

О. В. ШЕВЧЕНКО

Волгоградский институт искусств и культуры

УДК 781.1.072.3

«У БЕЗДНЫ МРАЧНОЙ НА КРАЮ»
 (ЧЕРТЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ БАЛЛАДНОЙ ПОЭТИКИ
 В «ПИКОВОЙ ДАМЕ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО)

За длительную историю своей жизни «Пиковая дама» П. И. Чайковского стала национальным культурным мифом. Существуя в пространстве культуры как художественный текст, это сочинение, с одной стороны, явилось объектом художественной рефлексии многих творческих поколений, давших русской музыке самые разнообразные образно-смысловые и жанровые версии (от балета до музыки к кинофильму)¹, с другой — объектом теоретических интерпретаций, также участвующих в создании «нового художественного мира» сочинения².

Этот хорошо известный и, казалось бы, досконально изученный оперный шедевр, на наш взгляд, не получил своего освещения с позиций, обусловленных авторской интенцией. Как представляется, уникальность художественного сознания Чайковского, находящегося в русле романтической эпохи, заключается в ориентации на семантику балладного жанра, его содержательные, структурные, стиливые элементы.

В отечественном музыкознании уже высказывалось мнение, что продуктивной линией исследования названной оперы могла бы стать жанровая атрибуция «Пиковой дамы» как оперы-баллады. На ведущую роль балладности в «Пиковой даме» указывает Е. Назайкинский, подчеркивая, что «балладная романтика роковой предопределенности, таинственности, ужасов дает еще один из ракурсов для восприятия и оценки этого оперного шедевра XIX в., наряду с теми, которые уже давно закрепились в интерпретации оперы Чайковского [курсив мой. — О. Ш.]»³. На исключительную роль балладного жанра в рассматриваемой опере указал в своем исследовании М. Бонфельд, подчеркнув особый, «новеллистически-балладный» принцип композиционно-драматургического решения оперы⁴. Однако, ни характеристика преобладающей в оперном тексте нарративности (Е. Назайкинский), ни специфика слияния балла-

ды с оперными формами (М. Бонфельд) не вскрывают особенностей смыслового пространства произведения, связанного с жанром баллады. Рассмотрим отдельные признаки названного жанра в художественном тексте оперы, а именно балладное время и сюжетный мотив судьбы, всегда находящийся в центре балладного жанра.

Когда речь идет о жанровом «слове», приходится учитывать особый механизм создания смысловых связей, инспирированный конкретным жанром. Баллада имеет свои отличительные особенности, благодаря которым читатель «включается» в процесс восприятия текста. Как известно, «грамматика жанра» определяется категорией времени. Ведущим жанровообразующим средством баллады становится «прошлое», а точнее — некое внеисторическое мифологизированное легендарное прошлое.

Традиционно в названном жанре исторические события являются фоном для развития личной драмы героев, поэтому к реальному историческому факту они не имеют прямого отношения. Скорее, следует говорить о некотором романтическом антураже действия, нежели о точности исторического факта. С этой точки зрения видится вполне оправданным перенесение Чайковским действия «Пиковой дамы» Пушкина в XVIII в. Пышная Екатерининская эпоха вполне соответствовала балладному легендарно-историческому эпическому времени. Последнее, лишь обозначая приметы эпохи, допускало свободное обращение с историческими фактами. Вот почему при временном удалении действия оперы так серьезно была нарушена хронология событий⁵. К примеру, Графиня, напевающая песенку-цитату из Гретри, к моменту создания оперы «Ричард Львиное Сердце» была процветающей молодой барышней, а не «осьмидесятилетней каргой», Лиза, по мнению первого критика оперы Кашкина, «несомненно, читала Карамзина и даже Жуковского...»⁶, а музыка Моцарта еще не успела завоевать признание россиян.

Осталось разобраться, какие художественные «выгоды» извлек Чайковский из свободного перемещения своих героев во времени. Оставим в стороне дискуссию о цензурных соображениях директора императорских театров, более всего нас интересует вопрос, какие глубинные смыслы таит в себе прием «состаривания холста»?

