

Литература

1. *Красова Л.Н.* Информационный компонент подготовки лектора-музыковеда в вузе // Проблемы вузовской музыкальной педагогики: сборник трудов. Краснодар, 1998. 62 с.
2. *Комиссинский В.Г.* «Тихая моя родина». Напевы и наигрыши для фортепиано Юрия Симакина // Музыка, творчество, жизнь. Статьи, материалы, документы. Краснодар, 2007. С. 153-154.
3. *Симакин Ю.А.* Тихая моя родина. Напевы и наигрыши для фортепиано. Ноты. Краснодар, 1992. 45 с.

References

1. *Krasova L.N.* The information component of the training of a lecturer musicologist at the University // Problems of musical studies in pedagogy: proceedings. Krasnodar, 1998. 62 p.
2. *Komissinsky V.G.* «My quiet homeland». Chants and tunes for the piano by Yuri Simakin // Music, creativity, life. Articles, materials, documents. Krasnodar, 2007. P. 153-154.
3. *Simakin Yu.A.* Tihaya moya Rodina. Napevy i naigrishi dlya fortepiano. Noty [My quiet Motherland. Chants and tunes for piano. Scores]. Krasnodar, 1992. 45 p.

УДК 78.03

Н.В. БЕКЕТОВА

**ЧАЙКОВСКИЙ И ТРАГЕДИЯ-САТИРА XX ВЕКА:
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»**

Бекетова Наталья Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Буденновский пр-т, 23), sintez49@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается процесс развития отечественной трагедийной концепции от века XIX к веку XX, от Пушкина и Достоевского – к Чайковскому и Мусоргскому и далее – к трагедиям-сатирам Прокофьева и Шостаковича. Выявляются закономерности роста обличительного начала в отечественной трагедии, литературной и музыкальной. Отмечается, что формирование основ будущей трагедии-сатиры происходит в недрах поэтики Достоевского, трагедии «преступления и наказания», черты которой очевидно просматриваются в исторических драмах Мусоргского и лирических – Чайковского. Рожденный на пересечении этих двух тенденций новаторский оперный синтез трагедии-сатиры отразил присущую XX веку тенденцию окончательного распада связей личности и общества. Отражение музыкально-исторических реалий этого процесса и определяет теоретическую значимость данной статьи.

Ключевые слова: отечественная трагедийная концепция, трагедия «преступления и наказания», экзистенциальная поэтика, принцип игры, принцип зеркала, трагедия-сатира.

UDC 78.03

N.V. BEKETOVA

**TCHAIKOVSKY AND TRAGEDY-SATIRE OF THE 20TH CENTURY:
«CRIME AND PUNISHMENT»**

Beketova Natalia Viktorovna, Candidate of Sciences in Art Criticism, Associate Professor of Department of History of Music of the Rostov State Conservatory n.a. S.V. Rachmaninov (23, Budennovsky ave., Rostov-on-Don), sintez49@yandex.ru

Abstract. The article examines the process of the national tragedy concept development from the 19th to the 20th century, from Pushkin and Dostoyevsky to Tchaikovsky and Mussorgsky and further to

tragedies-satires of Prokofiev and Shostakovich. Repudiation growth patterns in the national tragedy, poetic and musical, are brought to light. It is stated that the formation of the future tragedy-satire foundation takes place in the bosoms of the Dostoyevsky «crime and punishment» poetics, the characteristics of which are traced in the historic dramas of Mussorgsky and lyrical ones of Tchaikovsky. Born on the intersection of these two tendencies the innovative opera synthesis of tragedy-satire reflected the tendency of the final breakdown of bonds between personality and society. It is the reflection of the musical historic realities of this process that defines the theoretical value of this article.

Keywords: national tragedy concept, tragedy of «crime and punishment», existential poetics, game principle, mirror principle, tragedy-satire.

