причем, везде присутствует шемящий колорит, почти рыдания, связанные с терпким доминантовым нонаккордом, увеличенными секундами и нисходящими задержаниями по звукам минорных гамм. Особенно драматичным, почти трагическим чувством проникнуто последнее — *си минорное* — проведение новой темы. Контраст в сравнении с первым ее появлением особенно впечатляет, так как это почти точная секвенция, но звучащая в скорбном *си миноре* с акцентированием жесткого доминантового нонаккорда.

Весь разработочный эпизод можно интерпретировать, например, в следующей аналогии. Неизвестный, появившийся из недр *Ля мажорного* мира, разыграл целый спектакль со стенаниями, заламыванием рук, изобразив под конец даже собственную смерть. Вся свита в замешательстве. Два такта после *си минорной* каденции прекрасно иллюстрируют крайнее изумление, растерянность, как бы шок, который отступает только с вторжением суматошных интонаций заключительной партии. Это весьма удачная драматургическая идея Моцарта, ведущая к созданию (может быть впервые в композиторской практике!) зеркальной репризы. Один из персонажей (вполне второстепенный!) опомнился первым и затараторил об увиденном, причем, шок был столь глубоким, что фразы персонажа не попали ни в исходный для него *Ля мажор*,

ни в основной *Ре мажор*, а оказались в побочном *Соль мажоре*. За счет значительного расширения этот суматошный эпизод продолжается довольно долго, срашиваясь с репризированием конца связующей партии. Настойчиво повторяющиеся аккорды *Ля мажора* словно опять ставят вопрос: «Ну что, пойдем дальше развлекаться?». Но побочная партия теперь стойко выбирает родной *Ре мажор* и до конца части уже никуда не сворачивает.

Показательно второе предложение побочной партии в репризе, идущее теперь в *ре миноре*. Госпожа словно жалуется, пеняет на свою опрометчивость. В ее фразах различима и мольба, и некий укор.

Звучащая далее в основном *Ре мажоре* полномасштабная заключительная партия на разные голоса подхватывает слова раскаяния. И вот в момент полной совершенной каденции, когда всё, казалось бы, сказано, появляется, наконец, тема главной партии, звучащая, как ни в чем ни бывало. И только в самое ее окончание вдруг врываются суматошные интонации, сходные с расширением заключительной партии в начале репризы. Присутствующие как бы наперебой стремятся поведать отсутствовавшему хозяину о происшедшем.

Прекрасно выполнено окончание сонатной композиции. На том месте, где должна разместиться финальная тоника (аналогично экспозиции), Моцарт дает отклонение в шестую ступень (злополучный и пугающий *си минор*), после чего в *Ре мажоре* проводится тема «соблазнителя». Ее появление под занавес драмы имеет два символических смысла: это и напоминание о пережитом событии и своеобразный добрый знак (*Ре мажор!*) — словно вдалеке промелькнула маска, превращающая всё приключение в забавную, хотя и несколько страшноватую историю.

Конечно, ни Гайдн, ни Бетховен не могли бы создать столь оригинальную по замыслу композицию, хотя выдумкой и юмором они обделены не были. Но только оперный композитор мог придумать и отразить в музыке такую пикантную и блещущую озорством тему. Ясно, что зеркальная реприза возникает не как необычный конструктивный элемент формы, но как необходимый индивидуальный компонент уникального содержания.

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Мощные инновационные изменения, которые внесла эпоха романтизма во все средства музыкальной выразительности, ярко проявились и в области музыкальной драматургии. Хотя композиторы-романтики предпочитают широко пользоваться формами-схемами конца XVIII века, в частности, сонатной, циклической, вариационной, рондо, простой и сложной трехчастной, однако конкретные трактовки классических форм порой резко расходятся с идеями Гайдна, Моцарта и Бетховена. Отличия вытекают уже из существа обновленной эстетики. Если драматургические замыслы венских классиков при всем их многообразии всё-таки сводятся к обобщенной формуле их сонатной композиции («бунт и усмирение», «возвращение блудного сына»), то драматургические коллизии романтиков изначально развиваются на другой содержательной основе. Тема бунта вообще перестает быть актуальной — ведь герой девятнадцатого века уже понял, что он и так формально свободен и может вершить свою судьбу сам. Вот только реализовать свои желания и помыслы становится неизмеримо труднее, а в мире романтика часто и невозможно. Отсюда новый тип драматургической концепции, в основу которой ложится конфликт мечты и действительности.

*Положительно, оптимистически, конструктивно решить эту новую дилемму романтику редко удается. В основном, борьба за свое счастье заканчивается трагично. Это особенно свойственно раннему романтизму. Вспомним *Фантастическую симфонию* Берлиоза, вокальные циклы Шуберта, Шумана, оперы Верди, Вагнера. Только*

зрелый период романтизма становится более уравновешенным. Брамс, Лист, Франк, Чайковский трактуют романтическую идею многограннее. Но и здесь трагичность, пусть и не столь рафинированная, просвечивает сквозь основательность и «солидность» художественных программ. Стоит упомянуть, например, фортепианную сонату *си минор* Листа, *Четвертую* симфонию Брамса, *Пиковую даму* и *Шестую* симфонию Чайковского, *Кармен* Бизе, *Тоску* Пуччини и др.

Трагический, неразрешенный конфликт мечты и действительности особенно зримо воплощается в музыке Шопена. Сами обстоятельства жизни этого композитора: его вынужденная оторванность от родины, слабое здоровье и ранняя смерть — накладывают на его творчество отсвет личной трагедии, которая в той или иной мере окрашивает все его крупные сочинения.

Рассмотрим в этой связи две первые его баллады. Конкретных программ к этим сочинениям Шопен не оставил, хотя известно, что идея создания цикла четырех баллад пришла композитору после знакомства с поэтическими балладами А. Мицкевича. Музыкальные коллизии этих пьес, впрочем, столь выразительны, что позволяют и без авторских пояснений проследить за отражением в них конкретных жизненных событий (но не сюжетов баллад Мицкевича!).

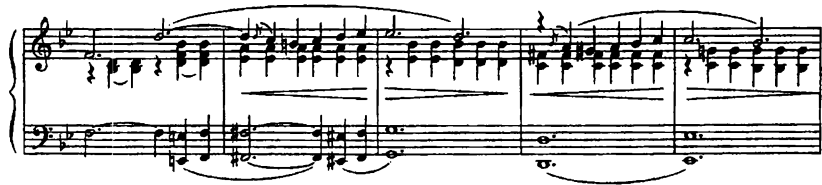
Наиболее необычен и ярок драматургический строй *Первой* баллады. Ключом к трактовке облика ее главного персонажа — главной партии — может послужить настойчиво, если не сказать, назойливо повторяющийся кадансовый оборот начальной фразы:



Безвольно нисходящая мелодическая попевка III – II – I ступени, массивное разрешение доминантового септаккорда в полную тонику (вместо типичного для классической главной партии *импульса*) – уже характеризуют романтического героя Шопена как надломленного, уставшего от жизни, не имеющего перед собой сколько-нибудь определенной перспективы. Многократный неизменный повтор лейтмотива напоминает берлиозовскую *idée fixe* – навязчивую идею, упрямо сверлящую сознание. Тем не менее, попытки вырваться из замкнутого круга безысходности герой делает. Их несколько и все нацелены на достижение параллельной тональности *B-dur*, что само по себе показательно: неудовлетворенный своим положением романтический герой пытается разорвать свои путы устремляясь в традиционном и очевидном направлении – к достижению доминантовой тональности.

Первый такой прорыв выполняется секвенцированием исходного каденционного мотива в *Си-бемоль мажоре*. Но словно испугавшись этой бодрящейся интонации, Шопен переводит изложение к начальному *соль минору* и *idée fixe* теперь звучит с неизбывной романтической тоской. Второй выход к *Си-бемоль мажору* осуществляется через *до минор*. Он гораздо более решителен, ибо порывает с исходным «безысходным» мотивом. Ярко выдвигаются кульминационные ноты g^2 , заметно активизируется бас, готовится мощная каденция в побочной тональности.

Но, побалансировав на излюбленном автором доминантсептаккорде с секстой, звучание незаметным и предательским ходом баса *fis* – *g* возвращается в *соль минор*, где снова обретает безвыходные каденционные формы. Такт, в котором совершается этот перелом, гениально отражает всю глубину душевного противоборства:



На фоне кадансового квартсекстаккорда *Си-бемоль мажора* долгий басовый *fis* воспринимается на слух как VI низкая этой тональности (*ges*), что подкрепляется и вспомогательным звуком *eis*, звучащим как желанное *фа* побочной тональной сферы. Поэтому-то столь обидным оказывается внезапное разрешение *fis* – *g*. На него мгновенно реагирует стонущая интонация *es* – *d*, передающая жалость и внутреннюю боль. Впрочем, Шопен предчувствует этот духовный слом и безжалостно нотирует мягкий *ges* как кинжально-острый *fis*.

