



П.И.ЧАЙКОВСКИЙ

И РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА



941885

ИЖЕВСК, ИЗДАТЕЛЬСТВО «УДМУРТИЯ»
1980

М. Ш. Бонфелда

ПРОБЛЕМА ДВУЯЗЫЧИЯ В ОПЕРЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ПИКОВАЯ ДАМА»

Введение П. И. Чайковским в оперу «Пиковая дама» музыки XVIII века — одна из «открытых» проблем, связанных с этим шедевром оперной классики. В музыковедческих работах этот вопрос рассматривается, однако, чаще всего как второстепенный.

Такой подход определен, вероятно, двумя обстоятельствами. Одно из них — утвердившийся в литературе взгляд на перенос времени действия «Пиковой дамы» в XVIII век, как чисто случайный и обусловленный побочными соображениями. Решение по поводу этого временного сдвига приписывается И. А. Всеволожскому. Позиция же композитора определена как пассивное согласие. Утверждается, что Чайковский, «формально приняв предложенные дирекцией изменения эпохи, в значительной степени игнорировал этот корректив к пушкинскому замыслу»¹.

Другим обстоятельством оказалось отношение исследователей к этому музыкально-стилистическому пласту XVIII века (наиболее ярко представленному в III картине) как к музыке фона, создающего внеш-

¹ Соловцов А. «Пиковая дама» П. И. Чайковского. М., 1954, с. 20—21. Ср.: «Перенесения действия в иную эпоху, вытекавшие отсюда анахронизмы...— все это вина не одного только Модеста Ильича, который в данном случае, как и композитор, уступил требованиям дирекции». Яковлев, с. 438.

ний ряд и необходимого исключительно для яркого драматургического контраста ¹.

Тщательное изучение истории создания оперы, более пристальный анализ оперной партитуры и либретто, в их связях и различиях с пушкинской повестью, позволяют все же увидеть в стилистической двойственности языка оперы проблему, существенную для понимания концепции «Пиковой дамы».

I

...и гений, парадоксов друг
Пушкин

Предложение о переносе действия оперы в XVIII век, высказанное директором императорских театров Всеволожским, относится к 1885 г. Оно касалось первого либретто «Пиковой дамы», написать которое было поручено В. А. Кандаурову ².

М. И. Чайковский приступил к созданию сценария и либретто в 1887 г. и вначале, видимо, и не помышлял о XVIII веке (что делает понятным широкое использование либреттистом стихов Батюшкова и Жуковского).

И только в 1889 г., когда к либретто брата обратился П. И. Чайковский, когда состоялось совещание у Всеволожского — только в этот момент, по словам либреттиста, «было решено перенести эпоху действия из времен царствования Александра I, как у меня было сделано для Кленовского, в конец царствования Екатерины II. Соответственно с этим совершенно изменен сценариум третьей картины — бала, и добавлена сцена на Зимней канавке, коей у меня не было. Таким образом, из всего либретто сценариум этих

¹ См. напр., следующие работы: Асафьев В. Симфонические этюды. Л., 1970, с. 172; Альшванг А., с. 691—693; Берберов Р. Предисловие. (Чайковский П. И. «Пиковая дама». Партитура. М., 1962, с. XII); Должанский А. Еще о «Пиковой даме» и Шестой симфонии Чайковского. — «Советская музыка», 1960, № 7, с. 89—91; Протопопов Вл. и Туманин А. Оперное творчество Чайковского. М., 1957, и др.

² Музыкальное наследие, с. 87.

двух сцен по столько же мой, сколько всех присутствовавших на этом совещании...»¹. То есть отчасти принадлежащим и П. И. Чайковскому.

Последующие события наглядно демонстрируют горячий интерес композитора и серьезность его намерений, связанных с возможностью ввести в оперу музыкальный материал XVIII века.

Перед отъездом во Флоренцию, где Чайковский приступил к работе над «Пиковой дамой», он отбирает и увозит с собой некоторые оперные партитуры итальянских и французских композиторов XVIII века². Его внимание привлекают французские песенные сборники этого времени. Кроме того, М. И. Чайковский снабжает брата образцами русской музыки XVIII века — сочинениями Трутовского и Козловского³.

