

Селицкий Александр Яковлевич – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.

Alexander Ya. Selitsky, Doctor of Arts, Professor at the Department of Music History, Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire.

E-mail: aria11@yandex.ru

«...Обращаясь в свою противоположность» Об одном драматургическом приеме у Чайковского

В числе излюбленных драматургических решений Чайковского – подчеркнуто резкое противопоставление сторон конфликта. Силы контрдействия (образы рока) нередко вводятся как внезапный, крутой поворот, они словно вторгаются в развитие. В произведениях инструментальных такие вторжения неизменно вызывают оперно-театральные ассоциации, как, к примеру, в начале разработки Allegro non troppo Шестой симфонии. Статья привлекает внимание к случаям другого рода, когда роковые силы вызревают постепенно, как бы произрастают изнутри образов лирических. В качестве материала анализа избраны балетные адажио: пять соответствующих номеров из «Спящей красавицы», знаменитое Адажио из «Щелкунчика», а также Элегия из Оркестровой сюиты № 3. Характерный для образов рока комплекс выразительных средств (тембро-динамических, ритмомелодических и иных) в данных примерах возникает путем последовательного накопления элементов, так что определить момент вытеснения лирического образа, превращения его в свою противоположность не представляется возможным. Особенно ярко изучаемый принцип выступает тогда, когда радикальной образной трансформации подвергается заглавная лирическая тема номера. В этом состоит принципиальное отличие анализируемых произведений от знаменитого Andante cantabile Пятой симфонии, где обе трагические кульминации осуществлены именно как вторжение инородного начала.

Ключевые слова: музыкальная драматургия, стороны конфликта, «переломы» в развитии, постепенное прорастание контрдействия.

«...Turning in the antipode» About one dramaturgic reception by Tchaikovsky

Among favourite dramaturgic decisions of Tchaikovsky – sharp opposition of parties of the conflict is emphasized. The forces of counteraction (images of rock) are often introduced as a sharp, sudden turn, they seem to invade development. In instrumental works such intrusions invariably cause opera and theatrical associations, as, for example, at the beginning of development of Allegro non troppo of the Sixth symphony. The article draws attention to cases of another kind, when the fateful forces mature gradually, as it grows from within lyric images. As the material of the analysis, ballet adagios were chosen: five corresponding numbers from the «Sleeping Beauty», the famous Adagio from the «Nutcracker» and Elegy from the Orchestral Suite No. 3. The complex of means of expression, characteristic of images of fate (tembro-dynamic, rhythmomelodic and others) in these examples arises by consecutive accumulation of elements so to define the moment of replacement of a lyrical image, his transformations into the contrast it isn't possible. Particularly brightly studied principle is when the radical lyrical transformation is subjected to the title lyric theme. This is the fundamental difference of the analyzed works from the famous Andante cantabile of the Fifth Symphony, where both tragic climaxes were realized precisely as an invasion of a foreign origin.

Keywords: musical dramatic art, parties of the conflict, «fractures» in development, Gradual germination of counteraction.

Излюбленные драматургические решения – не менее важный идентификатор стиля композитора, чем интонационные, гармонические или другие особенности собственно музыкальной ткани. Разумеется, последние легче и быстрее распознаются слухом, а первые выявляются лишь при охвате целого произведения или его достаточно крупной части, но это нисколько не умаляет их значения. К примеру, сумей мы расслышать в музыке «действие – противодействие – преодоление» – и опыт подскажет: Бетховен. Если это «высшая утонченность – полетность – высшая грандиозность» – значит, Скрябин. А «созерцание – действие – осмысление» – Шостакович.

Типичнейший «ход» Чайковского – «страстное стремление – мечта о счастье – катастрофа». При чем катастрофа эта, при всей ее изначально заданной неизбежности, нередко наступает *внезапно*, в результате в высшей степени характерных для Чайковского *вторжений* смертоносного начала. Пусть такие вторжения и не являются художественными открытиями в подлинном смысле слова (были они уже у боготворимого им Моцарта: «незапный мрак иль что-нибудь такое»), Чайковский «присвоил» их, сделал знаком собственного стиля. В произведениях инструментальных такие моменты неизменно вызывают оперно-театральные ассоциации. Общеизвестным примером может служить начало разработки *Allegro non troppo* Шестой симфонии.

Конфликт двух начал, условно – человеческого и рокового – воплощается композитором различными способами, взаимоотношения сторон конфликта исключительно многообразны. Нередко то и другое сплетаются воедино. Зачастую враждебный, устрашающий образ выступает оборотной стороной образов позитивных, лирических в широком смысле – композитор был великим мастером тематических трансформаций. Прием этот неоднократно описывался в литературе; наверное, ни один автор, размышлявший об операх или симфониях Чайковского, не оставил его без рассмотрения.

Но встречается у него и другой «ход»: образы контрдействия (если воспользоваться термином К. С. Станиславского, широко вошедшим в музыкаловедческий лексикон) вызревают постепенно, как бы произрастают изнутри образов лирических. Слушателю, впервые встретившемуся со знаменитым Адажио из «Щелкунчика», впору прийти в недоумение: почему музыка, которая, исходя из логики сюжета, должна выражать торжество любви и радость обретенного счастья, содержит грандиозную *трагическую* кульминацию? Аналитик же, скорее всего, обратит внимание на способ ее реализации: как готовится

кульминация, как совершается и как осуществляется отход от нее. Именно в способе воплощения конфликта – своеобразный секрет номера. Если ответ на первый вопрос найти нетрудно, и он давно уже дан исследователями, то второму в специальной литературе уделялось меньше внимания. Пример из «Щелкунчика» – возможно, один из самых ярких в указанном отношении, и мы к нему вернемся ниже. Но не единственный.

