

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПАРАДОКСЫ В ОПЕРЕ П. ЧАЙКОВСКОГО «ПИКОВАЯ ДАМА»



«**П**иковая дама» П. И. Чайковского – произведение «сложное», практически неисчерпаемое, хотя за 124 года её существования эта музыкальная трагедия «покорила» многих исследователей, которые неустанно обнаруживали в содержании произведения всё новые и новые аспекты и, казалось бы, заполнили огромное количество ниш в осмыслении поистине уникального творения великого мастера.

К изучению феномена «Пиковой дамы» обращались не только музыковеды, но и театральные режиссёры (В. Мейерхольд, Ю. Любимов), критики, даже балетмейстеры. Об этом, в частности, свидетельствует недавняя постановка балета «Пиковая дама» Р. Пети в Большом театре (2001 год). В концепции спектакля доминирует тема балладного сюжета, воплощённого через музыку Шестой симфонии П. Чайковского.

Балетная интерпретация «Пиковой дамы» непосредственно переключается с мыслью И. Соллертинского, высказанной в далёком 1935 году: «Что является основной идеей у Чайковского? Трудно размышлять о замыслах умершего композитора <...> вероятно, справедливо, что центральной для Чайковского была коренная интеллигентская идея, что мир лежит во зле, что зло это, он, как типичный идеалист, расшифровать не мог, что зло это обычно называлось фатумом, роком, судьбой и что, наконец, Чайковской нашёл имя это фатума: имя этого фатума – смерть» [2, с. 245].

Проницательность данной характеристики очевидна и не подвластна времени, доказательством чему служит упомянутая балетная версия, в которой сюжет баллады истолкован в русле вышеизложенной концепции Соллертинского. Здесь подразумевается обобщённое отражение романтических философских размышлений о вечной игре человека со смертью, в которой посредником выступает призрак любви.

Таким образом, сверхидея оперы Чайковского изначально связана с трагедией всеобщей судьбы человеческой, воссозданной через фатальность судьбы отдельной личности (В. Гафт: «О, смертников великий бал: / Под каждой маской – тайна жизни»). Подобное

«переключение» из субъективного в объективное пространство свойственно всем узловым моментам «Пиковой дамы» (Интродукция, квинтет, Пастораль, моносцены 4 и 5 картин, развязка оперы – «философское эссе» в соло Германа и катарсис зауспокойного хора). Принцип «переключения» заложен в фабуле баллады, конфликтная энергия которой воплощается в двух противоположных типах драматургии: сценически активной – лирико-трагической, усложнённой гротескным компонентом, и повествовательно-созерцательной, внешне малодейственной. Вопрос о том, какая из этих составляющих является драматургическим фундаментом произведения, на первый взгляд, сомнений не вызывает. Утвердившаяся точка зрения о том, что Чайковский «перевёл» пушкинское ироническое повествование о «маленьком» немецком человеке с большими «нравственными» амбициями в пространство огромных романтических страстей и бурных сценических конфликтов лирической трагедии, соответствует характеру идеи, о которой говорил либреттист оперы М. Чайковский. Тем не менее, избранный композитором жанр баллады, на теме которой основывается симфоническая концепция «Пиковой дамы», позволяет предположить, что не всё в типологической характеристике драматургии произведения столь уж однозначно. Возникает вопрос о роли в опере эпических принципов, которые естественно коррелируются с литературным первоисточником. И хотя в «Пиковой даме» А. Пушкина нет баллады (как, впрочем, нет и темы рока), исследователи данного жанра указывают на её главный содержательный компонент, воплощаемый в повести: это «страшное событие», положенное в основу фабулы произведения (продажа души в сатанинской игре) и чреватое катастрофическими последствиями, над которыми не властно время. Надличный психоэмоциональный «образ» этого события обобщён в «сверхсимволике» внутридуховной реакции главных героев оперы через «лейттему страха». Этот «сверхобраз» возникает в наиболее существенных моментах драматургии. С ним связан принцип

«торможения», реализуемый посредством перехода активно развиваемой лирической коллизии во внутреннее созерцание «застылой фатальности».

