

## ТЕМА СУДЬБЫ И ПРОМЫСЛА В «ИОЛАНТЕ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО

одлинный шедевр музыкального искусства, как известно, открывает перед исследователем безграничные возможности интерпретации его смысла. Необходимость погружения вглубь концептуального поля особенно ясно ощущается в произведении, оказавшемся хронологически последним в том или ином жанре или в жизни композитора. Сочинение, в силу объективных причин подводящее некий итог, воспринимается как своеобразное духовное завещание гения. «Иоланта» – последняя опера великого художника, созданная за один год и десять месяцев до его смерти. Цель статьи – рассмотрение духовных пластов содержания «Иоланты», заслуживающих пристального внимания из-за принадлежности оперы к итоговым произведениям композитора и распространённости советского стереотипа её трактовки<sup>1</sup>.

Научная разработка вопроса о религиозном содержании «Иоланты» началась сравнительно недавно – «предчувствие» темы появляется в отечественном музыковедении с 1990-х годов [5, с. 26; 3, с. 94; 4, с. 96]. Более подробно на духовном содержании «Иоланты» акцентирует внимание И. Скворцова, считая, что «именно религиозная идея, идея Божественного света, заставила Чайковского взяться за нехарактерный для него средневековый сюжет» [12, с. 22]. Мистериальные черты «Иоланты» в либретто и театральной драматургии оперы впервые рассматривает А. Парин [7, с. 249–269]. Музыковедческий анализ произведения в интересующем нас ракурсе осуществлён Л. Серебряковой, вписывающей «Иоланту» в контекст позднего творчества Чайковского и вскрывающей связь музыкального текста с тематизмом «Пиковой дамы». Автор обозначает вектор интонационной драматургии оперы, – «от интродукции... к финальному Великому славословию», – как «путь духовного прозрения и восхождения» [11, с. 52].

Обращению к религиозному смыслу «Иоланты» посвящены статьи Л. Павлуниной [6, с. 214–223], И. Скворцовой [там же, с. 194–200]

и Н. Тамбовской [там же, с. 126–138]. Наиболее подробный анализ музыкально-литературного текста «Иоланты» с точки зрения интересующей нас проблематики содержится в последней из них. Автор выявляет принципы работы над либретто оперы, сравнивая текст М. И. Чайковского с основными литературными источниками – двумя русскими переводами драмы Г. Герца, а также соотносит смысловые изменения в тексте с жанрово-интонационной характеристикой тематизма и особенностями музыкальной драматургии. По мнению Н. Тамбовской, «Иоланта» стала «неосознанной исповедью» композитора в первоначальном религиозном значении этого слова [6, с. 138].

Гипотезу о специфике духовного подтекста «Иоланты», содержащей «мистический опыт эсхатологии», то есть завершения земного существования и перехода в иной мир, высказывает Н. Васильева [1, с. 56]. Анализируя музыкально-поэтическую ткань оперы, автор находит в ней подтверждение своей идее. Иногда суждения выглядят несколько категоричными, тем не менее, статья содержит ряд наблюдений и выводов, которые высвечивают драматургию трагических и молитвенных образов в опере. И. Скворцова упоминает об Иоланте в своей монографии в связи с мифологемами сна, «раскрывающего мистический подтекст сюжета оперы», и сада, который в «Иоланте», по её мнению, есть «синоним Рая» [13, с. 65]. «Философско-религиозным трактатом о возвышающей силе любви» называется опера Чайковского Г. Гончаренко [2, с. 97], отмечая «религиозно-философские смыслы в монологе Эбн-Хакиа», «соприкосновение героини с Божественным началом, её готовность к преображению души», а также характеризует финал как «литургическое действие» [там же, с. 90–91]. Е. Приходовская эскизно, но концентрированно очерчивает инициационно-мистериальный подтекст произведения и комплекс философских вопросов, связанных с мистической трактовкой света и его роли в духовном пути Иоланты [8].

Весьма интересен вопрос о рецепции духовных подтекстов «Иоланты» в зарубежных исследованиях. С одной стороны, восприятие иностранных учёных свободно от нарочито светской (и советской) мировоззренческой парадигмы, с другой – как оказалось, оно испытывает сильное воздействие психоаналитического метода интерпретации искусства<sup>2</sup>. Заметим, что устойчивый интерес к обнаружению новых пластов содержания в «Иоланте» возникает в зарубежных исследованиях также в 1990-е гг. Остановимся на них подробнее, поскольку ранее эти работы не рассматривались отечественной музыкальной наукой.

Духовная тематика является одной из составляющих интерпретации, хотя и не центральной, в обстоятельной монографии А. Лишке. По мнению автора, опера предполагает «более глубокое исследование области символизма, мифа и психоанализа» [17, р. 608–609]. Но если две последние составляющие рассматриваются весьма тщательно, то символическая проблематика скорее только обозначается риторическим вопросом: «Если обратиться к биографическому контексту, следует ли искать новый символизм между соотношением того света, который восприняла Иоланта, и тем светом мира и внутренней радости, к которому стремился Чайковский за год до погребальных теней своей Патетической симфонии?» [17, р. 611–612].

К. Грэнке обозначает, что финал оперы носит сакральный характер [16, S. 19]: в развёрнутой благодарственной молитве Чайковский делает явным религиозный оттенок чувств Иоланты. Кроме того, религиозно-пантеистический момент, по мнению автора, кроется в трактовке природы как некоего чудесного божественного творения. Мистическое происхождение имеет также суеверно-языческий страх Роберта перед необъяснимым и мудрое спокойствие мавританского врача [Ibid., S. 22].

