

ОТМЕЧАЯ 100-ЛЕТИЕ СО ДНЯ СМЕРТИ П.И.ЧАЙКОВСКОГО

МОРИС БОНФЕЛЬД

К проблеме многоуровневости художественного текста

Сформулированный Р.Якобсоном закон о переносе в поэтической речи принципа эквивалентности с оси выбора на ось сочетания¹, как это постепенно выясняется, оказывается едва ли не самой фундаментальной и универсальной закономерностью для художественной речи вообще — независимо от вида искусства. Несмотря на некоторую непривычность формулировки для музыковедения, смысл закона прост и понятен. Эквивалентность (то есть близость, равнозначность) каких-либо признаков, свойств, возможностей элементов художественного высказывания обнаруживается не на оси выбора, существующего до (вне) самого высказывания, но обусловлена только и исключительно этим высказыванием (сочетанием элементов). Иными словами, если в обыденном (нехудожественном) высказывании почти каждое слово или выражение можно заменить на какое-либо иное близкое по свойствам, без ущерба для сути (например, вместо: «Пожалуйста, сходи в магазин» — «Будь добр, прогуляйся за хлебом»), то в художественном высказывании к а ж д а я, даже мельчайшая деталь, определяется только самим высказыванием, то есть сочетанием этой детали с другими и найти ей эквивалент можно лишь с позиции оси сочетания.

Вот как писала об этом Марина Цветаева начинающему поэту Н.Гронскому: «Слова в Ваших стихах большей частью заменимы, значит — не те. Фразы — реже. Ваша стихотворная единица пока фраза, а не слово. (№: моя — слог)»².

Среди прочего эта закономерность постулирует, что возможности выбора весьма невелики, либо в каких-то ситуациях исчезают вовсе. Интуитивно это обстоятельство ощущалось и художниками, и критикой, и, в итоге, публикой, аудиторией³.

Интересно, однако, проследить действие этого закона в ином направлении. Сужение возможностей выбора сказывается и на ограничении р а з н о р о д н ы х факторов, входящих в художественную ткань сочинения. Если внимательно присмотреться к эволюции музыкальной речи (европейской традиции), то нетрудно заметить, что в ее рамках происходит постоянная экспансия «новых земель» и включение их в художественную ткань целого; расширение разнородности музыкальной ткани благодаря внедрению в нее элементов, ранее несочетаемых. Этот процесс в той его части, которая касается фундаментальных элементов музыкальной речи (лад, интонация, тематизм), рассмотрен Б.Асафьевым в первой книге «Музыкальная форма как процесс». В соответствии с упомянутой эволюцией вначале здесь рассматривают формы, базирующиеся на принципе тождества, затем — на принципе контраста. Более детализировано и с включением иных компонентов музыкальной речи (таких, как фактура) процесс эволюции представлен в труде С.Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей», где, согласно автору, о с т и н а т н о с т ь как «принцип объединения музыкального материала» сменяется п е р е м е н н о с т ь ю, а эта последняя — принцип о ц е н т р а л и з у ю щ е г о е д и н с т в а⁴.

Можно полагать, и художественная практика это подтверждает, что ограничение выбора стремлением к цельности высказывания и преодоление этого ограничения созданием высказываний на более сложном и высокоорганизованном уровне — это процесс, втягивающий в себя не только сугубо языковые, но и иные смысловые факторы музыкального произведения — жанрового и даже более широкого — родового — характера. Как правило, попытки такого рода сталкиваются с сопротивлением — возможно, не столько публики, сколько гораздо более чуткой к нарушениям установившегося «хорошего тона» и потому более консервативной художественной критики. Однако жизнь берет свое, победителя не судят, хотя далеко не всегда и не сразу понимают, в чем корни и суть его победы.

Итак, «Пиковая дама». Два критических суждения.

«В «Пиковой даме» ...пестрый, крутящийся всю карнавал... разнообразные сцены и фигуры, которые вдохновляют композитора, но вместе и музыке его придают пестроту, не всегда совместимую с единством... К цельной драматической концепции вроде Моцарта, даже вроде Мейербера, у Чайковского только многообещающие приступы, эскизы, намеки, все художественно законченное — частности... «Пиковая дама» — именно такая пьеса из кусков, где подробность давит и душит целое»⁵.

«С точки зрения конструктивности и формы «Пиковая дама» — произведение, безусловно, высокого стиля. С точки же зрения вкуса многое в ней спорно...»⁶.

Первое из этих высказываний появилось в печати в 1895 году, второе — в 1921-м.

Незавершенность споров о «Пиковой даме» достаточно ощутима даже во втором, асафьевском высказывании, хотя его этюд был задуман и осуществлен как апология этой оперы, «любовное изучение и вдумчивая оценка» шедевра⁷. Полемика, возникшая сразу после появления оперы, не прекращалась и три десятилетия спустя.

Между тем ее сценическая жизнь делала свое дело; с течением времени значимость творческого подвига Чайковского становилась очевидной, а сама возможность дискуссии вокруг художественной ценности «Пиковой дамы» — все более проблематичной.

И все же в этих спорах есть нечто, требующее размышлений, поисков ответа на повисшие во времени вопросы. Прежде всего нельзя считать до конца исследованной причину разногласий между публикой и критиками в их отношении к «Пиковой даме». «Чайковского принято было бранить за то, что его любила публика, за то, что его принципы и методы творчества не соответствовали заданиям иной эпохи, иных вкусов», — пишет Асафьев⁸. Суждение справедливое, однако по отношению не ко всем критикам «Пиковой»: в их число нельзя включать Лароша, не судившего ни с позиций кучкистов (по Асафьеву, «иные вкусы»), ни тем более — сторонников вагнерианского направления («иная эпоха»).

Асафьев обвиняет критиков также в недооценке органического единства произведения: «Чайковский ...однажды был выведен из терпения замечаниями Лароша по поводу того, что одни кусочки какого-то произведения хороши, а другие не удовлетворяют вкуса... Вот точный смысл ответа композитора: в сочинениях его нет лишнего, нет того, что можно переставить и заменить! В отдельности тот или иной кусок, быть может, невысокого качества, но все целое взросло, как растет дерево, и зафиксировано только после того, как обдумано в целом и во всех отношениях»⁹. И когда Асафьев в этом контексте говорит о критиках, которые, «с радостью разлагая и подчеркивая недостатки», не любят «уважать, а потому строить, связывать и обосновывать»¹⁰, нет сомнения, что пафос этих строк направлен и в сторону Лароша.

