

И. А. НЕМИРОВСКАЯ

Государственный институт искусствознания

ДЕТСКОЕ НАЧАЛО В ДЕВИЧЬИХ И ЖЕНСКИХ ОБРАЗАХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

УДК 78.071.1: 78.036 (2)

Чайковский, как известно, создал замечательную серию женских музыкальных портретов, среди которых Оксана, Мария, Татьяна, Ольга, Лиза, Иоланта, Одетта, Аврора, Маша, Джульетта, Франческа; также многие героини фортепианных пьес, романсов... И это далеко – не полная галерея вдохновивших его художественных образов, возвышенных, наделённых красотой и обаянием.

Один из важных истоков их неповторимой индивидуальности – тонкое переплетение взрослого и детского начала. Русские живописцы Боровиковский, Брюллов, Левицкий, Рокотов не менее часто обращались к изображению юных девушек и молодых женщин, и в их портретах так же отчётливо проступают черты детскости.

Об этой связи стали всерьёз задумываться в XIX веке, когда пробудился особый интерес к психологии детства. В начале XX столетия мысль о пересечении *детского* и *девственного* великолепно сформулировал Гилберт К. Честертон в романе «Шар и крест». Один из его героев говорит как о нравственном достижении своего времени: «Мы научились восхищаться детьми», – на что другой ему отвечает: «...Вы правы. Перед детством теперь преклоняются. Перед чем же именно, спрашивая? *Что* это, как не преклонение перед девством? Разве незрелое и маленькое непременно лучше зрелого и большого?» [5, с. 304]. Но в детстве высоким видится не «незрелое и маленькое», а целомудрие, не утраченное в результате компромиссов с миром, которые могут начаться в любом возрасте, и тогда взросление становится процессом утраты детства. Сохранение же внутренней чистоты продляет детство как состояние души, что с удивительной тонкостью отразил Чайковский в созданных им девичьих портретах, которые ранее в подобном аспекте не рассматривались. Между тем анализ художественного претворения детского во взрослом во многом проясняет и уточняет смысл творческих замыслов мастера в целом, в большой степени позволяя углубить наши представления об *идеальном начале* в мировосприятии автора.

Для освещения обозначенной темы необходимо обратиться к двум важным проблемам. Одна из них, эстетическая: *как* именно композитор субъективно

ощущал детство. Другая, стилистическая: какой лексикой, в опоре на какую жанровую систему (и т. д.) он создавал детские образы.

О семье и детских годах Чайковского сохранилось много воспоминаний и документов. Исходя из известных фактов, попытаемся изложить наше понимание того, как эта «очарованная страна» отразилась на отношении художника к детям и детству – своему и чужому.

Внешне большинство детей прелестно, а Петр Ильич по своей природе и воспитанию был истинным эстетом. Его эстетизм распространялся также на представление о внутренней одухотворённости детства, его *гармоничности, целостности*, обусловленной, в частности, ещё не проснувшимся полом, отсутствием чувственного, тем более, всепоглощающего страстного начала. Детям присуще трепетное целомудрие любви, что представлялось автору одной из высших жизненных ценностей. Поэтому в портретах малышей или в иных зарисовках, где есть нечто детское, в музыке мастера ощущается некая эфемерность, как бы бесплотность, а иногда даже и магия волшебства.

Восхищаясь ранней порой жизни, Чайковский, возможно, проецировал на неё собственное состояние души, её чистоту, не омраченную серьёзными внутренними взрослыми конфликтами. Думается, будучи человеком тонкой организации и чрезвычайно совестливым, свои непростые психологические ситуации он воспринимал особенно болезненно. Так мир детства (в воспоминаниях и в творчестве) стал для него как бы *возвращением к самому себе, к глубинной сущности человека*, звучанием прекрасного, всегда несущего Божественный Образ и Подобие. Во многом это было одним из надежных вариантов спасения от бурь, способом очищения, некоего катарсиса, защитой от жестокого мира.