Две ретардационные каденции в *соль миноре* приводят к последней попытке достичь *B-dur*, которая развивается теперь в виде эмоционального взрыва. Всё здесь болезненно искажено. *D₇* разрешается в *S₆* (плагальное разрешение). Оборот *II₆₅* – *D* переводится неожиданно в секстаккорд *Ля мажора* (как *DD₆*). Далее следует экстравагантный эллиптический переход в доминантовый терцквартаккорд *Си-бемоль мажора*, на котором формируется виртуозный мелодический каскад, приводящий к фигурному разрешению в *Си-бемоль мажорную* тонику. Появляющийся затем *до минорный* секстаккорд на короткое мгновение порождает иллюзию благополучного кадансирования (ведь это типичный *II₆* *Си-бемоль мажора* с типичным для него удвоением терцового тона!). Но суровая проза жизни берет верх – не обращая внимания на неизбежные в подобных случаях параллельные октавы, Шопен в очередной и последний раз круто меняет курс на *соль*

минор, который обретает теперь черты полной совершенной каденции.

Вступающая следом за этим связующая партия уникальна для сонатной композиции. Она полностью замкнута в сфере *g-moll* и составлена как непрерывная цепь кадансов и плагальных дополнений. Ведет она себя скорее как *заклучительная* (!) партия, но на базе *основной* тональности. Подобное решение может быть продиктовано только программой, ибо противоречит всему историческому опыту сонатных форм. Зато с содержательной стороны функция этой связующей партии более чем понятна — ведь все попытки героя выйти из своего замкнутого круга провалились и ему остается лишь в бессилии созерцать свое поражение.

Характерно, что в связующей партии нет яркого тематического материала — она соткана из общих, несколько этюдных форм движения, что точно передает опустошенность и отстраненность главного персонажа.

Единственный яркий тематический компонент — это стонущая нисходящая интонация *es — d* в средних голосах фактуры, символизирующая душевную боль и страдание. У этого мелодического символа есть своя линия развития: впервые он обнаруживается во вступлении, где вырастает из пунктирного ритма. Как предвестник горькой доли *d — es* звучит в составе кадансового квартсекстаккорда перед началом главной партии (*K₆₄* с секстой!). Наконец, в него упирается неудачная вторая попытка достижения *Сибемоль мажора*. Им же оканчивается и мучительная третья попытка:





Кажется, что жизнь замерла в бесцельном повторении гулких басовых «соль». Но неожиданное событие преобразует безрадостное существование героя. Из неясных туманных гулов, шорохов, миражей рождается нечто чудесное, юное, свежее – совсем не похожее на мир героя. Прекрасная, широко льющаяся тема побочной партии проходит в тональности *Ми-бемоль мажор*. Для романтиков подобные тональные сопряжения не являются из ряда вон выходящими. Но в нашем случае *Es-dur* особо символичен. Вспомним, что все порывы главной партии были направлены на традиционный *B-dur*. Но чудо оказалось совсем в другом мире. Воображение героя было бессильно представить себе его существование. Причем, выплывающий *Es-dur* до самого последнего момента в восприятии главного персонажа ассоциируется с *Си-бемоль мажором*! На это указывает борьба нот *fis – ges*, идущая в глубоких басах конца связующей партии, а также прочный остов $f - c' / c' - f'$, из которого затем и рождается как Венера из пены морской тема побочной партии. Естественно, что звуки эти ассоциируются прежде всего с доминантой *Си-бемоль мажора*. Во всяком случае, разрешение в *Es-dur* совершенно неожиданно. Уточнение этого вопроса кажется нам важным для правильной трактовки всех последующих событий баллады.

Дело в том, что побочную партию можно было бы трактовать как плод фантазии, родившийся в воспаленном мозгу героя. Однако можно мыслить ее и как некий реальный персонаж, случайно оказавшийся в его поле зрения. Последний вариант, на наш взгляд, дает больше возможностей для содержательно-драматургического анализа.

Побочная партия изложена очень цельно, выпукло. Форма периода подчеркивает ее естественность и гармо-

ничность. За ней тянется и шлейф заключительной партии — не менее изящной, утверждающей красоту и совершенство своего внутреннего мира.

Явление побочной партии резко меняет течение событий. Завороженный этим чудесным образом, наш герой словно воспрял к новой, наполненной смыслом жизни. Его начальный риторический мотив возвращается, но теперь он обретает черты настойчивого желания, постепенно перерастающего в страсть. Доминантовый органический пункт намечает стержень стремления, а прорвавшаяся на гребне кульминации тема побочной партии недвусмысленно указывает на *объект* страсти. Эта непосредственная смычка главной и побочной партий может навести на мысль о том, что желание и цель *осуществились*, но это будет большим заблуждением. Тональность *ля минор*, в которой проводится теперь тема главной партии и *Ля мажор*, в котором экстатически звучит побочная тема — одинаково чужды им обоим. Но если для главного персонажа *a-moll* — выход на более высокий эмоциональный тонус, то для побочной партии *A-dur* — предельно далекий от нее мир (третий ведь символ *наибольшей* удаленности!). Ясно, что в этом чуждом мире невозможно построить сколько-нибудь прочные отношения. Недаром кульминационные экстатические фразы побочной партии рассыпаются как карточный домик.

Изложение снова переводится в *Es-dur*. Теперь здесь звучит изящный, но несколько легковесный вальс. Возможно, Шопен обозначает таким образом среду обитания светской красавицы — это салон, веселый и беззаботный. На фоне этого вальса в том же *Ми-бемоль мажоре* проводится снова тема побочной партии. Она словно царица бала ярким бриллиантом сияет всеми своими роскошными красками. Сопутствующая ей заключительная партия мягкими кружевными волнами растворяется в далеком мираже. Возникнув из небытия, побочный образ растаял в розовом тумане.

История побочной партии закончена. Даже не заметив *Ля мажора*, в котором возмечтал встретиться с ней главный герой, эта тема гордо пронесла через балладу свою личную тональность. Фактически *реального* контакта партий здесь *нет*. Они существуют в разных измерени-

ях и их прямое сопоставление в *ля миноре* – *Ля мажоре* разработки вряд ли было бы возможным в реальности – это происходит лишь в воображении нашего героя.

При таком взгляде становится понятной попытка воплотить свое страстное желание, но уже наяву – в *соль миноре*. Кажется, что всё тут развивается по схеме *ля минорного* проведения и страсть не менее сильна. Но вместо желанного появления побочной партии разворачивается бездонная пропасть страдания и душевной опустошенности. Инфернальная кода с ее бессмысленно мятушимся этюдным тематизмом – таков удел романтического героя.

В самом конце сочинения Шопен вводит несколько музыкальных знаков, уточняющих концепцию. Это суровые, почти оперные речитативы это вопросы, обращенные к жестокой и неумолимой судьбе. Это погруженные хоральные аккорды, символизирующие, как это часто у Шопена, траурное отпевание. Это, наконец, патетический всплеск ярости, выраженный сходящимися, а затем параллельными октавами в двух руках. Показательно, что начальный интервал этого пассажа – тритон *В – е*, преградой вставший на пути соединения главной и побочной партий.

Разумеется, сонатная форма, примененная в этой балладе, необычна. Странно ведет себя связующая партия, построенная на сплошных каденционных оборотах. Нетрадиционно выбрана тональность побочной партии (шестая ступень), вопреки устремлению тонального плана к «нормальному» *Си-бемоль мажору*. Доселе невиданное явление – отказ от транспонирования побочной партии в репризе. Редкая до Шопена зеркальная реприза. Но внимательное вслушивание в эту музыку, выявление ее смысла делают понятными все новации автора. Да при таком замысле иначе быть и не может. *Иначе* – будет искажением правды жизни, потерей романтического ореола.

Интересно решена *Вторая* баллада, в основе которой также лежит оригинальный драматургический замысел. Столь же необычна сонатная форма баллады.

Это сочинение посвящено Роберту Шуману и, может быть в связи с этим, два резко контрастных образа напоминают сопоставление любимых Шуманом персонажей

Эвсебия и Флорестана. Образ мягкого мечтательного Эвсебия получает воплощение в пасторальной главной партии. Это одна из самых светлых страниц музыки Шопена. Изложение намеренно нединамично, преобладает экспонирование широких квадратных структур. Настойчиво прописанные каденции утверждают незыблемость и стабильность исходного *Фа мажора*. Многократное обыгрывание излюбленного композитором доминантсептаккорда с секстой создает ощущение неизбывного счастья и покоя.