Но вот что пишет сам Ларош в одной из наиболее основательных работ о Чайковском: «Бессознательного творчества нет, и фразы о нем романтиков давно сданы в архив; но точно так же нет и внешнего механического производства, или, вернее, оно начинается лишь там, где прекращается область прекрасного. Недостатки художественного произведения органически срослись с ним, стали необходимою его чертою, особенно же у натур, богатых непосредственностью,

бедных рефлексией¹¹. Эта фраза, почти дословно повторяющая асафьевскую транскрипцию высказывания Чайковского, вероятно, и Ларошу была подсказана композитором — цитируемый труд опубликован уже после его смерти, однако критические суждения Лароша о “Пиковой даме”, приведенные в начале этого раздела, в печати появились еще год спустя. Стало быть, дело не столько в неверной методологической позиции, сколько в том, что Ларошу и другим критикам-современникам Чайковского было нелегко услышать в “Пиковой” оперу “глубоко цельную по замыслу и органичную по спайке элементов”, отчего и понадобилось ее асафьевское “оправдание”¹². Ценность его этюда как раз и заключается в принципиальном слышании и уникальной по точности словесного оформления передаче симфонического развертывания основной музыкально-драматургической линии оперы. Но Асафьеву не все в опере представлялось одинаково ценным и бесспорным.

Почему же путь музыкальной критики и — шире — музыкознания к опере был столь нелегко? Думается, что ответ на этот вопрос помог бы увидеть в “Пиковой” многие иными глазами, обнаружить непривычное в уже примелькавшемся, раскрыть не только музыкально-симфонические сцепления элементов, но и глубинные связи, возникающие между отдельными пластами этого необычно сложного творения.

На первый взгляд, “Пиковая дама” производит впечатление вполне традиционной по своему жанровому облику. И все же — хотя она как будто бы и не несла в себе тот новаторский заряд, которым в свое время глинкавский “Руслан” взорвал сложившиеся представления о жанре, — “Пиковая дама” решительно не вписывается ни в одно из устоявшихся ко времени ее появления течений в музыкальном театре. Естественно было бы мотивировать это обстоятельство произволом автора, а во всем, что не укладывалось в традиционные рамки, увидеть излишество, пестроту, избыточную щедрость. Новизна и смелость асафьевского анализа как раз и заключалась в том, что, поднявшись над схематическими взглядами, он обосновал музыкальную целостность драматургии и “интимную связь картин всей оперы”¹³. Проблема жанра, однако, была им решена, скорее, в негативном плане: обосновывая трагедийность фигуры Германа — несомненно, центральной в опере, Асафьев убедительно демонстрирует ее несоответствие трагическим характеристикам оперы европейской традиции.

В современном музыкознании существует и тенденция отрицания значительной интеллектуальной работы композитора над драматической концепцией оперы. Она опирается на высказывание Чайковского, которое как бы подтверждает этот тезис, подчеркивая отсутствие о с о з н а н н ы х намерений в этой области: “Вопрос о том, как следует писать оперы, я всегда разрешал, разрешаю и буду разрешать чрезвычайно просто. Их следует писать (впрочем, точно так же, как и в с е о с т а л ь н о е) так, как Бог на душу положит”¹⁴. Создается впечатление, что это высказывание совершенно однозначно и не нуждается в интерпретации. Допустив, однако, что оно является глубоко продуманным *sic* художника, его нельзя не изучить самым пристальным образом в контексте других суждений Чайковского, вскрыв за афористическим — “как Бог на душу положит” — тот, возможно, вовсе непростой смысл, который вкладывал в него композитор.

Прежде всего обращает на себя внимание оговорка “как и все остальное”. Значит, речь шла и о других жанрах — симфонии, концерте, квартете и т.п. Но даже представив себе спонтанное творчество в оперном и иных вокальных жанрах, значительно труднее допустить подобную возможность в крупных формах бестекстовой музыки в силу особенностей их музыкальной драматургии и высокой степени организованности музыкального материала.

Что же в таком случае имел в виду Чайковский?

В цитируемом письме он говорит, по сути, о н е п р е д в з я т о с т и подхода к решению творческих проблем, о своем неприсоединении ни к какой из существующих кон-

цепций сочинения как заранее выбранной догме, о стремлении к созданию произведений, в которых нет “прямого указания на принадлежность к той или другой школе”¹⁵. Следовательно, речь шла не об отказе от и н т е л л е к т у а л ь н о й д е я т е л ь н о с т и*, но, напротив, о ее усилении, ибо композитор усложняет задачу, отбрасывая заранее предопределенные формулы и принципы.

Асафьев писал, что Чайковский всю жизнь “искал форму”¹⁶ — и это, среди прочего, были поиски равновесия эмоционального накала и интеллектуальной гармонии целого. Опера, разумеется, не была исключением. “Пиковая дама” — одна из вершин, достигнутых на этом пути, в ней “простота, естественность и сжатость изложения”¹⁹ сочетаются с исключительным разнообразием составляющих ее элементов. Такое сочетание воспринималось как непосредственная эстетическая данность слушателями, но самая его возможность отвергалась а priori критикой, недооценившей уникальную драматургическую концепцию этой оперы, которая позволила Чайковскому осуществить недостижимое ранее: создать музыкальный организм, каждый уровень которого отмечен самостоятельным драматургическим развитием, а все уровни сопряжены в сложное многомерное целое, не поддающееся анализу, оперирующему одним-двумя измерениями.

Кумир Чайковского Моцарт также был первооткрывателем новых жанрово-драматургических принципов музыкального театра. Чайковский — один из немногих, кто пошел по этому пути далее. Причем речь идет не о создании неких деклараций, которыми определялось бы лицо его оперного наследия (этого не было и у Моцарта), но о реальной творческой практике, приведшей к появлению неповторимых — даже по отношению друг к другу — сочинений в этом жанре.