Параллель Чайковский и трагедия-сатира XX века выводит на проблему соотношения двух исторических типов художественного мышления – века XIX и века XX. Творчество Чайковского в таком контексте предстает неким рубиконом двух музыкальных эпох, будучи вершиной развития отечественной трагедийной концепции в пределах XIX века и одновременно – прямой предтечей жанра трагедии-сатиры, реализовавшегося на «послечайковской» стадии становления отечественной музыкальной культуры в творчестве молодых Прокофьева и Шостаковича. Однако в современных работах о творчестве Чайковского такая проблематика места себе не нашла. Так, авторы коллективной монографии о Чайковском [1] никак не касаются существенных вопросов продолжения гениальной оперной традиции Петра Ильича, сводя проблему «Чайковский – XX век» к сопоставлению имен Чайковский – Скрябин, а также П.И. и Б.А. Чайковских – преимущественно в плане проблемы лирико-драматического симфонизма. В частном порядке рассмотренные многие интересные особенности личности и творчества Чайковского, описанные в сборнике статей С.В. Фролова [2], однако не приводят к системным выводам представляемой ниже исторической типологии. Между тем генезис оперных открытий XX века отчетливо просматривается в музыке гениального завершителя оперных исканий века XIX...

Трагедия-сатира – естественный результат поиска искусства XX века и отображения ужесточившихся общественных противоречий, что и привело к «взрыву» традиционного оперного синтеза лирико-психологического наполнения, резкому обострению его полюсов, небывалой ранее силе воплощения социального начала. Симптоматична предметность «Пиковой дамы» Чайковского – последней психологической драмы XIX века, оперы-трагедии – и «Игрока» Прокофьева – первой психологической драмы XX века, она же – первая трагедия-сатира и первая русская опера по произведению Достоевского. Роман с одноименным названием около четверти века существовал в литературном мире до появления оперы, однако в качестве сюжетной основы своего произведения композитор предпочел не его, а пушкинскую «Пиковую даму»: уровень поэтики Достоевского оказался под силу только трагедии-сатире XX века.

Трагедия-сатира в сущности – «достоевский» жанр – по предельной степени выражения противоречивости современных «мира и духа». Через Достоевского, определившего законы художественного отражения следующей эпохи, познается и новый уровень трагедийного мышления его времени, которое в русской музыке имеет свои вершины: творчество Мусоргского и Чайковского. Движение от Мусоргского к Чайковскому соответствует двум основным этапам формирования отечественной музыкальной трагедии, связанным с кристаллизацией жанров народной и лирической драмы. Оба, в особенности лирическая драма (ведущий жанр творчества Чайковского), явились непосредственным источником рождения трагедии-сатиры. Говоря точнее, трагедия-сатира появляется на пересечении двух тенденций, в чем-то противоположных, но равно обладающих «достоевскими» свойствами; исследуя таковые у Мусоргского и Чайковского, возможно обнаружить новаторские принципы видоизменения классической трагедийной структуры.

Они возникают уже у Пушкина в связи с формированием в его творчестве противоречия «живое – мертвое»¹ – своеобразного трагедийного эквивалента русской истории, русского общества, русского характера. Прозорливо предугаданная поэтом опасность грядущего в процессе капитализации России, обездуховления личности и общества порождает тему краха индивидуального сознания в его столкновении с машиной российской государственности (неумолимое движение бронзового всадника Петра – «Медного всадника» – символизирует не только железную логику исторического процесса, но и роковую неотвратимость возникающего при этом глубочайшего противоречия общества и личности, трагическая судьба которой – плата за общественный прогресс). Отсюда и роковая подмена ценностных систем: мира людей и мира вещей, подмена идеалов идолами, человеческого – бесчеловечным, живого – мертвым. Столь блистательно развитая потом Гоголем, эта тема решена у Пушкина как трагедия вседозволенности, трагедия индивидуалистической страсти («Скупой рыцарь», «Пиковая дама»), предвосхищая трагедийную коллизию у Достоевского преступления человеческой нравственности под воздействием губительной идеи наживы.

Заложенное Пушкиным во второй половине века претерпевает глубокое и существенное развитие. Трагедия индивидуализма как трагедия бездуховности – главный нерв новой обличительной разновидности трагедии «преступления и наказания», содержательную основу которой составляет так называемая *концепция лицемерия*. Пушкинское противоречие «живое – мертвое» приобретает в последней универсальный характер, обрстая антиномиями: любовь – товар, позиция сердца – позиция «кармана», простодушие – лицемерие и т.д. Так социально конкретизируются полюса романтического в генезисе конфликта идеала и действительности: несмотря на переосмысление откровенно антиидеалистической, а в чем-то даже иронической повести Пушкина, путь от его «Пиковой дамы» к романтической трагедии Чайковского ведет через «Игрока» Достоевского, закладывая в трагедийную драматургию оперы черты будущей трагедии-сатиры.