Неожиданное вторжение побочной партии, несущей с собой бурю и натиск, бушевание страстей, мгновенно разрушает иллюзорный пасторальный мир. Мятущийся Флорестан представляет полную противоположность Эвсебию и это хорошо выражено всем комплексом резко контрастных средств, начиная от темпа, фактуры, громкости и кончая ритмическими и мелодическими узорами. Обновляется и тональность — *ля минор*. Впрочем, побочная партия тонально неустойчива и проходит по ряду тональных позиций: *соль минор, ре минор, фа минор, ля-бемоль минор*. Однако импульс партии, столь стремительно ворвавшейся в пасторальный мир Эвсебия, заметно падает к концу, что позволяет вернуть на авансцену главный персонаж.

Сначала кажется, что в репризе главная партия практически не меняется и это несмотря на столь резкое противопоставление с флорестановским образом. Однако в шестом такте — в предвосхищении каденции — внезапно возникает пауза с ферматой. Эта резкая остановка и есть реакция на столкновение. Причем, психологически она действует, возможно, сильнее, чем эмоциональный взрыв. Да и последствия ее очень серьезны. Сразу за паузой звучание переключается в *ля минор*, представленный неустойчивыми созвучиями. Собственно говоря, *ля минорные* фрагменты были и в экспозиции. Но там они давались как легкое оттенение безраздельно господствующего *Фа мажора*. Здесь же *ля минор* звучит горестно и напряженно. И хотя Шопен делает попытку вернуться в спасительный *Фа мажор*, но в самый последний момент вместо желанной тоники звучит жесткий, отталкивающий уменьшен-

ный септаккорд. Больше в *Фа мажор* изложение не вернется!

Начинается длительное скитание по разным, но чуждым тональностям: *Des-dur*, *Ges-dur*, *B-dur*, *g-moll*, *E-dur*, *G-dur*. По правде говоря, в этом калейдоскопе тональностей промелькнет и *Фа мажор*, представленный только доминантовым нонаккордом. Но этот краткий миг сменяется волной бурно взлетающих мотивов, основанных на обращениях уменьшенного септаккорда. Кульминация развития образа главной партии идет под знаком его распада. Нет ни одной недеформированной интонации. Фразы безвольно ниспадают, вместо красивых диатонических звучностей проступают обнаженные хроматические стенания: $cis^2 - d^2 - dis^2 - e^2$ в верхнем голосе, $es - d - cis - c - h - b - a$ — в нижнем.

Флорестановский персонаж врывается столь же неожиданно, как и в первый раз. Но в целом его бурные всплески становятся несколько мягче за счет введения субдоминантовой тональности *ре минор*. Шопен и в этой балладе не следует классицистскому образцу, который рекомендует транспонировать побочную партию в основную тональность. *Фа мажор* как мир Эвсебия уже не существует, и было бы большой наивностью воплощать традиционную тональную передвижку. Но транспозиция в субдоминанту всё-таки символизирует ход навстречу образу главной партии. Однако, видимо, поняв, что главной партии уже не существует на свете (выйдя из своего хрустального замка, она оказалась поверженной напором жизненных вихрей), флорестановский образ возвращается к исходному *ля минору*. На застывшем доминантовом органном пункте в басу звучат видоизмененные мотивы главной партии — в них боль, сожаление, даже отчаяние. Невозвратимая потеря очевидна для всех.

Сложное душевное состояние самого флорестановского образа передано в двух резко контрастных фазах: в первой — октавные трели по звукам нисходящей *ля минорной* гаммы $e - d - c - H$ создают ощущение мрачной застылости, оцепенения. Следующая за этим быстрая кода — вторая фаза — наоборот, показывает активный всплеск эпатирующих эмоций. Как и в предшествующем сочинении, она отображает бессильную и слепую ярость.

Здесь нет ни одного яркого тематического элемента, преобладают этюдные общие формы движения, клокочущая стихия не может найти логического выхода и бьется в течениях невысказанных сильных чувств.

Красноречиво и окончание баллады. После взвинченного уменьшенного септаккорда в неожиданно наступившей тишине выплывают интонации главной партии, взятые из *ля минорных* фрагментов экспозиции и репризы. Но теперь они звучат бесплотными тенями, вызывающими чувство щемящей жалости и скорби. Большая пауза красноречиво отражает гамлетовское «Дальнейшее — молчание». Резюме баллады выражено в двух последних тактах, мягкий амфибрахический мотив которых словно говорит: «какая ужасная, нелепая трагедия».

Вторая баллада, как и вторая прелюдия Шопена — тонально разомкнута. Форма лишается аркообразной тональной симметрии, но зато обретает правдивое и бескомпромиссное трагическое решение.

Драматургические замыслы в романтической музыке беспредельны, особенно при наличии программы. Порой новые содержательные повороты подсказаны театральной драматургией. Например, Бизе в опере *Кармен* и музыке к драме *Арлезианка* строит трагические кульминационные сцены на фоне народного веселья. Контраст объективного и субъективного, светлого и страдальческого достигает здесь шекспировских высот. В дальнейшем этими идеями воспользуется Чайковский в *Пиковой даме*, отчасти в *Четвертой симфонии*.

Чайковский активно применяет драматургический прием вынесения репризного проведения побочной партии как бы за скобки основного повествования. Так, в *Ромео и Джульетте* второе проведение побочной партии обретает не только гимнически возвышенное звучание, но и несет особое ностальгическое чувство *невозвратимости* потери («А счастье было так возможно, так близко!»), трагической несвершенности. Театральным аналогом могут служить заключительные сцены *Травиаты*, *Отелло* Верди, последние такты *Пиковой дамы* — все они заканчиваются лейтмотивом любви.

На фоне подобных сильнодействующих драматургических приемов новаторское концепционное решение *Шестой* симфонии Чайковского выглядит естественным завоеванием гениального композитора. Вслед за Шопеном Чайковский смело прорывает традиционные для его времени принципы и создает уникальную, направленную в будущее драматургию.

До *Шестой* симфонии Чайковского все музыкальные сочинения развивались по классическому образцу: их повествование шло в едином и направленном временном потоке. В одном из писем к В. А. Давыдову Чайковский пишет: «Во время путешествия у меня явилась мысль другой симфонии, на этот раз программной, но с такой программой, которая останется для всех загадкой, — пусть догадываются...» [13, 532].

Конечно, полностью разгадать замысел Чайковского вряд ли когда-либо удастся. Но внимательный анализ ведет к мысли о том, что здесь композитор работает с художественным временем. Четырехчастный цикл симфонии развивается в двух временных срезах. Первая часть и финал — в *настоящем*, вальс и скерцо — в *прошедшем*. Причем, это не воспоминания или реминисценции, что применялось еще Бетховеном. Это изложение реальных событий, но с инверсионной перестановкой их.

Подобный драматургический прием в театральной практике возникает только в XX веке, а особенно ярко заявляет о себе в кино. Это не случайно, ибо эффект кадровости и покadroвого монтажа прямо ведет к идее временных инверсий.

В театральной драматургии гениальный пример временной инверсии дал Джон Пристли в пьесе *Время и семья Конвей*. Здесь три акта, разворачивающихся в одном и том же доме, в присутствии одних и тех же персонажей. Первый происходит по-видимому в 1919 году. На вечеринке родственники и приглашенные гости отмечают именины одной из дочерей Конвей. Завязываются беседы, в ходе которых зрители узнают об отношениях героев, их помыслах, мечтах, чертах характера, совершенных поступках.

Начало второго акта сразу вводит в новое время — двадцать лет спустя. Та же обстановка, те же действующие

щие лица, правда, несколько постаревшие. Нет в живых только младшей дочери Конвей. Но зритель подмечает и более кардинальные изменения. Большинство персонажей в первом действии представлены молодыми людьми, судьбы которых еще только намечаются. Через двадцать лет мы видим их судьбы как бы вывернутыми наизнанку. Жизнь распорядилась их мечтами и желаниями по-своему, с точностью «до наоборот». Тот, кого не принимали всерьез, сделался «хозяином жизни», тот, кто мечтал о великом — погряз в мелочах быта, кто беззаветно любил жизнь — умер в молодом возрасте и т. д.

И вот третье действие. Кажется, что оно должно бы по логике показать события еще двадцать или хотя бы десять лет спустя, — так диктуют законы традиционной драматургии. Но гений Пристли ведет его по непредсказуемому пути.

Третье действие начинается ровно с того места, где закончилось первое. Все сюжетные линии продолжают развиваться как ни в чем не бывало. Однако зритель, успевший заглянуть в будущее, воспринимает теперь всё совершенно иначе. В какой-то мере он может на короткое время ощутить себя Господом Богом, который с высоты взирает на человеческие страсти, заранее зная, что они тщетны, а мечты неисполнимы.

Аналогичный прием драматургической работы со временем задолго до Пристли как раз и провел Чайковский в своей *Шестой* симфонии. Единственное отличие — композитор во внутренних второй и третьей частях ведет нас не в будущее, а в *прошлое*, показывая ретроспективно события и обстоятельства, на первый взгляд, вполне ординарные, но чреватые трагическим изломом — слушатель уже знает их исход!

Излом времени в Шестой симфонии Чайковского не очевиден и самим автором нигде не постулирован. Его наличие — лишь наша догадка. Или разгадка — если вспомнить слова в письме Давыдову. Попробуем доказать ее справедливость.

Трагедийные события выражены только в двух крайних частях. Причем, в финале с его неукротимыми рыданиями трагедия дана не в процессе, а как страшная данность, свершенность. Это сугубое оплакивание чьей-

то безвременной кончины — горькое и безнадежное. Напротив, в первой части рассказана динамичная история человека, неудержимо идущего навстречу своей гибели. Собственно говоря, смерть наступает именно в первой части, в репризном проведении главной партии. Об этом свидетельствуют «катастрофические» пассажи труб по гамме «тон-полутон» (цифра 75). Подтверждение этому — спазматические аккорды струнных и валторн перед цифрой 16, символизирующих обрывающийся судорожный пульс, а также жуткий рык меди перед началом репризы побочной партии, живописующий безобразную маску смерти, опустившуюся на чело истерзанного страданиями человека.

«Эпизод оплакивания» с рыдающими скрипками и стенаниями тромбонов передает такую степень душевной боли, словно весь мир содрогается от несправедливости и непоправимости случившегося. Красноречивы и другие знаки трагедии: громовой удар оркестра в начале разработки, хорал *Со святыми упокой*, болезненное хроматическое видоизменение тематизма главной партии в последней стадии разработки (ц. 72), свидетельствующие о надломе, растерянности и недобром предчувствии.

Осознанию произошедшей трагедии может помешать разве то, что реприза побочной партии и кода, изложенные в одноименном *Си мажоре*. Известно, что уже венские классики в минорных сонатных формах (первые части сонаты *ми минор* Гайдна, сонаты *ля минор*, симфонии *соль минор* Моцарта и др.) *оминоривают* репризные проведения побочных партий, первоначально изложенных в параллельном главной тональности мажоре. Это драматизирует повествование, придает ему жизненную глубину и диалектичность. Но в XIX веке более популярна другая идея — сохранить мажорность побочной партии, переводя ее в одноименный по отношению к главной тональности мажор. Это иной вид образного развития и диалектичности. Обычно он свидетельствует об оптимистическом или патетическом решении сложных драматических коллизий.

В *Шестой* симфонии Чайковского *Ре мажорная* побочная партия переносится в светлый *Си мажор*, что может поначалу показаться противоречащим трагической сути предшествующих событий. Кроме того, в свете бу-

душих мажорных второй и третьей частей этот *Си мажор* может подтолкнуть к неверной интерпретации – кажушемуся проблеску оптимизма и надежды.

Увы, никакой надежды здесь нет. Причем, мажорность побочной партии действует даже более беспощадно и неумолимо, нежели оминоривание ее у Гайдна и Моцарта. Вспомним, что *Ре мажорная* побочная партия в экспозиции предстает как тема мечты, любви, счастья, своим спокойствием и широтой дыхания противопоставленная мечущимся в поисках выхода нервным интонациям главной партии. Этот островок благополучия изначально обречен, ибо существует в иной тональности – ином, скорее всего, вымышленном мире. Потребность счастья столь велика, что при первом экспонировании реализуется полновесная трехчастная форма с контрастной серединой, динамической репризой и большой кодой. Однако именно затухающая кода определяет истинную ценность побочной партии. Это мечта – красивая, но несбыточная. С ней герой Чайковского погружается в сладкую дрему – он безоружен против реальной жизни и обречен. Поэтому одного удара литавр оказывается достаточно, чтобы разрушить мир иллюзий. Неравная схватка с действительностью довольно быстро приводит к естественной развязке.

Но возвращение темы побочной партии в репризе ничего не в силах изменить. Она звучит лишь как символ *несвершенности, невозможности счастья* в мире *си минора*. Ее мажорность лишь усиливает боль и страдание катарсиса: «А счастье было так возможно, так близко!». Это и есть сугубо романтическая концепция. В *Шестой симфонии* Чайковский беспощадно осознает что счастье *изначально невозможно*, в чем снова перекликается с концепцией *Времени и семьи Конвей* Пристли.

Обратим внимание на то, что побочная партия в репризе сокращена (нет ни середины, ни репризы). Оставлена лишь пространная кода, своим смыслом показывающая, что у этой музыки нет будущего, как не было и настоящего.

Неоднозначно решена и общая кода всей части. Ее мажорность и образная стабильность также несколько дезавуируют внутренний смысл. Но это не примирение с произошедшим. Это скорее символ бесстрастной поступи

времени и судьбы. На фоне механически повторяющейся нисходящей гаммы звучат отголоски хора *Со святыми упокой*. Всё кончено...

Меланхолический вальс второй части переключает время далеко назад [о ретроспективном характере вальса пишет А. Климовицкий – 7]. Герой показан по-видимому в привычной для него томной салонной обстановке. Нельзя сказать, что он счастлив или что он несчастлив. Он спокоен и уверен в себе – многократно возвращающийся основной мотив характеризует стабильность и постоянство. Но некоторые детали выдают слабые позиции этого мира. Во-первых, необычный для танца *пятидольный* размер, где постоянно словно бы «съедается» сильная доля. Во-вторых, возникает противоречие мягкой амфибрахической фразировки и хореического рельефа такта. Преобладающий здесь *Ре мажор* корреспондирует с *Ре мажорными* эпизодами внутри главной партии и всей побочной партией первой части. Вместе с *Ре мажорной* серединой будущего финала они образуют единую линию, символизирующую стремление к свету, радости, покою.

Противоположен по смыслу *си минор* в трио вальса – это грозное предупреждение, предвещение будущей трагедии, которая развернется на базе этой основной тональности в первой и четвертой частях. Усиливают эффект и стонущие нисходящие амфибрахические интонации. Однако предсказание это в вальсе пока еще зыбко. Оно звучит на остинатной терции *ре*, которая одновременно является тоникой исходного *Ре мажора*. Распознать его скрытый смысл можно, только зная всю концепцию.

Так, сквозь вуаль красивого светского салона просвечивают фантасмагорические тени трагического будущего. Но еще более фантасмагория зрима в *скерцо*, которое кишит злыми, гримасничающими образами. Кажется, что в этом хаосе формируется «нормальный» осмысленный тематизм – будущий триумфальный марш. Но если приглядеться внимательнее – увидим, что сцепление кварт в нем носит тупой механистический характер, а синкопа, столь не свойственная жанру марша, придает ему черты ходульности, пародии. Поэтому неуклонный подъем маршевой темы к феерическим высотам воспри-

нимается как тщетная и суетная попытка завоевания шумного успеха и преходящей славы. Цель заведомо ложна, хотя и провозглашается в конце части как апофеоз долгого и трудного пути.

Итак, волею судеб герой Чайковского оказывается вознесен на пик личной карьеры. Тем трагичнее обрыв к душераздирающим рыданиям финала.

Четвертая часть симфонии возвращает точно к моменту оплакивания первой части (ц. 16). Но теперь траурные церемонии «прокручиваются» как бы в другом, хотя и похожем варианте. Так, после первой серии рыданий следует более светлый эпизод в *Ре мажоре*, роль которого аналогична побочной партии в репризе первой части. Здесь меньше чувства щемящей боли и тоски, однако также сохраняется катарсическое начало. Зато дальше изложение вступает в ту стадию, которая была как бы снята бесстрастной мажорной кодой первой части. Новая серия рыданий прорывается экзальтированной кульминацией, доводящей страдание до наивысшей степени. Этот эпизод (цифра 9) в свернутом виде дает реминисценцию момента гибели героя. Проводимые затем в последний раз рыдающие интонации искажены теперь маской *реальной смерти* — Чайковский находит великолепный тембровый прием: валторны закрытым звуком. словно могильным холодом осеняют они эти последние безнадежные стоны струнных и деревянных духовых инструментов.

Как реминисценция образов первой части звучит хорал тромбонов и тубы (цифра 11). В чем-то он родственен мотиву «Со святыми упокой» и хоралу коды первой части. Проходящие в виде отклонений тональности *Ля мажор* и *Соль мажор* напоминают о некоторых этапах жизни героя: *Ля мажор* — о срединных разделах *Ре мажорной* сферы побочной партии и вальса, *Соль мажор* — о триумфальном взлете марша в конце третьей части. Это своеобразное музыкальное поминовение усопшего мученика.

Кода финала, где проходит оминоренный тематизм середины (теперь в гайдновско-моцартовской традиции) ставит, наконец, последнюю точку в этом безмерно скорбном повествовании. Чайковский реализует ту воз-

мжность, которая была у него в первой части. Музыка затухает как догоревшая свеча и не остается ни малейшей надежды на просветление. Здесь уже нет и катарсиса. Есть жуткая бескомпромиссная правда жизни, говорящая о том, что муки страдающей и навеки гибнущей души уже ничем не искупятся.

Таким образом, Чайковский дает два варианта траурного прощания – чувственный, катарсический в первой части и беспощадно пессимистический в финале. Но еще важнее то, что композитор рисует два варианта гибели героя: первый – в результате неравной романтической схватки с судьбой и второй – на пике внешнего успеха и триумфального вознесения. В этой символической сложности кроется загадка гениальной драматургии симфонии, прорывающейся в сюрреалистическую эстетику Кафки, Бергмана, Куросавы. Герой симфонии, безусловно, *один*, но композитор показывает его трагическую историю как бы видимой из разных точек духовной Вселенной, отчего повествование обретает голографический объем и масштабное космическое звучание. Смерть страшна. Она неминуема, бесповоротна. Смерть обидна, ибо зачем страдая и страдал. Смерть предательна, ибо каждый умирает в одиночестве. Смерть цинична, ибо ею завершается светлое дарение человеческой жизни.

Патетическая симфония Чайковского – это предсмертный крик композитора об *изначальной* трагедийности и обреченности человеческого бытия. Сложнейшая философская, этическая, эстетическая подоплека ее содержания потребовала создания оригинальной многоуровневой и диахронической драматургии сочинения, предвосхитившей некоторые идеи хитроумного искусства XX века.

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ «ПИКОВОЙ ДАМЫ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Имя П. И. Чайковского в истории европейской музыки можно поставить в ряд наиболее значительных музыкальных драматургов. Я бы рискнул построить некий тетраэдр, углами которого стали бы Бетховен, Шопен, Чайковский и Шостакович, а заполняли его достаточно плотно другие великие композиторы.

Драматургический талант, видимо, был присущ Чайковскому изначально, но он оттачивался в сложной борьбе его художественных идей, в диалектическом переплетении национальных и общеевропейских тенденций его творчества.

Наиболее яркими завоеваниями в области музыкальной драматургии являются его *Четвертая*, *Пятая*, *Шестая* симфонии, *Манфред*, а в оперном творчестве, безусловно, *Пиковая дама*.

Хорошо известно, что Чайковский присутствовал в 1775 году на одном из премьерных спектаклей оперы *Кармен* Бизе. Он одним из первых понял значение шедевра Бизе и предсказал ему большое будущее.

Пластика, рельефность, естественность драматургии *Кармен*, видимо, сильно затронули Чайковского. В *Мазепе* и *Чародейке* он пытается достигнуть сходной выразительности. И хотя сила таланта, степень симфонической насыщенности оперных партитур к этому времени находятся у Чайковского в апогее, но яркость и масштабность оперного действия, сдерживаемые литературной первоосновой, далеко не достигают шедевра Бизе.

Композитору остается только ждать удачно обретенного сюжета, который замкнет на себе предельно напряженный ток музыкальной драматургии. Таким долгожданным сюжетом становится для Чайковского пушкинская *Пиковая дама*.

Повесть-новелла Пушкина, впрочем, написана в графически-бесстрастной, суховато-реалистической манере и никоим образом даже отдаленно не напоминает свою будущую оперную тезку. Нужен был инстинкт гениального композитора, чтобы разглядеть в анекдотической истории материал для приложения созревшего драматургического мастерства.*

Вне оперы Чайковского повесть Пушкина кажется слишком холодной и рассудочной. Это символ неуютного студеного Петербурга, своеобразное продолжение *Медного всадника*. Все персонажи ее намеренно унылы, скучны, мелки и не вызывают никакой симпатии. Столь же обыденны и ходульны мотивы их чувств и действий. Германн — аналог Скупого рыцаря. Но кроме «немецкой» бережливости у него есть тайная страсть — игра. Правда, у Пушкина не вполне понятно — тянет ли его сама игра или только желание преумножить свой (достаточно солидный — 47 тысяч рублей по курсу 1833 года) капитал. Скорее даже второе — ведь он отнюдь не впадает в азарт, но методично — как велел призрак — ставит только одну ставку за вечер. Сам он о себе говорит, что «не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее». Да и графиню он уговаривает своеобразно: «Я не мот, я знаю цену деньгам. Ваши три карты для меня не пропадут». И с ума он сходит, потрясенный тем, что «так обдернулся» — кстати, карты все три раза легли, как сказал призрак: тройка, семерка, туз. Пиковая дама оказалась в руке Германна по нелепой его оплошности (согласно правилам игры он сам назначил свою карту).

Лизавета Ивановна охарактеризована Пушкиным несколько теплее, но не более того. Первые слова о ней: «В самом деле, Лизавета Ивановна была пренесчастное создание» — вряд ли способны увлечь фантазию читателя. Справедливости ради скажем, что у Пушкина имеются таки два лицеприятных пассажи, например, «молодые люди, расчетливые в ветреном своем тщеславии, не удостоивали ее внимания, хотя Лизавета Ивановна была сто

* Известно, что первое предложение Модеста Ильича, сделанное композитору в 1888 году, он отверг.

крат милее наглых и холодных невест, около которых они увивались».

Самое лестное для образа Лизаветы Ивановны у Пушкина следующее: «Он увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь». В заключении новеллы о ней сказано, что она «вышла замуж за очень любезного молодого человека и имеет порядочное состояние».

Столь же тускло описана старая графиня: капризная, немощная, но сохранившая светские манеры и положение в обществе. Даже в рассказе Томского о ней, приведенном в виде легенды и имевшем шанс быть слегка опозитизированным, всё звучит прозаично и банально. Нет никаких тайных сил, мистики, трагических предрешений, роковых страстей. Графиня, о которой сказано, что она «ездила в Париж и была там в большой моде», охарактеризована только со стороны ее карточных увлечений. Когда Германн потребовал от нее ответа на столь сильно занимавший его душу вопрос, она выдавила из себя только: «Это была шутка. Клянусь вам! Это была шутка».

Появление призрака также описано в предельно реалистическом ключе: «Он (Германн) проснулся уже ночью: луна озаряла его комнату. Он взглянул на часы: было без четверти три. Сон у него прошел: он сел на кровать и думал о похоронах старой графини.

В это время кто-то с улицы заглянул к нему в окошко — и тот час отошел. Германн не обратил на то никакого внимания. Через минуту услышал он, что отпирали дверь в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки. Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье...»

Конечно, с позиций современной психиатрии можно объяснить видение Германна как галлюцинацию — сон наяву. Но в описании Пушкина есть и приметы реального события: *кто-то* заглядывал к нему в окно и до, и после встречи. Ни разу поэт не употребляет здесь слов *призрак*, *видение*, *явление* и проч. Наоборот, *шарканье туфлями*, *белое платье*, *женщина*, *незнакомая походка* — приметы реальности. Легкие следы мистического выражены очень

осторожно: «Германн принял ее за свою старую кормилицу и удивился, что могло привести ее в такую пору. Но белая женщина, скользя, очутилась вдруг перед ним, — и Германн узнал графиню!». И второе: «Дверь в сенях была заперта». То, что в конце сообщения белой женщины были слова «Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтоб ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне» — есть элемент «подстроенности». Во-первых, графиня при жизни называла ее только «Лизанька», а во-вторых, какое ей дело до одной из своих приживалок, об отношениях которой с Германном ей ничего не было известно.

Все остальные персонажи (Томский, Нарумов, Чекалинский) выписаны еще более схематично. Только крохотные черточки оживляют эти литературные образы. Например, о Чекалинском: «Германн стоял у стола, готовясь один понтировать противу бледного, но всё улыбающегося Чекалинского... Чекалинский стал метать, руки его тряслись».

Чрезвычайно прозаичен конец новеллы: «Германн стоял неподвижно. Когда отошел он от стола, поднялся шумный говор — славно спонтировал! — говорили игроки. — Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом». И далее в *заключении*: «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!...»

Вообще говоря, игроки во все времена проматывали свои состояния и никто из них по этому поводу с ума не сходил. Участь Германа показана Пушкиным, видимо, с морализаторских позиций — это форма его наказания за алчность и подлость по отношению к используемым людям. (Аналогично «наказан» Барон в его *Скупом рыцаре*, только что мнивший себя владыкой мира, но умерший в одночасье согбенным и жалким рабом своей страсти.)

Пунктиром Пушкин намечает некоторые психологические черты Германна, которые при некотором стечении обстоятельств, в принципе, могли бы привести его к сумасшествию. Например, «он имел сильные страсти и огненное воображение, но твердость спасла его от обыкновенных заблуждений молодости». «Анекдот о трех картах сильно подействовал на его воображение и целую

ночь он не выходил из его головы». «Поздно воротился он в смиренный свой уголок, долго не мог заснуть и, когда сон им овладел, ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев.» При гробе графини «он поклонился в землю и несколько минут лежал на холодном полу, усыпанном ельником. Наконец приподнялся, бледен как сама покойница, взошел на ступени катафалка и поклонился... В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула не него, прищуривая одним глазом. Герман, поспешно подавшись назад, оступился и навзничь грохнулся об землю».

Вернемся к Чайковскому. Он, видимо, сразу понял, что *точно* следуя Пушкину, раскрутить этот сюжет в оперную постановку будет невозможно — слишком всё тривиально и саркастично (как позднее в *Игроке* С. Прокофьева). Поэтому перед собой и либреттистом — братом Модестом, известным в то время драматургом — он поставил задачу превратить сухую графически написанную новеллу в романтическую поэму, укрупнив все чувства, подложив под них страстные, мятежные людские души и насытив сюжет сложными мистическими элементами. Ведомые музыкально-сценическим инстинктом, братья решительно видоизменяют литературную первооснову. (Столь смелые преобразования во времена Чайковского казались многим недопустимыми — отсюда резкая критика композитора «фанатами» Пушкина; но в XX веке буквально через 10-15 лет подобные вольные интерпретации становятся вполне привычными в зародившемся искусстве кинематографа!)

Скупой, алчный немец по фамилии Германн получает у них возвышенное *имя* Герман; Лизавета Ивановна становится более нежной и поэтичной Лизой. Устраняя пушкинское определение «Лизавета Ивановна была пренесчастное создание», они делают ее внучкой богатой графини, что дает им двойную выгоду: образ Лизы возвышается и сильно *романтизируется*, ибо появляется мотив ее страстного, почти греховного влечения к Герману, толкающего ее на разрыв с благополучным князем Елецким и на связь с загадочным незнакомым молодым офицером.

Кардинально разрабатывается образ Германа. Он *бледен* (из разговора Чекалинского с Суриным). Еще до вокальной экспозиции Германа друзья дают ему интригующие характеристики, отсутствующие у Пушкина: «Вот он, смотри, как демон ада, мрачен, бледен», «как будто у него на сердце злодейств по крайней мере три». Последняя реплика есть у Пушкина – Томский говорит Лизавете Ивановне, танцуя с ней мазурку: «Этот Герман – лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства». Но писатель тут же уточняет, что «слова Томского были не что иное, как мазурочная болтовня, но они глубоко заронились в душу молодой мечтательницы».

Но самое главное – оперный Герман *уже* влюблен в Лизу, ничего не зная еще ни о тайне трех карт, ни о графине, ни о мистической связи между всеми ними. Это красивый романтический поворот сюжета. Он невероятно возвышает образ Германа. Поэтому мрачные слова Сурина, произнесенные перед элегическим любовным признанием Германа, сразу забываются. Любовная линия, стократ усиленная пламенной музыкой Чайковского, играет с либреттистами и злую шутку. Теперь им чрезвычайно трудно психологически оправдать смену мотивации в поведении Германа.

Действительно, почему страстно влюбленный офицер, готовый умереть из-за своей любви, идет не к Лизе, а к старухе? Почему образ роковых карт затмевает в его сознании светлый лик возлюбленной? И почему Герман Чайковских сходит с ума *до* своей фатальной игры? У Пушкина всё логично: герой изначально заморожен идеей крупного выигрыша, исключавшего к тому же риск. Лизавета Ивановна для него лишь средство приблизиться к тайне трех карт. Логично и сумасшествие – вполне возможный итог целой череды жизненных потрясений. У Чайковских поведение Германа выходит за рамки реальности вдвойне: ведь он – бедный и безродный – победил богатого и знатного соперника, снискал любовь недоступной красавицы и он должен испытывать *счастье* и *полное удовлетворение* (кстати, из версии Чайковских следует, что он может оказаться вскорости богатым, вой-

ти в высший свет). И вот тут-то братья Чайковские делают резкий поворот в сторону *таинственного, мистического, непостижимого, рокового, зловещего* – того, что у Пушкина представлено как раз в минимальной мере. И слушателям остается лишь принять законы навязанной им театральной игры. Они попадают в мир фантастических роковых страстей, где правят непознанные демоны карточной рулетки. Сказочный выигрыш и полное банкротство здесь стоят рядом. Азарт здесь – коварный король; туз – призрачная мечта; дама – суровая реальность. Живые люди (включая Германа, Лизу, Елецкого) здесь статисты, шестерки и валеты, от которых ничего не зависит и которыми с легкостью жертвуют. Их чувства, страсти, неординарные поступки – лишь фон к неумолимой карточной игре, исход которой ясен для ее заказчика – вселенского зла и коварства.

Поэтому-то у Чайковских тема трех карт пронизывает всё сюжетное и музыкальное пространство оперы. Это, а не перипетии героев, – подлинный двигатель драмы.

Другая драматургическая находка Чайковских – образ Графини, связывающий два мира: мир карточной мистики и мир человеческих страстей. Пиковая дама в прямом (синоним Графини) и в переносном смысле (символ краха) есть главное действующее лицо в опере Чайковского. Музыкальная тема Графини – яркая, жесткая, постоянно и интенсивно развивающаяся – тесно спаяна с темой *трех карт*. У них, как известно, есть общее интонационное пространство:



Всё действие в опере закручено вокруг Графини. Она играет в фараон. Она тесными узами связана с мировым центром игры – легендарным *Парижем*. Она владеет страшной тайной. Она – бабушка Лизы и всегда при ней. Ее портрет зачаровывает Германа – в нем красота, сила

характера, тайна, связь времен и государств. Портрет увлекает мятежную душу Германа сильнее, чем Лиза, образ которой становится отныне для Германа лишь бледным отблеском когда-то прожитой бурной жизни Графини.

В свете этого грядущего превращения изумляет потрясающая по силе эмоционального воздействия находка Чайковского. В первой картине, когда Герман спрашивает Елецкого: «Князь, кто твоя невеста?» и тот, указывая на появляющихся Лизу и Графиню, отвечает: «Вот она!» – в оркестре звучит *тема Графини*! Причем, во всей своей мощи, как, например, до этого в интродукции. Здесь осуществляется резкое противостояние символов. Лиза – невеста Елецкого; она же – возлюбленная и вскорости фактически невеста Германа. Но одновременно с Лизой появляется другая невеста – *будущая невеста* Германа в мире *Игры* – Графиня. Поэтому на фоне широкого развития темы Графини все дальнейшие слова звучат двусмысленно: Герман: «Она? Она его невеста! О, Боже! О, Боже!»; Лиза и Графиня: «Опять он здесь!»; Томский: «Так вот кто безымянная красавица твоя!» (Кстати, Графиня – единственное безымянное действующее лицо в опере, хотя в новелле Пушкина у нее есть имя.)

Возможно, подобный музыкальный поворот был спровоцирован самим Пушкиным, ибо в своих размышлениях о тайне Герман даже предполагает возможность стать любовником старой Дамы. Этот момент (введение лейтмотива Графини при первом появлении Лизы) специально выделяет и Б. Асафьев (3). Но он рассматривает это как «волнение Германа при виде графини с Лизой», «Нервная пульсация ритма в оркестре вызвана ужасным для Германа сознанием потери для него Лизы («Она его невеста»), а не встречей с Графиней». По-видимому, критик не смог в свое время постигнуть всю силу драматургического чутья Чайковского, его гениальные символическо-семантические идеи, предвосхитившие искусство Метерлинка, Беккета (вплоть до Анатолия Эфроса, разместившего в центре сцены огромную кровать, стоящую там от начала и до конца его постановки шекспировского *Отелло* в театре на Малой Бронной – как символ роковой тайны этой удивительной и странной любви). К чести А. Эфроса

на кровати никто никого не душит, хотя ее время от времени попирает Яго.

Асафьевский трюизм мало понятен на фоне следующего великолепного его размышления: «Обаяние и могучее воздействие оперы несомненно имеет свои истоки в возможности свободного применения столь выразительного стилистического приема, как неожиданное выявление неподчиненной сознанию мистической силы. В драматическом искусстве или *слово* должно в понятиях описать веяние сил неведомых или же приходится это веяние каким-либо образом материализовать. В опере музыка совершает претворение тайного с такой убедительностью, что правда видимая, житейская становится невидимой, а правда, чувствуемая и инстинктом постигаемая, ярко светится, как звезды на небе при затмении солнца» (3, 133).

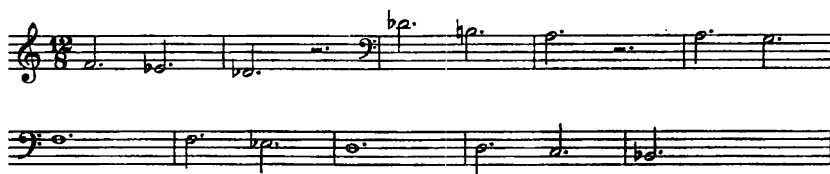
Графиня является Герману в виде призрака и она же смотрит на него из игральной карты в облике Пиковой дамы — как посланник таинственного мира, вершащего трагические человеческие судьбы. Чайковский сумел сполна использовать идею либреттиста. Он находит удивительно емкую музыкальную характеристику Графини, которую можно сопоставить разве что с гениальной лейттемой *томления* в *Тристане* Вагнера. Жесткие восходящие кварты, неумолимо поднимающиеся вверх секвенции, таинственная эллиптическая гармония, резкие тембры духовых инструментов — создают типичный для композитора образ трагического фатума. Эта тема звучит во всех картинах оперы, а также в *Интродукции* и в момент гибели Германа. Она подлинный музыкальный стержень оперы, ее главный герой и проводник действия. С нее начинается и ею заканчивается интрига этого произведения. Простота интонационной конструкции помогает Чайковскому интенсивно менять этот лейтмотив, придавая ему то зловеще затаенное, то открыто-стремительное (как в *Интродукции*) звучание.

Тема *Пиковой дамы* объединяет вокруг себя еще несколько лейтмотивов, так или иначе связанных с роковым образом. О ее сегменте в теме трех карт мы уже упоминали. Ее восходящие кварты явственно проступают и в рассказе Томского о старой графине:



Од - на - жды в Вер-са-ле "au jeu de la Reine"

Явление *Призрака* в пятой и седьмой картинах также обставляется развитием этого лейтмотива, но в основу ложится теперь прямой ямбический ритм его:



Мелодический ход по целотонной гамме вырастает постепенно из эллиптических секвенций лейтмотива *Графини*, идущего в четвертой картине:



Целотонность задается здесь плотно посаженными доминантовыми секундаккордами.

Заметим, что яркий целотонный облик имеет и начало темы *трех карт*, что свидетельствует о том, что композитор тщательно отбирал средства выразительности для интонационно-образных сфер.

Еще более символично то, что вокруг многих тем Германа, Лизы, напрямую не связанных по ситуации с *Пиковой дамой*, вьется ореол ее интонаций. Исследователи давно подметили, что начало монолога Германа «Я имени ее не знаю» практически точно повторяет тему *трех карт*, хотя рассказ Томского (с первым появлением

этой темы) будет гораздо позже. Это еще раз подтверждает гипотезу о том, что братья Чайковские мыслили любовное томление Германа уже нанизанным на мистическую связь судеб Германа и Графини. Обратим внимание на то, что начало монолога (как и «Три карты») идет под знаком целотонной гаммы! Целотонный звукоряд использован и в дважды проведенном возгласе Лизы из шестой картины «Так это правда! Со злодеем свою судьбу связала я!». Это кульминационный момент в развитии образа Лизы, обнажающий ее боль и беспросветное отчаяние:



Так э - то прав - да!

Со зло - де-ем...

К чести либреттистов, они обставляют сумасшествие Германа (наступающее *до игры* — фактически в пятой картине, а не *после* — как в первоисточнике) очень подробно и мотивировано. Используя такие черты его характера, как страстность, внутренний пыл игрока, надломленность, ощущение социальной неполноценности (бедность), страх перед ликом Графини, готовность умереть, богатое воображение — Чайковские четко ведут линию жесткого психологического давления на Германа. Они последовательно вводят весьма сильные сценические эффекты: тайные насмешки приятелей, внезапное известие об обручении Лизы, неожиданную встречу с Графиней, рассказ Томского, направленный Суриным и Чекалиным на Германа («От третьего, кто, пылко, страстно любя...»), даже бурю с громом и молнией, объяснение с Лизой на грани самоубийства.

Дальше больше: разыгрывание друзей на балу, странные их голоса из-за колонн, неотступные мысли о Графине и ее тайне. Перед Германом как бы открывается перспектива войти в большую *Игру* — реализовать свою страсть Игрока, нажать состояние, устранив неравенство с Лизой и окружающим ее светом. Правда, мотивация здесь уже болезненно изломана: «Три карты знать и я бо-

гат... И вместе с ней могу бежать прочь от людей...» (собственно говоря, а зачем же тогда богатство?). Герман, однако, сознает греховность своих желаний, он боится этой тайны. В его душе идет борьба со всем миром и он теряется: «Что это? Бред или насмешка? Нет! Что если..? (закрывает лицо руками) Безумец, безумец я!... Проклятье!... Эта мысль меня с ума сведет!».

В спальне Графини Герман натывается на ее портрет, который его сильно волнует: «Какой-то тайной силой я с нею связан роком. Мне ль от тебя, тебе ли от меня, но чувствую, что одному из нас погибнуть от другого! Гляжу на тебя и ненавижу, а насмотреться вдоволь не могу!... Пытливый взор не может оторваться от страшного и чудного лица!» Здесь много роковых предчувствий, но главное — *они начинают сбываться!* Для суеверного человека это всегда потрясение. Смерть Графини, в которой он повинен, презрение Лизы, потерянные надежды на *Игру* — всё это должно сильно воздействовать на разум Германа, и без того близкого к помешательству.

Поэтому явление *Призрака*, а также предшествующие ему сцены видения похорон — это всё уже признаки безумия. Теперь Герману противостоит только он сам, ввергнутый в пучину роковых страстей.

Композитор с потрясающей точностью воссоздает в музыке все этапы падения Германа. Внешними стимулами здесь служат: тема *трех карт*, произносимая устами приятелей, тема Графини, звучащая всё более страшно и неотступно. Внутренние движения переданы в музыкальной декламации Германа — нервной, порывистой, экзальтированной:

Тот же го-лос... Кто э-то? Де-мон и-ли лю-ди? За-чем о-ни пре-

сле - ду - ют ме - ня? Про-клять - е о...

Весьма впечатляет музыкальный фон сцены в спальне: тревожно дрожат низкие альты, имитируя призрачные блики тусклых лампад, настороженно стучат контрабасы, передавая вкрадчивые шаги, которыми наполнено пространство этого фантастического дома, печально рыдают скрипки, заранее оплакивая будущие жертвы, которых Судьба уже приготовилась свести всех вместе. Эта музыка даже неопытных слушателей повергает в трепет — столь отчетливо разлиты в ней страх, отчаяние, роковое ожидание, смятение и предчувствие беды.

Еще более сильно воссоздана сцена в казарме, где Герман впервые вплотную сталкивается с потусторонними силами. Реальный сигнал войсковой трубы парадоксально соседствует с галлюцинацией похоронного пения; шум и порывы ветра — с видением *Призрака*. Целотонная гармония, сопровождающая слова *Призрака*, с одной стороны, символизирует фантазмагорическую суть этого образа, с другой же, показывает грань, за которой Герман окончательно переходит из реальности в мир мистических идей. Сумасшествие Германа теперь полностью мотивировано музыкальной интерпретацией композитора. Причем, музыкой гораздо больше, чем словами — это ли не печать гениальности композитора! Он музыкой заставляет поверить в правдоподобность своих идей!

С трагической роковой линией, прочеркнутой от начала и до самого конца оперы, переплетается яркая лирическая линия — своеобразная побочная партия этой грандиозной сонатной формы.

Музыкальную основу ее составляет лейттема любви, проводимая в опере пять раз: в *Интродукции*, трижды в сцене объяснения Лизы и Германа во второй картине (в третий раз — в партии Лизы), и в конце оперы, когда перед смертью Герман вспоминает о Лизе. Нежные убаюкивающие отголоски этой темы, звучащие в матовом *Рибемоль мажоре* (при том, что большая часть сцен связана с диззными тональностями *ми минор*, *си минор*, *фа-диз минор* и т. д.), создают ощущение катарсиса и одновременно невыразимой жалости по поводу свершившегося. Позднее с этим же эмоциональным знаком Чайковский, как уже говорилось, даст звучание побочной партии в первой части своей *Шестой симфонии* уже после момента

гибели героя — как катарсис и как знак глубочайшего сожаления о том, что могло бы быть счастьем, но, увы, чему не суждено уже никогда сбыться.

Таким образом, тема любви аркообразно опоясывает оперу и кроме того имеет кульминационную точку в наиболее драматическом моменте объяснения героев. Вообще, тема любви соткана из двух достаточно разнородных элементов, отражающих, видимо, суть чувства Германа. С одной стороны, порыв, мятежность вздымающихся восьмых, с другой стороны, мощь и цельность хореических нисходящих потоков. Но Чайковский идет дальше, сопрягая оба элемента в полифоническом контрапункте:



Интересен тональный план проведения темы любви: *D-dur; F-dur; E-dur; F-dur; F-dur — Des-dur*, в котором различима зеркальная симметрия. Но последнее *Ре-бемоль мажорное* проведение как бы приспущено в знак траура в одновысотную с *Ре мажором* бемольную сферу.

Остальные лирические темы: «Я имени ее не знаю», «Прости, небесное создание» (у Германа), «Откуда эти слёзы», «О, слушай, ночь» (у Лизы) — лишь оттеняют основную тему, дают ей новые повороты и эмоциональные движения.

Теперь понятно, что присутствие в *Интродукции* только трех тем оперы: *рассказа Томского*, темы *Графини* и темы *любви* — полностью охватывает основной костяк музыкальной драматургии. Окончание оперы дает сопряжение двух последних тем и в той же последовательности, что еще больше напоминает течение сонатной композиции.

Развитие сюжета в *Пиковой даме* столь стремительно, и жестко, что грозит стать катастрофическим и не-

управляемым взрывом бомбы. И братья Чайковские придумывают целую серию своеобразных *замедлителей* действия, дающих простор для слушательской фантазии и ставящих развитие фабулы на рельсы направленного движения. Некоторые идеи здесь, можно сказать, общеперенные: массовые сцены, хоровые сцены, балетные вставки. Другие прямо заимствованы из конкретных источников, например, начало оперы почти дословно повторяет начало любимой Чайковским *Кармен* (с горожанами, мальчиками, военными). Однако есть и оригинальные находки.

Одна из них – песня Полины, предвещающая трагическую участь Лизы (в первоначальной версии эту песню должна была петь сама Лиза, что, кстати, было бы еще более символично). Прямо она не связана интонационно ни с одной сферой (не считая начальной восходящей кварты), но тональность *ми-бемоль минор* (тональность трагического *Третьего* квартета) и троекратно повторенное в конце слово «*Могила*» делают ее принадлежностью рокового начала.

Вторая находка – опера в опере – восходит к гамлетовской *пьесе в пьесе*. Как и песня Полины, *пастораль* дает аллегорическое отражение основного действия, но как бы в искривленном сказочном пространстве. Таким образом, пастораль *Искренность пастушки* как бы объясняет мотив выбора Лизы в треугольнике *Герман – Лиза – Елецкий*. Для нее представление *пасторали* является дополнительным толчком к ее решению в пользу Германа. Но интересно, что на фоне пасторали Герман – как антипод Лизы – также решает уравнение треугольника *Лиза – Герман – Графиня* и решает его как раз в *противоположном* направлении. Горы золота и серебра, о которых говорит Златогор, в сознании Германа усиливают страсть *Игрока*, искателя сказочной удачи.

В этом отношении весьма символична реплика Сурина, произнесенная в тот момент. Когда Герман неожиданно сталкивается среди гостей с Графиней: «Смотри, любовница твоя?» (вспомним «Князь, кто твоя невеста?» – «Вот она!» – в сопровождении зловещего лейтмотива Графини в первой картине). Это дополнительное противоположение Лизы и Графини развивает идущую в душе Германа мучительную борьбу страстей.

Не менее блистательная драматургическая находка Чайковского в четвертой картине – песня Графини, заимствованная им из арии Гретри. Она также является замедлителем действия и одновременно создает образ Графини вне того жуткого и демонического ореола, в котором представляет ее Герман. Графиня здесь – вполне земная престарелая дама, живущая своим блистательным прошлым. Драматургическое чутье Чайковского, тем не менее, столь изощренно, что он и в этом номере, казалось бы, чисто иллюстративном, находит мощный внутренний пульс, работающий на движение сюжета. Тональность *си минор* как предвестник несчастья, зловещий эллипсис *D₇ – DD 4₃* в момент окончания первого куплета арии с последующим «Чего вы тут стоите? Вон ступайте!». В этом же ключе действует настороженное нисходящее гаммообразное движение, прославляющее строки второго куплета, готовящее выход Германа (это изображение параллельно развивающегося *его* эмоционального состояния – страха и одновременно решимости).

Хочется также упомянуть удачно найденную сцену грозы из первой картины, на фоне которой и в аккомпанементе которой Герман решается на почти безнадежное признание в своей любви к Лизе. Есть в этом диалоге с природой и параллель с обращением Лизы: «Послушай, ночь». Может быть это единственная деталь, связывающая в самом начале оперы такие несхожие натуры, как Лиза и Герман! Ведь всё дальнейшее – цепь трагических заблуждений и несбыточных мечтаний обоих персонажей.

В очень интересной статье М. Раку «Пиковая дама» братьев Чайковских: Опыт интертекстуального анализа» (10) дан широкий историко-литературный контекст, на котором Чайковские могли строить либретто оперы. Особенно ярко представлен ассоциативный ряд с новеллой Э. Гофмана *Счастье игрока*, откуда, как считает М. Раку, взяты многие дополнительные мотивы и элементы либретто. На самом деле, новелла Гофмана – высокохудожественное сочинение с весьма необычной драматургией: здесь вставлены друг в друга четыре картежных рассказа, которые со всё большим сюжетным напряжением показывают всю силу разрушительной страсти азарта. Если Пушкин что-то почерпнул из этой новеллы, то только ее

воспитательно-назидательную часть (неумеренная страсть к игре ведет к потере, по сути дела, всего человеческого в человеке).

Чайковские также могли бы почерпнуть из нее только одну идею: карточный игрок, даже если он преодолел свою пагубную страсть, как и алкоголик, остается игроком навсегда: дремлющий в нем демон может пробудиться в любой момент со всей своей необузданной силой. В этом плане действия Германа психологически правдивы: инстинкт *Игрока* ослепляет его больше, чем пламенная любовь.

Все остальные разнообразные сюжетные и исторические аллюзии М. Раку: Дон-Жуан Байрона, граф Калиостро, Казанова, Дон-Жуан Моцарта, Екатерина Великая, рассуждения о возможном кровном родстве Германа и Графини – кажутся нам слишком далекими и потому наивными. Модест Чайковский был профессиональным драматургом, Петр Чайковский – великим музыкальным драматургом – они были вполне готовы *самостоятельно* вне Гофмана и Байрона доработать сюжет Пушкина до полноценного оперного либретто.

Подводя итоги, скажем, что либреттист и композитор на основе достаточно скупой по выразительным мазкам новеллы Пушкина создали уникальный шедевр оперно-сценической драматургии, в котором средствами сюжетного и музыкального развития им удалось воплотить небывалые по сложности (и сравнимые, разве что, с вагнеровским *Тристаном*) человеческие страсти. Впрочем, усилия гениальных композиторов дали значительное эстетическое обогащение многим литературным источникам, например, *Кармен* Мериме – Бизе, *Риголетто* Гюго – Верди, *Травиата* Дюма – Верди, *Богема* Мюрге – Пуччини.

Видимо, музыкальное искусство изначально обладает столь яркими средствами воздействия на людей, что способно воплощать в себе весь космос человеческого существования во всей внутренней сложности и ёмкости присущих человеку чувственных переживаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. П. И. Чайковский. – М., 1959.

2. Асафьев Б. В. Памяти П. И. Чайковского. – М. – Л., 1940.

3. Асафьев Б. «Пиковая дама» || Критические статьи и рецензии. – М., Л., 1967.

4. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М., 1975.

5. Берковский Н. Романтизм в Германии. – Л., 1973.

6. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: самосознание эпохи и музыкальная практика – М., 1996.

7. Климовицкий А. «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия || Россия – Европа: контакты музыкальных культур. – СПб., 1994.

8. Ливанова Т. Музыкальная классика XVIII века. – М. – Л., 1939.

9. Проблемы музыкального романтизма || Сб. научных трудов – Л., 1987.

10. Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа || Музыкальная академия, 1992, № 2

11. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика || Соллертинский И. Исторические этюды. – Л., 1956.

12. Стародуб Т. «Пиковая дама» Пушкина и Чайковского в свете образно-смысловой символики || Музыкальный театр XIX – XX веков: вопросы эволюции. – Ростов-на-Дону, 1999.

13. Чайковский П. И. Письма к близким. – М., 1955.

14. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке – М., 1984.

Учебное издание

Девуцкий Владислав Эдуардович

**ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ
В КЛАССИЧЕСКОЙ И РОМАНТИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ
КОНЦА XVIII–XIX ВЕКОВ**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Подписано в печать 29.11.2005 г. Формат 60х84 1/6. Печать трафаретная.
Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 3,2. Заказ 394. Тираж 200 экз.

Воронежский госпедуниверситет.

Отпечатано с готового оригинала-макета в типографии университета.
394043, г. Воронеж, ул. Ленина, 86.