Интерпретация образа-понятия света в «Иоланте» как центральной философской категории содержится в исследовании Л. Браун [15]. По её мнению, в сюжете оперы скрывается притча о слепом, живущем до исцеления в состоянии райской невинности. Прозрение выступает метафорой Богопознания – необходимой цели для процесса внутреннего созревания человека. Л. Браун акцентирует жертвенную составляющую исцеления, которое становится сознательным актом любви и самоотречения для героини

и предполагает преодоление страха. В финале оперы испуг прозревшей Иоланты устраняется обращением её взгляда к ночному небу, которое здесь – в соответствии с идеями религиозного философа Вл. Соловьёва – приобретает значение антитезы ко всему земному. Исследовательница указывает, что сакральный характер заключительного гимна отчётливо выявлялся и в сценеграфии финала на премьере «Иоланты»<sup>3</sup>, а также обращает внимание на разделение функций разных тембровых групп в музыкальной поляризации образов тьмы и света [Ibid., S. 339–340].

Символическую трактовку тембровой драматургии в «Иоланте» подчёркивает Г. Зайончковски, связывая звучание деревянных духовых и валторн не только с физическим недугом Иоланты, но и с «более серьёзной духовной слепотой её отца». В том же ключе трактуется и место действия – «неправдоподобный в своём волшебстве спящий мир», который воспринимается зрячими героями оперы как рай. Кроме того, Зайончковский – единственный из зарубежных авторов, заметивший интонационную общность между темой света и оркестровой мелодией из № 7<sup>4</sup> и объясняющий её тем, что мир, скрытый от слепой Иоланты, открывается ей благодаря силе любви [21, р. 100–102].

Следующие три автора упоминают о религиозных мотивах «Иоланты» при сравнении оперы с литературным первоисточником – драмой Г. Герца. Р. Дж. Уайли подчёркивает стремление М. И. Чайковского «усилить два элемента, упомянутых в пьесе [Г. Герца. – А. М.]: чувственной, почти “прафаэлитской” красоты, представленной садом, подобным Раю, и его ароматными цветами, а также религиозный элемент, подчёркивающий роль Божества в и без того чудесном восстановлении зрения Иоланты» [20, р. 411].

Немецкий исследователь Д. Квинтерн обозначает общую для оперы и драмы идею прозрения как откровения Бога. Автор встраивает её в мавританский культурный контекст XI–XV веков, указывая на красноречивые текстовые и смысловые параллели драмы с арабскими философскими и медицинскими источниками [19, S. 130–143; 18, р. 135–145]. Квинтерн анализирует образ Эбн-Хакиа, который у Герца является носителем идеи взаимосвязи рационального и мистического способов познания Творца. Автор приходит к мысли о сходстве идей оперы и пьесы, но при этом указывает на несовпадение формы их воплощения у Герца и Чайковского.

По его мнению, ведущая тема Богопознания в «Иоланте» выходит на первый план лишь в заключительной молитве Иоланты с хором, отсутствующей у Герца [19, S. 143].

Французский автор Л. Билодо также считает, что «датский писатель предоставил Чайковскому сюжет с богатым символическим измерением», который, вероятно, затронул в композиторе некую «мистическую струну». Он отмечает, что Иоланта живёт «в волшебном универсуме», «под розой»<sup>5</sup>, пребывая в глубокой печали, связанной с мистериальной тайной, которую она тщетно пытается открыть. В целом «действие оперы показывает величие Творца и разворачивается в сгущенной религиозной атмосфере», реализуя тем самым «фундаментальный аспект романтизма». Билодо указывает и на «отголоски многочисленных евангельских повествований» в речи Эбн-Хакиа, обозначая фрагменты, содержащие в себе сюжеты об исцелении слепых по их просьбе и вере (Мф. 9: 27–29; Лк. 18: 35–43; Мк. 10: 46–52), и обнаруживая связь евангельских чудес со «стратегией» лечения Иоланты, предлагаемой мавританским врачом [14, p. 61].

Обзор литературы об «Иоланте» за последние четверть века показывает, что религиозный смысл произведения начинает всё яснее осознаваться современными исследователями. Эпоха рубежа тысячелетий пересматривает прежние стереотипы восприятия оперы, но не формирует ли она новые клише? Каков критерий обоснованности исследовательского взгляда, не позволяющий воспринимать его лишь как одно из субъективных суждений? В ответе на это вопрос можно было бы принять во внимание «количественный» показатель: ведь целый ряд учёных обращают внимание на духовную проблематику, более того, приходят к сходным или пересекающимся выводам в её трактовке. Но у гуманистической и психоаналитической теорий приверженцев не меньше. Необходимость научного обоснования и интерпретации религиозно-философских смыслов «Иоланты» обусловлена не только биографическим и культурным контекстом оперы, но и явно узнаваемыми элементами, «обозначающими» сакральную образность, имманентными самому оперному тексту во всей совокупности его составляющих – как литературно-сценических, так и музыкальных. Вместе с тем, обзор литературы показывает, что духовное содержание чаще всего выводится из сюжета и либретто, тогда как музыка оперы при-

влекается для этого лишь отчасти, и роль важнейшего системного параметра художественного целого (а в опере – главного) остаётся в тени исследовательского внимания. Задачей данной статьи и будет анализ музыкальной драматургии «Иоланты» в ракурсе выражения в ней религиозно-духовной проблематики.