Ответ на него опять лежит в области жанра. Нет необходимости доказывать, что художественное пространство «Пиковой дамы» — пространство элегическое. Авторское лирическое начало выдвинуто в опере на первый план. Лирическая эмоция «Пиковой дамы», соответствующая элегическому жанру, образует первый круг восприятия текста. Хронологические нарушения позволили авторам «Пиковой дамы» «запустить» второй круг восприятия, который соответствовал балладному жанру. В свою очередь, баллада вывела действие из некоего элегического прошедшего, имеющего точку отсчета в настоящем, в неопределенное мифологическое время/пространство. В этом, по нашему мнению, можно увидеть авторскую интенцию, что и дает основание рассматривать оперный шедевр в балладной «системе координат».

Ритуальный, кодифицированный характер баллады определяет весь набор смысловых единиц и «ключевых слов» в этом жанре. Сюжетный архетип лирико-драматической баллады складывается из ряда устойчивых, многократно повторяющихся мотивов. Кочуя из произведения в произведение, они не меняют свои функции, что позволяет считать их некими постоянными величинами, которые составляют сюжетный инвариант названного жанра.

В романтической балладе, на наш взгляд, центральным образно-содержательным мотивом является *мотив судьбы*. Положение героев балладного жанра особое: они все время пребывают на границе жизни и смерти. По мифопоэтическим представлениям именно в этот момент происходит встреча человека со своей судьбой⁷. Ее персонализацией в балладе становится «пришелец извне». Образная характеристика «пришельца» в балладном жанре определяется местоположением последнего относительно границы миров: «здешнего» и «потустороннего». Литературоведы отмечают: «В балладе границу переходит персонаж из потустороннего мира, вступая в контакт с героем, принадлежащим миру «здешнему», и заканчивается такая встреча для последнего <...> катастрофой»⁸.

По определению О. Фрейденберг, «прохождение героем фазы смерти и позднейшее отделение

этой временной функции порождает образ двойника»⁹, «<...> двойник персонажа, — всегда инкарнирует преисподнюю»¹⁰. Следовательно, «*пришелец*» в балладе — это *двойник героя*. Согласно гегелевскому утверждению, фигура двойника, предполагающая субъективно-объективную расщепленность одного лица, принимает самые разнообразные формы — от литературного соперника до души возлюбленной, получившей вторую жизнь в сердце героя¹¹. Неслучайно в романтической балладе в роли «пришельца» из иного мира чаще всего выступает мертвый жених или мертвая невеста. Часто «пришелец» получает обличье всадника, охотника, скитальца (баллады И. Бюргера, В. Жуковского, П. Катенина и др.). К примеру, в балладе Бюргера «Ленора» (Германия) «всадник-пришелец» появляется в кульминационный момент, и его принадлежность «загробному миру» не скрыта от читателя:

Седлаем в полночь мы коней...

Я еду издалека.

Не медли, друг; сойди скорей;

Путь долог, мало срока.

<...>

Но как же конь твой пролетит

Сто миль до утра, милый?

Ты слышишь, колокол гудит:

Одиннадцать пробито.

Но месяц встал, он светит нам...

Гладка дорога мертвецам;

Мы скачем, не боимся;

До света мы домчимся.

Фигура «пришельца» нередко в балладе принимает обобщенный образ скитальца. Именно так представлен «пришелец» в английской народной балладе «Лорд Рональд»:

— *Где был ты, мой Рональд? — В лесах, моя мать.*

— *Что долго скитался, единственный мой?*

— *Гонял я оленя. Стели мне кровать.*

Устал я сегодня, мне нужен покой.

В музыкальной балладе сложилась устойчивая традиция представлять всадника-«пришельца» посредством «темы скачки». В «Пиковой даме» она открывает второй раздел Интродукции и сопровождается «секвенцией Графини». Как отмечалось выше, с точки зрения балладного жанра «тема пришельца» или «тема скачки» указывает на лицо из потустороннего мира. Впрочем, как может сначала показаться, в «Пиковой даме» итак ясно, что

роль представителя «мира теней» принадлежит Графине, поскольку все характеристики, данные ей героями оперы, связаны с загробным миром. В глазах Сурина, Чекалинского, Томского и Германа она — «ведьма», «страшилище», «старуха», «осьмидесятилетняя карга», «старая колдунья».