Трагедия «разорванного сознания» Германа – Чайковского отражает жизненную ситуацию «утраченных иллюзий» подчеркнуто экзистенциально. В отличие от Мусоргского, трагедийная концепция которого достигает высших философских откровений в движении от бытового к социальному в пределах типичного для русского искусства конфликта «индивид – коллектив» (или, как утвердилось в музыковедении, народ – царь), оба полюса которого по-достоевски противоречивы и этим прямо предвосхищают трагедию-сатиру у Шостаковича, у Чайковского экзистенциальный момент изначально выделен в качестве главного и определяющего все стороны художественного целого. Сильнейший, вплоть до самоотрицания, внутренний конфликт Германа, характеризует предельную степень раздвоения личности через мастерский анализ «диалектики души» (т.е. не бытовой, но психологической коллизии), готовит трагифарсовый «взрыв» внутреннего существа героев трагедии-сатиры, расколотого несовместимостью человеческого и бесчеловечного, естественного и извращенного.

Извращение – центральная смысловая категория трагедии-сатиры: ее герой предстает как извращенное проявление извращенного общества. Таковы купчиха Измайлова и ее окружение, герои «Игрока» и «Огненного Ангела». Путь к подобному типу характера ведет от образов царя Бориса и студента Раскольникова, от Германа Чайковского, от трагедии своеволия и эгоизма. Традиционное наше толкование образа Германа как жертвы романтической страсти должно соотноситься с историческим контекстом проблемы индивидуализма, столь пророчески прозвучавшей в русской культуре XIX века. Согласно Достоевскому и всей русской философской школе, мировое зло – «темная основа нашей природы, злая в своем исключительном эгоизме и безумная в своем

¹ Антиномия «живое – мертвое» питает обе сложившиеся у Пушкина разновидности русской классической трагедии – народную и личную. Если для исторических драм Мусоргского характерна первая, то для Чайковского – вторая.

стремлении осуществить этот эгоизм, все отнести к себе и все определить собою». «И... если принимать это извращение за норму, то нельзя прийти ни к чему, кроме насилия и хаоса» [3, с. 53]. Здесь очевидна своеобразная динамика «размыкания» человеческой трагедии от индивидуума к социуму, совпадающая с ее движением от Чайковского – в век XX.

Процесс распада личности Германа – романтика, мечтателя, «бедного человека», исследуется в опере через составные его *трагической вины*, в качестве которых и выступают полюса «живое» и «мертвое» – «образ рока» (Графиня) и «образ любви» (Лиза): драматургическая и смысловая функция конфликтов «Герман – Графиня» и «Герман – Лиза» состоит в конкретизации экзистенциального конфликта Германа. В двойственном его образе просматривается идея перерастания гоголевской категории трагической вины («виновен – невиновен») в ее новое трагедийно-гротескное качество («обличаемый – обличитель»). С этим сопряжена и новая трактовка *темы рока*, ибо роком героя трагедии-сатиры оказывается среда, собственно концепция лицемерия.

Способ реализации последней также был освоен трагедийной драматургией XIX века. От Чайковского к Прокофьеву и Шостаковичу ведет здесь многое, зачастую неожиданное для нашего привычного представления о театрально-симфоническом стиле автора «Пиковой дамы». Так, для психологической мотивации поступков героя трагедии Чайковского использует *систему параллельных образов*, так называемых двойников, которыми относительно Германа являются Графиня (ирреальный двойник Германа, его маниакальная идея), Лиза (женский вариант образа романтика-мечтателя, страдальца), Елецкий («благополучный» полюс Германа, его удачливый, а затем неудачливый соперник), игроки, среди которых выделена фигура Томского – «provokatora» трагедии Германа. В дальнейшем вся противоречивая конструкция трагедии-сатиры будет строиться на системе двойников, на взаимоотражении «зеркальных» пар по принципу «возвышенное – низменное», «трагическое – сатирическое». На том же зиждется драматургия «Игрока», где «зеркалят» трагедия (Алексей – Полина) и сатира (Генерал – Бабуленька), «Катерины Измайловой», где многократно воспроизводится альтернатива «хозяин – раб» (отец и сын Измайловы, где Зиновий – фарсовый двойник Бориса, равно как Задрипаный мужичонка – двойник Сергея по принципу «невезучий – везучий»; в варианте тем женской судьбы сопоставлены образы Катерины и Аксиньи, Катерины – каторжниц и т.п., и т.д.).

Чрезвычайно сложной и притом стройно-целенаправленной системой «двойников» характеризуется оригинальная структура «Огненного Ангела», основанная на трехкратном воспроизведении средневековой мистериальной «триады» Божественное – Дьявольское – Земное.² То же скажем и об образах-provokаторах внутреннего конфликта главного героя, каковыми, «по стопам» Томского являются Сергей – для Катерины (как низменный двойник возвышенного образа ее любви), Генрих – для Ренаты, Полина – для Алексея, Бабуленька – для Генерала.

Принцип игры, весьма своеобразное действие которого движет трагедийную драматургию Мусоргского³ (и воспринимается в контексте амбивалентного творчества которого вполне органично!) – далеко не чуждо и Чайковскому. В сущности, в этом нет ничего удивительного, если учесть априорно-игровую природу трагедии, тем более что в конце XIX столетия речь идет уже о специфически-достоевском качестве игрового начала и у Мусоргского, и у Чайковского, выступающего в качестве «проявителя» трагедийной «подкладки» концепции лицемерия. Важнейшие узловые моменты драматургии «Пиковой дамы» – завязка (1-я картина), развязка (7-я картина), а также перелом в

² См. подробнее: [4, с. 78-79].

³ Укажем на достаточно сложную систему двойников в «Борисе Годунове» Мусоргского, которая решает задачу «двойного плана», конкретизируя конфликт народ – царь и углубляя внутренний конфликт Бориса, provokаторами которого являются: образ-идея возмездия (Дмитрий), образы претендентов на престол (Шуйский и Самозванец), образы «совести народной» (Пимен и Юродивый).

сознании Германа (3-я картина) осуществляются как бы на фоне бытовых сцен, игровых ситуаций (игры детей в Летнем саду, разыгрывание Пасторали на форме «театра в театре» на балу у Вельможи, игра в карты в игорном доме). Однако этот так называемый фон высвечивает основную психологическую коллизию идеи игры по мере ее продвижения от видимости к сущности: сначала по контрасту (в 1-й картине – резкая несовместимость мятущейся души героя с безмятежными идиллиями быта), затем по аналогии, возникающей в связи с многозначительной аллегорией Пасторали 3-й картины, в игровых формах персонифицирующей альтернативу «любовь – товар», и, наконец, в полном отождествлении с внутренней ситуацией Германа-игрока в 7-й картине («Что наша жизнь? – Игра...»). Так с помощью конечного слияния первоначально разведенных полюсов (романтического экзистенциального «ядра» героя и враждебного ему быта-игры) осуществляется переход души Германа из «живого» в «мертвое».

Особо подчеркнем сквозное значение мотива игры в непосредственном значении темы лицемерия, первоначально заявленной в балладе Томского, где в один узел завязаны основные параметры трагедийного конфликта – «любовь», «товар», «игра». Далее он кульминирует в больном уже сознании Германа (3-я картина) под воздействием шутовского «карнавального» розыгрыша, что непосредственно влечет за собой серию «актов воли» – огромную зону трагедийных кульминаций-развязок в виде насильственных смертей Графини, Лизы и Германа⁴. Сказанное категорически противоречит идее фоновых сцен как «отстранения», «эпизодов вставного характера», оттеняющих основную линию оперы (как на том настаивает исследователь Н. Туманина [5, с. 333-340]). В трагедийной драматургии Чайковского нет и не может быть отстранений, равно как и в поэтапном нарастании психологических импульсов, взятых в «вершинных» проявлениях, по-достоевски («на пороге» – как у Бахтина), в самый напряженный момент внутренних переживаний выливающих в «акт воли». Каждый эпизод, каждое ответвление действия есть очередной этап реализации основного конфликта, чему способствует достоевская трагедийная коллизия игры как способа уничтожения живого мертвым.

Так, поэтика романов Достоевского по сути – будущая поэтика трагедии-сатиры русской оперы XX века, находит свой исторический эквивалент в образах оперных трагедий Чайковского, сообщая им принципы оперного мышления новой эпохи. Отталкиваясь от идеи романтического двоемирия, насыщенного невероятной силой противоречием видимости-сущности, живого-мертвого, которое выражается не только видимо, в конфликтном ряду представителей «концепции лицемерия» (будущий конфликт: герой – среда, личность – общество), но и экзистенциально, образуя неразрешимый внутренний конфликт героя (по сути, именно он и является источником сложного конфликтного построения трагедии-сатиры), оперные трагедии Чайковского оснащают композиторов будущего музыкальными принципами воплощения неразрешимых личных и общественных коллизий XX века.