Естественно, тем же смысловым значением наделяется «детская составляющая», привнесённая мастером в характеристики своих героинь.

Для выявления *музыкально-лексической специфики* детской образности мы обратились к сравнению сочинений «детской» и «взрослой» музыки, построенной на одном и том же тематизме, а также сопоставили пьесы для детей и взрослых, близкие интонационно и по содержанию [см.: 2].

В результате обнаружилось, что в сочинениях для детей и о детях, как правило, *жанровая система* более однозначна, жанровые миксты редки; *композиция* отличается простотой и ясностью каденционных членений, масштабно-тематических структур и формы в целом. В ней сравнительно немного развивающих разделов – связок, тонального, мотивно-тематического и иного разработочного развития. *Развитие* – важнейшее средство Чайковского-симфониста, в частности, для передачи напряжённых эмоциональных состояний – имеет гораздо более скромные масштабы; *мелодия* – довольно короткого дыхания с небольшими музыкальными фразами (по 2 или 4 такта; реже по 8 тактов), с незатейливыми интонационными оборотами, преимущественно диатонической основой; *гармония* опирается на ясные классические и раннеромантические образцы, временами ограничиваясь лишь функциями T, S, D в их основном виде. Отклонения и модуляции нечасты; тональные планы определяются преимущественно тональностями ближайшего родства. *Ритмика* отличается повторностью, простотой фигур; *фактура*, даже если и не связана с инструктивными задачами, весьма скромна.

Направивается вывод: в «детской» музыке всё выражено проще, во «взрослой» – сложнее. Но он неверен. Музыка Чайковского о детях отмечена особой тонкостью, обаянием, своеобразную хрупкую красоту придаёт ей удивительное сочетание *простоты и изысканности*, каждый раз проявляющееся по-разному.

С отмеченных позиций обратимся к разнообразным детским, девичьим и юным женским образам. Самая младшая из героинь Чайковского – *семилетняя Маша* («Щелкунчик»). Её образ сложен, многогранен, в нём с самого начала просвечивает мягкая женственность, и всё же здесь воссоздан именно детский образ, ярко прорисованный в Польке *D dur* и Колыбельной *Des dur* (сцена № 5). Средства детскости с их непременным сочетанием простоты и изысканности отвечают описанным выше.

Её *Полька* («*Маша восхищена мальшом*»)¹ сходна с *B dur* ной Полькой из «Детского альбома». Оба танца отличаются некой игрушечностью: по мелодике (симметричность восходящих и нисходящих скачков на терцию и сексту; многократно повторенная близкая детским попевкам фигурка в среднем разделе), повторяющемуся чёткому ритму, незатейливой фактуре и типу аккомпанемента, миниатюрности простой трёхчастной формы. В отличие от фортепианной пьесы, тема Маши в балете отличается особо тонким изяществом, даже кокетством: изысканные мелодические росчерки в каденциях, мелодические опевания, альтерации в гармонии (II₇^{#1}K⁴; DD⁵₆^{#1}; DD³₄^{b5}).

Пример № 1 П. И. Чайковский. «Щелкунчик». Колыбельная Маши



Пример № 1 а Песня «В лесу родилась Ёлочка»



Колыбельная («*Маша ласками старается утешить своего любимца*»), передающая нежное заботливое чувство, также по-детски трогательна. Четырёхтактные фразы звучат словно равномерное покачивание люльки (мелодия, опирающаяся на несколько звуков, одна и та же гармоническая фигура, простейшие структуры суммирования). Тонкость колорита придаёт *Des dur*, его поэтическое сопоставление с *F dur*, лейтмотив T-D₉, высокий регистр, прозрачность фактуры, мягкость мелодических опеваний (пример № 1).

Ранее не отмечавшаяся аллюзия на детскую песенку «В лесу родилась ёлочка» в припеве – одна из драматургических находок Чайковского, органично вписанная им в контекст рождественской сказки (пример № 1 а, т. 129-136, v-n).

Сцены Маши до слёз искренни, простодушны и, в то же время, утончённы: кажется, будто перед нами оживает старинная фарфоровая статуэтка. «Прирождённой принцессой» назвал героиню Дроссельмайер в сказке Гофмана.

Юная *Иоланта* довольно неожиданно оказывается родственной Маше. По искусственно созданным тепличным условиям жизни, по намеренному отстранению девушки от конфликтов мира, по доверчивости души, а главное, по изначально заложенной в ней тяге к свету Иоланта – дитя, не в возрастном, а в психологическом смысле. В её косвенную характеристику вплетены средства детскости, в то время как её прямые высказывания, особенно начальное Ариозо, передают полноту и силу девичьих переживаний.

Es dur ная *колыбельная* подруг и прислужниц по комплексу простоты и изысканности во многом сходна с колыбельной Маши и обе они интонационно близки баюкающей младенцев колыбельной кормилиц из первой картины «Пиковой дамы», мотивы которой, в свою очередь, напоминают детские народные колыбельные. Тонико-

доминантовая гармония, незатейливая мелодия (изначально опирается на восходящую гамму), ясная структура (четырёхтактные повторы) сочетаются с мягкими «завитками» в конце фраз, прихотливой системой опеваний, мерцающей медиантовостью (Т-VI; т. 44-48); изящные переключки-«эххо» в партиях сопрано и альтов подобны имитациям в хоре работниц из первого действия «Кармен» Бизе. Особенно лучезарно сопоставление трезвучий *Es-G* в припеве «*Баю, баю, спи*». Всё это в сочетании с текстом «*Спи, дитя ... Бог, молитве детской внемля...*» наводит на мысль о сохранении лучших детских качеств в душе Иоланты.

Хор «*Вот тебе лютки, вот васильки*» вызывает ассоциацию с «Весенней песней» ор. 54. Оба сочинения окрашены жанром вальса, мягким звучанием *A dur*'а, покачивающимся движением (в том же диапазоне), как бы парением над звуковой материей. Переключается и их содержание: весна, цветы, оживающая одухотворённая природа.

Основное отличие от детской песни возникает в среднем разделе хора, где речь заходит о взрослых переживаниях. Смена стиля выражена предельно отчётливо: тема значительно распета, симфонизирована отклонениями в *cis moll* и экспрессивными полифоническими переключками солисток. Негой и сладостным томлением наполнено звучание коды с её обволакивающими мотивами красоты и пряными задержаниями (т. 40-45).

Изящный портрет «Шалуньи» (*E dur*'ная фортепианная пьеса ор. 72; «скерцо в ритме гавота») отличается особым характером лёгкой беззаботности, чему способствуют оплетающие тему арабески, форшлагги в дециму в духе шумановской «Кокет-

ки» из «Карнавала». Они могут восприниматься как взрослые качества чаровницы (пример № 2). Но, в то же время, тематизм фортепианной миниатюры удивительно схож с Полькой Маши: по мелодии (сочетание секстовых скачков и восходящего поступенного движения), ритму (чёткое чередование фигуры – восьмая и две шестнадцатые с равномерным движением восьмыми), фактуре (простое аккордовое сопровождение) и форме (период) (пример № 2 а).

Близкими в их характеристиках оказываются изящные мелодические росчерки с хроматизмами в концах фраз – у Шалуньи они длиннее и лексически изощрёнее. При этом оба портрета обаятельны, но по-разному. Маша пленяет безыскусственностью и непосредственностью, а хорошо знающая себе цену Шалунья – искусством обольщения.

Чайковский весьма остроумно подчёркивает жеманство девушки нарочито простым гармоническим решением её музыкальной темы (Т-D-D-T). В портрете Маши гармония значительно сложнее, хотя, казалось бы, должно быть наоборот. Но в «простоте» кокетки кроется манерность, деланная непосредственность, в которой есть определённый шарм. Наша героиня как бы играет «под девочку».

Вторая тема «Шалуньи» напоминает типичные балетные темы Авроры или Одетты: нежные разбегающиеся на стаккато шестнадцатые образуют как бы воздушное облачко бесплотного и чистого звучания. Это придаёт образу ещё большую обворожительность, романтическую неуловимость.

Одна из красок в характеристике горячей, страстной, всепоглощающей любви *Джюльетты* – мягкие черты детскости (вторая тема побочной партии Увертюры-фантазии), вполне уместные, поскольку героине трагедии Шекспира в момент её встречи с Ромео исполнилось тринадцать лет. Но, разумеется, не отроческий возраст является здесь определяющим, а та чистота, хрустальная прозрачность чувства, которая была столь дорога композитору. Этой теме, переключаящейся с интонациями Маши и Иоланты, также присуща колыбельность, по своему жанру так или иначе ассоциирующаяся с детскими образами (пример № 3).

Тему Джюльетты отличает простота структурных построений (по двутактам) и мелодико-ритмических покачиваний. С колыбельной Маши её роднит краска *Des dur*, с колыбельной Иоланты – утончённая гармония с мерцающими медиантами на тоническом органном пункте. Именно гармоническое решение создаёт в теме девочки-подростка ту особую хрупкость, которая подчёркивает слияние уже появившейся девичьей красоты и ещё не ушедшего детского обаяния. Преобладание звуч-

Пример № 2

П. И. Чайковский.
«Шалунья»

Пример № 2 а

П. И. Чайковский.
«Щелкунчик». Полька Маши

Пример № 3

П. И. Чайковский.
«Ромео и Джульетта»

Пример № 3 а

Чайковский.
Четвёртая симфония. I часть.

ностей увеличенного трезвучия, малого с уменьшённой квинтой, доминантовых нонаккордов, альтерированных, хроматических, прерванных и проходящих оборотов (T^{#5}-VII₇ [малый]; II₇-T- II₇; D^{#5}-T-VI и т. д.) в условиях тональности любви *Des dur* придаёт этому высказыванию возвышающийся над чувственной экспрессией свет вдохновенного обожания. Всё здесь зыбко, неустойчиво, эфемерно, как бы способно в любое мгновение перелиться в пламенеющую страсть.

Образ Джульетты обнаруживает неожиданное сходство с *H dur*'ной второй побочной темой *Moderato con anima* Четвёртой симфонии, также впитавшей черты колыбельности (пример № 3 а). Значительно более простые по гармонии, симфонические интонации перекликаются с мотивами из Увертюры по жанру, структуре, специфическим мелодико-ритмическим покачиванием, что в какой-то мере также связывает её с образами детства (пример № 3).

Известное нам авторское восприятие ребячьего мира – непорочного и внутренне целостного – вносит дополнительные акценты в понимание концепции начального *Moderato* симфонии. Поскольку сам композитор писал в письме к фон Мекк от 17 февраля / 1 марта 1878 года о «прекрасной грёзе» [4, с. 125], становится яснее, о чём она. Не исключено, что о внутренней гармонии, которая может быть связана с мысленным погружением в страну детства. В этом отношении показательно и непосредственное родство первой побочной партии Симфонии с тематизмом «Снов ребенка» из Второй оркестровой сюиты.

Образ грациозной красавицы *Авроры* наиболее сложен, поскольку детские свойства природы сопровождают его на протяжении всего балета, проявля-

ясь по-разному. Помимо прямых имеется и косвенная характеристика соответствующих качеств её души. Таков дар, который приносит к колыбельке новорожденной Фея искренности (Пролог, № 3, «Candide»). И это бесценное сокровище, полученное в младенчестве, – искренность, как известно, свойственна преимущественно детям – остаётся с Принцессой навсегда.

Высказанная мысль подтверждается тематическим родством темы Феи и портретных характеристик девушки на протяжении произведения. Ближе всего «Candide», окрашенной чертами колыбельности, сходством с простейшей детской песенкой, мягкостью мелодических и ритмических покачиваний, оказывается «Вариация Авроры» из № 15 второго действия².