Этюд Асафьева продемонстрировал грандиозную формотворческую работу, проделанную композитором в процессе реализации замысла “Пиковой дамы”, однако некоторые уровни драматургии оперы все еще остаются проблемой для исследователя. Об одной из таких проблем и идет речь в настоящей статье.

II

В опере “Пиковая дама” 24 номера, из которых 10 включают музыку, на первый взгляд, не имеющую непосредственного отношения к основной драматургической линии²⁰. Путем интонационного анализа сравнительно несложно показать связанность музыкального материала в большинстве из них с музыкой, находящейся на острие сюжета²¹. Значительно труднее выявить их глубинные драматургические сцепления между собой и с магистральной линией оперы, обусловленные множественностью функций²² этих разделов, далеко не исчерпывающих ролью “фона”, “бытовых реалий” и т.п.** Ранее мною была продемонстрирована драматургическая роль того уровня оперы, который связан с музыкой ХУШ века, раскрыты его функции “параллельного сюжета”, антитезы, но — одновременно — и реалистического включения в основной конфликт “Пиковой дамы”²⁴.

Настоящая статья также посвящена “внесюжетной” музыке, которая, вращаясь в фабулу, обнаруживает удивительные эстетические прозрения Чайковского-драматурга. Речь идет о тех разделах оперы, которые условно можно было бы называть “вставными новеллами”. Это, как правило, достаточно завершенные сольные высказывания со своим сюжетом,

* Именно в этом ключе были восприняты слова Чайковского А.Альшангом: “Чайковский... излагает... неточную концепцию своего творческого процесса. ... никак нельзя согласиться с тем, что Чайковский будто бы творил “как бог на душу положит”¹⁶. В Каратыгин также понял эти слова буквально, но его дробление Чайковского строится на возвеличивании его “музы”: “Как бог на душу положит — правило опасное для поведения среднего человека. Но к Чайковскому божество благоволило. ... Инстинкт так часто указывал Чайковскому верный путь. Это был художник в истинном смысле “милостью божией”¹⁷.

** Ср.: “Исключив фон (быт), намечу развитие драмы как оно дано в музыке. ... драматическое действие завязывается с появлением Германа”¹⁸.

сравнительно самостоятельным по отношению к основному. Они присутствуют в каждой картине оперы (иногда, правда, в скрытой форме) и составляют, взятые в целом, важный уровень ее драматургии.

“Пиковая дама” стройна и афористична. Структура каждой из семи ее картин подчинена одному ключевому драматургическому звену, раскрытию одного образа, конфликта, положения. Это настолько очевидно, что картины могли бы получить названия (как это происходит, например, в “Войне и мире” Прокофьева): “Герман” (первая), “Лиза” (вторая), “O tempo, o mores!” (третья), “Графиня” (четвертая) и т.д. Дело, разумеется, не в конкретных названиях, но сама возможность их появления свидетельствует о наличии в каждой картине драматургического центра, вокруг которого группируется остальной материал. Однако каждый раз этот центр высвечивается, по крайней мере, в двух “зеркала” — в высказываниях, непосредственно связанных с носителем или носителями центральной идеи картины, и во “вставных новеллах”.

В первой картине, например, Герман представлен сюжетным ариозо, но судьба его спроецирована и во внесюжетной (здесь) Балладе Томского; во второй картине с арией Лизы перекликается “вставной” Романс Полины; в третьей — внесюжетная идиллическая Пастораль противопоставлена Scene Германа и Лизы (“Сама судьба так хочет!” — ведь это не о любовном свидании с Лизой, но о деловом — с Графиней). Аналогичные оппозиции возникают и далее.

Рассмотрим с этой точки зрения один из наиболее сложных и противоречивых элементов оперы — Балладу Томского. Ее изначальная связь с образом Германа может показаться несколько надуманной. Ведь в первой картине герой как бы отталкивает от себя идею карт и выигрыша (“Да что мне в них!”). Но это внешний план. На самом деле опера, как сюжетное действие, начинается именно с очарованности Германа идеей карт. Карты как центр притяжения предшествуют его признаниям о любви к Лизе: второй номер (сцена и ариозо Германа) начинается с диалога о картах, и здесь впервые произносится его имя (“... с восьми и до восьми утра прикован к игорному столу...”). Это текст. В музыке, с появлением Германа, у виолончели-соло звучит мелодия ариозо “Я имени ее не знаю”, отчего и возникает как бы противоречие со словесным текстом: не о том грезит Герман. Однако давно отмечено в литературе, что “мотив мечты о Лизе... почти совпадает с припевом баллады — “Три карты, три карты, три карты”. Так ли случайно это совпадение и только ли это — “инстинктивно найденная Чайковским ассоциация?”²⁵

Думается, что справедливо иное предположение: мелодия, сопровождающая появление Германа, характеризует облик героя, “погруженного в мечту”, предметом же мечты оказываются два объекта — любовь и злато. Но не только многоплановость этого музыкального материала предвещает тот крестный путь, который предстоит пройти героям оперы, и прежде всего — Герману. Есть и такая подробность: фраза из ариозо появляется еще раз — непосредственно перед Балладой. Ее возникновение как бы мотивировано предшествующей репликой Германа, но звучит эта фраза одновременно с речитативами Сурина, Чекалинского и Томского (“Какая ведьма эта графиня!..”); причем тональность ее — e-moll — та же, что и у ее аналога в Балладе! Это весьма существенное обстоятельство: ведь тональность Баллады еще не установилась. Появлению фразы из ариозо в e-moll предшествует cis-moll и энгармоническая модуляция, после нее восстанавливается fis-moll — основная тональность предшествующего номера (Квintет и сцена); затем — цепочка проходящих тональностей (E-dur, cis-moll, h-moll). Таким образом, e-moll оркестровой фразы оказывается пятым, резко контрастирующим с тональным окружением предшествующего и последующего материала. Следовательно, не может быть и речи о случайном, непреднамеренном появлении этой тональности, а стало

быть — и о случайной и непреднамеренной связи мелодии “Я имени ее не знаю” с интонационным материалом Баллады Томского.