В «Пиковой даме» практически нет ни одного драматургического пласта, не включённого в главный конфликт, что придает её процессуальности острейшую динамику. При этом «конфликтное» балансирование динамики и антидинамики возникает на основе двухсюжетности произведения, содержащего двухуровневый пространственно-временной континуум. Он включает в себя «прошлое» (версальская история) и «настоящее» (судьба Германа, сознание которого пребывает в двух временных измерениях по принципу «расколотого Я»). На фундаменте указанных составляющих в опере формируются различные типы драматургии: один – эпический, вырастающий из балладного сюжета, другой (во многом производный от первого) – лирико-трагический. Остановимся на картинно-повествовательных принципах произведения, которые не только не ослабляют его динамики, но придают особую напряжённость драматургической процессуальности.

В опере две завязки – лирико-трагическая (квintет) и фабульно-повествовательная (баллада). Отметим бесспорный парадокс: ещё до появления эпической баллады, содержание которой становится «импульсом» для последующего развития лирической трагедии, принцип эпико-статичной драматургии реализуется в квintете, где впервые соединены все участники трагической коллизии.

Статичность данного эпизода обуславливается не только полной остановкой действия (до тех пор весьма активно развиваемого через контрастную смену образов), но и сведением конфликтно-эмоционального начала к абсолютному минимуму. Выражение ужаса, неотвратимости, трагической обречённости усилено полнейшей застылостью, которая предопределена главным лейтостинато оперы – «образом страха». Музыкально-тематическое развитие в квintете ограничено ламентной интонационностью, отражающей единое скорбное состояние и как бы подготавливающей возникновение фатального события баллады. В композиционном плане квintет выступает своеобразным «коллективным монологом», скорее свойственным эпическому произведению. При этом обобщённость одного трагического состояния (соединяющего и одновременно «отталкивающего» друг от друга ключевых персонажей) имеет ярко выраженную субъективную природу. Параллель с эпическими

принципами в характеристике данной трагической завязки не случайна. Данная параллель продиктована общностью метода, при котором моменты наибольшей действительности (завязка, кульминации, развязка) сопровождаются «торможением» и объективацией единой повествовательно-описательной реакции участников происходящего (аналогично «Руслану» или «Садко»).

В «Пиковой даме» эта «обобщённость» реакции мотивируется и соответствием жанровому модусу произведения. Трагедия, как известно, с момента своего появления имеет свойство «выхода» в надличную сферу, пафос которой определяется как «глубоко осознанная и правдивая оценка противоречия действительности» [1, с. 70].

С известными оговорками происходящее в квintете можно уподобить «комментаторско-сопереживательным» принципам хора в античной трагедии. С точки зрения общедраматургического контекста, данный эпизод, как первая завязка-«предчувствие», является лирико-трагическим преддытком к балладе, через сюжет которой этому предчувствию и суждено материализоваться.

В жанре романтической баллады, как правило, вместе с лейтмотивом «страшного события», возникает тема «неотвратимости рокового возмездия за злодейство» [3, с. 440]. В опере оно осуществлено в пространстве «шабаша» игорного дома, где ранее состоялась преступная сделка, повлёкшая за собой череду фатальных коллизий. Подобная «завершённости» как бы формирует мифологему «замкнутого круга», из которого нет выхода.

Исследователи романтической баллады (в частности, В. Пронин) подчёркивают присутствие в её любовно-лирической разновидности трагического происшествия, связанного со встречей двух миров: «здесь» и «инфернального». В контексте этого происшествия пары «любовь–смерть» и «смерть–любовь» соединяют в один узел все сюжетные нити. На основе данной мифологемы в балладе формируется принцип двух пространств и двух времён: «В балладе границу переходит персонаж из мира потустороннего, вступая в контакт с героем, принадлежащим миру здешнему, и заканчивается такая встреча для последнего (героя. – И. Д.) – катастрофой. Чаще всего в роли пришельца выступает мёртвый жених или мёртвая невеста» [3, с. 440–441].