При сравнении либретто «Иоланты» с его основными литературными источниками – переводами драмы Генрика Герца, сделанными В. Зотовым<sup>6</sup> и Ф. Миллером<sup>7</sup> – нами обнаружено, что сокращение текстов-источников в «Иоланте» сочетается с введением разномасштабных текстовых вставок. В дописанных фрагментах либретто помещены знаковые фразы, намекающие на присутствие сюжетов и образов Священного Писания<sup>8</sup>, функционирующих в тексте оперы как порождающие модели.

Главной среди них, учитывая сюжетное сходство и текстуальные параллели, выступает евангельская история о слепорождённом из 9 главы Евангелия от Иоанна, которая дополняется элементами страстного повествования. Другие сюжеты об исцелении слепых являются в опере основой «плана» Эбн-Хакиа: чудо прозрения произойдёт тогда, когда Иоланта узнает о недуге и почувствует желание видеть, то есть её волеизъявление станет ведущим фактором прозрения, как в случае большинства евангельских слепцов, просивших Христа об исцелении. В отличие от них, только в сюжете о слепорождённом решение сотворить чудо принимает сам Христос. Более того, слепота оказывается «промыслительно» посланной слепцу для обретения веры и Богопознания, подобно тому, как в Иоланте каждый момент действия целенаправленно движет сюжет к чуду исцеления – даже независимо от воли и знания героев. Наличие евангельского прототипа не только позволяет увидеть в чуде прозрения Иоланты универсальную модель божественного вмешательства в жизнь человека, но и актуализирует присущую этому сюжету христианскую трактовку Судьбы и Промысла, а также роль этих понятий в выявлении причин и смысла человеческого страдания. Явления и процессы, обнаруженные нами в музыкальном тексте, указывают на то, что обозначенная выше духовная проблематика может претендовать на роль глубинного основания и источника интонационной драматургии оперы. Это не будет выглядеть преувеличением, если учитывать, что обращение Чайковского к теме

судьбы, страдания, Провидения и духовного пути актуализировалось в последние годы его жизни, что было обусловлено биографическим и творческим контекстом и имело явно выраженную личностную духовную и психологическую мотивировку.

Религиозно-духовный пласт содержания, на формирование которого была направлена работа либреттиста, реализуется в музыкальном тексте оперы с помощью интонационных, тембровых, гармонических и ритмических элементов, имеющих высокую степень семантизации. Появление, развитие и преобразование музыкальных лексем подчинено познанию и раскрытию соотношения роковой враждебной судьбы и благого Провидения – того, что в евангельской притче афористично выражалось в ответе Христа на вопрос о причине страданий слепца: «Ни сей согреси, ни родителя его – но да явятся *дела Божия* на нем».

Концепция теодицеи, спроецированная в священном тексте на судьбу отдельного человека, воплощается в музыке «Иоланты» путём постепенного изживания негативного потенциала, присущего «роковым» музыкальным элементам, и формирования *темы света*, которая в финале предстаёт своеобразной квинтэссенцией и итогом развития сакральных музыкальных образов, обретая ритуально-литургическое измерение. Выделим *три линии музыкальной драматургии*.

*Первая – сквозное прогрессирующее развитие музыкальных элементов трагедии рока.* Эта линия охватывает интродукцию и три трагедийных вершины оперы – арию короля Рене, сцену с розами и эпизод сцены прозрения, где Иоланта испытывает страх перед незнакомым, чуждым миром, открывшимся её очам. Каждая из кульминаций по силе, напряжению и полноте проявления «роковых» музыкальных элементов превышает предыдущую.

Композитор открывает оперу Интродукцией, в которой находят воплощение главные интонационно-образные репрезентанты трагедии рока и выстраивается её драматургическая модель. Сопоставляя лирическую тему, сотканную из интонаций *lamento* с их барочной трагической семантикой, с бетховенским ритмом («стуком») судьбы, композитор разворачивает сюжет напряжённой неравной борьбы, приводящей к кульминации-срыву на гармонии альтерированной субдоминанты (т. 38–40). Напомним, что такое гармоническое решение трагедийных кульмина-

ций – типичный приём в оперных и симфонических произведениях Чайковского, где лирический герой сталкивается с фатальной властью судьбы. Итогом противостояния отмеченных тем в Интродукции становится полное подчинение обессиленного и сломленного лирического образа роковому началу, погружение его в глубины роковой обречённости. Заданная Интродукцией модель трагедии рока играет ведущую роль в музыкальной драматургии оперы. «Роковой сюжет» с предначертанным исходом проецируется на судьбу главных героев оперы. Это находит своё выражение как в их сольных высказываниях на уровне тематизма (бетховенская формула судьбы) и гармонии (решающая роль альтерированной субдоминанты в посткульминационных спадах, закономерности тонального движения, целотоновые трихорды), так и на уровне композиции. Здесь развивающиеся разделы и кульминации отмечены явными переключками с соответствующими частями интродукции по смыслу и драматургическому решению, а также по фактурно-тембровым особенностям.

Отметим и сквозную роль темы-*lamento*: появление характерной интонации вздоха с предъёмом в пунктирном ритме каждый раз напоминает об обречённости героев, словно отмеченных интонационной «печатью» жертвы рока. Носителем фатальной семантики выступает в опере и «тональность предопределения» *h moll* – основная тональность Интродукции, отмечающая предчувствие (Иоланта) или явное осознание (король Рене) героями трагической предначертанности своей судьбы.