Интонационная связь Баллады с музыкой, характеризующей Германа, становится гораздо ощутимее дальше, когда узел конфликта связан уже намертво, — в четвертой картине. Близость начальных тактов и Баллады и ариозо Германа (“Если когда-нибудь знали...”) уже отмечена в литературе. Но взаимодействие этим не ограничивается. Обращает на себя внимание типологическое сходство раздела Quasi Andante; нарушающего вместе с ritenuto в 9-м такте строгую темповую поступь начала Баллады, и восстановление темпа через два такта (25, т.2-3) с animando и pioso в ариозо Германа, также разрушающего установленный темп, и восстановление его через три такта (3 т. до 58). Сходство этих разделов не только в их темповой индивидуализации по отношению к окружающему материалу, но и в том, что оба они представляют собой восходящую на тон секвенцию. В четвертой картине она, правда, реализована только частично в движении баса, но это воспринимается как “минус-прием” (термин Ю.Лотмана), лишь усиливающий напряженность ожидания очередного звена (оно появляется в вокальной партии в следующем такте).

Еще более сближает Балладу и ариозо важный мотив, который условно можно назвать “мотивом насилия”. Он весьма заметен в Балладе, так как резко выделен из общего повествовательного контекста действительностью и наступательностью (см. со слов “Графиня вспыхнула...”).

В ариозо Германа также появляется аналогичный мотив, возникающий в идентичной ситуации, — насилия над волей Графини (см. со слов “Старая ведьма...”).

Показательно, что оба эти мотива выделены и тонально: в Балладе — это C-dur, очень заметный в ее основной тональности e-moll, его появление и уход от него сопровождаются динамично звучащими энгармоническими модуляциями. В ариозо Германа E-dur (тональность “мотива насилия”) — это тональность II низкой ступени по отношению к основной тональности данного фрагмента ариозо (es-moll). В обоих случаях возникает своеобразная “грозная мажорность” в минорном контексте — элемент силы в окружающих его смятении и бессилии; в Балладе это ощущимо несколько слабее, ведь она — повествование о прошедшем, в ариозо же — совершающееся на глазах действие.

Представляется бесспорным, что подобное сближение материала Баллады и интонационной основы партии Германа было преднамеренным и входило в замысел Чайковского. Мысль эта кажется тем более справедливой, что для композитора это не первый случай, когда герою вкладывается в уста “чужое” слово. Вспомним монолог Онегина “Увы, сомненья нет, влюблен я...”. “Мелодия страстного порыва Татьяны (“Пускай погибну я”) становится теперь мелодией страстного порыва Онегина...”²⁶. В “Пиковой даме” эта “передача слова” осуществляется тоньше и не столь однозначно, как того и требует возросшая жанрово-драматургическая сложность оперы. Не от героя к герою она происходит, но возникают разные точки отсчета: Судьба в ее общечеловеческом ракурсе (Баллада) и ее конкретное личностное воплощение в драме Германа.

Едва ли не большую важность приобретает в данном контексте различие двух типов высказывания: в партии Германа — речитативно-аризозного, свободного от четких ритмических пут, разворачивающегося как бы импровизационно, с ритмически сглаженным, неназойливым сопровождением; в Балладе же — строгая куплетность, металлическая однозначность, квадратно-песенная обобщенная мелодика, словом, минимум импровизационности и максимум устойчивости во всех отношениях, в том числе и в демонстрации жанровых свойств. Подобное различие позволяет ощутить и осознать специфику “зеркал”, в которых отражена одна и та же идея.

Устойчивый жанр — это общечеловеческий, объективный, надличностный ракурс, это — память о прошлом и проекция в будущее, только в момент конкретного событийного действия оперы отразившиеся в настоящем.

Подобное противопоставление устойчивого жанра и свободного как бы внежанрового высказывания*** осуществляется как постоянное свойство отражения основных идей оперы. Во второй картине арии Лизы противостоит Романс Полины. Противостоит именно как иной способ отражения той же, что и в арии, идеи разочарования и утраты иллюзий (“Любовь в мечтах золотых мне счастье сулила, но что ж досталось мне в сих радостных мечтах?” — в Романсе Полины; “Мои девичьи грезы, вы изменили мне!” — у Лизы).

Романсу присущи все четкие приметы этого жанра, причем не в характерной для Чайковского концертной разновидности, а именно как бытовому — наиболее распространенному и в жанровом отношении первичному по отношению к другим типам романса. Ария Лизы по жанровому облику вновь находится на противоположном полюсе — со свободной мелодикой, поистине симфоническим размахом второго раздела, с совершенно уникальной структурой, строгость и четкость которой ни на миг не ощущаются как заранее заданные: музыка С-дугного раздела формируется как живой организм — без жестких сочленений, с плавным перерастанием одних элементов в другие.

То же и в остальных картинах оперы. Интермедии (третья), идиллическим воспоминаниям отдавшей любовь за злато Графини (четвертая), трагическому хоралу “Господи, молюся я, чтобы внял печали души моей” и бездушной фанfare казарменной трубы (пятая картина) — все это представляет жанровую определенность и очерченность, — противостоят, соответственно, сцена Лизы и Германа, его монолог и, наконец, жуткая иррациональная (не жизнь — не смерть!) сцена Германа и призрака Старухи, отмеченные текучестью и “внежанровостью”. И каждый раз личностное представлено индивидуальным, импровизационным, раскованным; внеличностное же — типическим, не выходящим за рамки определенного жанра, легко фиксируемого восприятием.

Важным элементом драматургии становится то обстоятельство, что вплоть до четвертой картины личностное и внеличностное “разделены” между определенными группами действующих лиц: первое связано с партиями центральных героев, второе отведено второстепенным персонажам. Показательно, что Чайковский решительно противился участию Лизы в Интермедии и требовал введения еще одного сопрано для исполнения роли Прилепы (соглашаясь, однако, с введением в Интермедии Полины)²⁷.