Однако Чайковский буквально с самого начала действия запутывает интригу и вводит этот типовой балладный прием (имеется в виду первое появление «пришельца») сугубо музыкальными средствами. В момент, когда звучит тема «скачки», на сцену одновременно выходят Лиза и Графиня; более того, указанная тема сопровождает возгласы Германа: «Она? Она его невеста!». Следовательно, любой из трех героев каким-то образом оказывается причастен к «загробному миру». Так кто же из них «пришелец»? Чтобы ответить на этот вопрос, проследим линию развития образов Графини, Германа, Лизы.

ГРАФИНЯ

Б. Асафьев, характеризуя музыку Четвертой картины, писал: «Ни воздуха, ни света! Ужас мертвенности. Тишина склепа <...> Глубоко и далеко, далеко от жизни, солнца, от суеты людской увлекает эта страшная музыка. Точно все предшествовавшее было лишь предчувствием страха и смерти, описанием подземного царства теней, а теперь — вот оно само»¹². Эти слова Асафьева не только погружают нас в царство вечного мрака, но и дают прямую характеристику его обитателям, среди которых выделяется Графиня.

Важно заметить, что уже в Первой картине есть намек на ее причастность потустороннему миру. Так, в Балладе Томского, когда речь идет об «игре королевы» и проигрыше Графини, три звена «секвенции из анапестов»¹³ и в первом, и во втором куплетах начинаются от звуков *e-fis-as*, формируя целотонную «гамму Призрака». В музыковедческих работах, как известно, этот лейтмотив получил различные определения. Наиболее часто он называется «секвенцией Графини», но также «темой Старухи», «лейтмотивом трех карт», «темой тайны карт». В третьем куплете «секвенция Графини» находит свое развитие, проходя в увеличении от звуков *b-c-d*, что в сочетании с предшествующим ее проведением полностью формирует названный лейтмотив Призрака. Поскольку события, рассказанные в этой балладе, носят ретроспективный характер, первое появление Графини не вызывает сомнений по поводу ее принадлежности к загробному миру.

Нельзя не упомянуть и еще один весьма важный знак, указывающий в балладном жанре на «пришельца». Время появления последнего непременно отмечается боем часов, знаменующим полночь. Полночь — смена цикла, черта, отделяющая прошлое от будущего. Отрезок времени от первого до двенадцатого удара часов создает магическую пространственно-временную щель между «канунами и началами». Мы словно попадаем в сумеречный мир, в котором контуры реальности растворяются, время и пространство сжимаются, привычная логика событий нарушается. Двенадцать ударов — это и время, и территория призраков.

Первый раз ситуация мистического безвременья возникает в Четвертой картине, когда в спальне Графини Герман, как сказано в либретто, «идет к дверям Лизы. Останавливается у портрета графини. *Бьет полночь*», после чего звучит весьма показательная фраза: «А, вот она, «Венерою московской!»»¹⁴. Яркость и лаконизм текста либретто удивительно совершенны и очень точно указывают на «пришельца»-Графиню. В этом контексте ее слова «Ах, постыл мне *этот свет*» приобретают особый смысл. Подчеркнутые тональностью двойственностью (*Des dur* и *b moll*), они становятся знаком призрачности образа, балансирующего на грани двух миров.

Второй раз в аналогичную ситуацию мистического безвременья герои оперы попадают в Шестой картине. Известная фраза Лизы «Уж полночь близится, а Германа все нет...» и следующий после ее арии бой часов на крепостной башне, отмечающий момент пребывания героев у «бездны мрачной на краю» (А. Пушкин), имеют символический смысл, вновь возвещая прибытие «пришельца», которым теперь становится Герман.