Музыкальная сфера трагического не исчерпывается прорастанием интонационных «знаков» Интродукции в музыкальной ткани оперы. В основном музыкальном тексте «Иоланты» также формируются семантически устойчивые элементы, сопряжённые со страстной тематикой. Заданная барочным обликом темы-*lamento*, образная сфера страдания включает в себя риторически ориентированный «мотив мученичества» из арии короля Рене (текст «если грешен я»), многообразные варианты мотива креста в партиях всех героев – вплоть до Роберта, а также нисходящий целотоновый трихорд-*catabasis c-b-as* (басовый голос арии Рене), несущий в себе память об универсальности аффекта трагического.

*Вторую линию* музыкальной драматургии можно обозначить как *опровержение модели роковой трагедии через переосмысление ре-*

презентирующих её музыкальных средств. Поворотным моментом в интонационной фабуле трагедии рока становятся сцены № 4 и № 5, объединённые ситуацией взаимодействия короля Рене и Эбн-Хакиа. В диалогических эпизодах и сольном высказывании врача композитор намечает и начинает реализовывать главные принципы работы с тематизмом контрдействия, благодаря которым элементы с трагедийной семантикой превращаются из носителей идеи роковой судьбы в средства выражения идеи Божественного промысла.

На основе анализа указанных номеров с участием Эбн-Хакиа нами выявлены два ведущих приёма работы композитора с семантически определённым тематизмом, которые многократно и разнообразно проявляются и в других сценах оперы:

- 1) помещение «негативного» элемента в новый, «позитивный» литературно-сюжетный контекст;
- 2) изменение одного из параметров внутренней структуры в самом элементе так, чтобы явственно присутствовали некие инвариантные черты. Их наличие указывает, что появившийся сакральный музыкальный символ является результатом концептуального переосмысления и преодоления изначально «рокового» элемента, вырастая из него.

Оба приёма становятся средством для воплощения драматургического принципа «от пророчества к свершению», характерного для жанра мистерии, который проявляется в системе интонационных и тематических связей. Музыкальные элементы разного масштабного уровня, появившиеся при указании героев на некие грядущие события, вновь возникают в ситуации исполнения пророчества. Благодаря этому принципу каждое событие сюжета окутывается ореолом позитивной предначертанности, глубинной целесообразности, противоположной разрушительным и непредсказуемым действиям слепого рока.

Рассмотрим реализацию первого приёма в монологе Эбн-Хакиа (№ 5). В сольном высказывании врача впервые в опере появляется концептуальная идея Промысла как альтернативы роковой судьбе: впервые её главное «действующее лицо» – бетховенская тема судьбы – помещается в контекст пророчества об исцелении Иоланты. Кроме того, музыка монолога вбирает в себя ещё несколько значимых элементов. Он

написан в *h moll* – тональности Интродукции, а оstinатная попевка, многократно повторяющаяся в басовом голосе, заключена в объёме нисходящего целотонового трихорда *cis-h-a*, подобного трихорду в басу из арии короля Рене. В кульминации монолога («Когда появится сознание великой истины в уме...», № 5, с. 21, т. 9–11) элементы, прежде несущие смысл рокового предопределения, включаются в развёртывание создаваемой Эбн-Хакиа картины мистического откровения о познании Иолантой духовного света. Это приводит к трансформации самой идеи неотвратимости «роковой судьбы»<sup>9</sup>, музыкальные знаки которой в монологе указывают не на неизбежность страдания, а на предначертанность прозрения.

Монолог врача важен не только пророчеством счастливого финала, высказанном в литературном тексте, но и выраженной в музыке символической картиной «мистического огня и света», в которую вплетаются «роковые» элементы. И повторяющийся как заклинание целотоновый трихорд, и ритмоформула судьбы становятся пластами полиритмического оркестрового фона, соотносёнными между собой по принципу звонницы. Сочетание четырёх оstinатных тембро-ритмических линий – временных потоков разной интенсивности, имеющих закреплённые зоны локализации и отличающихся друг от друга по окраске звука, – формирует образ многомерного иного пространства, отличного от обычной трёхмерной реальности. Начиная с монолога Эбн-Хакиа, безусловная однозначность негативной семантики и бетховенской ритмоформулы, и нисходящего целотонового трихорда ставится под сомнение, хотя ещё и не отвергается полностью – это произойдет в финале. Так, триоли судьбы в том или ином виде присутствуют в сценах Водемона и Иоланты, они же становятся оstinатным фоном на протяжении практически всего финала, выступая в роли динамизирующего ритмического фактора, сообщающего музыке направленную устремлённость к итоговому сборному славословию на тему света.

Второй приём работы с трагедийными музыкальными знаками (изменение структуры при сохранении инвариантных параметров) формируется в диалогах Эбн-Хакиа с королём (сцены № 4, № 5, № 8). На наш взгляд, его воплощение находится в непосредственной координации с системой духовных антиномий, выстроенной либреттистом в литературном тексте оперы. Но

на музыкальном уровне категории тьмы и света, лжи и истины, наказания и спасения оказываются не столько противопоставленными, сколько диалектически взаимосвязанными. Самым ярким и концептуально значимым выражением этого является формирование главного сакрального символа оперы, выраженного *темой света*.