В соответствии с этой сюжетной семантикой складываются основные мотивы романтической баллады:

– мотив «пришельца, инкарнирующего преисподнюю»;

– мотив запрета, связанный с «приобщением героя к “царству мёртвых”»;

– мотив любви–смерти, амбивалентность которого всегда предопределяет трагический исход;

– мотив судьбы, имеющий фатальный характер [3, с. 207].

Перечисленные образно-концептуальные ипостаси баллады воплотились и в повести А. Пушкина (который, напомним, неоднократно обращался к балладному жанру), и в опере П. Чайковского. У последнего они усилены мотивом «любви–смерти–судьбы», раскрываемым в двухуровневом пространственно-временном континууме, который, как уже отмечалось, изначально формирует два типа драматургической процессуальности: эпико-повествовательную (рассказ о прошлом) и лирико-трагическую (настоящее).

В контексте сказанного, не лишним будет вспомнить о «временном перемещении», осуществлённом П. Чайковским в «Пиковой даме»: из пушкинского XIX – в «оперный» XVIII век. Как известно, ряд специалистов придерживается мнения о неправомерности такого «сдвига» в связи с возникающими на его почве «хронотопными ляпсусами». Не вступая в полемику по данному поводу, попытаемся охарактеризовать этот «временной сдвиг» с точки зрения балладной семантики.

Во-первых, отметим, что в упомянутом жанре историческая датировка события игнорируется, а посему «перемещение» действия в «оперную эпоху» и всяческие временные нестыковки допустимы.

Во-вторых, развитие лирической трагедии в опере не просто связано с коллизией баллады, но и «воспроизводит» её содержание сквозь призму «расколотого Я» главного героя, фатально обречённого повторить весь замысел «страшного события» на новом временном витке.

Таким образом, в соответствии с принципами балладного жанра развитие и завершение «рокового сюжета» не соотносятся с конкретным историческим временем, поэтому названный «сюжет» может возникнуть как в XVIII, так и в XIX или даже XX веке, пока не наступит роковая, предрешённая развязка.

Неотвратимость рокового начала подчёркнута в опере характерной для романтической баллады устремлённостью к «темной стороне бытия», благодаря чему действие как бы погружается в ушедшее «мёртвое» время.

Самая светлая 1 картина произведения завершается грозным мраком, после которого действие развивается в пространстве ночного

континуума, «стирающего» грань между вымыслом и реальностью, что также показательно для балладного жанра.

Если представить, что главный конфликт пушкинской повести связан с роковыми обстоятельствами, к которым стремится и в которые попадает герой, источником же конфликта является «незавершённость» мотива «страшной тайны», то есть доминирование причинно-следственной логики романтической баллады, становится понятной особая роль в опере Чайковского балладного жанра как смыслового центра, аккумулирующего энергию драматургического процесса. Услышанный рассказ о графине и Сен-Жермене не только переживается тем, для кого он предназначен, но и включается в его субъективное пространство, вследствие чего возникает мотив двойничества, присущий балладе.

«Герой грезит наяву, и его видения материализуются», поскольку в балладе «тайная сторона бытия недоступна здравому смыслу» [3, с. 441]. Именно в таком ключе – приоритета воображаемого над реальным – должна рассматриваться реакция Германа на «вторжение» графини во 2 картине: комически-бытовая ситуация в сознании героя приобретает свойства трагического предзнаменования. Принцип «расколотого Я» воплощён практически на всех уровнях оперной архитектоники, проявляясь, например, в образных «подменах», где «безымянная красавица» – это и «ангел», и «ведьма», а любовь – и «блаженство рая», и «пагуба души». Показательно, что влюблённый Герман ни разу, кроме момента смертельной агонии, не называет свою избранницу по имени. Балансирование его сознания между «безымянными красавицами» получает ярчайшее воплощение в симфонической логике оперы. Как известно, интонационная драматургия произведения основана на «оборотнической перелицовке» лирико-трагического начала в гротескное. Так, экспозиция женских образов объединена мотивом, произрастающим из фигуры *catabasis* и включающим в себя скерцозно-игровой элемент темы карт. Сцена Томского «рождается» из элегического соло главного героя «Я имени её не знаю», которое в контексте баллады преобразуется в лейтмотив картонной игры, соответствующий коллизии Графиня – Сен-Жермен. В этой связи следует указать на характерный для повести А. Пушкина и оперы П. Чайковского принцип: «расколотое сознание» героя воспроизведено через систему символов, что находится в полном соответствии с жанром баллады. Именно в упомянутом жанре, согласно С. Кольриджу, «сим-

вол возобладал над образом, и это, естественно, поскольку через символ передаётся значение того явления, которое нельзя понять рассудком» [3, с. 440]. В соответствии с подобной символикой, текст баллады становится неким посланием, запечатлевающим непознанную закономерность: подразумевается пророчество о третьем, кто должен завершить «алхимическую коллизию» Жермен – Графиня – Герман. Балладное пространство «разомкнуто», оно «смыкается» только вслед за полной реализацией этого пророчества, которому присущ некий надличный, роковой ход. Образы и ситуации версальской истории возрождаются в стихии грозного предзнаменования; его трёхмерность («от неба до ада») символизирует идею выбора пути, сделанного Германом.

В данном аспекте укажем на весьма симптоматичную коррекцию имени главного героя: Германна сменил Герман. В версии П. Чайковского это изменение не повлияло на суть нумерологической символики, которую А. Пушкин, живо интересовавшийся эзотерикой, вывел из имени своего героя. В соответствии с нумерологической логикой, имя Германн содержит тройку – число тела, семерку – число скрытого духа, единицу – число души. Последнее как в повести, так и в опере «подменяется» образом зла – Дамой Пик, символизирующей в упомянутом контексте идею «проданной души». При этом спасение души соотносено с «вечной женственностью», олицетворяющей Божественную Любовь. Чайковский сохранил числовую символику имени пушкинского Германна, о чём свидетельствуют не только интонационно-тематическая логика и троичность повторов образно-ситуативного ряда, но и композиционное построение оперы, содержащей три действия, семь картин и название «Пиковая дама». Это название, как известно, является «именем собственным» Графини, чья «жизненная фабула» фактически становится «ключевым элементом» и повести, и оперы. Не менее существенно другое: переименовав пушкинского героя, композитор подчеркнул сокровенную близость и «двойническую преемственность» главных персонажей в замкнутом круге балладного пророчества (Сен-Жермен – «святой брат», Герман – просто «брат»). Любопытно и то, что призрак Сен-Жермена, мага и алхимика, который, по замечанию Вольтера, «живет вечно и знает всё», в соответствии с его личностным мифом, появляется то здесь, то там после смерти, наступившей в 1784 году (1785 – Париж, 1788 – Венеция, 1814 – Вена). Таким образом, мистификация, касающаяся «прихода» Сен-Жермена к графине, имеет

под собой очевидную мифологическую почву. Образ графини, как бы пребывающий в двойном пространственно-временном континууме, опосредованно связан с характеристикой «второго Жермена», т. е. Германа. Главный герой оперы предстает не только с «душой Мефистофеля», «тремя злодействами на душе», но и в ореоле лермонтовского Демона – «печального духа изгнания», пылко влюбленного в Ангела. «Земной конфликт» («она знатна», «тень соперника» и т. д.) быстро утрачивает актуальность, и герои, словно фигуры карточной игры, меняются ролями в сюжете «преступление – наказание – покаяние». Любопытно, в контексте сказанного, параллели между «Пиковой дамой» и «Кармен». Помимо отмечавшегося цитирования «темы из Бизе» в хоре мальчиков (1 картина), «отзвуки» этой оперы возникают в ариях Лизы, которые содержат тему гадания Кармен, символизирующую фатально-трагическую неизбежность развязки в игре судеб обеих героинь.