Особо примечателен случай «Спящей красавицы» (1889), где концентрация использования названного приема весьма высока. В большей или меньшей степени с ним связаны все пять Адажио. Номера эти, иногда вопреки сюжетной логике, становятся лирическими вершинами действия, тогда как кульминации собственно сюжетные музыка словно не замечает. Таковы, в частности, укол веретеном в первом акте, поцелуй и пробуждение – во втором. Там же, где музыка свободна от необходимости сопроводить и иллюстрировать действие, на передний план выходит логика симфоническая. Неудивительно, что именно адажио, традиционная балетная форма, стала едва ли не главным средоточием реформаторских устремлений Чайковского, направленных на симфонизацию жанра. Остроумное замечание Б. Асафьева о том, что Чайковский проводил в балете симфонические принципы «контрабандой» [1, 107], относится к адажио, пожалуй, в первую очередь. Правда, и «таможенный контроль», осуществляемый его партнерами-хореографами, был не слишком строгим.

Адажио пролога (№ 3) – совместный танец шести фей, явившихся одарить новорожденную. Во дворце праздник, феи преисполнены самых добрых намерений, не помышляют ни о каких предсказаниях. Но музыка подчиняется здесь другим закономерностям: она не обрисовывает сценическую ситуацию, звучит не от лица какого-либо персонажа – это, скорее, «слово» от автора. Как нередко бывает у Чайковского в произведениях разных жанров, в исходном лирическом образе, в данном случае повествовательной, несколько меланхолической мелодии кларнета, обнаруживаются потенции к развитию (в среднем разделе). А возвращение первой темы, сильно динамизированное, приводит, по наблюдению Ю. Розановой, к «значительным драматическим осложнениям» (от ц. 50) [2, 68].

Сказанное, однако, нуждается в коррекции: не к драматическим осложнениям, а к прорастанию роковых сил. Разницу между образами драматическими, трагическими и роковыми точно определить сложно, грань между ними тонка и подвижна, в чем мы

еще убедимся и на этих страницах, но она существует. Ключевой момент в репризе Адажио Пролога (от ц. 50) – диалог высоких деревянных и высоких струнных с одной стороны и труб и тромбонов – с другой, идущий на непрерывном *crescendo* от двух *piano* до трех *forte* (пример 1)¹. Интонационный материал реплик почти тождествен, и он скорее лирической природы, а эффект резкого образного противопоставления между репликами достигнут целиком средствами оркестровки. На помощь приходят аналогии, которые бывают убедительнее аналитических выкладок. Эпизод этот прямо предвосхищает предыкт перед побочной партией первой части Шестой симфонии, в котором Л. Мазель, с полным на то основанием, слышит стенания и отвечающие им неумолимо грозные мотивы, а следующую затем трагическую развязку в свою очередь ассоциирует с гибелью главного героя в опере [3, 314, 315]. И это, напомним, в танце раздающих щедроты добрых волшебниц!

Адажио первого акта (№ 8) – танец Авроры с четырьмя кавалерами, претендентами на ее руку и сердце. Чье внутреннее состояние выражает музыка, характер которой Б. Асафьев определил словами «торжественно пышная лирика» [4, 181]? Аврора холодна, сердце ее не принадлежит пока никому, ее партнеры, как сказано в сценарии, «во власти пламенного желания быть любимыми», но в музыке нет ни того, ни другого. Может быть, это чувства родителей и придворных, любующихся непреднамеренным триумфом прекрасной принцессы? Чайковский, как всегда в подобных случаях, значительно «перевыполняет» сценарную задачу. Перед слушателем (не перед зрителем!) разворачивается поэма о любви и неизбежно сопряженных с нею испытаниях, опасностях, нередко смертельных.

Номер содержит несколько волн развития, далеко выходящих за рамки «торжественно пышной лирики». Лирический гимн главной темы, порученной трехоктавному унисону скрипок и альтов на фоне аккордов деревянных, валторн и арфы, в репризном, туттийном проведении приобретает еще большее величие (2 т. до ц. 50). Фанфары труб звучат здесь именно торжественно, но после интенсивного развития, которому тема подвергается буквально с начальных тактов, когда становится понятным, что это лирика, чреватая драмой и трагедией, после второй темы, в которой слышится беспокойство, если не смятение, слушатель готов к любому повороту событий. «Трудно предположить, – пронизательно отмечает Ю. Розанова, – к какой кульминации оно (развитие) ведет – светлой, ликующей или, наоборот, остро драматической, трагической» [2, 72].

Новый подъем ведет к следующей кульминации, «знаки» роковых образов накапливаются и становятся все более явными. Переключки духовых (ц. 60) основаны на повторе вращающейся малообъемной интонации, напоминающей вступление к Четвертой симфонии, которую А. Альшванг назвал типичным мотивом «неотвратимости» [5, 313]. Темных красок добавляет доминантовый органнй пункт у тромбона и контрабасов. В третьем проведении темы (4 т. до ц. 70) образ балансирует между апофеозом и трагедией, между триумфом и катастрофой (или ее предчувствием). Мелодия дважды словно натывается на удар уменьшенного септаккорда двойной доминанты, подчеркнутый громом тарелок и большого барабана; у труб, тромбонов и валторн настойчиво повторяется ритм, включающий триоль шестнадцатыми на слабой доле и четверть или более долгую длительность на сильной – ритм Четвертой симфонии (пример 2). Завершающий вариант темы также амбивалентен: на мелодию падает тень мелодического мажора, «роковой» ритм сохраняется и звучит в общей сложности 12 раз, в гармонии появляется альтерированная двойная доминанта, которая, как известно, во многих сочинениях Чайковского наделена трагической семантикой. Ее присутствие ощущается даже тогда, когда напевные интонации темы заменяются фанфарным торжествующим кличем. Эмоциональный итог номера – неустойчивое равновесие между «светом» и «мраком». (Кстати, по поводу мелодического мажора. Напомним, какую далекой ни показалась бы аналогия: в тона этого лада окрашена кода первой части Пятой симфонии Шостаковича, которая поначалу воспринималась как несомненный апофеоз, и чья двусмысленность была распознана далеко не сразу.)