Мелодический рисунок *темы света* вбирает в себя важнейшие семантически значимые интонации оперы (и роковые, и лирические), связывая между собой отдельные моменты сюжета так, что музыкальное воплощение сакрального образа словно предслышится, предчувствуется в музыкальной ткани. Интонации темы света (первого предложения) возникают в партии Иоланты уже в первой сцене (от слов «лаской, счастьем красите мне жизнь» до «О, Марта, я хочу чего-то», № 1, ц. 1, т. 17–28), намекая на тайну, скрытую от сознания и восприятия слепой принцессы. Вариантом темы света является и мотив «восхищения и преклонения» Водемона (№ 7, ц. 30, т. 14–15), «узнающего» в Иоланте светлую ангелоподобную деву из своей грёзы-видения.

Самостоятельным сюжетом интонационной драматургии оперы является постепенная кристаллизация темы света в соло фагота из трагедийно-окрашенных оркестровых постлюдий монолога Эбн-Хакиа (№ 5, ц. 22, т. 6) и оркестровом завершении сцены № 5 (ц. 23, т. 10–13), построенном на тематизме арии короля Рене. Их источник – соло фагота в репризе Интродукции, словно «досказывающего» тему роковой обречённости (т. 59–62). Формирование темы света в недрах трагической фигуры *catabasis* становится одним из путей музыкального выражения идеи промыслительности страданий как средства к достижению прозрения и мистического откровения<sup>10</sup>. Понимание этого поначалу скрыто от сознания героев, но оно постепенно становится явным по мере развития действия.

Наиболее значимая для религиозно-философской концепции оперы этическая переоценка «рокового» музыкального элемента осуществляется в гармонии. Эмблематичные для творчества Чайковского в целом аккорды альтерированной субдоминанты оказываются включёнными в процесс преобразований, приводящий к нейтрализации и опровержению их негативной семантики. Септаккорды субдоминантовой группы используются в «Иоланте» преимущественно в альтерированном виде, возникая на пике траги-

ческих кульминаций, внезапно вторгаясь либо бросая таинственную мрачную тень на события и речи героев. Но в финальной благодарственной молитве на словах «Хвала Тебе!» (№ 9, ц. 81, т. 1–3) композитор вводит *натуральный* аккорд субдоминантовой группы (II<sub>6/5</sub> в *As dur*). Он появляется в необычном и неожиданном для оперного спектакля звучании а саррелла у ансамбля солистов. Важность момента подчёркивается воссозданием храмового пения без сопровождения и тишайшей динамикой этого сокровенного обращения к Творцу. Концептуально значимым здесь становится не только то, что отмена альтерации снимает напряжение, свойственное альтерированным плагальным септаккордам в поэтике Чайковского, и словно освобождает героев из тисков всевластной грозной и жестокой судьбы. Дезальтерация септаккорда субдоминантовой группы *превращает гармоническую «эмблему» рока в «свёрнутую» в вертикаль тему света* – интонационный образ прозрения и Богопознания. В последних тактах оперы благодарственный молитвенный хорал антифонно подхватывается хором (№ 9, ц. 81, т. 3–6), затем присоединяется оркестровое сопровождение, в котором интонации темы света искрятся в праздничном «колокольном» трезвоне. Тем самым сакральная семантика музыкального символа света, выводимая изначально из ситуации его появления в сцене чудесного прозрения, объективируется через выявление богослужебных жанровых истоков тематизма<sup>11</sup>.

*Третью линию музыкальной драматургии представляет развитие внеположных трагедии пасторально-идиллических элементов.* Речь идёт о теме оркестрового вступления к Сцене № 1 (*G dur*), которая становится интонационным и тональным источником Гимна свету (№ 7, «Чудный первенец творенья») в партии Водемона и Иоланты, и именно в развитии Гимна достигается экстатическая кульминация, где голоса героев устремляются ввысь по звукам септаккордов натуральной субдоминанты (II<sub>7</sub> и S<sub>7</sub>), сопровождаемая мистическим «перезвоном» арфовых арпеджио в высочайшем регистре («лучший перл Его венца», № 7, ц. 49, т. 14 – ц. 50, т. 1). Принцип «звонной» полиритмии фоновых фактурных пластов, являющийся в опере знаком мистической реальности (как в монологе Эбн-Хакиа), также возникает при фактурно-тембровом варьировании Гимна в партии Иоланты, при повторе героиней гимна в № 8 (ц. 61, т. 18–21).

Прямая связь последнего эпизода со сценой прозрения (и с темой света) осуществляется с помощью тональной арки – гимн в № 8 звучит не в *G dur* (как в № 7), а в *As dur* – тональности темы света, играющей определяющую роль в финале оперы.

Тем самым третья линия музыкальной драматургии характеризуется постепенным накоплением музыкальных элементов, несущих религиозно-мистический смысл. Их сквозное развитие и взаимное сопряжение связывают идиллический мир первых сцен с моментом прозрения, финальной молитвой Иоланты и соборным славословием, ритуальный статус которого обозначается присутствием литургических музыкальных прообразов – тембро-фактурных (пение *a cappella*, антифонные переключки хора и солистов) и жанровых (хоральность, колокольность).

Таким образом, выявленная при анализе «Иоланты» системность процессов семантизации музыкального языка позволяет сделать вывод о целенаправленном воплощении композитором религиозно-философского замысла.