В четвертой же картине только два антагониста — Герман и Графиня. Оба они связаны с музыкой Баллады, следующей за ними столь естественно. Но, несмотря на один источник, это разная музыка. О том, какие именно элементы Баллады вошли в партию Германа, речь шла ранее. Но и облик Графини с момента ее появления на сцене (то есть опять-таки до Баллады) сопровождается, во-первых, характерной “секвенцией из анапестов”²⁸ и, во-вторых, мелодической фразой (“три карты”), но не распетой, как в ариозо Германа, а жесткой, триольной (именно эта фраза использована, в частности, в сопровождении сцены после Квинтета, но все еще до Баллады).

Таким образом, благодаря единому фокусу — Балладе, разная характеристика не мешает воспринимать черты внутренней тождественности Графини и Германа. Оба они — индивидуальные воплощения разрушительного воздействия Зла-Злата.

В четвертой картине воспоминания Графини — это уход в свой, герметичный, как бы и не существующий мир от той жизни, где ей уже давно нет места; ее куплеты — “пес-

ня утраченного времени”. Герман еще жив, говорит языком живого, и потому диалога между ним и Графиней нет и состояться не может. Текст “мемуара” Графини отчужден и бессмыслен, точно так же, как любой иной текст бессмыслен и раздражителен для нее. Высказывания Графини (не только в четвертой картине) существуют как бы параллельно, нигде не пересекаясь с высказываниями других персонажей. Она задает вопрос, отдает распоряжения, но логика ее действий и речей совершенно иная, чем у окружающих ее. В момент первой встречи Графини с Германом (в первой картине) она видит в нем не подавленного бедностью и одиночеством молодого офицера (каким он предстает в глазах окружающих, зрительного зала и, наконец, в собственных), но наводящую страх и ужас символическую фигуру (“таинственный и мрачный незнакомец! Он призрак роковой...”). А в ответ на поздравление в связи с помолвкой Лизы Графиня, не отвечая на него ни словом, вне всякой связи задает вопрос о Германе и, даже не выслушав ответ, выносит вердикт: “Какой он страшный!”

Может сложиться впечатление, что все сказанное касается только либретто. Однако и общая настроенность музыки Квинтета и следующей за ним сцены также неадекватна по отношению к верхнему слою сюжета. “Квинтет (“Мне страшно!”), — пишет Асафьев, — жуткий статический момент, когда все участники будущей драматической коллизии как бы переносятся внутрь начертанного зачатого круга, из которого им не будет выхода”. Такое “несоответствие” музыки сценической ситуации, с точки зрения Асафьева, оправдано “претворением тайного”, когда “правда, видимая, житейская становится невидимой, а правда чувствуемая и инстинктом постигаемая ярко светится...”²⁹ Но вот что симптоматично: постигается эта правда только одним персонажем — Графиней; именно ее позиция, отраженная музыкой, вступает в парадоксальное сочетание с “видимой житейской правдой” других персонажей.

Обратная ситуация возникает во второй картине. Графиня, обеспокоенная непривычным поведением внучки, делает ей внушение — событие вполне заурядное (и это, пожалуй, единственный момент в опере, когда Графиня участвует в нормальном диалоге и реагирует на реплики со стороны!). Тем заметнее, что Герман ощущает (и музыка передает именно это ощущение) “могильный холод”, а в Старухе усматривает “вестника смерти”. “Родственный выговор” вызывает “максимум ужаса”³⁰, и музыка вновь следует не за обыденной правдой, но за противоположным такой правде восприятием.

Противопоставление надличностного (куплеты Графини) и личностного (ариозо Германа) в четвертой картине также осуществляется на уровне непересекающихся пространств: Старуха поет “о мертвых на мертвом языке”, Герман — о живых — на живом. Но — и в этом глубочайший парадокс — Старуха поет о любви, а Герман — как о “счастье целой жизни” — о к а р т а х! Возникает страшная смещенность ценностных и эмоциональных установок и реакций. Всем живым и трепетным Герман заклинает во имя мертвого и низменного, но при этом и он сам и музыка его — живы и одушевлены; любовные же куплеты Графини (при особом, присущем им обаянии) бестрепетны и бездушны — таким стал бы выигравший Герман, окончательно омертвевший, для которого все то, чем сейчас он заклинает Графиню (как в этот момент для нее самой), утратило бы окончательно свою ценность.

Так — на отталкивании, но и на внутреннем сопряжении — взаимодействуют “зеркала” конфликта в четвертой картине.

В пятой их взаимодействие приоткрывает еще один уровень драмы. Сцене Германа и Призрака противопоставлены Хорал и фанфара казарменной трубы вступительного раздела. Оба жанровых фрагмента проникнуты дыханием смерти-нежизни, и трудно сказать, какой из них вызывает это ощущение сильнее. Хорал, несмотря на траурный характер,

*** Внежанрового в данной системе: свободное речитативно-ариозное высказывание приобретает черты самостоятельного жанра, но в иных условиях и в ином контексте.

все же насыщен теплом вокального интонирования вначале струнных, а затем и человеческих голосов. Звучание же трубы на фоне малого барабана подчеркнуто мертвенно. Но и “внежанровая” музыка сцены, когда Призрак вещает Герману тайну и условия, на которых он должен ею воспользоваться, а Герман, как бы тоже в трансе, то есть вне жизни (“с видом безумия”), повторяет названия трех карт (но ничего более!), и эта музыка также охвачена ощущением внежизненного пребывания: все застыло на зловещем шорохе струнных и педали духовых, и только ниспадающая гамма целотонного лада создает эффект движения в этом иррациональном пространстве.

Особую роль взаимодействие “зеркал” выполняет в двух последних картинах. В центре шестой — Лиза, седьмой — Герман. Но здесь оба “зеркала” совмещены в одном персонаже.

В шестой картине это происходит в ариозо Лизы, складывающемся из двух разделов. Первый обладает всеми признаками личностной речи: невзирая на ощутимый маршевый ритм вступления и сопровождения, сама вокальная партия ритмически и интонационно свободна, в ней соединяются характерные для Чайковского речитативная декламационность и цельность мелодического развития. Второй же раздел ариозо — четкая, жанрово оформленная песня-романс в народном духе с ощутимо русскими чертами. Здесь и куплетность, и диатоника натурального минора (в мелодии), и обилие плагальных оборотов; здесь же и характерная троекратность зачина, и поэтический параллелизм (туча, гром — разбитые счастье и надежды)****, и, наконец, присущая романсам Чайковского такого рода кульминация в последней строфе (ср., например, “Я ли в поле да не травушка была”, с которым ариозо сближает и тональность). Таким образом, и судьба Лизы выводится за рамки единичного случая.

Еще заметнее результат слияния “зеркал” в седьмой картине, где их функцию выполняет знаменитая Застольная-*brindisi* Германа. Идея *brindisi* принадлежит, вероятно, либреттисту — М.И.Чайковскому. Композитор вначале отнесся к ней с некоторым недоверием, как уступке, необходимости “ублажить” певца³¹. Однако в процессе сочинения недоверие обратилось в убежденность, что такой номер необходим. Чайковский просит брата сочинить второй куплет, пишет, что уже после окончания оперы все еще “возится с *brindisi*”³².

Разумеется, Застольная далеко выходит за рамки вставного сольного номера. Это важнейший элемент сквозной линии драмы; это и абсолютно необходимый этап в развитии образа. Достаточно сопоставить музыку этого “тоста смерти”³³ с ариозо Германа из первой картины и с музыкой ужаса, охватившего героя при виде Графини, — во второй, и очевидно перерождение личности персонажа. Прежде образ Германа был исполнен трепетным дыханием жизни, сейчас в нем не осталось ничего, кроме иступленной силы. Эта черта не привносится, однако, в последнюю картину как нечто совершенно новое. Присущая Герману целеустремленность и колоссальная внутренняя энергия проявляются уже в конце первой картины: об этом свидетельствуют текст и музыка заключительного монолога (“Мне буря не страшна!”) и клятвы (“Гром, молния, ветер!”)****. Но в *brindisi* для этой силы нет уже иной цели, кроме демонстрации самой силы и неизбежности смерти. Тост Германа — это программа Игры для Игры: выигравших нет и быть не может (“Сегодня ты, а завтра я!”). Не “иллюзия победы”³⁴, но освобождение от Жизни с ее победами и поражениями — вот чем определен пафос *brindisi*.

Сохрани Герман нравственные и душевные силы, он мог

**** Текст ариозо принадлежит композитору, троекратность зачина обусловлена не текстом, но привнесена для создания определенной музыкальной формы (в тексте всего две строфы).

***** О связи Застольной с Клятвой говорит и задуманное композитором единство их тональностей: *h-moll* — *H-dur*.

бы, по условиям Старухи, и остаться с Лизой, и выиграть (“Спаси Лизу, женись на ней, и три карты выиграют сразу!”). Но у Германа в сознании — только карты. И ему уже не до Лизы, ему не нужен даже выигрыш — он по ту сторону иных страстей, кроме самой Игры.

Не вполне справедливо, думается, утверждение Асафьева, что Герман убивает Лизу невольно. Асафьев апеллирует к музыке, которая только и “может убедить со всей силой своей и могуществом своих средств в безусловной трагичности данного положения и выявить его глубочайшую правду. В слове же трудно раскрыть все психологическое различие между вольной и невольной трагедией”³⁵. Но именно музыка блестящего *brindisi*, звучащего сразу после гибели Лизы, свидетельствует об ином. Герман — не романтическая жертва неумолимого Рока. Глубочайший психологический мотив его трагедии как раз и заключается в том, что изначально богатый умом, воображением и жизненными силами герой со всей своей страстью предан игре и любви одновременно, но — до времени — в потаенной, скрытой, потенциальной форме. Мы встречаемся с героем в тот момент, когда со всей силой и отчаянием он бросается на завоевание любви; на этом этапе вторая цель — игра — как бы исчезает из его поля зрения. Когда же любовь завоевана, иная страсть выходит на авансцену (“Три карты знать, и я богат!.. И вместе с ней могу бежать прочь от людей...”). Не без внутренней борьбы, находясь под известным психологическим давлением (“дразнилка” Сурина и Чекалинского — это отражение навязчивой идеи, существующей прежде всего в сознании самого Германа: наивно было бы думать, что “дразнилка” определила исход драмы!), Герман позволяет этой идее *fixe* завладеть своей душой.

Застольная и является провозглашенным устами Германа триумфом Смерти, Смерти как активного отрицания ценностных установок Жизни (“труд, честность — сказки для бабья”; взамен борьбы — удача; нет добра и, стало быть, его антитезы — зла и т.п.).

Так выглядит функция *brindisi* в основной драматургической линии оперного конфликта*****. Но одновременно этот номер заключает в себе и иной, не менее значительный эмоциональный и интеллектуальный потенциал как элемент иного драматургического уровня.

Застольная выделяется четко выраженными жанровыми чертами куплетов-марша и надындивидуальным характером высказывания: это не исповедь, не монолог, обращенный внутрь себя или к конкретному лицу. Обращенность *brindisi* гораздо шире — ко всем присутствующим на сцене, к зрительному залу — словом, *urbi et orbi******. Здесь также происходит слияние субъективного и надличностного “зеркал” отражения конфликта.

Таким образом, в каждой картине оперы, помимо непосредственного музыкального отражения основных драматических коллизий, возникает и их опосредованное отражение, выведенное за рамки единичного персонажа, единичной судьбы. Такой подход возвышает драму до трагедии, и трагедии этой придает поистине эпический размах. Как пишет Асафьев, Чайковский всю жизнь искал “в творчестве выявления подлинной трагедийности”³⁷. Вне всякого сомнения, “Пиковая дама” — одно из тех сочинений, где эти поиски увенчались успехом.

III

Слово “эпос” не случайно появилось несколькими строками ранее. В русской опере эпос воспринимается по преимуществу как отражение судеб народных масс (Мусоргский, Бородин). Однако эпос — это и “литургия Эросу” (глин-

***** Об особой роли *brindisi* свидетельствует и тональность номера. Корреспондируя с Интродукцией, музыкой Клятвы Германа, Куплетов Графини (езде тональность *h-moll*), тональность *H-dur* в седьмой картине была призвана обозначить кульминационный взлет этой группы образов. В противоречии с видимой легкостью, с которой Чайковский согласился на смену тональности номера (на *A-dur*), он написал Направнику: “Мне очень, очень горестно было транспортировать *brindisi* для Фигнера...”³⁶.