Сходная с протяжной песней и отмеченная простым аккомпанементом *g moll'*ная Вариация Авроры из № 15 значительно сложнее «Candide». Элегантность, утончённость и, в то же время, доверчивое простодушие девушки, подчеркнуты терпким звучанием малых D9 с мелодически капризной интонацией нисходящей уменьшённой септимы (т. 18-20). Написанная в русском стиле, она одновременно оттенена мягким мелодическим узором (в репризе). Звучащая легко и беззаботно, окрашенная пленительно разлетающимися шестнадцатыми, тема среднего раздела (с т. 35) перекликается с кокетливо-поэтической второй темой «Шалунья». Такой прелестной, изящной и, в то же время, простой, предстаёт перед взором Дезире сохранившая очарование детства двадцатилетняя Принцесса.

В блистательном танце перед четырьмя принцами (№ 8, «Вариация Авроры») композитор

Пример № 4

П. И. Чайковский.
«Спящая красавица». № 8

Пример № 4 а

П. И. Чайковский.
«Шалунья»

Пример № 5

П. И. Чайковский.
«Спящая красавица». № 28

передает её неземную красоту, изящество манер, силу темперамента и открытость души. Сходная с русской плясовой *G dur*'ная тема (т. 167-195)³ интонационно превосходит *g moll*'ную Вариацию из № 15. А изысканная каденция солирующей скрипки и новые мотивы среднего раздела (№ 8), где средствами гармонии подчеркнуты хрупко-капризные оттенки настроения, передают рафинированный шарм Авроры, опять же в чём-то соприкасающийся с обаянием героини из ор. 72 (т. 199-214) (примеры № 4, № 4 а).

В *c moll*'ном танце с веретеном (№ 9, финал первого действия, с т. 29) бешеное кружение жертвы Карабос интонационно рождается из второй темы № 8 (с т. 233).

В момент полного расцвета счастья Авроры (её Вариация из сцены свадьбы, № 28) более всего проявляется именно детская чистота характера. При массе средств, передающих грациозную поэтичность невесты, тема изящной польки в нежном *A dur*'е кажется по-детски наивной (пример № 5). Недаром интонационно, структурно и по типу аккомпанемента она оказывается близка Польке Маши (ср. с примером № 2 а). В то же время в ней чувствуется немного лукавое кокетство, опять же вызывающее смысловую и интонационно-тематическую аналогию с «Шалуньей».

И то, и другое есть в Авроре, и в этом секрет её очарования. Неразрывно сплетены в ней подлинная простота и искренность с ощущением силы своих чар и с умением ими пользоваться в нужный момент. А страстная экспрессия чувств выражена преимущественно в её совместных любовных сценах с Принцем. В любом случае, возникает ощущение, что Чайковский всё время любит свою Аврору.

Детские черты окрашивают фортепианные миниатюры «Анастасия-вальс» (самое раннее из сохранившихся музыкальных сочинений четырнадцатилетнего автора, 1854) и «Ната-вальс» (первая редакция – 1878). По простоте мелодии и гармонии, по сочетанию искренности и игрового начала, пьеса 1878 года, по мнению К. В. Зенкина, могла бы войти в «Детский альбом», написанный в то же время [1, с. 331]. Особенно курьёзно воспринимаются простодушно-ироничные ремарки Чай-

ковского: «С большим чувством думая о Петре», «Со страстью и ревностью», «С неистовством», «Amoroso».

Непосредственностью и ощущением нежного кокетства отмечена характеристика героини романа «За окном в тени мелькает русая головка» на стихи Я. Полонского. Жанр быстрой польки, в чём-то сходной с Полькой Маши, и незатейливая музыкальная лексика, вплоть до гармонизации *F dur*'ной гаммы в басу (т. 17-20), – всё это заставляет поверить героя романа в инфантильность «юной плутовки».

Ощущение такой степени открытости, какая бывает только в детстве, неожиданно вплетается и в характеристики других творческих избранниц Чайковского: *Одетты* (особенно в её вариации из № 13), *Франчески* (в её рассказе), даже *Татьяны* («Ты в свиденьях мне являлся»), придавая им особое обаяние внутреннего тепла и незащитности.