В опере Чайковского – подобно новозаветному рассказу о слепорождённом – роковая обречённость на слепоту оказывается предначертанным свыше испытанием, приводящим Иоланту к любви, чуду прозрения и откровения Света истины. Евангельская порождающая модель либретто и сквозная музыкальная драматургия, построенная на постепенном преобразовании симфонической модели трагедии рока, заданной Интродукцией, в финальный сакральный ритуал, сообщают сказочно-легендарному сюжету «Иоланты» притчевый характер. Лирическая драма становится мистерией Богопознания, в проживании которой герои достигают откровения духовной цели человеческого бытия. Этой целью в «Иоланте» становится обретение Бога путём следования Его Промыслу, направляющему к спасению через страдание и жертвенную любовь. Возможно, в этом понимании высшей оправданности человеческих скорбей, возможности видеть в них не молот безжалостного фатума, а заботливую руку Провидения, заключается «духовное завещание» композитора в его последней опере.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Один из стереотипов предполагает восприятие «Иоланты» как трогательной легенды о чудодейственной силе любви, открывающей перед прозревшей Иолантой красоту видимого земного мира, что существенно редуцирует смысловой потенциал оперы.

<sup>2</sup> В большинстве работ проводится мысль о том, что «Иоланта» – это опера о переходе от детства к взрослой жизни, о пробуждении любви во всей совокупности психофизиологических проявлений, восходящая к Фрейд-трактовке взаимоотношений героев (отец – дочь – возлюбленный, и Эбн-Хакиа как его субститут), и прозрения-инициации как метафоры обретения чувственного опыта.

<sup>3</sup> Санкт-Петербург, Мариинский театр, 6 декабря 1892 г.

<sup>4</sup> Её принято называть «темой восхищения и преклонения» Водемона [9, с. 340].

<sup>5</sup> Автор указывает, что цветок намекает на секрет, т.к. роза со времён античности ассоциировалась с мистерией и с молчанием [14, р. 57].

<sup>6</sup> Опубликовано в журнале «Пантеон и репертуар русской сцены», 1850, № 2, кн. 4, с. 3–48.

<sup>7</sup> Опубликовано в журнале «Русский вестник», 1883, т. 163, № 2, с. 653–710.

<sup>8</sup> Например, начало арии короля Рене (Господь мой, если грешен я – за что страдает ангел чистый),

№ 5, ц. 17, т. 28–32) вызывает ассоциации с начальной фразой «Равви, кто согреши, сей ли, или родителя его, яко слеп родися» («Учитель! Кто согрешил, он или родители его, что родился слепым?»), открывающей 9 главу Евангелия от Иоанна об исцелении слепорождённого. Или реплика короля Рене «Как агнец Божий она идёт на пытку. Боже мой!» (№ 8, ц. 64, т. 3–5). Здесь и далее цифры и такты указываются по прижизненному изданию: Чайковский П. И. Иоланта: лирическая опера в одном действии / сюжет заимствован из драмы Г. Герца; текст М. Чайковского. Партитура. М.: Изд. П. Юргенсона, 1892.

<sup>9</sup> Подробное определение понятия «роковая судьба» содержится в статье Л. А. Серебряковой «Геометрия трагедии» в «Хованщине» М. П. Мусоргского» [10, с. 31].

<sup>10</sup> Интонационным инвариантом во всех приведённых случаях становится нисходящее движение по звукам квинтсектаккорда, заключённое в объём гексахорда, а степень приближения к сакральному образу финала зависит от ритмической организации *catabasis*'а у фаготов.

<sup>11</sup> По мнению Л. А. Серебряковой, «объективация религиозно-духовного содержания через жанр» является одним из путей воплощения сакральных смыслов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева Н. В. Скрытый эсхатологический сценарий в опере П. И. Чайковского «Иоланта» // Музыка и время. 2006. № 10. С. 56–58.
2. Гончаренко Г. С. О поэтике оперы. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2010. 259 с.
3. Кириллина Л. В. Орфизм и опера // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 83–94.
4. Климовицкий А. И. Моцарт Чайковского: фрагменты сюжета // Музыкальное приношение: сб. ст. К 75-летию Е. А. Ручьевской. СПб., 1998. С. 45–105.
5. Комарницкая О. В. Драма, эпос, сказка, лирика в русской классической опере XIX века // Русская опера XIX века: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1991. Вып. 122. С. 5–27.
6. П. И. Чайковский. Забытое и новое: альманах / сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М., 2003. Вып. 2. 464 с.
7. Парин А. В. Хожение в невидимый град. Парадигмы русской классической оперы. М.: Аграф, 1999. 464 с.
8. Приходовская Е. А. Свет в опере П. И. Чайковского «Иоланта» (к вопросу режиссёрской концепции) // Прометей-2012. Галеевские чтения: мат. междунар. науч.-практ. конф. Казань, 2012. С. 163–167.
9. Протопопов В. В., Туманина Н. В. Оперное творчество Чайковского. М.: Изд-во АН СССР, 1975. 371 с.
10. Серебрякова Л. А. «Геометрия трагедии» в «Хованщине» М. П. Мусоргского // Искусство музыки: теория и история: электронное периодическое издание ГИИ. 2015 (13). С. 28–45. URL: [http://imti.sias.ru/upload/iblock/fdc/imti\\_2015\\_13\\_26\\_45\\_serebryakova.pdf](http://imti.sias.ru/upload/iblock/fdc/imti_2015_13_26_45_serebryakova.pdf).
11. Серебрякова Л. А. В белом и чёрном: «Иоланта» и «Алеко» в Екатеринбургской опере // Большой журнал Большого театра. 2002. № 1 (5). С. 50–52.
12. Скворцова И. А. Загадочный свет «Иоланты» // П. И. Чайковский. «Иоланта»: буклет к премьере 14 июня 1997 года. М., 1997. С. 21–22.
13. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2009. 354 с.
14. Bilodeau L. Iolanta et la lumière de la vérité // Avant-Scène Opera. Paris, 2016. Nr. 290. Tchaikovski. Iolanta + ballet Casse-Noisette; Rachmaninov. Aleko, pp. 56–61.
15. Braun L. Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert. (Čajkovskij-Studien; 4). Mainz, 1999. 419 S.
16. Grönke K. Čajkovskijs Einakter Iolanta: Verwandlung durch Liebe // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. 5 (1998), S. 17–25.
17. Lischke A. Piotr Ilyitch Tchaikovski. Fayard, 1993. 1132 с.
18. Quintern D. The Cosmos of Yolante: Knowing without Seeing // Phenomenology of Space and Time. The Forces of the Cosmos and the Ontopoietic Genesis of Life: Book One / Ed. A.-M. Tymieniecka. Heidelberg; New York; Dordrecht; London, 2014. (Analecta Husserliana, CXVI), pp. 135–145.
19. Quintern D. Im Spannungsfeld von Mystik und Augenheilkunde – Zur Figur des Ibn-Yahya in Čajkovskijs Oper Iolanta // Tchaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. 20 (2013), S. 130–143.
20. Wiley R. J. Tchaikovsky. New York: Oxford University Press, 2009. 546 p.
21. Zajaczkowski H. An introduction to Tchaikovsky's operas. – Westport, Connecticut, London, 2005. 134 p.