герман

В тексте либретто еще до появления Германа даны указания на его «странность». Сурина говорит прямо, что он «как *демон ада* мрачен... бледен...»; Лиза также видит в нем «мрачного незнакомца» и «*падшего ангела*». Причастность сфере мрака — важное, но не единственное качество, свойственное Герману. Его сквозной характеристикой, пожалуй, является безумство. «Безумным человеком» называет его Лиза. «Безумец, безумец я!» — восклицает сам Герман. «Он будто без сознания <...> Он сумасшедший!» — в мистическом ужасе произносят игроки в последней картине.

В мифологических текстах, по наблюдению исследователей, безумие и смерть являются синонимичными понятиями. Так, М. Евзлин по этому по-

воду пишет: «Безумие и смерть обитают в одном и том же «месте», имеют единое происхождение. Тени мертвых безумны, поскольку бессмысленны [курсив автора. — О. Ш]; <...> всякое соприкосновение с подземным царством имеет своим первейшим и страшным следствием Безумие, т. е. распад под действием хаотических сил структуры макро- и микрокосмоса»¹⁵. Связь между безумием и смертью очевидна; она подтверждает высказанное выше предположение о демоническом начале образа Германа, позволяющем идентифицировать его с «пришельцем».

Итак, если в опере весьма отчетливо обозначена inferнальная природа Графини и Германа, то причастность Лизы миру теней, на первый взгляд, кажется абсурдом.

ЛИЗА

В самом деле, Герман называет Лизу не иначе как «моя святая», «блаженство рая», «мой ангел» и трижды восклицает: «Красавица! Богиня! Ангел!». «Светлым ангелом» именуется также Князь. Весьма показательно, что ариозо «Прости, небесное созданье», обращенное к Лизе, уподобляется молитве и исполняет его Герман, как указано в либретто, стоя перед ней на коленях, словно перед иконой. Слова героя «О, пожалей, я, умирая, / Несу тебе мою мольбу: / Взгляни с высот небесных рая / На смертную борьбу / Души...» воспринимаются не столько как экспрессивное любовное излияние, а, скорее, как покаяние и попытка очищения собственной души. Не случайно на кульминации скрывающееся начало тонического органного пункта преодолевается движением баса, восходящего по хроматизмам (напоминает риторическую фигуру *anabasis*), что воспринимается как возрождение души героя. Таким образом, возникает смысловая метонимия на основе смежности понятий: Лиза — «небесное созданье». Это углубляет природу образа Лизы, делая ее символом божественного мира.

Однако не только Лиза является олицетворением божественной природы и красоты. Аналогичный симбиоз представлений возникает и в характеристике Графини. «Венерою московской», «парижской красавицей» называли ее в молодости, из чего следует: «Богиня красоты» и «Прекрасная Дама» — это прошлое Графини, равно как и ее прозвище «Пиковая дама».

Образ Прекрасной Дамы, Незнакомки (в опере — «Я имени ее не знаю...») еще со времен средневековой рыцарской поэзии стал неким устойчивым символом. В балладах трубадуров красота

Дамы толковалась как отражение божественной красоты, любовь к Даме мыслилась как отблеск и предвкушение любви небесной. Потому такая любовь принимала формы религиозного поклонения, а любовное желание приобретало вид смиренной мольбы.

Из сказанного следует, что идеализированная женственность персонифицирована в образе Дамы. Именно в этом качестве в опере фигурируют и Лиза, и Графиня, что позволяет провести аналогии между двумя противоположными образами. Неразрывная связь героинь (двух Дам) постоянно подчеркивается Чайковским. Например, можно отметить, что довольно часто Графиня и Лиза пребывают в одном настроении. Так, в Первой картине (в момент их появления на сцене и далее в Квинтете) есть музыкальное указание на сходное психологическое состояние героинь: им поручен один текст на двоих, который, как принято в «дуэте согласия», изложен в терцию. Можно отметить еще один прием, указывающий на единство противоположного. Упоминание о Пиковой даме (в словах Томского) сопровождается темой ариозо Германа «Я имени ее не знаю», а в нем речь, как известно, идет о Лизе.