Литература

1. «...Как слово наше отзовется...»: П.И. Чайковский в современном мире: кол. моногр. СПб., 2014.
2. Фролов С.В. Чайковский: музыкально-исторические этюды. Тамбов, 2015.
3. Соловьев В.С. Литературная критика. М., 1990.
4. Бекетова Н.В. Типы обличительных концепций Прокофьева и Шостаковича // Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве. М., 1987.
5. Туманина Н.В. Великий мастер. М., 1968.

⁴ Отметим также значение игрового начала в «локальной» трагедии Лизы – игровая-хороводная 2-й картины имеет символический смысл протеста живого естества против трагического предзнаменования судьбы Лизы, заключенного в предшествующем романсе Полины. Кстати, вторжение гувернантки в разгар девической игры предвосхищает подобное же решение сцены Лизы и Германа, в которую вторгается Графиня-рок (вновь принцип двойников).

References

1. «...Как слово наше отзовется...»: P.I. Tchaikovsky v sovremennom mire: kol. monogr. [«...How our word will recall...»: P.I. Tchaikovsky in the modern world: coll. monogr]. Saint Petersburg, 2014.
2. *Frolov S.V.* Tchaikovsky: muzykalno-istoricheskie etyudy [Tchaikovsky: musical and historical studies]. Tambov, 2015.
3. *Soloviev V.S.* Literaturnaya kritika [Literary criticism]. Moscow, 1990.
4. *Beketova N.V.* Types of damning concepts of Prokofiev and Shostakovich // Traditional and new in domestic musical art. Moscow, 1987.
5. *Tumanina N.V.* Velikij master [The Great master]. Moscow, 1968.

УДК 78

А.Н. СИТАЛОВА

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ
В РОМАНСЕ С.М. СЛОНИМСКОГО НА СТИХИ А.А. АХМАТОВОЙ
«СЖАЛА РУКИ ПОД ТЕМНОЙ ВУАЛЬЮ»**

Ситалова Анастасия Николаевна, аспирант Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), nasikal@mail.ru

Аннотация. В статье на материале романса «Сжала руки под темной вуалью» из камерно-вокального цикла С.М. Слонимского «Десять стихотворений Анны Ахматовой» рассматривается специфика музыкального воплощения образа лирической героини стихотворений А.А. Ахматовой. Масштабность и художественная значимость камерно-вокального наследия Сергея Михайловича на ахматовскую поэзию не исследована в аспекте музыкально-поэтического взаимодействия, что обуславливает актуальность и новизну данной статьи. На основе методов целостного, жанрового и интонационного анализа музыкальных произведений выявлено соотношение поэтического текста с определенными элементами музыкального языка, что позволило определить метод работы композитора со стихотворением. Автор подчеркивает, что выбор широкого спектра музыкально-выразительных средств (гармонических, мелодических, фактурных, ритмических), обусловленный эмоционально-смысловыми доминантами поэтического текста и детального отражения его событий, говорит об отношении композитора к лирике А.А. Ахматовой.

Ключевые слова: С.М. Слонимский, А.А. Ахматова, музыкальный образ, поэзия, лирическая героиня, музыкальный язык.

UDC 78

А.Н. СИТАЛОВА

**MUSICAL IMAGE OF THE LYRIC HEROINE IN THE ROMANCE
BY S.M. SLONIMSKY ON VERSES A.A. AKHMATOVA
«GRAVED HANDS UNDER THE DARK VEIL»**

Sitalova Anastasia Nikolaevna, Graduate Student of the Krasnodar State Institute of Culture (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), nasikal@mail.ru

Abstract. The article based on an analysis of the romance «Gripped Hands under a Dark Veil» from chamber vocal cycle «Ten Poems by Anna Akhmatova» by S.M. Slonimsky discusses the specifics of the musical embodiment of the image of the lyrical heroine of poems A.A. Akhmatova. The scale and artistic significance of S.M. Slonimsky's chamber vocal heritage to verses by A.A. Akhmatova has not been studied in the aspect of musical and poetic interaction, which determines the relevance and novelty of this article. Based on the methods of holistic, genre and intonation analysis of musical works, the author of the study made an attempt to identify the relationship of individual sides of the poetic text with certain elements of the musical language, which made it possible to determine the composer's method of work with the poem. The author emphasizes that the choice of a wide range of musical and expressive means (harmonic, melodic, textured, rhythmic), due to the emotional and semantic dominants of the poetic