## REFERENCES

1. Vasil'eva N. V. Skrytyy eskhatologicheskij stsenariy v opere P. I. Čaykovskogo «Iolanta» [The Hidden Eschatological Scenario in P. I. Tchaikovsky's Opera «Iolanta»]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2006, No. 10, pp. 56–58.
2. Goncharenko G. S. *O poetike opery* [On the Poetics of Opera]. Novosibirsk: Novosibirsk state Glinka Conservatory, 2010. 259 p.
3. Kirillina L. V. Orfizm i opera [Orphism and Opera]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1992, No. 4, pp. 83–94.
4. Klimovitskiy A. I. Mozart Čaykovskogo: fragmenty syuzheta [Tchaikovsky's Mozart: Fragments of a Plot]. *Muzykal'noe prinoshenie: sb. st. K 75-letiyu E. A. Ruch'evskoy* [A Musical Contribution: Essays for the Commemoration of the 75<sup>th</sup> Anniversary of Yekaterina A. Ruchyevskaya]. St. Petersburg, 1998, pp. 45–105.
5. Komarnitskaya O. V. Drama, epos, skazka, lirika v russkoy klassicheskoy opere XIX veka [Drama, Epos, Fairy Tale and Lyricism in 19<sup>th</sup>-Century Russian Classical Opera]. *Russkaya opera XIX veka: sb. tr.* [Nineteenth-Century Russian Opera: Collected Articles]. Issue 122. Moscow, 1991, pp. 5–27.
6. P. I. Čaykovskiy. *Zabytoe i novoe: al'manakh* [Peter I. Tchaikovsky: The Forgotten and the New: An Almanac]. Issue 2. Compiled by P. E. Vaydman and G. I. Belonovich. Moscow, 2003. 464 p.

7. Parin A. V. *Khozhdenie v nevidimyy grad. Paradigmy russkoy klassicheskoy opery* [Entering the Invisible City. The Paradigms of Russian Classical Opera]. Moscow: Agraf, 1999. 464 p.
8. Prikhodovskaya E. A. Svet v opere P. I. Chaykovskogo «Iolanta» (k voprosu rezhissyorskoy kontseptsii) [Light in P. I. Tchaikovsky's "Iolanta": Concerning the Question of the Producer's Conception]. *Prometey-2012. Galeyevskie chteniya: mat. mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Prometheus-2012. The Galeyev Readings. Proceedings of the International Scholarly Conference] Kazan, 2012, pp. 163–167.
9. Protopopov V. V., Tumanina N. V. *Opernoe tvorchestvo Chaykovskogo* [Opera Work of Tchaikovsky]. Moscow: Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR, 1975. 371 p.
10. Serebryakova L. A. «Geometriya tragedii» v «Khovanshchine» M. P. Musorgskogo [“The Geometry of Tragedy” in Modest P. Mussorgsky's “Khovanshchina”]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya: elektronnoe periodicheskoe izdanie GII* [The Art of Music. Its Theory and History: An Electronic Periodical Edition of the State Institute for Art History]. 2015 (13), pp. 28–45. URL: [http://imti.sias.ru/upload/iblock/fdc/imti\\_2015\\_13\\_26\\_45\\_serebryakova.pdf](http://imti.sias.ru/upload/iblock/fdc/imti_2015_13_26_45_serebryakova.pdf)
11. Serebryakova L. A. V belom i chyornom: «Iolanta» i «Aleko» v Ekaterinburgskoy opere [In White and Black: “Iolanta” and “Aleko” in the Ekaterinburg Opera]. *Bol'shoy zhurnal Bol'shogo teatra* [The Grand Magazine of the Bolshoi Theater]. 2002, No. 1 (5), pp. 50–52.
12. Skvortsova I. A. Zagadochnyy svet «Iolanty» [The Mysterious Light of “Iolanta”]. *P. I. Chaykovsky. «Iolanta»: buklet k prem'yere 14 iyunya 1997 goda* [Peter I. Tchaikovsky. “Iolanta”: A Booklet for the Premiere Performance, June 14, 1997]. Moscow, 1997, pp. 21–22.
13. Skvortsova I. A. *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov* [The Moderne Style in the Russian Art of Music at the Turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries]. Moscow: Kompozitor, 2009. 354 p.
14. Bilodeau L. “Iolanta” et la lumière de la vérité [“Iolanta” and the Light of the Truth]. *Avant-Scène Opera* [The Opera Proscenium]. Paris, 2016, No. 290. Tchaikovski. “Iolanta” + ballet Casse-Noisette; Rachmaninov. “Aleko” [The Nut-Cracker; “Aleko”], pp. 56–61.
15. Braun L. *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert* [Studies in the Russian Opera of the Late 19<sup>th</sup> Century]. (Cajkovskij-Studien; 4). Mainz, 1999. 419 S.
16. Grönke K. Čajkovskij's Einakter Iolanta: Verwandlung durch Liebe [Tchaikovsky's One-Act Iolanta: A Transfiguration through Love]. *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen* [Proceedings of the Tchaikovsky Society]. 5 (1998), S. 17–25.
17. Lischke A. Piotr Ilyitch Tchaikovski. Fayard, 1993. 1132 p.
18. Quintern D. The Cosmos of Yolante: Knowing without Seeing. *Phenomenology of Space and Time. The Forces of the Cosmos and the Ontopoietic Genesis of Life: Book One* / Ed. A.-M. Tymieniecka. Heidelberg; New York; Dordrecht; London, 2014. (Analecta Husserliana, CXVI), pp. 135–145.
19. Quintern D. Im Spannungsfeld von Mystik und Augenheilkunde – Zur Figur des Ibn-Yahya in Čajkovskij's Oper Iolanta [In the Field of Exertion between Mystic and Ophthalmology]. *Tchaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen* [Proceedings of the Tchaikovsky Society]. 20 (2013), S. 130–143.
20. Wiley R. J. *Tchaikovsky*. New York: Oxford University Press, 2009. 546 p.
21. Zajaczkowski H. *An introduction to Tchaikovsky's operas*. Westport, Connecticut, London, 2005. 134 p.