***** городу и миру (лат.).

кинский "Руслан"). Но в определенном смысле эпосом оказывается и "Пиковая дама" — панихида по Психее, душе человеческой, супруге Эроса, растоптанной и умерщвленной под пятой иной страсти — страсти к золоту.

Возможность подобного драматургического решения идет от повести Пушкина. Основой повести послужил один из многочисленных анекдотов о картах, баснословных выигрывах и таких же проигрышах³⁸. Многие современники Пушкина увидели в повести забавную и поучительную историю. Но впоследствии определился и более глубокий уровень ее восприятия, позволивший обнаружить в этом анекдоте "о таинственной загадке судьбы"³⁹ явление русской литературы — первую "мертвую душу" из великого их числа, объявившегося в XIX веке — веке Капитала.

Особое значение приобретает и сам факт обращения Пушкина к жанру анекдота. Исторический анекдот — это как бы дополнение к истории как эпосу, в нем ошутимо отдается предпочтение некоей типической правде по отношению к документальной правдивости. Эпоха и нравы получают в анекдоте объемное, характерное отражение, которое, при присущей ему парадоксальности, способно дать верное о них представление. Судя по воспоминаниям, Чайковский также отдавал дань такому подходу к истории, интересуясь "одними только личностями, их характерами, частью жизнью, домашней обстановкой, и мельчайший анекдот, если в нем отпечатывалась психологическая или бытовая стороны, привлекал его более, чем самые хитроумные рассуждения о причинах и последствиях переворотов"⁴⁰.

Германн Пушкина — не историческая личность, но его судьба, характерная для нуворишей XIX века (реальных и потенциальных), взволновала Чайковского, своего Германа он искренне любил, переживал его гибель как трагедию. И в то же время композитор увидел в страстях, разбивших душу его героя, то Зло, которое неотделимо от человеческого рода (во всяком случае, значительной его части).

В связи с этим нельзя не обратить внимание на совершенно исключительную роль, которую играет в "Пиковой даме" жанр баллады — жанр, характерный для эпических опер. Асафьев, обозначивший жанр "Руслана" как "лирическую эпопею"⁴¹, видел в Балладе Финна "центр и ключ оперы, ибо Финн — добрый гений, спутник Руслана в хождении (в "странствиях") последнего по "тайнствам любви"⁴². Но таким же ключом и центром "Пиковой" оказывается Баллада Томского, музыка которой, помимо прочего, — спутник Германа в его "хождении по мукам" золотой лихорадки.

Близки к жанру баллады, конечно, в широком его понимании, и другие "вставные новеллы", о которых шла речь: Романс Полины, Куплеты Графини, второй раздел ариозо Лизы, *brindisi* Германа. В этом ракурсе как театрализованную балладу можно рассматривать и Интермедию из третьей картины. Кроме определенных жанровых черт, все эти высказывания роднит их обращенность не только к персонажам оперы, но непосредственно в зрительный зал. Как уже говорилось, отчетливо это свойство в Застольной, но ошутимо и в остальных "новеллах". Даже в Балладе Томского, более других вросшей в магистральную драматическую линию, эта обращенность сказывается в "морали" в конце второй строфы ("вернула свое, но какую ценой! О карты, о карты, о карты!"): пафос поучения едва ли адресован сценическим слушателям Томского — офицерам, картежникам и мотам, мораль, скорее, направлена именно в зал.

Как это видно, во всех "новеллах" есть некий обобщающий смысл, укрупняющий вложенное в них содержание, позволяющий обнаружить г е с т у с — явление, которое считается "одним из первоначальных открытий Брехта"⁴³. Гест — категория, обозначающая выход за рамки чисто индивидуального, ж е с т, но в широком, социальном его понимании. Подчеркивая, что гестовость существовала и до Брехта ("В большой литературе от Гомера до Шекспира и

позднее"), Эйслер усматривает роль Брехта в осознании и широком использовании этого общего закона⁴⁴. Близость к подобным приемам "эпического театра" можно усмотреть и в том, что каждую "новеллу" из "Пиковой дамы" довольно легко представить себе "Зонгом о...": Романс Полины — "Зонг об иллюзиях", Куплеты Графини — "Зонг об утерянном времени", *brindisi* — "Зонг об Игре" и т.п. Разумеется, у Чайковского это всего лишь тенденция, и между "Пиковой" и, скажем, "Трехгрошовой оперой" пролегли почти четыре десятилетия — и каких! — насыщенных до предела событиями, и художественными в том числе. Однако тенденция эта представлена в опере Чайковского не отдельными приметами, но уровнем самостоятельной драматургической линии, пронизывающей всю оперу, реализованной последовательно и целеустремленно^{*****}. Она тем более заметна, что реализована все же не в эпической, но в психологической опере.

Можно отметить и еще ряд моментов, усиливающих эпический оттенок "Пиковой дамы", — это, в частности, характерный для эпического театра принцип, предусматривающий исполнение предсказанного в начале произведения (Песнь Бояна в "Руслане", сцена затмения в "Князе Игоре" и т.п.). В "Пиковой даме" таким предсказанием является Баллада Томского. Интересно, что в ней самой эта функция как бы заложена уже во вступительном речитативе. В первом его такте несомненное сходство с началом Баллады (различие лишь в ладовой окраске).

Во втором — и здесь важен словесный текст — можно отметить сходство с мелодией, следующей до Баллады за Германом.

Наконец, в четвертом такте речитатива (и здесь опять-таки важную роль играет словесный текст) ошутима связь с фанфарными "мотивами насилия".

Есть здесь и мотив "трех карт" (партия валторны), и даже элементы "дразнилки" (6-7 такты).

Как утверждает Г.Гачев, эпическое мирозерцание "снисходительно к людям, к человеку, — не то, что драма, трагедия, которая требует от него полной ответственности за свои решения и деяния"⁴⁵. Герман отягощен ответственностью за то, что впустил в душу "дьявола", за то, что погубил Лизу. Его душа еще при жизни переживает процесс омерщвления. Однако одновременно с физической смертью наступает и "воскресение" Германа, его души, его любви к Лизе, возникает "единственное смягчение драматической ситуации, допущенное композитором"⁴⁶. Допущенное, конечно, не случайно: такой финал — свидетельство глубинного ощущения композитором законов эпической драматургии.