Рассматривая типологические свойства баллады, используемые композитором, укажем на две основные её разновидности: комическую («прообразом» которой явилась английская балладная опера, а также позднеромантическая баллада) и трагическую, которая получила развитие в творчестве Шиллера. Поэт вводит в этот повествовательный жанр принципы театральной драматургии, которые «перестраивают» конфликтный сюжет из эпического в действенно-драматический. В «Пиковой даме» композитор использует и куплетно-номерной принцип взаимодействия песенно-танцевальных жанров балладной оперы, и шиллеровские принципы миниатюрной повествовательной драмы, в русле которой раскрывается трагико-лирическая подоплёка оперы.

Как известно, одной из парадоксальных составляющих эпической драматургии является противоречие между глобальностью содержания события, находящегося в центре эпической поэтики, и характером его воплощения: чем глобальнее конфликт (социально-исторический, вселенский), тем «слабее», «спокойнее» повествовательно-картинная процессуальность его воспроизведения. Именно в таком ключе раскрыта основная конфликтная фабула оперы, заключённая в балладе.

Будучи одной из главных составляющих смысловой идеи оперы, баллада фактически закладывает драматургический фундамент, благодаря которому из повествовательно-картинного рассказа произрастает активно развёртывающаяся трагедия. «Балладная коллизия» как самостоятельная фабульная единица соот-

носится с группой действующих лиц: повествователь – Томский, игроки (маски) – Чекалинский, Сурин, прямо не участвующие в коллизии, но «обыгрывающие» её с Германом. Кроме того, персонифицированный образ Графини, связывающий infernalную сферу и повседневную реальность, трактован, в соответствии с принципами русской романтической баллады, как образ роковой предначертанности. Её линия раскрывается в двух ракурсах: комически-бытовом и трагическом (соответственно – скерцо, тема рока, фигура *catabasis*, символизирующая нисхождение в адское пространство). Такое сочетание комического и трагического определено содержанием повествования Томского, в котором присутствует анекдотический элемент. Последний умело эксплуатируется «масками», затевающими карнавальную игру с Германом и упорно навязывающими ему роль «третьего», которому суждено завершить историю Графини.

В балладе Томского обнаруживаются важнейшие составляющие эпического метода: первое – сам жанр, с его открытой повествовательной-картинной природой, второе – «страшное событие», третье – максимально обнажённая ситуативность с ярким описанием эпохи, помещаемая в центр рассказа (что подчеркнуто интонационно-тематическими особенностями, имитирующими восклицания Сен-Жермена в духе речитатива оперы-*seria*), четвёртое – главный смысловой конфликт «Пиковой дамы» («любовь – игра – богатство»), обобщаемый через повествование о версальских событиях, содержание которого приобретает статус *idée fixe*. При этом, в соответствии с принципами шиллеровской баллады, «разрушение» повествовательности при помощи вводимой конфликтно-диалогической структуры (Графиня – Сен-Жермен) «взрывает» рассказ Томского, преобразуя его в сценическое действие. Последнее возникает вслед за «нравоучительной сентенцией» повествователя, ибо, в соответствии с балладными принципами, услышанное должно повториться в новом качестве героя и стимулировать «активность» трагического развития в опере. Так, по окончании внешне замкнутой куплетной формы, следует динамичное «внедрение» её смысла в сценическое действие («выводы» Сурина и Чекалинского, клятва Германа). Это новое качество, однако, во многом опирается на законы эпико-повествовательной драматургии, содержащей и принцип контрастно-образного противопоставления (тьма – свет, Графиня – Лиза, Герман – Елецкий), и принцип вариантной повторности в развёртывании сложившейся

коллизии, поскольку «...сюжетный архетип романтической баллады складывается из ряда устойчивых многократно повторяемых мотивов, кочующих из одного сюжета в другой» [3, с. 207]. В опере этот принцип обуславливает не только особенности развития лейткомплекса карт, но и «перерождение» повествования баллады в лирическую трагедию-фарс.

К примеру, варьирование балладной коллизии дано в «театре представления» пасторального спектакля (3 картина), где тема «любовь – игра – богатство» раскрывается с помощью сюжета, «наивность» которого призвана обнажить откровенность замысла. В предшествующей 2 картине эта же пасторально-аркадийная тема воплощена средствами трагической элегии, символизирующей фатальную обречённость романтических мечтаний главной героини. Иными словами, игровая сцена пастушков 3 картины преломляет лирико-трагический смысл повествования Полины, аккумулируя концепт баллады в двух драматургических плоскостях: лирико-трагической и комической. Варьирование содержания баллады наблюдается и в сквозных «рефренах» масок, воздействующих на Германа и обнаруживающих ту же тенденцию «перерастания» фарсово-игрового в лирико-трагическое. 7 картина суммирует развитие этих взаимодействий. Здесь конфликт игрового и трагического решён на основе как контрастного противопоставления, обусловленного несоответствием героя окружающей его среде (трагическое безумное состояние Германа соотносено с приземлённо-бытовым комическим контекстом), так и синтеза (трагическое «подменяется» цинично-вульгарным).

Новое кредо главного героя, которое излагается на протяжении последнего соло Германа, в известном смысле не только варьирует куплеты Томского из 7 картины, но и является репризой баллады. И по форме, и по содержанию – это декларация соответствующей сверхидеи, запечатлённой в устах «пародийного двойника» Сен-Жермена. Ложный пафос повествования о смысле жизни (запев) сменяется скерцозной «скачкой» припева и тем самым напоминает не только балладу Томского, но и философский скепсис куплетов Мефистофеля из оперы Гуно «Фауст». Интонационно-тематический и жанровый склад куплетов Мефистофеля и ариозо Германа (героя с «душой Мефистофеля») характеризуется очевидным «родством», что указывает на близость их символично-образного содержания.

Особое место в балладной поэтике оперы принадлежит линии Графини и её «повествова-

тельной сцене» (4 картина). Этот эпизод возвращает не просто к главному персонажу баллады, но, прежде всего, к эпохе, канувшей в Лету, то есть к inferнальному пространству, в котором рождается роковая тайна, а вместе с ней – и лейттема страха. Именно об этом повествует Графиня, напевающая арию Лоретты из балладной оперы Гретри («Мне так страшно наедине с ним оставаться в тишине»). Этот «созерцательный» эпизод «тормозит» активно развиваемую психологическую трагедию главного героя. Его сознание, как и в предшествующей сцене с портретом, словно погружается в потусторонность «версальского мира», подготавливающего «взрыв» фатальной развязки («она мертва, а тайны не узнал я») – смыслового итога страшного пророчества.

В отличие от Пушкина, композитор так и оставляет участников этой сцены олицетворением двух параллельных миров «живого» и «мёртвого» (4, 5, 7 картины). «Сталкивая» образы, Чайковский нигде не предусматривает диалогического разрешения указанных «столкновений»; тем самым подчёркивается «независимость» фатально-балладного начала. Начиная со сцены Томского, действие в опере «раздваивается» между временными полюсами – настоящим («живым») и прошлым («мёртвым»). Они «разделяют» любовно-лирическую коллизию на две «взаимоотрицаемые» пары Герман – Лиза, Герман – Графиня. Если первая коллизия воспроизведена средствами яркой сценичной драматургии, то вторая – через «внутренние» повествовательные монологи героя.

На основании изложенного позволительно сделать вывод о том, что система смысловых реминисценций, характерных для балладного жанра, в опере Чайковского не ограничивается образно-ситуативными проблемами, но реализуется в трёх типах «полярно противоположной» драматургической процессуальности. В ней сочетаются принципы повествовательного, комически-игрового и лирико-трагического жанров, которые заложены в синтетичности двух типов баллады (комического и трагического), используемых композитором.

Выявленные особенности естественно воплотились в симфонической логике произведения, что следует как из партитуры оперы, так и из многочисленных её аналитических описаний. Эталонном симфоническом отражении главных содержательных ипостасей баллады является Интродукция, в которой контрастно соединились эпическая повествовательность первого раздела с гротескно-трагическим скерцо и лирико-трагической ариозностью второго.