Все они погружены в неясные и заманчивые грёзы, близкие снам. Их музыкальная поэтика в каком-то отношении перекликается со «Снами ребёнка». Более всего – в рассказе Франчески и *fis moll*'ной теме четвёртой части оркестровой сюиты. Сходство это не случайно, ведь мечты – та область, где выражается самое сокровенное, глубинное и раннее по времени жизни. В теме *Татьяны* речь идёт именно о сне. Лексически ей присущи специфические улетающие ввысь гаммообразные ходы, словно уносящие в страну Морфея (как в репризе «Снов ребёнка» или в «Сне» Эльзы из оперы «Лоэнгрин» Вагнера). Поэтическая краска *Ges dur*, чистота диатоники – всё посвящено идеальному образу Таниных грёз, отражающих суть её целомудренной природы. Её мечта простодушна, как у девочки-подростка.

Что касается Ольги, то, на наш взгляд, несмотря на текст её арии («меня ребёнком все зовут») детского обаяния незащитности она как раз лишена: в её музыкальных интонациях нет особого рода тонкости. Сравнивая себя с сестрой, Ольга несколько иронизирует над её романтическим настроением («Я не способна к грусти томной»). Возникает едва заметное пародирование интонаций Татьяны (мелодические обороты в духе цыганской песни, преувеличенные мотивы вздоха).

Итак, детские черты в характеристиках юных героинь подчёркивают особую утончённость и чистоту не похожих друг на друга чрезвычайно привлекательных портретов – семилетней Маши и двадцатилетней Авроры, легкомысленной Шалуньи и доверчивой как дитя Иоланты.

Их исследование на уровне жанровой системы, композиционной структуры тематизма, музыкальной лексики позволяет усмотреть новые грани со-

держания не только в самих девичьих образах, но и в сути эстетической категории идеального в его понимании композитором.

С воплощением именно детского начала, в котором автор видел этически прекрасное, мастер часто связывал выражение мечты, грёз и любви. Поэтически-целомудренным настроением овеяны чувства Ленского, героя романса на стихи А. Фета «Я тебе ничего не скажу...», «Серенады» на стихи К. К. Романо-

ва, «Серенады» на слова Э. Тюркетти в переводе А. А. Горчаковой, «Средь шумного бала» на стихи А. К. Толстого и др.

Итак, сравнивая некоторые «взрослые» образы Чайковского с миром детства в его искусстве, мы приходим к постижению важных сторон содержания, проливающих дополнительный свет на мировоззренческие позиции и эстетические взгляды композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее приводятся сценические ремарки Чайковского, взятые из «Программы балета «Щелкунчик»» [3, с. 155-160].

² Общие *B dur*, преобладание диатоники, интонационная опора на главные ступени лада в сочетании с квинтовыми и

секстовыми мелодическими оборотами, ясность структуры и фактурно-гармонического сопровождения.

³ Диатоничность, небольшой диапазон, точные или варьируемые повторы мотивов, периодичность структур (4 раза по 4 такта), простейшая гармония (два такта – Т, два – D).

ЛИТЕРАТУРА

1. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М., 1997.

2. Немировская И. А. Специфика музыкальной лексики в детских образах Чайковского // Музыкальное Оренбуржье. Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и художественного образования. – Оренбург, 2010. – Вып. 7. – С. 16–28.

3. Петипа М. И. Программа балета «Щелкунчик» // Чайковский П. И. Щелкунчик: приложение к клавиру. – М., 1969. – С. 274–284.

4. Чайковский П. И. ПСС. Литературные произведения и переписка. Т. 7. – М., 1962.

5. Честертон Г. К. Шар и крест // Избранные произведения. В 4 т. Т. 3. / пер. Н. Трауберг. – М., 1994.

Немировская Иза Абрамовна

кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник отдела музыки
Государственного института искусствознания,
профессор Московского государственного
института музыки им. А. Шнитке