"Катерина Измайлова" Д.Шостаковича, "Война и мир" С.Прокофьева, как и позднее созданная "Вириния" С.Слонимского, и целый ряд других — все это произведения, в которых эпос, лирика и драма входят в тесное соприкосновение, образуя сложное многомерное целое. К такому сплаву лирики, психологической драмы и всечеловеческого эпоса тяготеют и "Воццек" А.Берга, и музыкальный театр И.Стравинского, начиная с "Петрушки".

Процесс высвобождения из рамок условностей, который начался едва ли не с первых шагов музыкального театра, породил реформаторские оперы Глюка и Вагнера, но параллельно — и уникальные драматургические концепции Моцарта и Чайковского.

Предвосхищая многие существенные стороны современной театральной эстетики, "Пиковая дама" вписывается в музыкальную и театральную культуру нашего времени не только как классический шедевр, но и как во многом вполне современное сочинение, все еще ждущее полноценной реализации.

***** Отдельные проявления подобной тенденции встречались и ранее. Это, например, песня Каспара в "Вольном стрелке" Вебера, ария Базилио "Клевета" в "Севильском цирюльнике" Россини, куплеты Медистофеля и его же Серенада в "Фаусте" Гуно и т.д. Но ни в одной из опер, кроме "Пиковой дамы", эта тенденция не становится сколько-нибудь заметной стороной драматургии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Якобсон Р., Поэзия грамматики и грамматика поэзии. В сб.: Семиотика, М., 1983, с.462-482; его же, Лингвистика и поэтика. В сб.: Структурализм: "за" и "против", М., 1975, с.193-230.
- ² М.Цветаева — Н.Гронскому, 21 сентября 1928 года. — "Новый мир", 1969, № 4.
- ³ В связи с музыкальным искусством этот закон рассмотрен в фундаментальных работах Ю.Кона о языке современной музыки. (см.: Кон Ю., Вопросы анализа современной музыки, Л., 1982, с.7-9).
- ⁴ См.: Асафьев Б., Музыкальная форма как процесс, изд. 2-е, Л., 1971; Скребков С., Художественные принципы музыкальных стилей, М., 1973 (см. там же: "От редактора", с.3-4).
- ⁵ Ларош Г., Избранные статьи, вып. 2, Л., 1975, с.191,194.
- ⁶ Асафьев Б., Симфонические этюды, Л., 1970, с.188.
- ⁷ Там же, с.166.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Там же, с.165.
- ¹⁰ Там же, с.165-166.
- ¹¹ Ларош Г., Избранные статьи, цит.изд., с.227.
- ¹² Асафьев Б., Симфонические этюды, цит.изд., с.184.
- ¹³ Там же, с.182.
- ¹⁴ Чайковский П.И., Поли. собр.соч. (далее: ПСС с указанием тома). Литературные произведения и переписка, т.XVI-A, 1949, с.29 (здесь и далее курсив принадлежит авторам цитируемых текстов, разрядка — автору настоящей статьи).
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Альшванг А.А., П.И.Чайковский, М., 1970, с.690-691.
- ¹⁷ Каратыгин В.Г., Избранные статьи, М.-Л., 1965, с.101.
- ¹⁸ Асафьев Б., Симфонические этюды, цит.изд., с.165.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Номера 1,7,8,9,11,12,14,18,22,23 (ссылки на оперу и указания на ориентиры даны по изданию: Чайковский П.И., Пиковая дама, Партитура, М.,1962).
- ²¹ См.: Бонфельд М., Опера П.И.Чайковского "Пиковая дама" (к проблеме связности художественного текста). В сб.: П.И.Чайковский: Вопросы истории и стиля (к 150-летию со дня рождения), М., 1989, с.26-46.
- ²² Л.Мазель называет данное явление совмещением функций (см.: Мазель Л., Вопросы анализа музыки, М., 1978, с.195 и сл.).
- ²³ Асафьев Б., Симфонические этюды, цит.изд., с.166,172 и др.
- ²⁴ Бонфельд М., Проблема двуязычия в опере П.И.Чайковского "Пиковая дама". В сб.: П.И.Чайковский и русская литература, Ижевск, 1980. Ср. с толкованием Интермедии только как противопоставления "века минувшего" "веку нынешнему" (см.: Мугинштейн М., Драматургический резонанс в опере. — "Советская музыка", 1980, № 12).
- ²⁵ Асафьев Б., Симфонические этюды, цит.изд., с.168.
- ²⁶ Асафьев Б., Избранные труды, т.2, М., 1954, с.122.
- ²⁷ См.: Чайковский П.И., ПСС, т.XV-B, М., 1954, с.110—111.
- ²⁸ Асафьев Б., Симфонические этюды, цит.изд., с.167.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Там же, с.171.
- ³¹ Чайковский П.И., ПСС, т.XV-B, цит.изд., с.48-49.
- ³² Там же, с.88.
- ³³ Асафьев Б., Симфонические этюды, цит.изд., с.184.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Там же, с.186.
- ³⁶ Чайковский П.И., ПСС, т.XV-B, цит.изд., с.216, 250.
- ³⁷ Асафьев Б., Симфонические этюды, цит.изд., с.131.
- ³⁸ См.: Виноградов В.В., Избранные труды. О языке художественной прозы, М., 1980, с.176-187.
- ³⁹ Там же, с.256.
- ⁴⁰ Ларош Г., Избранные статьи, цит.изд., с.173.
- ⁴¹ Асафьев Б., Симфонические этюды, цит.изд., с.21.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ Ключев В., Эстетика Бертольда Брехта. В сб.: Художники социалистической культуры. Эстетические концепции, М., 1981, с.258.
- ⁴⁴ См.: там же, с.254.
- ⁴⁵ Гачев Г., Содержательность художественной формы, М., 1968, с.126.
- ⁴⁶ Асафьев Б., Симфонические этюды, цит.изд., с.184.