На взаимобратимость этих персонажей обращено внимание в работе Г. Иванченко. Автор пишет: «В опере происходит выразительная подмена одного образа другим. Герман в спальне Лизы прячется за портьерой, когда к Лизе входит Графиня; но вот уже вскоре он укрывается за занавеской в спальне Графини, когда туда приходит Лиза. Эффект образуется такой, словно перевернули карту...»¹⁶. Кстати, названный эффект перевертыша персонифицирован на рисунке А. Бенуа, где на верхней стороне игральной карты художник изобразил Прекрасную молодую даму с розой в руке, а на нижней — Старуху-ведьму с засохшей веткой.

Оборотничество возлюбленной — типичный романтический прием. По этому поводу Л. Кириллина пишет, что у поэтов-романтиков «даже образ Прекрасной Дамы иногда приобретал демонические черты и идеальная возлюбленная представала в облики мерзкой ведьмы, как в «Капричос» Гойи или позже в «Фантастической симфонии» Берлиоза»¹⁷. Думается, что «Пиковая дама» способна стать еще одним примером трансформации образа возлюбленной. Пожалуй, этим объясняется роковая тяга Германа к Графине. Непреодолимое влечение этих героев друг к другу многократно подчеркивается в опере. Можно сказать, что линия их «случайных» встреч приобретает сквозной характер. Итогом-кульминацией становится монолог Германа: «Какой-то тайной си-

лой / Я с нею связан, роком. <...> / Гляжу я на тебя и ненавижу, / А насмотреться не могу! <...> / Нет, нам не разойтись / Без встречи роковой». «Пришелец»-Графиня вернулась в «здешний мир» за своей душой-Лизой, хранителем которой является Герман, поэтому встреча Графини и Германа неизбежна. (Последнее обстоятельство связывает их, минуя «инцестуозный мотив»)¹⁸.

Лиза «втягивается» в роковой круг, с одной стороны, как оборотная сторона Графини, с другой, как возлюбленная Германа. Получается, что Лиза — это двойник Графини, воплощение ее души в мире людей, но также Лиза — персонификация души Германа, так как в романтической поэтике возлюбленная всегда является душой героя.

Подобная взаимообратимость персонажей — важное смысловое звено оперы, которое может

объяснить многие ее «темные места». Итак, двойник-«пришелец», пересекая условную границу балладного топоса, встречается в «здешнем мире» со своей погубленной душой, персонифицированной в образе возлюбленной, и эта судьбоносная встреча для всех героев носит роковой исход. Мотив судьбы в балладном жанре, таким образом, замыкается на фигуре «пришельца». Встреча с ним — это встреча героини со своей судьбой, в то время как встреча с возлюбленной — это встреча «пришельца» со своей душой.

Приведенные наблюдения позволяют нам не только понять механизм отождествления любви, судьбы и смерти в опере. Становится художественно оправданным прихотливый узор фабулы произведения, основу которого составляет сюжетный алгоритм балладного жанра.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее см. об этом: Казанцева Л. «Пиковая дама» Пушкина — Чайковского: столетие спустя // Музыкальный Миллениум: искусство истории — история искусства: сб. науч. ст. / ред.-сост. Л. А. Купец; Петрозаводская гос. консерватория. — Петрозаводск, 2000.

² Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. — 1999. — № 2. — С. 20.

³ Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. — М., 2003. — С. 205.

⁴ Бонфельд М. К проблеме многоуровневости художественного текста // Музыкальная академия. — 1993. — № 4.

⁵ Очень подробно все хронологические несоответствия рассмотрены в работе Я. Платека. См.: Платек Я. Единый лавр их дружно обвивает // Музыкальная жизнь. — № 11. — 1990.

⁶ Кашкин Н. «Пиковая дама» (14 декабря 1890 г.) // Кашкин Н. Д. Избранные статьи о П. И. Чайковском. — М., 1954. — С. 137.

⁷ См. об этом: Топоров В. Н. Судьба и случай // Понятие судьбы в контексте разных культур. — М., 1994.