Тема балладного повествования, как основополагающий интонационный источник оперы, из которого рождается её драматургическая процессуальность, открывает произведение, изначально «указывая» на характер жанровой природы «Пиковой дамы». Энергия балладной темы в Интродукции распределяется, как и во всей опере, по принципу двухуровневого пространственно-временного континуума. Первый раздел символизирует «время ушедшее» (эпоха Людовика XV), второй – «переносит» повествование во время настоящее (сюжет «оживает» в судьбах Германа и Лизы). Показательно, что импульсом к появлению второго раздела становится лирически-скорбная интонация «мольбы Жермена», которая «взрывает» отстранённость балладного повествования и «переводит» его в активность лирико-трагического пространства. Последнее отражает субъективно-дуалистическое восприятие балладного содержания Германом. Его «духовная раздвоенность» раскрыта в противопоставлении тем карт – рока и любви, которому соответствуют гротескно-наступательное скерцо и лирико-гимническая тема, отражающие оппозицию «живое – мёртвое», «дьявольское – Божественное».

Подводя итоги вышеизложенному, отметим, что принцип контрастного противопоставления двух пространств и двух времён, воплощающий различные картины мира, показателен прежде всего для эпической драматургии, тем более что характер тематической основы демонстрирует её «отстранённо»-повествовательную, внеличную природу. Процесс развёртывания «интонационной фабулы» переносит эпико-созерцательную тему в условия лирико-трагической динамики. Таким образом, симфоническая логика, равно как и образно-содержательная поэтика произведения, основывается на производности различных драматургических типов, возникающих из эпико-повествовательной процессуальности, которая формирует целое по принципу причинно-следственных связей. Парадокс как приём утверждения, противоречащий общепринятым понятиям, в данном случае соотносится с жанровой природой «Пиковой дамы». Из анализа, проделанного нами, следует, что поэтика произведения основана на принципах балладного жанра. Это, в свою очередь, позволяет сделать вывод о том, что, вопреки существующей оценке жанрового статуса «Пиковой дамы» только как лирико-трагической, она является своего рода образцом новой романтической балладной оперы, созданной Чайковским.

Повествовательный тон, заданный темой рассказа Томского, получает своеобразное преломление в катартическом разделе произведения, где соединяются зауспокойный хорал и лейтмотив любви. Последний, лишённый эмоциональной напряжённости конфликтной динамики, звучит умиротворённо-затухающе, подобно законченному повествованию. В «тишине дальнейшего молчания» невольно вспоминается мысль Чайковского, считавшего, что если человек много страдал при жизни, то он имеет право на покой после неё. Начав с этой мысли наши рассуждения, ею и завершим исследование о драматургических парадоксах «Пиковой дамы».

В качестве лирического постскриптума напомним некоторые факты, связанные с главной героиней «Пиковой дамы» и авторами, запечатлевшими её необычную судьбу. Мистицизм, присущий истории, которая была рассказана в повести Пушкина и опере Чайковского, не ограничился рамками литературного и музыкального пространств и, в полном соответствии с законами балладного жанра, продолжил своё «роковое шествие» в судьбах тех, кто прикоснулся к его тайне.

Земной путь 96-летней Натальи Петровны Голицыной завершился в 1837 году, после гибели Пушкина, обессмертившего её легенду. Очевидцы последних дней княгини рассказывают, что призрак «страшного события» – одинокий офицер – возник незадолго до её кончины перед окнами первого этажа особняка на Малой Морской, 10 в Петербурге. Она называла его ангелом смерти, пришедшим к ней за грехи молодости, и не ошиблась. В сочетании цифр, составляющих год смерти Пушкина и Голицыной, по какой-то странной прихоти соединились цифры 3, 7, 1...