О фанфарных мотивах у Чайковского стоит сказать отдельно. Иногда они используются в своем прямом значении, то есть как картинно-бытовая деталь, и в подобных случаях комментарии не требуют. Так, к примеру, начало Итальянского каприччио. Противоположный полюс – уже не раз упомянутая первая часть Четвертой симфонии, где образ вступительной темы композитор определил сам: фатум, роковая сила, то есть начало, враждебное человеку. В пятой картине «Пиковой дамы» бытовая и психологическая функции фанфар совмещаются. Словом, этот жанровый элемент у Чайковского семантически подвижен: порой, как в рассмотренном Адажио с четырьмя кавалерами, стоит лишь немного сдвинуть гармонию, ритм, оркестровую фактуру – и выразительное значение готово обратиться в свою противоположность.

Пример 1

Musical score for Example 1. It consists of three staves. The top staff is labeled "Flats, Archi" and contains two systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of chords. The second system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a series of chords with accents. The middle staff is labeled "Tr-ni" and contains a series of chords with accents. The bottom staff is labeled "Corni, Bassi" and contains a series of chords with accents. The dynamics are *p* and *mf*. There are also markings for *mp* and *mf* in the bottom staff.

Пример 2

Musical score for Example 2. It consists of three systems, each with three staves. The top staff is labeled "Flats, Archi" and contains two systems of music. The first system starts with a fortissimo (*fff*) dynamic and features a series of chords. The second system starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a series of chords with accents. The middle staff is labeled "Ottone" and contains a series of chords with accents. The bottom staff is labeled "ff" and contains a series of chords with accents. The dynamics are *fff* and *ff*. There are also markings for *sfz + P-tti, G.c.* and *sfz*.

При этом, что принципиально важно для нашей темы, развитие не знало ни одного внезапно поворота: образы, которые мы склонны отнести к контрдействию, не вторгались в музыкальную ткань, а произрастали изнутри.

Адажио второго акта (№ 14) – *Pas de deux* принца Дезире и феи Сирени, построенное на ее теме. В плане сюжета это лишь преамбула к следующему номеру – первому свиданию главных героев. Свиданию, говоря сегодняшним языком, виртуальному, то есть не с самой «красивейшей, прелестнейшей, разумнейшей принцессой во всей вселенной», а всего лишь с ее тенью, чтобы принц посмотрел, придется ли она ему по сердцу; покровительница желает убедиться, что Дезире еще ни в кого не влюблен. В сцене Авроры и принца (№ 15) тоже есть напряжение, непредусмотренное сценарием, в котором требовалось «сладостное адажио». Но сопоставление этих соседних номеров дает почувствовать разницу между драматизмом и трагедийностью звучания.

Тема Сирени, поначалу порученная высоким духовым, почти бесплотна. С переходом к струнным она наполняется экспрессией, оркестровка становится более плотной. И вот уже – вновь без малейшего «шва» – складывается весь «роковой комплекс»: грузное «топтанье» тяжелой меди и контрабасов, в котором скрыто хроматическое нисхождение, ведущее к доминантовому органному пункту (с присоединением литавр). К этому прибавляется «ритм Четвертой симфонии» у труб, кларнетов и валторн; лапидарный нисходящий мотив, производный от главной темы, суживается до интонации вращения на первой, второй, третьей ступенях минора, что опять-таки напоминает тему рока в Четвертой симфонии (пример 3).

Наконец, *Pas de deux* третьего акта (№ 28), так называемое «розовое» адажио. Свадьба, все счастливы, свет празднует победу над мраком. В музыке все не так однозначно, как могло бы быть. Ход развития типичен для подобных случаев: звучащая в первом проведении в «лебедином» тембре гобоя, тема сменяется контрастной серединой с ведущей ролью струнных. Огромный доминантовый предыкт (от *Poco più mosso*, 16 тактов в весьма умеренном темпе) у тех же тубы, литавр и контрабасов создает сильный рост напряженности: на его фоне секвенцируется начальный мотив темы, а многократно повторенный почти на всем его протяжении «ритм Четвертой симфонии» мешает этой патетически приподнятой музыке восприниматься как совершенно безоблачной (пример 4). Реприза с ликующим соло трубы и кода, где тема возвращается к деревянным духовым, восстанавливают настроение, приличествующее свадьбе.

Но теперь оно господствует не как данность, а как результат преодоления; или, возможно, как напоминание о пережитых испытаниях.

Любопытно, что ни в одном из адажио «Спящей красавицы», содержащих остродраматические и даже трагические страницы, не отразился центральный интонационный конфликт балета – тот, который, по крайней мере, принято считать таковым: между феей Сирени и Карабос. Он, будучи в высшей степени эффективным и в такой же степени – внешним, по сути, остался без разрешения, что целиком согласуется с психологическим модусом балета-драмы.

Учеными давно определена роль в музыкальной драматургии второго балета Чайковского этих номеров, которые трактуются как некая целостность, подчиненная единым принципам, как своего рода рассредоточенная сюита. Б. Асафьев справедливо видел в них музыкальные точки опоры всего действия: колыбель – девичество – любовь – свадьба [4, 182]. Внутренне единство адажио обусловлено их интонационным родством (особенно близки первое и последнее), в то же время все они восходят ведущему музыкальному образу сквозного действия – теме феи Сирени; недаром она положена в основу центрального номера этой «сюиты» – третьему из пяти. Есть в их следовании и определенная тональная логика: в чередовании *B-dur, Es-dur, Des-dur, F-dur, C-dur* заметно сначала углубление в бемольную сферу, затем возвращение «скачком» (*Des-F*) и завершение ослепительно «белой» тональностью. Но, пожалуй, главное, что сближает пять адажио «Спящей красавицы», – единство драматургического облика, и не в последнюю очередь того принципа, которому посвящена настоящая статья.

Встречается описываемый принцип и в симфонической музыке Чайковского, но, насколько нам известно, – не в симфониях. Возможно, образный конфликт в симфонии композитор мыслил как более острый, рельефный, что обусловило широкое использование резких сдвигов в развитии, тех самых «вторжений», без которых он обходился в сочинениях других жанров.

Весьма показательный пример – Элегия из Оркестровой сюиты № 3 (1884). Она столь же близка, сколь и отлична от двух других элегий для струнного оркестра – соответствующей части из Серенады (1880) и одночастной «Памяти Самарина» (1884), где драматизация, почти обязательная у Чайковского в музыке элегического характера, все же не приводит к прорыву в трагическую плоскость. В жанровом отношении Оркестровая сюита – сочинение промежуточное и располагается где-то между симфонией

Пример 3

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes staves for *Fiati, Archi*, *Tr, Cor.*, *Tr-ni, Tuba, Cb.*, *Fag., Vc.*, and *Archi*. The second system includes staves for *Ob., Vc.*, *Fiati*, and *Tr-ni*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *fff* and *mf* are used throughout. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4.

Пример 4

The musical score for Example 4 is presented in three systems. Each system consists of three staves: the top staff for strings (Archi, Arpa), the middle staff for trumpet (Tr.), and the bottom staff for tuba and cornet (Tuba, Cb.).

- System 1:** The string part begins with a *ff* dynamic and a triplet of eighth notes. The trumpet part has a *ff* dynamic and a triplet of eighth notes. The tuba/cornet part has a *ff* dynamic and a triplet of eighth notes. The string part features a five-measure phrase with a slur and a five-measure phrase with a slur and a six-measure phrase with a slur.
- System 2:** The string part continues with a five-measure phrase with a slur and a five-measure phrase with a slur. The trumpet part has a *ff* dynamic and a triplet of eighth notes. The tuba/cornet part has a *ff* dynamic and a triplet of eighth notes. The string part features a five-measure phrase with a slur and a five-measure phrase with a slur.
- System 3:** The string part continues with a five-measure phrase with a slur and a five-measure phrase with a slur. The trumpet part has a *ff* dynamic and a triplet of eighth notes. The tuba/cornet part has a *ff* dynamic and a triplet of eighth notes. The string part features a five-measure phrase with a slur and a five-measure phrase with a slur.

и собственно сюитой. Известно, что первоначально она задумывалась как симфония, и хотя Чайковский решил от столь обязывающего жанрового определения отказаться, следы замысла в ней сохранились, что особенно хорошо видно в сравнении Третьей сюиты с двумя предшествующими. Четырехчастное строение цикла ближе к симфонии, чем шести- и пятичастное соответственно в Первой и Второй. Вальс и скерцо в качестве средних частей также укладываются в понимание композитором симфонического цикла. Правда, Тема с вариациями в качестве финала удовлетворяет этим требованиям в меньшей мере; отличается Третья сюита от симфоний и отсутствием в оркестре тяжелой меди.

С первой же частью дело обстоит сложнее и интереснее. Идущая в умеренном темпе, она написана в сонатной форме, с полноценной, хотя и небольшой разработкой, сильно динамизированной и радикально сокращенной зеркальной репризой и кодой. Перед Элегией планировалась часть «Контрасты», но она осталась лишь в эскизах. Вероятно, композитор почувствовал, что Элегия, к тому времени уже написанная, и есть «головная» часть. Действительно, она выступает центром тяжести цикла как наиболее концепционно весомая, самая остроконфликтная. Причем конфликт представлен именно в том виде, который является предметом нашего интереса.

Главная партия близка по складу и направленности развития раннему романсу «Отчего?..» Исходный образ светел, носит пасторальный характер. Это элегичность другого типа, нежели, к примеру, в арии Ленского. Тема побочной партии – романсового склада, в духе размышления или повествования. Обе они развиваются в сходном направлении, направлении, если исходить из устойчивых черт эстетики и стиля композитора, абсолютно предсказуемом. На драматизированную побочную партию приходится начало динамической репризы, к которому ведет длительное нарастание, а ее последние такты, в свою очередь, выступают предыктом к репризе главной (т. 219, Темпо I), начинающейся со своей второй, более активной, чисто инструментального склада темы. Здесь – генеральная кульминация Элегии. За восемь тактов до этого, от *Stringendo*, очень быстро сгущается, точно тучи перед грозой, весь «роковой» комплекс выразительных средств: вращающийся мотив на трех первых ступенях минора, гармонизованного двойной доминантой, *tutti* (кроме арфы), рокот и удары литавр, и, конечно, «ритм Четвертой симфонии» (пример 5). Завершается часть, как и многие другие

рассмотренные выше образцы, возвращением в исходное состояние, и подобных кульминаций в музыке сюиты мы уже не услышим.

Обратимся к бегло упомянутому в начале статьи Адажио из «Щелкунчика» (1892), пожалуй, наиболее впечатляющему в указанном отношении среди привлеченных к нашему анализу. Номер, написанный в трехчастной форме, обладает отличительными чертами сонатной драматургии, как она трактовалась зрелым Чайковским. Как и в предыдущих примерах, в этом знаменитом Адажио поначалу ничто, казалось бы, не предвещает взрыва. В теме, в ее заглавном мажорном гаммообразном мотиве вообще не ощущается лирической экспрессии: отсутствуют задержания и опевания – главные признаки лирической мелодики. Впрочем, как подметил В. Цуккерман, при определенных условиях поступенное движение «обладает задатками певучести», и потому «каждая не слишком резвая гамма мечтает о том, чтобы когда-нибудь стать кантиленой» [6, 21].

К солирующим виолончелями в сопровождении деликатного *pizzicato* остальных струнных и арф в первом проведении присоединяются деревянные и мягкие аккорды валторн, но это все внутри одного качества – лирики, которая наливается восторженной мощью. С какой великолепной постепенностью Чайковский выявляет и накапливает экспрессию! Вначале это дважды повторенный мотив-дополнение, нарушающий гаммообразность и уже содержащий простейшее опевание. Сразу за мажорным следует минорный вариант темы, их близкое соседство символично: тема легко поворачивается иной – теневой – стороной. Затем большое значение приобретает группеттообразный мотив, с которым энергия опевания усиливается, а его секвенцирование насыщает ткань хроматизмами. Элегическая тема середины (*Poco piu mosso*) с первых же тактов становится источником длительного мощного нарастания, чему способствуют взволнованный пульс аккордов валторн, тревожные взлеты «ветерков» скрипок и арф (которые у Чайковского, нередко с участием высоких деревянных, начиная с «Франчески», в том числе, в рассмотренных выше образцах, являются предвестниками «бури»).

В кульминационную зону развитие входит со вступлением медных, которые – на доминантовом органном пункте *e-moll*, установившемся несколько ранее, – скандируют «ритм Четвертой симфонии», а затем, поддержанные громогласным *tutti* (кроме арф) – вариант основной темы. Но теперь она решительно переродилась: устрашающее поступенное нисхождение, охватывающее огромный диапазон в

Пример 5

Stringendo

Fl., Archi

f

Cor.

Tr.

Timp., Bassi

ff

Tempo I

The musical score is presented in four staves. The top staff is for Flute and Strings (Fl., Archi), the second for Horns (Cor.), the third for Trumpets (Tr.), and the fourth for Timpani and Basses (Timp., Bassi). The key signature has one sharp (F#). The 'Stringendo' section starts with a forte (f) dynamic and a fortissimo (ff) dynamic. The 'Tempo I' section follows, marked with a first tempo. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

три с половиной октавы, с подчеркиванием каждого звука, превратило торжественно величавую тему в тему фатума. Эти такты чрезвычайно близки второму элементу темы вступления к Четвертой симфонии (пример б).

Такая образная «взаимообратимость» тем также весьма характерна для композитора. Достаточно сравнить тему арии Ленского с ее посмертным проведением в оркестре или побочную партию первой части Шестой симфонии – с соло трубы в разработке. Способность темы переходить из одного качества в другое – краеугольный камень интонационной драматургии «Пиковой дамы», где первая фраза ариозо Германа «Я имени ее не знаю» при незначительном изменении ритма и общего характера оказывается близнецом ударной реплики баллады Томского «Три карты, три карты, три карты!». Предпосылкой к их сближению выступает изначальная родственность лирических тем с вершиной-источником и гаммообразных роковых – поступенного нисхождения равными длительностями в мощных унисонах с преобладанием меди. Это позволяет композитору «перекрашивать» их с помощью тембро-динамических, ритмических и иных характеристик.

Кульминация Адажио отчасти напоминает и характерное для композитора совмещение драматургических функций разработки и репризы на их стыке, когда на гребне мощного нарастания, на продолжающемся доминантовом органном пункте звучит основная тема. Напряжение и неустойчивость усиливается здесь и от того, что возникает эффект обманутого ожидания. В восприятии слушателя сталкиваются два «сигнала»: по одному признаку (возврат темы), разработка окончилась, а по другому (доминантовый предыкт) – продолжается. Прием этот известен, по крайней мере, со времен Бетховена (реприза первой части «Аппassionаты»), блестяще применен Глинкой (Вальс-фантазия, хотя форма его не сонатная, а рондообразная, но с интенсивным симфоническим развитием). Чайковским он использовался неоднократно (ярчайший пример – первая часть Четвертой симфонии) и перешел по наследству к композиторам последующих поколений – Глазунову, первая часть Шестой симфонии которого выполнена «по лекалам» Чайковского, Рахманинову (первая часть Второй симфонии).

В данном случае совпадение это неполное, так как проведение на доминантовом органном пункте *изменной* темы предшествует *подлинной* репризе. Однако элемент неожиданности присутствует и тут: органнй пункт готовит, напомним, параллельную тональность *e-moll* и в нее разрешается (т. 6 после литеры С,

Tempo I). Собственно же тема вступает в следующем такте – на малом мажорном септаккорде от звука *a*, гармонии бифункциональной, принадлежащей тоналностям как *e-moll*, так и *G-dur*, в которых тема и экспонировалась. Лишь спустя два такта *G-dur* восстанавливает свои права.

Словом, зона неустойчивости, по крайней мере, тонально-функциональной двойственности сохраняется и в начале репризы. Поэтому определенное сходство с совмещением функций разработки и репризы все же имеется. Напряжение в репризе спадает далеко не сразу, она содержит еще один всплеск драматического напряжения, которое уляжется только в коде.

Откуда же в этой музыке такой трагизм, столь недвусмысленно выраженный, причем, подчеркнем вновь, не как явление внешней фатальной силы, а как оборотная сторона величаво-торжественного образа? История балета сохранила обстоятельства, сопутствовавшие рождению Адажио, которые помогают приблизиться к пониманию его художественного решения. Факты таковы. В сценарии балета (М. Петипа при участии И. Всеволожского), номер этот, идущий, по сути, после завершения фабулы, характеризовался предельно лаконично и предельно неконкретно: «колоссальное по эффекту адажио». Танцевать его должна была итальянка Антониетта Дель-Эра, к тому времени уже прославившаяся на многих сценах мира, известная также и русской публике, в частности, по исполнению партии Авроры в «Спящей красавице». Поскольку в первой постановке Л. Иванова Клару (впоследствии названную Машей, а ныне вновь вернувшую свое имя), Щелкунчика и Фрица танцевали совсем юные артисты-ученики, роль для гастролерши следовало придумать. Допускалось, что ее героиня может вовсе не иметь никакой связи с сюжетом. Так на сцене появились лица без характеров и предыстории – фея Драже и принц Коклюш (позднее также переименованный в Оршада). Дирекция настаивала лишь на одном: *pas de deux* должно быть достойно приезжей дивы [7, 265].

Таким образом, руки композитора были совершенно развязаны. То была уже не «свобода в оковах», как несколько позднее Глазунов определит положение композитора в балете, положение, которым Чайковский нисколько не тяготился, а просто полная свобода. Так родился номер, ставший кульминационной точкой не только третьего акта, но и партитуры в целом. Симфонизм Чайковского со свойственным ему сквозным развитием, зачастую ведущим к качественным образным трансформациям тематизма, со стремлением и способностью в каждой сущности увидеть ее противоположность, представить бытие человека

Пример 6

Fiati, Archi

Ritenu

ff 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Tr., Tr-ni 3

f

Timp., Cb. *ff*

mf *f*

Tempo I

Ottoni

Arpe

ff

Tutti

ff marcato

в самых разных его проявлениях, торжествует здесь надо всем! Над сюжетом, над клишированной ситуацией всеобщего праздника, которому прорыв трагических настроений совсем «не нужен», над отсутствием в танце главных героев и над присутствием в нем неизвестно откуда взявшейся красивой балетной пары.

Было бы еще понятно, если бы этот номер был поставлен как обращенный к главным героям рассказ «взрослых» о сложности жизни, о любви и смерти, как то задумывалось Всеволожским и Петипа, но во многих спектаклях Клара и Щелкунчик «не видят» Адажио, ибо удаляются за кулисы. В дальнейшем последнюю несуразность постараются устранить. В хореографии В. Вайнонена финальное Адажио отдано Кларе и Щелкунчику, что безусловно отвечает логике музыкальной драматургии, фея Драже и ее кавалер убраны, но зачем-то введены еще четыре партнера с акробатически виртуозными партиями, не отвечающими характеру музыки. Неизменными остаются и счастливые улыбки балерин, нестерпимо противоречащие «нисхождению в бездну» громогласного унисона медных. Возможно, и сегодня сохраняют актуальность слова В. Красовской: «Ни в одной из постановок “Щелкунчика” музыка кульминационного адажио... не получала до сих пор равного себе танцевального решения» [8, 364].

Исследователи верно уловили в кульминации номера «голос скорби и огромной душевной боли», «прорыв трагической эмоции» [2, 140], усмотрели сходство с типичными для Чайковского темами мрачных и неумолимых «приговоров судьбы» [9, 114]. Но может быть наиболее выразительные слова, отражающие самую суть драматургии Адажио с ее двуединством полярно противоположных образов, нашел Ю. Слонимский: герои жаждут «счастья, которое стоит жизни» [7, 248].

Трагический накал некоторых из рассмотренных номеров вызывает у ученых ассоциации с гениальным образцом остроконфликтной драматургии Чайковского – второй частью Пятой симфонии, *Andante cantabile*, начинающимся знаменитым соло валторны. Так, Ю. Розанова, видит близость этой части Адажио второго акта «Спящей красавицы» [2, 73], Д. Житомирский – только что рассмотренному Адажио из «Щелкунчика». Последний пишет даже об «удивительно точном совпадении» не только отдельных музыкальных образов, но и всей схемы развития, идущей от красивой элегической песни через бурную драматизацию начального образа – к проведению в кульминации грозной темы рока [9, 114]. Подобные ассоциации столь же естественны, сколь и неправомерны. В самом деле, сходство отдельных тем несомненно,

общая направленность развития также содержит общие черты. Но именно направленность, а не характер протекания процесса.

В *Andante cantabile* две трагические кульминации, и обе они решены именно как вторжения злых сил, которые Л. Мазель, говоря о симфониях Чайковского, определил как образы «извне предначертанной необходимости» [10, 7]. Ключевое слово – извне! Оба раза вторгающийся материал основан на теме рока, прозвучавшей во вступлении к первой части. В первой кульминации (от т. 99) «жертвой фатума» становится образ средней части, экспонированный как меланхолическая тема кларнета в *fis-moll*, во второй (от т. 158) – побочная тема первого раздела (в начальном поведении – соло гобоя в *Fis-dur*). Осуществляются кульминации по-разному: как результат длительного роста напряженности и, напротив, в момент спада, в точке завершения лирической темы. Но в обоих случаях трагический эпизод дерзко врывается в предшествующий музыкальный материал, дается на прерванной каденции. «Субъект вторжения» здесь – другая тема; специально заметим, что проходящая сквозь весь цикл симфонии роковая лейттема представлена в *Andante cantabile* в своем наиболее грозном, агрессивном обличье. Равно и отход от кульминаций явно обозначен структурно. В первый раз – генеральной паузой, затем «успокоительными» аккордами струнных *pizzicato*, подводящими к репризе главной партии. Во второй – также паузой, горестными репликами духовых, родственными декламационным фразам Татьяны «О боже, как обидно и как больно» и Лизы «Откуда эти слезы», за которыми следует заключительное проведение побочной.

В примерах, составивших материал настоящей статьи, мы имеем дело с принципиально иными решениями: «приговоры судьбы» объявляются либо в ходе драматического обострения изначально светлого лирического образа (все анализированные фрагменты мажорны), когда «роковой комплекс» органически возникает как элемент развития, либо, как в Адажио из «Щелкунчика», становятся результатом различных преобразований главной темы, трансформирующейся в собственную антитезу. Не следует путать рассмотренные случаи и с таким приемом, широко используемым Чайковским, как обретение неким музыкальным образом нового качества не в процессе непрерывного развития, а «скачком», когда это новое качество возникает на расстоянии от прежнего (все видоизменения темы главной партии первой части Шестой симфонии, многое другое).

Для композитора-драматурга, чье гениальное мастерство в этой области давно оценено по достоинству,

любой значимый драматургический прием – больше, чем просто прием. Он проходит, с одной стороны, «по ведомству» тематизма и формы, с другой – идейно-художественной концепции: сквозь форму «проступает» содержание, одно перетекает в другое. Или, как утверждают эстетики, форма отвердевает и закрепляется в содержании [11, 17]. Анализ показал, что указанный прием настолько же отличается от «вторжений» по содержательному смыслу, насколько отличны композиционные средства их воплощения.

По-видимому, закономерности, с которыми мы столкнулись, укладываются в понятие лирической музыкальной драматургии (два других типа – драматургия конфликтная и эпическая). Необходимо специально оговорить: искусствоведческое и обиходное понимание лирики существенно разнятся. Второе, будучи достаточно узким и произвольным (с лирикой привычно ассоциируются такие качества как теплота, задушевность, ласковость, чувствительность, мягкость, нежность), неизбежно влияет на первое, вследствие чего в профессиональной речи «лирическое» употребляется в качестве эпитета и реже – эстетической категории. Но и сферу значения «лирики» как эпитета, определяющего характер образности, справедливо существенно расширить – в диапазоне от спокойной сосредоточенности до высокого напряжения, от мечтательной грусти до экзотического порыва, от гимнической приподнятости до скорбной меланхоличности, даже открытого трагизма и т. д.

Если же говорить о *лирической драматургии*, то ее главная отличительная черта порождена тем обстоятельством, что лирика характеризуется особым способом освоения художественного времени. Если в эпосе мы воспринимаем его как прошедшее (или как «вечность»), в драме – как настоящее, то в лирике имеем дело с запечатлением отдельного момента внутренней жизни, как бы схваченного, остановленного и растянутого.

Но коль скоро лирическая драматургия основывается на углублении в *одно* психологическое состояние, погружении в него, правомерен вопрос: драматургия ли это вообще? И, следовательно, возможна ли лирическая драматургия в принципе? Безусловно, возможна, только взаимодействие образов реализуется тут иным способом, не так, как в драматургии конфликтного или эпического типа. Новое качество почти обязательно возникает, но приход к нему осуществляется, как правило, не сопоставлением или противопоставлением, а плавно, постепенно, «незаметно». Порой, как мы видели, возникает даже конфликт – между исходным образом и результатом его развития.

В аспекте подвергнутых разбору фрагментов в новом свете предстают некоторые суждения музыковедов, оброненные вскользь, оставленные без комментариев и ссылок на примеры. Так, Б. Асафьев в работе 1940 года размышлял о «перемещении идеи симфонического развития во все жанры»: Чайковский «просто не в состоянии, высказав суждение, остановиться на этом... Он непременно начнет "испытывать" высказанную мысль, либо контрастно противопоставляя ей иную, либо "вытягивая" из первичной идеи ее все новые и новые качества. <...> Музыка как бы растет, расцветает... чувства обогащаются, обращаясь как бы в свою противоположность и опять принимая свой знакомый облик... Скорбь и радость, свет и сумрак, любовь и гнев взаимно сопоставляются, проникают друг в друга то с большим, то с меньшим напряжением» [12, 46]. А. Должанский в 1960-е годы также писал о взаимопроникновении противоположных начал и пронизательно добавил: «Часто Чайковский изображает жизнь сквозь призму смерти и смерть сквозь призму жизни» [13, 9].

Говоря с близкими раздумьями о себе, своем настроении (не о творчестве), неоднократно возвращался к подобным мыслям и сам Чайковский. Но они поразительно точно согласуются с тем, как он выстраивает драматургию своих сочинений. Нередко они возникали по частным житейским поводам, хотя иногда и важным, но читаются как философские обобщения, побуждающие вспомнить вышедшее в отечественном искусствознании из моды слово «диалектика». Композитор пишет о том, что жизнь есть разнообразие в единстве; что, казалось бы, должен чувствовать себя вполне счастливым, но «счастья нет»; что, бывает, самые ужасающие моменты могут обернуться во благо – и наоборот: ощущение благодати может закончиться разочарованием. Впрочем, ничего удивительного в таких совпадениях, конечно же, нет. Музыка эти высказывания конкретизирует, расшифровывает, дополняет, подкрепляет мощью художественного образа. Поэтому осмысление описанного в статье приема способно пролить дополнительный свет не только на особенности драматургии Чайковского, но и на свойства его миропонимания.

Список литературы

1. Асафьев Б.В. Русская музыка о детях и для детей // *Избранные труды*. Т. 4. М.: Издательство АН СССР, 1955. С. 97–109.
2. Розанова Ю. *Симфонические принципы балетов Чайковского*. М.: Музыка, 1976. 160 с.
3. Мазель Л. О первой части Шестой симфонии Чайковского (к вопросу о влиянии оперы на симфонию) // *Вопросы анализа музыки*. М.: Советский композитор, 1978. С. 311–318.

4. Асафьев Б.В. «Спящая красавица» // *Избранные труды*. Т. 2. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 175–182.
5. Альшванг А. П.И. *Чайковский*. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1967. 928 с.
6. Цуккерман В. *Выразительные средства лирики Чайковского*. М.: Музыка, 1971. 248 с.
7. Слонимский Ю. П.И. *Чайковский и балетный театр его времени*. М.: Музгиз, 1956. 335 с.
8. Красовская В. *Русский балетный театр второй половины XIX века*. М.–Л.: Искусство, 1963. 534 с.
9. Житомирский Д. *Балеты Чайковского*. М.: Музгиз, 1957. 120 с.
10. Мазель Л. О трактовке сонатной формы и цикла в больших симфониях Шостаковича // *Этюды о Шостаковиче*. М.: Советский композитор, 1986. С. 5–33.
11. Гачев Г. *Содержательность художественных форм*. М.: Просвещение, 1968. 302 с.
12. Асафьев Б.В. Памяти П.И. Чайковского // *О музыке Чайковского*. Л.: Музыка, 1972. С. 38–58.
13. Должанский А. *Симфоническая музыка Чайковского*. 2-е изд. Л.: Музыка, 1981. 208 с.

References

1. Asafev B.V. Russkaya muzyka o detyakh i dlya detey [Russian music about children and for children]. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. 4. М.: Izdatelstvo AN SSSR [Moscow: Publishing house of Academy of Sciences of the USSR], 1955. P. 97–109.
2. Rozanova Yu. *Simfonicheskie printsipy baletov Chaykovskogo* [Symphonic principles of ballets of Tchaikovsky]. М.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1976. 160 p.
3. Mazel L. O pervoy chasti Shestoy simfonii Chaykovskogo (k voprosu o vliyaniy opery na simfoniyu) [About the first part of the Sixth symphony of Tchaikovsky (to a question of influence of the opera on the symphony)]. *Voprosy analiza muzyki* [Questions of the analysis of music]. М.: Sovetskiy kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»], 1978. P. 311–318.

4. Asafev B.V. «Spyashchaya krasavitsa» [«Sleeping Beauty»]. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. 2. М.: Izdatelstvo AN SSSR [Moscow: Publishing house of Academy of Sciences of the USSR], 1954. P. 175–182.
5. Alshvang A. P.I. *Chaykovskiy* [P.I. Chaykovsky]. Ed. 2. М.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1967. 928 p.
6. Tsukkerman V. *Vyrazitelnye sredstva liriki Chaykovskogo* [Expressive means of Tchaikovsky's lyrics]. М.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1971. 248 p.
7. Slonimskiy Yu. *P.I. Chaykovskiy i baletnyy teatr ego vremeni* [P.I. Tchaikovsky and the ballet theater of his time]. М.: Muzgiz [Moscow: Musical state publishing house], 1956. 335 p.
8. Krasovskaya V. *Russkiy baletnyy teatr vtoroy poloviny XIX veka* [Russian ballet theater of the second half of the XIX century]. М.–Л.: Iskusstvo [Moscow–Leningrad: Publishing house «Art»], 1963. 534 p.
9. Zhitomirskiy D. *Balety Chaykovskogo* [Ballets by Tchaikovsky]. М.: Muzgiz [Moscow: Musical state publishing house], 1957. 120 p.
10. Mazel L. O traktovke sonatnoy formy i tsikla v bolshikh simfoniakh Shostakovicha [On the interpretation of the sonata form and cycle in Shostakovich's large symphonies]. *Etyudy o Shostakoviche* [Études about Shostakovich]. М.: Sovetskiy kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»], 1986. P. 5–33.
11. Gachev G. *Soderzhatelnost khudozhestvennykh form* [Pithiness of art forms]. М.: Prosveshchenie [Moscow: Publishing house «Education»], 1968. 302 p.
12. Asafev B.V. Pamyati P.I. Chaykovskogo [In memory of P.I. Tchaikovsky]. *O muzyke Chaykovskogo* [About Tchaikovsky's music]. Л.: Muzyka [Leningrad: Publishing house «Music»], 1972. P. 38–58.
13. Dolzhanskiy A. *Simfonicheskaya muzyka Chaykovskogo* [Symphonic music by Tchaikovsky]. Ed. 2. Л.: Muzyka [Leningrad: Publishing house «Music»], 1981. 208 p.

Примечания

- ¹ Автор благодарит композитора Андрея Тихомирова за подготовку нотных примеров.

Информация об авторе

Селицкий Александр Яковлевич
 E-mail: aria11@yandex.ru
 доктор искусствоведения,
 профессор кафедры истории музыки,
 Федеральное государственное бюджетное образова-
 тельное учреждение высшего образования «Ростовская го-
 сударственная консерватория им. С.В. Рахманинова»
 344002, г. Ростов-на-Дону, Российская Федерация, пр.
 Буденновский, 23

Information about the author

Selitsky Aleksander Yakovlevich
 E-mail: aria11@yandex.ru
 Doctor of Arts,
 Professor at the Department of Music History,
 Federal State Government-Financed Educational
 Institution of Higher Education «Rostov State S. Rachmaninov
 Conservatoire»
 344002, Rostov-on-Don, Russian Federation,
 Budyonnovsky av., 23