⁸ Теория литературы: теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М., 2004. — С. 440—441.

⁹ Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. — Л., 1936. — С. 233.

¹⁰ Фрейденберг О. Миф и литература древности. — М., 1976. — С. 87.

¹¹ Гегель Г.-Ф. Эстетика. Т. 3. — М., 1971.

¹² Асафьев Б. «Пиковая дама» // Асафьев Б. О музыке Чайковского. — Л., 1972. — С. 343.

¹³ В музыковедческих работах этот лейтмотив получил различные наименования. Наиболее часто он называется «секвенцией Графини», но также и «темой Старухи», «лейтмотивом трех карт», «темой тайны карт».

¹⁴ Здесь и далее текст либретто цит. по: [Пиковая дама П. И. Чайковского: оперные либретто. — М., 1956. — С. 70. Курсив мой. — О. Ш].

¹⁵ Евзлин М. Мифологическая структура преступления и безумия в повести А. С. Пушкина Пиковая дама // Космогония и ритуал. — М., 1993. — С. 49.

¹⁶ Иванченко Г. Традиции А. С. Пушкина в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // П. И. Чайковский и русская литература. — Ижевск, 1980. — С. 149.

¹⁷ Кириллина Л. «Русалки и призраки в музыкальном театре века» // Музыкальная академия. — 1995. — № 1. — С. 65.

¹⁸ Аркадьев М. «Пиковая дама» и миф о царе Эдипе // Музыкальная академия. — 1997. — № 4.

Шевченко Ольга Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент

Волгоградского института искусств и культуры



ABSTRACTS

KORNIENKO E. J.

THE ARTISTIC WORLD OF VOCAL CHAMBER WORKS BY M. RAVEL

The vocal cycles by Ravel are divided in 4 groups: songs in folk style (Chants populaires, Cinq melodies populaires grecques), romances in expressive style (Trois poèmes de Stephane Mallarme), exotic romances (Sheherazade, Chansons madecasses), composition in past style (Deux epigrammes de Clement Marot, Don Quichotte a Dulcinee), musical portraits (Histoires naturelles). Each group of romances is analyzed according to 3 aspects: interpretation of their literary basis, musical embodiment of the features of French language and specificity of musical style by Ravel.

VOLKOVA P. S.

INTERPRETATION IN MUSIC OF A. PUSHKIN'S POEM «GIFT THAT'S USELESS, GIFT FORTUITOUS»: TO THE PROBLEM OF THE TYPOLOGY IN TEXT COMPREHENSION

In the given article 3 musical versions of A. Pushkin's poem «Gift that's useless, gift fortuitous» are considered: «Pushkiniana» («Pages of life» for the voice and the piano and the elocutionist) by M. Koval, the vocal cycle for the soprano and the piano «Pushkin's lyric poetry» by B. Tchaikovsky, and «Isteriadas» for the voice and the piano by

S. Berinsky. Using G. Bogin's Typology of Comprehension, the author in each case determines the semanticizing type: either inclusion in the senses admitted in the society in the opus by M. Koval; or the cognitive type, fixed on culture in the cycle by B. Tchaikovsky, or the dissubjecting type actualizing the human subjectivity in the composition by S. Berinsky.

SHEVCHENKO O. V.

«ON THE EDGE OF A DARK ABYSS»: THE FEATURES OF ROMANTIC BALLAD POETICS IN «THE QUEEN OF SPADES» BY P. I. TCHAIKOVSKY

The essay deals with the genre of romantic ballad and with its poetics as it reveals itself in «The Queen of spades» by P.I. Tchaikovsky. The author emphasizes typological features of the romantic ballad, traces different variants of interpretation of theoretical laws in the «The Queen of spades» and attempts to apply the literary narrative motif of an «intruder from the outside» to its music. The problem of reciprocal substitutability of the main characters — Liza and Countess lies at the core of the essay. The study delivers insight into machinery of equating love, fate and death in the opera at hand. This identity is a basal feature of the romantic ballad.