Спустя 56 лет в доме напротив особняка княгини умирал композитор, который не просто воссоздал сюжет её мифа, но и сумел раскрыть его суть через глубинные ипостаси романтической баллады. В предсмертный час забытья грезившему Чайковскому также явился призрак «чёрного офицера», о чём свидетельствовал врач, присутствовавший при агонии композитора. Тем самым воплотился один из главных концептуальных мотивов баллады – «мотив пришельца, инкарнирующего преисподнюю».

ЛИТЕРАТУРА

1. Введение в литературоведение: хрестоматия / под ред. Г. Н. Пospelова. Изд. 2-е, доп. М.: Высшая школа, 1983. 327 с.
2. В. Э. Мейерхольд. «Пиковая дама»: Замысел, воплощение, судьба: сб. документов и материалов / сост. Г. В. Копытовой. СПб.: Композитор, 1994. 408 с.
3. Теория литературы : учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Академия, 2004. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 513 с.
4. Шевченко (Бегичева) О. Романтический балладный сюжет и его воплощение в «Воеводе» П. Чайковского // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: сб. ст.: в 2 ч. Астрахань: АИПКП, 2006. Ч. I. С. 206–211.

REFERENCES

1. Vvedenie v literaturovedenie: khrestomatiya [Introduction in Study of Literature: anthology]. Under the editorship by G. N. Pospelov. Moscow: Vysshaya shkola Press, 1983. 327 p.
2. V. E. Meyerkhof'd. «Pikovaya dama»: Zamysel, voploshchenie, sud'ba: dokumenty i materialy [Vsevolod Meyerhold. «Queen of Spades»: Conception, Embodiment, Destiny: Documents and Materials]. Compiling by G. V. Kopytova. St. Petersburg: Kompozitor Press, 1994. 406 p.
3. Teoriya literatury: uchebnoe posobie: v 2 tomakh [Theory of Literature: educational supply: in 2 vol.]. Under the editorship by N. D. Tamarchenko. Moscow: Akademiya Press, 2004. T. 1: Teoriya khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poetika [Vol. 1: Theory of Art Discourse. Theoretical Poetics]. 513 p.
4. Shevchenko (Begicheva) O. Romanticheskii balladnyi syuzhet i ego voploshchenie v «Voevode» P. Tchaykovskogo [Romantic Ballad Subject and its Embodiment in P. Tchaikovsky's «Voevode»] // Muzykal'naya semiotika: perspektivy i puti razvitiya [Musical Semiotics: Prospects and Ways of Development]: collected articles: in 2 parts. Astrakhan': AIPKP Press, 2006. Part I. P. 206–211.

«—————» **ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПАРАДОКСЫ** «—————»
В ОПЕРЕ П. ЧАЙКОВСКОГО «ПИКОВАЯ ДАМА»

Статья посвящена проблемам драматургического синтеза, который осуществляется в «Пиковой даме» П. И. Чайковского через соединение эпико-повествовательных принципов балладного жанра с возникающими на его основе лирико-трагическими и комико-гротескными принципами. Автором рассмотрены различные

уровни балладной семантики, благодаря которым формируются конфликтная динамика произведения и его музыкальная концепция.

Ключевые слова: «Пиковая дама», романтическая баллада, художественное пространство и время, эпическая драматургия, «страшное событие», рок, мотив пришельца, расколотое «Я»

«—————» **DRAMATURGIC PARADOXES** «—————»
IN THE OPERA BY P. TCHAIKOVSKY «QUEEN OF SPADES»

The article is devoted to the problems of dramatic synthesis which is carried out in «Queen of Spades» by P. Tchaikovsky through the connection of the epic-narrative principles of a ballad genre with the lyrico-tragic and comic-grotesque principles arising on its basis. The author views the vari-

ous levels of ballad semantics owing to which the conflict dynamics of the work and its musical conception are formed.

Key words: «Queen of Spades», romantic ballad, space and time of art, epic dramaturgy, «a terrible event», fate, motive of the stranger, disrupted «I».

Дёмина Ирина Константиновна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
e-mail: dikart47@yandex.ru

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002, Ростов-на-Дону