И еще один факт. За год до начала работы над «Пиковой дамой» Чайковский был несказанно обрадован рождественским подарком П. И. Юргенсона — Полным собранием сочинений Моцарта в 72-х томах⁴.

П. И. Чайковский детально и тщательно штудировал это издание, посвящая Моцарту время, оставшееся от сочинения «Спящей красавицы»⁵. И, соответственно, моцартовские реминисценции также не случайны в партитуре «Пиковой дамы».

Композитор великолепно отдавал себе отчет в инородности и стилистической несамостоятельности связанных с XVIII веком фрагментов оперы. На вопрос П. И. Юргенсона, можно ли дать для концерта хоровой номер из «Пиковой дамы», Чайковский отвечает весьма категорично: «Я решительно не желаю, чтобы исполнялись хоровые нумера из «Пиковой», ибо они или не имеют законченности и не могут исполняться отдельно, или же (как хоры в третьей картине) суть рабское подражание стилю прошлого века и суть не сочинение, а как бы заимствование»⁶.

¹ ЖЧ, т. III, с. 388 (разрядка моя — М. Б.).

² ПСС, т. XV-Б, с. 153 (комментарий 2).

³ Музыкальное наследие, с. 100.

⁴ ПСС, т. XV-А, с. 14.

⁵ Дневники, с. 122—123.

⁶ ПСС, т. XV-Б, с. 292—293.

Чайковский в момент создания «Пиковой дамы» был на вершине композиторского мастерства, находился в расцвете творческих сил. Однако считает возможным в своей новой опере цитировать музыку других композиторов, стилистически и хронологически инородную. И для чего? Ради создания бытового фона. ради драматического контраста?!

Трудно объяснить этот парадокс и простым пристрастием Чайковского к музыке XVIII века. Глубоко волновала композитора только музыка Моцарта.

Проблема становится еще более сложной, если затронуть вопрос о месте и значении музыки XVIII века в IV картине «Пиковой дамы» — в монологе Графини.

Сам Чайковский указал в партитуре, откуда взята музыка си-минорной арии. Общеизвестна и другая цитата — песня «Да здравствует Генрих IV», звучащая в оркестре. И ария Гретри, и народная песня стилистически включены в сумрачный музыкальный контекст сцены в спальне Графини.

Можно ли, однако, считать, что цитаты полностью растворены в контексте? Или все же они задуманы и реализованы Чайковским как «художественный образ чужого языка»?¹ Анализ партитуры убеждает, что второе предположение справедливо, и что добивается этого композитор изысканным способом.

Все вокальные партии (Германа, Лизы, Горничной, Графини) с начала IV картины и вплоть до монолога Графини — это безграничное господство ариозно-декламационного речитатива, свободного, неподвластного жанровым ритмическим оковам. Единственное исключение — униженно-приседающая ритмика хора приживалок и горничных. Но хор еще более подчеркивает ритмически независимый, властный речитатив Графини.

Появление обобщенной мелодики готовится исподволь, постепенно. Первой ласточкой оказывается «томно изнывающая «менуэтная фразка»², возникающая у фагота как бы «нечаянно», как эхо речи

¹ Так определяет подлинную стилизацию М. М. Бахтин. (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 174).

² Асафьев Б. Симфонические этюды, с. 176.

тативной фразы Графини «Ах, постыл мне этот свет!» Этой фразе, закрепившейся на какое-то время в оркестре, не удается ни вырасти в мелодию, ни организовать ритмически речитатив. Ее сменяет не мелодия, но, скорее, намек на мелодию в партии кларнета соло. Теперь голосу противостоит солирующий инструмент, партия которого ритмически организована, но лишена подлинной мелодической самостоятельности.

Мелодия в монологе Графини впервые появляется у английского рожка, соло которого выделено аккомпанирующим пиццикато струнных и почти застывшим на одном звуке парландо Графини. Своеобразный тембр английского рожка в IV картине также звучит впервые, и мелодия в его окраске слышится только «тенью» давно отзвучавшей песни, вызванной к жизни усилием памяти Графини («жуткие подлинные мемуары XVIII века, впервые обнародованные в музыке»¹). Слушатель может и не знать, что звучит старинная французская народная песня, но он отчетливо слышит музыку иного, давно ушедшего бытия.

Первая и единственная мелодия в вокальной партии Графини во всей опере (если не считать ансамблей) — ария из оперы Гретри, столь тщательно подготовленная в оркестре «прорастанием» мелодического начала. Она выделяется, прежде всего, тем, что звучит по-французски. Это обстоятельство придает арии, в остальном спаянной с музыкальным контекстом, характер вставного номера, текст которого не несет смысловой нагрузки и как бы необязателен для понимания логики развития сюжета.

Отличает арию и подчеркнуто песенный характер вокальной мелодии, ощутимый как «земная твердь», в море речитатива — эффект, безошибочно рассчитанный именно на восприятие широкого слушателя. Сравнительно простой гармонический язык сопровождения, весьма заметный на фоне сгущенной, тонально неустойчивой гармонии других разделов монолога, подобно налету патины, также усиливает оттенок архаичности.

¹ А с а ф ь е в Б. Симфонические этюды, с. 170 (курсив автора).

В итоге музыкальный язык воспоминаний Графини воспринимается как язык чужой, язык ушедшего («утраченного») времени. Но что это за время? В опере дано только одно время стилизации, резко отличающееся от музыкального языка самого Чайковского — «реального времени» — это XVIII век.

XVIII век, век арии из «Ричарда Львиное Сердце» — век молодости Графини. Но тот же восемнадцатый век, век «Искренности пастушки» — время молодости Лизы!

Такая «карнавальная»¹ амбивалентность XVIII века оказалась поразительно счастливой находкой гениального композитора-драматурга².

II

Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место.

Пушкин

Приведенной в эпиграфе фразой начинается шестая, последняя глава «Пиковой дамы». Странное впечатление производит эта фраза, точно ее написал не литератор — поэт и прозаик, а ученый, автор научного трактата. Отблеск исследования лежит на всей повести. Она окрашена оттенком удивления естествоиспытателя, наткнувшегося на ранее ему неизвестное явление природы. Таким «явлением» для Пушкина стал Германн.

¹ Разумеется, речь идет о «карнавальности» в ее редуцированной, снятой форме (интермедия «Искренность пастушки» — тоже не что иное как редуцированный карнавал).

² Анахронизм использования фрагмента оперы Гретри (поставлена в 1784 г., когда Графиня «была» уже старухой) многократно отмечен в литературе (см., напр.: Альшванг, с. 661). Но это, так сказать, анахронизм внешний, механический: даже для слушателя времени Чайковского дата постановки «Ричарда» давно утратила актуальность и на восприятие «Пиковой дамы» влияния оказать не могла. Проблема в том, что внутри музыкальной ткани оперы два «прошедших времени» оказываются в состоянии «темпорального конфликта».

Живой как будто бы человек, имевший «сильные страсти и огненное воображение» (а у Пушкина это не просто слова), Германн убивает их в себе — ради чего? Ради самой прозаической вещи — богатства. Молодой, страстный человек уже на первых страницах повести хладнокровно взвешивает «за и против» перспективы сделаться любовником 87-летней старухи графини! Ради денег! Хуже того, ради денег, которые Германн отнюдь не собирается промотать в многочисленных наслаждениях разгульной жизни — это еще можно было бы понять на фоне образа жизни светских молодых людей — современников Пушкина. Но Германн рассчитывает в богатстве жить по средствам («Я не мот; я знаю цену деньгам!»).

«Пиковой дамой» Пушкин совершил, по существу, гениальное социологическое открытие — им найдена (задолго до их распространения) первая «мертвая душа» в русской действительности и литературе; смерть души (она произошла еще до начала повести) жестко связана с капиталом как целью и смыслом жизни.

Сюжет «Пиковой дамы» Чайковского не заинтересовал: он искал живые души в качестве главных героев. Согласие писать оперу он дал только, когда прочел либретто брата. Именно либреттисту принадлежит поразительно удачный поворот, при котором удалось сохранить сюжетную канву и пафос пушкинской повести, но совершенно по-иному осветить личность главного героя.

В опере совершается процесс омертвления души Германа. Свой путь в опере он начинает человеком, который с необычайной силой переживает самое живое из всех чувств — чувство любви. Но постепенно страсть к деньгам вытесняет любую иную и не может сосуществовать с любовью. Гибель Германа, разрушение его личности наступает гораздо ранее физической смерти — в сцене у Зимней канавки, когда он бросает в лицо Лизе: «Кто ты? Тебя не знаю я!» Только потеряв себя, он мог потерять в себе Лизу.

Герман теряет рассудок в сущности после появления призрака. Последние слова V картины («Тройка, семерка, туз...») произносятся им, согласно ремарке Чайковского, «с видом безумия». А каковы последст-

вия появления призрака в повести? «Германн долго не мог опомниться. Он вышел в другую комнату. Денщик его спал на полу; Германн насилу его добудил. Денщик был пьян по обыкновению: от него нельзя было добиться никакого толку. Дверь в сени была заперта. Германн возвратился в свою комнату, засветил свечку и записал свое видение». Воистину трудно вообразить столь гипертрофированный педантизм, столь антиромантическое поведение.

Лакмусовой бумажкой, четко обозначающей различия героев повести и оперы, является экстраполяция их судьбы в случае возможного выигрыша. Хладнокровный, нацеленный на одну идею Германн, выиграв, осуществил бы свою мечту: «утроил, усемерил бы свой капитал и доставил себе покой и независимость». Германн, даже выиграв, жить бы не смог — его уже лишила рассудка необходимость выбора, и физическая смерть, снимая эту необходимость, воскрешает личность Германа, а с ней и любовь к Лизе (этим и объясняется музыкальный катарсис окончания оперы).

Необходимость выбора между двумя системами ценностей: духовной, человеческой и утилитарной, материальной, отчужденной от человеческого и духовного — вот о чем написал оперу П. И. Чайковский.

Германн отнюдь не единственный герой, перед которым возникает эта дилемма. Наиболее откровенно она поставлена перед Прилепой — героиней Интермедии: Миловзор или Златогор? В идиллии — в идеале — выбор делается без раздумий и колебаний: злату предпочитается любовь. Что же это? Идеализация Чайковским мифологического прошлого? Ностальгия по «золотому» XVIII веку? Зачем, наряду с «живым» театром, Чайковскому еще понадобился «театр масок»?

Но в опере появляется еще один персонаж, стоящий (точнее — стоявший) перед все той же дилеммой: золото или любовь, золото или честь. Это — Графиня. У Пушкина такой героини нет. Графиня*** в повести никогда не выбирала между игрой и любовью, успешно сочетая и то и другое (ср. в опере: «предпочитала фараон любви»); тайна трех карт ей досталась ценой простой просьбы: граф

Сен-Жермен, «старый чудак», не желая дать ей взаимы денег и тем самым «вводить в новые хлопоты», доверительно открыл Графине*** тайну трех карт в виде дружеской услуги.

В опере же Графиня сделала свой выбор и выиграла, «...но какою ценой!» С момента первого своего появления на сцене (и даже ранее — в увертюре) — Графиня мертва.

Чайковский с поразительной силой рисует жуткий облик старухи, от которой веет смертью¹: она мертва, еще будучи физически живой, и не может умереть окончательно, будучи уже физически мертвой. Возникает личность, отчужденная от всего естественно-человеческого.

Получив характеристику (прямую и косвенную — в балладе Томского) в первых трех картинах, безмолвным ужасом промелькнув в третьей, образ Графини достигает кульминации в IV картине оперы; и там же сосредоточен мелодический накал ее вокальной партии. Было показано, что и кульминация, и наиболее яркий мелодический эпизод связаны с мотивом воспоминаний. Но что именно вспоминает Графиня? Ответ на этот вопрос объясняет главный парадокс и одновременно выявляет вторую, побочную драматургическую линию оперы.

Графиня вспоминает Интермедию своей молодости, в которой и «она певала». В двух смежных картинах даны две Пасторали — но как? Пастораль Графини — это жуткий оскал реального прошлого по отношению к его идеализации, по отношению к прошлому условному. Отрывок Пасторали в устах Графини звучит как мертвый формализованный слепок, отторгнутый от своей, тоже некогда идеальной, сущности.

Возникает двойной план восприятия монолога Графини — не только как эпизода, включенного в центральную драматургическую магистраль оперы, но и как звена побочной драматургической цепи, протянувшейся от Интермедии третьей картины к «интермедии» четвертой. Идиллической Прилепе

¹ Это замечательно показано Б. Асафьевым в «Симфонических этюдах».

противопоставлена не просто реальная Графиня: звучащий в устах старухи отрывок из «Пасторали» ее молодости — это идеал поруганный и проданный, идеал с отрицательным знаком! Иными словами, монолог Графини — некомическая пародия «Искренности пастушки»¹.

Чайковский был слишком глубоким психологом, чтобы ограничиться элементарным противопоставлением человеческих характеров «золотого» XVIII века и «железного» XIX. Подобно Вагнеру, он считал, что власть «золотого тельца» (или «золотого кольца») отнюдь не только в XIX веке порождает духовную и душевную анестезию. Не социологический, принадлежащий XIX веку герой, но психологические процессы воздействия этой пагубной власти занимали воображение композитора. Графиня — деньги — смерть — это триада составляет одно целое в драматургии оперы. «Мертвый хватает живого»² — этот афоризм точно отражает трагедию «Пиковой дамы». Ибо не только Графиня своей тайной убивает Германа, но и Герман, пережив омертвление и распад личности, губит связанную с ним до конца Лизу³.

XVIII и XIX век, изолированные друг от друга в первых трех картинах, породнились в монологе Графини — породнились не только общей проблемой, но и музыкальным языком. Иным путем Чайковский просто не смог бы создать столь глубокого и амбивалентного временного пространства, в котором осуществляется трагедия «Пиковой дамы». И это обстоятельство дает возможность увидеть незамеченные ранее важные особенности музыкальной поэтики «Пиковой дамы». В опере нет двух и н о р о д н ы х стилис-

¹ «Пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; ...чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность». И далее: «Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии будет трагедия». — Т ы н я н о в Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 212, 226.

² Афоризм удачно использован (в ином контексте) А. Альшвангом. (А л ь ш в а н г, с. 661).

³ Сама Лиза не стоит перед необходимостью выбора; она уже любит Германа, еще не сказав с ним ни единого слова; деньги же принадлежат ей по праву богатой наследницы.

тических пластов, но есть диалог языков, «знающих друг о друге, понимающих друг друга»¹. Подобное двуязычие рассматривается М. М. Бахтиным как неотъемлемый и характерный признак романного мышления² — от Рабле и Сервантеса вплоть до романов Толстого и Достоевского.

Введение иновременного и иноязыкового музыкального слоя создает в «Пиковой даме» многомерность мышления, дает возможность увидеть одну и ту же проблему в диалоге языков, отраженной в разных языковых зеркалах³, и при этом «каждый язык начинает звучать иначе, чем он звучал бы «в себе»⁴. «Пиковая дама» — это один из наиболее характерных образцов проникновения в оперу поэтики психологического романа, что позволяет включить это произведение в широкий культурно-исторический процесс, увидеть в нем одну из вершин художественных устремлений эпохи, рассмотреть его в контексте творческих завоеваний Достоевского, Толстого, Тургенева.

Наряду с этими творениями, «Пиковая дама» — это произведение, в котором проявилось «галилеевское» языковое сознание, отказавшееся от «птолемеевского» центризма, от абсолютизации «единого и единственного языка»⁵.

А вслед за Чайковским по этой стезе пойдут Прокофьев, Стравинский, Берг — величайшие «оперные романисты» XX века.

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 211.

² «Именно благодаря роману языки взаимоосвещаются» (там же).

³ Этой цели добивается и А. С. Даргомыжский в «Каменном госте», где партии Дон Жуана и Лепорелло доведены до предельного жанрового контраста. И когда оба героя говорят об одних и тех же вещах, Лепорелло выполняет характерную функцию шута, отстраняющего мир патетической условности.

⁴ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 223 (см. также с. 101, 178, 226).

⁵ Бахтин М. Указ. соч., с. 178.