## Тема Судьбы и Промысла в «Иоланте» П. И. Чайковского

В статье рассматривается религиозно-духовная проблематика оперы П. И. Чайковского «Иоланта». При анализе либретто выявляется евангельская порождающая модель сюжета – притча о слепорождённом (Ин., 9), с её темой Божественной промыслительности страданий, которые оказываются не наказанием за неведомый грех, а средством спасения, приводящим слепца к прозрению, вере и познанию Бога. Воплощение данной темы в «Иоланте» прослеживается на уровне музыкальной драматургии через взаимодействие семантизированных элементов музыкального текста, репрезентирующих трагическую и сакральную образные сферы, соотносимые в опере с понятиями Судьбы и Промысла. Выявляется связь первой сферы с поэтикой трагедии рока, моделью заданной Интродукцией, а также рассматриваются моменты и принципы опровержения роковой драматургической модели путём преобразования музыкальных элементов с «негативной» семантикой в музыкальные символы мистической образности. По ходу анализа обосновывается системность содержательно-направленной работы композитора с музыкальным текстом, в котором формируется драматургический вектор оперы – от трагедии рока к финальному «литургическому» действию. Работа содержит вывод о том, что проблема преодоления судьбы имела для композитора глубинную мировоззренческую мотивировку, что способствовало особой религиозно-духовной акцентуации его последней оперы.

**Ключевые слова:** Чайковский, опера «Иоланта», оперная драматургия, трагедия рока и тема судьбы в музыке, сакральные музыкальные элементы.

## The Themes of Destiny and Providence in Piotr Tchaikovsky's "Iolanta"

The article examines the religious and spiritual problem range of Piotr Tchaikovsky's opera "Iolanta." Analysis of the libretto reveals the Gospel-generated model in the plot – the parable of the blind-born (John, 9), with its theme of the Divine ordaining of suffering, which turns out to be not a punishment for an unknown sin, but a means for salvation, bringing the blind person to recovery of eyesight, faith and cognition of God. The manifestation of the present theme in "Iolanta" is traced out on the level of dramaturgy through the impact of semantically conditioned elements of the musical text representing respectively the tragic and the sacred spheres of imagery, correlated in the opera with the concepts of Destiny and Providence. The connection of the first sphere with the poetics of the tragedy of fatality, presented my gradual means in the opera's Introduction, is revealed, and also presentation is made of the moments and principles of refutation of the fateful dramaturgical model by means of transformation of the musical elements with the "negative" semantics into musical symbols of mystical imagery. During the course of the analysis the systematic quality of the composer's content-directed work with the musical text is revealed, and in the latter the dramaturgical vector of the opera is formed – from the tragedy of fate to the final "liturgical" act. The article comes to the conclusion about the fact that the problem of overcoming fate carried a profound motivation for the composer, being based on his world perception, which was conducive to the special religious-spiritual accentuation of his final opera.

**Keywords:** Tchaikovsky, the opera "Iolanta," operatic dramaturgy, the tragedy of fate and the theme of destiny in music, sacred musical elements.

**Макарова Антонина Леонидовна**

ORCID: 0000-0001-6083-0856

старший преподаватель кафедры истории музыки

*E-mail: antonim.1984@mail.ru*

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

**Antonina L. Makarova**

ORCID: 0000-0001-6083-0856

Senior Faculty Member

at the Music History Department

*E-mail: antonim.1984@mail.ru*

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. P. Musorgskogo

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation