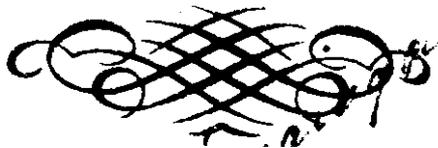


АКАДЕМИК В. В. АСАФЬЕВ



**ЕВГЕНИЙ  
ОНЕГИН**

**ЛИРИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ  
П. И. ЧАЙКОВСКОГО**



МОСКВА · ЛЕНИНГРАД  
МУЗГИЗ 1944

АКАДЕМИК Б. В. АСАФЬЕВ

*(Игорь Глебов)*

# „Евгений Онегин“

лирические сцены  
П. И. ЧАЙКОВСКОГО

*Опыт интонационного анализа стиля  
и музыкальной драматургии*

МОСКВА • ЛЕНИНГРАД  
МУЗГИЗ 1944

*Настоящая книга является второй редакцией исследования, написанного в Ленинграде зимой 1941|42 года и включенного в план работ Государственного Научно-Исследовательского Института Театра и Музыки.*

## ВВЕДЕНИЕ

«Но и любовь мелодия...»  
(Пушкин)

Предлагаемая работа о лирических сценах П. И. Чайковского «Евгений Онегин» обладает одной существенной особенностью: я веду собеседование об этом произведении так, как будто все время слушаю его, — сценами, деталями, фрагментами, мельчайшими элементами вплоть до отдельных интервалов, если они выступают, как смыслово-выразительные «значимости». Словом, весь анализ, слагаясь в слушании звукового высказывания композитором его мыслей, является всецело интонационным, то-есть музыка постигается всегда слышимой — в произнесении — и так и творящейся в сознании композитора, переплавляющем осязаемый им окружающий мир в слышимость. В читателе я точно также предполагаю «свободное владение» музыкой лирических сцен и полную в ней ориентировочность, слышание ее во всяких разрезах и направлениях. Поэтому нотных примеров я не даю. Да и немислимо их дать: пришлось бы перепечатывать вразбивку чуть ли не всю партитуру «Евгения Онегина»<sup>1</sup>. Чайковский доводит метод Глинки — характеризовать героев не одним каким-либо типовым лейтмотивом, а присущим каждому, свойственным ему комплексом интонаций, — до сложного развития, очень последовательного. Комплексы интонаций, свойственные отдельным персонажам, сплетаются друг с другом в родственных сопереживаниях душевных состояний и аффектов, становясь не столько личными, сколько вообще присущими человеку в данных условиях. Мало этого, они сливаются с психологическим раскрытием эпохи и драматических ситуаций. Словом, образуется система композиционных интонационных арок, звуко-арок, своего рода перекрытий от одной точки действия к другой. Психологически это вызывает «интонационные ассоциации» на всем протяжении лирических сцен; ассоциации, образующие чрезвычайно цепкую связь между отдельными моментами. Заметное преобладание секвенций в компо-

<sup>1</sup> Я ссылаюсь обычно на текст, необходимый для меня в качестве примера музыки, чтобы указать место интонации. Немногие же симфонические моменты лирических сцен считаю настолько общеизвестными, что полагаю, достаточно просто приблизительного указания на музыку, чтобы пример был обнаружен.

зиции «Евгения Онегина» объясняется именно наличием интонационной ассоциационной системы напоминаний, психореалистической «сигнализации» или отраженных рефлексов. Тем самым, душевная жизнь героев (каждая — личная, единственная в своем роде, — смыкаясь с «душевностью» остальных) становится своего рода интимным собеседованием личностей, участников драмы — романа. Секвенции своей гибкостью — конструктивной — и своей психологической чуткостью дают композитору тончайшие выразительные средства (стимул к тому мог быть внушен секвенцией в глинкавской каватине Гориславы «Ужели мне во цвете лет») и обуславливают воспринимающему слуху ориентировку на всем пути музыки лирических сцен. Можно даже сказать, что процесс формообразования в «Евгении Онегине» Чайковского является примером формы драматического музыкального произведения, рождающейся из секвенций, как системы интонационных ассоциаций или психореалистической — на что уже я указал — звукосигнализации. Но не только секвенции — ассоциируются друг с другом в ходе действия и отдельные интервалы, «отрезки звукорядов» и цельные мелодии (простейший пример: «Увы, сомненья нет!»). Возможно, что и сюжетный «мотив письма» дает этой переключке эмоционально-смысловое обоснование. Во всяком случае, вся музыкальная ткань лирических сцен — очень чуткая и настроена в эмоционально-интонационном отношении крайне восприимчиво. Вот все, что необходимо было выяснить предварительно.

---

«Одна сцена Татьяны с няней чего стоит!».

(Чайковский в письме к Н. Ф. Мекк от 27 мая 1877 года по поводу своего выбора пушкинского «Евгения Онегина» сюжетом для оперы).

История и процесс создания «Евгения Онегина» довольно ясны. Предварительных эскизов, повидимому, не сохранилось<sup>1</sup>. То, что рассказывает сам композитор в переписке и в известной трехтомной биографии, составленной его братом М. И. Чайковским, о возникновении замысла и ходе работы, затем вклинившийся во время работы в жизнь П. И. Чайковского «эпизод» с женитьбой и последовавший нервный кризис; наконец, знаменитое письмо С. И. Танееву, в котором Чайковский устанавливает реалистические основы «Евгения Онегина», — а через них для нас намечается подлинный стиль русского музыкального театра и в отношении музыки, и в отношении пения, то-есть исполнительства, — обо всем этом повторять подробно не стоит, как об общеизвестном.

Вкратце: сочинение «Онегина», по словам композитора, протекало так:

18 мая 1877 года Петр Ильич пишет брату Модесту Ильичу о своем увлечении мыслью артистки Лавровской об «Евгении Онегине», как оперном сюжете. В июне (к 23-му) были закончены эскизы трех первых картин и еще какие-то части, в общем две трети оперы. 6 июля Чайковский женился. Есть сведения, что 30 августа он закончил инструментовку первой картины. В сентябре Чайковский заболел и 2 октября выехал за границу в Кларан (Швейцария), где вскоре возобновил работу над «Евгением Онегиным», параллельно инструментуя и четвертую симфонию. Симфония была закончена 26 декабря, «Евгений Онегин» — 20 января 1878 года (в Италии, в Сан-Ремо).

<sup>1</sup> Совсем обратное с «Никовой дамой», где отличное состояние материалов и точность сообщений самого композитора позволяют проследить все стадии творческого процесса. К сожалению, остались незавершенными ценные исследования, о работе композитора над этой оперой покойных музыковедов А. Е. Будяковского и Г. П. Орлова.

Более необходимым считаю, тоже вкратце, напомнить здесь о самых первых этапах сценической истории «лирических сцен», о начале признания и общественной их жизни. Впрочем, о «жизни» даже самых популярных музыкальных произведений не принято говорить обстоятельно, хотя это и странно: слушаемое произведение, в сущности, и есть живое произведение, ибо неслышимой музыки в общественном сознании нет<sup>1</sup>. Жизнеспособность «Евгения Онегина» обусловлена тем, что Чайковский нашел обобщающие сочетания звуков такого качества, какие отвечали всецело и отвечают до сих пор самым желанным, самым волнующим лирическим интонациям множества людей, пожалуй, миллионов слушателей (ведь уже которое поколение не хочет расставаться с этой, в сущности, наивной, простодушной музыкой!), ибо не только в сюжете тут дело и не в популярности пушкинского романа. Боюсь сказать, но мне думается, что процентное соотношение между читателями романа и слушателями музыки «Евгения Онегина» будет не в пользу романа: слушателей (и среди них многих, увы, не читавших романа) окажется больше. Тему Пушкина Чайковский включил в существо интонационного содержания своей эпохи, а это содержание не изживается до сих пор, настолько оно общечеловечно.

Итак, слушание «Евгения Онегина» русским обществом началось с ученического спектакля Московской консерватории 17 (29) марта 1879 года, шедшего под управлением директора консерватории Николая Григорьевича Рубинштейна, в сценической постановке артиста И. В. Самарина, в декорациях частью борных, частью вновь написанных К. Ф. Вальцем. Спектакль происходил в Малом театре. Состав исполнителей следующий: Татьяна — М. Климентова, Ольга — А. Левичкая, Ларина — М. Рейнер, няня — З. Коншина, Евгений Онегин — С. Гилев, Ленский — М. Медведев, Гремин — В. Махалов, Трике — Д. Тархов, ротный — исполнитель партии Гремина — В. Махалов, Зарецкий — исполнитель партии Трике — Д. Тархов. Хор из учениц (28) и учеников (20) консерватории мог звучать вполне нысыщенно, но состав ученического оркестра — по имевшимся у меня материалам — очень скромный, в особенности струнные: только 13 человек (4 первых и 4 вторых скрипки, 2 альты, 2 виолончели, 1 контрабас)! Думаю, что их дополняли либо профессорским составом консерватории, либо из оркестрантов московских императорских театров, как было и с духовыми инструментами: в консерваторском составе их было только 12 человек, а партитура требовала 17. Литавры и арфа были в ученическом составе. Повторение спектакля состоялось 12(24) июня того же года. Отвечает ли партитура так называемой первой редакции «Евгения

<sup>1</sup> Обыкновенно в таких случаях перечисляются обычно «злободневные» отзывы текущей прессы, тогда как надо вслушиваться в долетающие до нас голоса слушателей-зрителей: именно популярность «Евгения Онегина» — результат восприимчивости многообразнейших слушателей при нечуткости «знатоков».

Онегина» тому виду или той редакции, в какой шли эти спектакли, мне пока не удалось выяснить.

В Большом театре, в Москве, первая постановка «Евгения Онегина» состоялась под управлением Бевиньяни в 1881 году 11(23) января (Татьяна — Верни, Ольга — Крутикова, Ларина — Юневич, няня — Винчи, Евгений Онегин — Хохлов, Ленский — Усатов, Гремин — Абрамов, Трике — Барцал, ротный — Фюрер). Первое же исполнение в Петербурге имело место 22 апреля (4 мая) 1883 года в зале Кононова, где подвизался Музыкально-Драматический Кружок Любителей. Дирижировал К. К. Зикс, а режиссировал драматург Н. А. Потехин. В апреле же состоялись три повторения спектакля.

Только в 1884 году — 19(31) октября «Евгений Онегин» дождался постановки в петербургском Большом театре под управлением Э. Ф. Направника и со следующим исполнительским составом: Татьяна — Павловокая, Ольга — Славина, Ларина — Конча, няня — Бичурица, Евгений Онегин — Прянишников, Ленский — Михайлов, Гремин — Корякин, Трике — Муратов, ротный — Соболев, Зарецкий — Дементьев. 27 октября (8 ноября) 1892 года, то-есть только через восемь сезонов, состоялось 100-е исполнение «Евгения Онегина» в блестящем составе: Татьяна — Медея Фигнер, Ольга — Долина, Ларина — Юносова, няня — Каменская, Евгений Онегин — Яковлев, Ленский — Фигнер, Гремин — Майборода, Трике — Титов, ротный — Соболев, Зарецкий — Климов 1-й. Надлежит упомянуть, что танцы ставил выдающийся русский балетмейстер Л. И. Иванов. Факт 100-го представления свидетельствовал о безусловной жизнеспособности скромных «лирических сцен» в лучшем столичном театре, и автору пришлось «забыть» о намерении не отдавать своего камерно-здуманного произведения на большие сцены. Все-таки, до сих пор ощущение «неуютности» сопровождает каждое возобновление «Евгения Онегина» в условиях grand spectacle'я, словно все тонкое в стиле этого произведения настраивается на «преувеличение», а действие-драма «мелодраматизируется», теряя прелесть лирической естественности, «незаметности» драматургии и театрализации.

Суммируя отзывы прессы и критики, солидной и несолидной, можно принять за основной тон: отношение к «Евгению Онегину» как к явлению преходящему, без серьезного в него вникания, а только иногда с показным видом серьезности, но при этом с позой обиды за Пушкина до грани какого-то «фетишизма». Была своего рода мода защищать пушкинский роман от посяганий композитора. И в моде этой чувствовалось нечто оскорбительное для памяти великого поэта: его «Евгений Онегин» оказывался музейным экспонатом, на котором надпись: «хранить бережно», «держат в сухом месте», а не бытующим произведением, читаемым каждой эпохой по-своему, живым, дающим все новые и новые ростки в русской мысли и искусстве. Но публика, особенно демократический слушатель, не обращала никакого внимания на

предостережения «судей высокой вкусовой квалификации» и выказывала свое чуткое, можно сказать, лирически-любственное отношение к «Евгению Онегину» Чайковского всё сильнее и сильнее, притом повсеместно и независимо от качества исполнения. Хорошо помню, в моем детстве — в семье, не посещавшей оперы, — имя Чайковского произносилось с глубоким уважением именно как композитора «Евгения Онегина» (это — конец восьмидесятых годов), а вскоре же и как композитора «Пиковой дамы». В подготовительном и первом классах одной из петербургских гимназий, куда я поступил в 1894 году, шли пылкие споры о Фигнере — Ленском (он начал петь эту партию в 1888 году), и в «антрактах» между уроками происходили импровизированные «исполнения», особенно сцены дуэли. И это не потому, что смерть Чайковского в 1893 году всколыхнула интерес, — о композиторе, как усопшем, тут и не вспоминали, — а просто от факта такой популярности произведения, что оно стало в полном смысле слова бытовым явлением и общим интонационным достоянием: у всех, всюду «на слуху», в любой момент жизни. Такого рода способность музыки переходить в «интонационное общение» — крайне существенна. Фрагменты произведения включаются в интонационный словарь эпохи и растворяются в общезначимом эмоционально осязаемом комплексе живых интонаций, подобно словам в языке<sup>1</sup>. В сущности, тут мы и имеем дело с музыкой, как живой речью, но, заметим, — очень, очень немногие произведения превращаются в своих органических деталях из явления музыкальной литературы в явление музыкально-языкового общения. Для этого они должны сами вырасти из основного интонационного содержания эпохи — из общезначимого «интонационного словаря»! Таким явлением и оказались «лирические сцены» — «Евгений Онегин» Чайковского (причем вовсе не молниеносный успех премьер играл тут роль, и такого рода успеха, в сущности, и не было, а постепенное и прочное органическое «всасывание», поглощение жизненнейших «составов» музыки массовым слухом). Конечно, исключительно напевное мелодическое содержание «Евгения Онегина» и вышеупомянутые особенности его композиции (интонационно-комплексные образные ассоциации) имели тут громадное значение и оказали существенное воздействие.

## 2

Корни «общительной» интонационности «Евгения Онегина» надлежит искать в общеевропейском движении к песне-романсу, как обобществляющей демократические крути города лирике.

<sup>1</sup> Этим свойством объясняется частое забвение широкими кругами слушателей имени композитора популярнейшей музыки. Тут вовсе не всегда дело в невежестве, а в переходе наиболее живых, чутких элементов произведения в «устную традицию», в бытовое общение, в становление музыкально-речевое.

Движение это зародилось еще до революции 1789 года в кругах преимущественно французской мелкобуржуазной и ремесленной среды на смену салонной, «пасторальной» песне-романсу, часто, однако, сливаясь с этим стилем. Проницательнейшим мыслителем и чутким музыкантом, угадавшим своевременность наступления эры городской демократической песенно-романсной лирики, был, конечно, Руссо. Не проникнув в сущность явления интонации, он все же отлично понимал, что «язык поёт», а «мелодия говорит», и в этом единство их; выражением же единства должна быть форма, лишенная всего излишнего, всяких «рамплиссажей», чем и оказывается напевный романс или песня-романс, волнующий простые сердца простодушных людей. Пересказ мыслей Руссо хорошо сформулирован в предисловии к изданию 1781 года знаменитого сборника арий (то-есть песен — во французском понимании), романсов и дуэтов Руссо: «Les consolations des misères de ma vie ou Recueil d'airs, romances et duos par J. J. Rousseau». A Paris, 1781<sup>1</sup>. Даю существенный фрагмент из указанного предисловия: «Он (Руссо) допускал принцип равно признаваемый вкусом и разумом, что музыка должна подчиняться строю речевому (à l'idiome); что надлежит, чтобы язык пел почти в том же тоне (тонусе, высотности), в каком говорит музыка; иначе пение непременно оказывается противопоставленным гению языка, музыка говорит на свой лад, а язык на другой — и в результате возникает для уха отвратительная какофония; возможно, нет языка, который бы не обладал качеством гармонии, так сказать, акцентом (конечно, в смысле тонизма, то-есть интонационного акцента. — И. Г.), от чего язык становился бы более или менее напевным (chantante). Если эта музыка языка не химера, — очень трудно ей не проскользнуть в сочинения музыканта, даже без того, чтобы он подозревал об этом, из чего вытекает, что композитор (artiste), работающий не над родным языком, подвергается риску его исказить, надевая его пением по характеру ему чуждым». Совершенно естественно, что то, что обуславливает музыку языка и является музыкой речи, есть интонация, ибо слову, если оно не «поёт в тоне», музыка подчиняться не может.

Стиль «Consolations» Руссо — разноречивый, что и понятно: это сборник своего рода «записей» в дневник. Но зато здесь хорошо наблюдается процесс высвобождения «общезначимой» демократической бытовой лирики города и его предметов от всякого рода наслоений и, в особенности, от влияния литературного салона с его культом классического стиха и от воздействия сентиментальной пасторали. В пламени революции песенно-романсный стиль не столько закалился, сколько освободился от давления внемзыкальных стимулов: вместо «культы чувствительного обожания природности, естественности» пришли сами природность и

<sup>1</sup> «Утешение в горестях моей жизни или сборник арий, романсов и дуэтов. Ж.-Ж. Руссо». Париж, 1781.

естественность в общеевропейском явлении, которое можно назвать по имени величайшего мастера городской демократической песни-романса Шуберта — шубертианством, где прелесть впервые прозвучавшего индивидуализма и «свободного странствования» среди природы и людей сочетается с общезначимым эмоциональным строем и качеством интонаций: каждая личность чувствует по-своему, но чувство одинаково у всех общечеловечно, и потому музыка «романности» или «lieder'ства» долгие годы не замыкается в себе и в культе «я — единственный». То, что совершил Бетховен в области симфонии, обогатив в своей «девятке» идею чувствования людских «вершин» и героическое современной ему эстетики, то Шуберт совершил в области песни-романса, как лирики «простых естественных помыслов» и глубокой человечности. Конечно, он и соловей, и лебедь песенности.

Песенно-романсная лирика Шуберта встретила отклик, хотя и не быстрый, не непосредственный. Это понятно: Lied — непереводимое понятие — является немецким отражением общеевропейского движения к созданию городской песенно-романсной лирики. И пока произошёл отбор общедемократически-значимых интонаций в «шубертианстве», немецкий отпечаток (вернее сказать, австрийский, ибо Вена в интонационном отношении — никак не Берлин и не Германия) служил тормозом к повсеместному принятию шубертовских песен. Но человечески-общезначимое в них, в конце концов, преодолело узкое национальное. Диапазон Шуберта колоссален: и область лиризма высоких помыслов и трагической иронии («Двойник»), и наивно-простодушная лирика тогдашнего бюргерства с его светлоэтическим, трудовым кодексом жизни и «тишины семейственности», и романтизм старинного ремесленно-цехового «вандерства» («годы учения и странствий»), переключенный теперь в «прогулки одинокого мечтателя» (Руссо), и полудеревенское издрванное, лишенное интеллигентского «приблизительного» чувство жизни, и детски-наивная, простодушная сердечность. Но если внимательно присмотреться к многочисленным «изборникам» Шуберта, появившимся в разных странах, и к русскому изданию подобного рода сборника его романсов и песен, ставшему крайне популярным, окажется, что из всего шубертовского наследия отбиралось очень немного, и как раз наиболее «интонационно-чуткого» материала, того, что едва ли не во всех культурно-музыкальных странах Европы и стал преимущественно шубертианским, то-есть, в сущности, общедемократическим. В самом деле, вслушиваясь хотя бы в русский «изборник» Шуберта и вообще в популярные в «старой России» его Lieder, нетрудно заметить и выделить комплекс интонаций, повсеместно очень распространенных. Это и краткие полевки, и некоторые излюбленные интервальные ходы, и отрезки звукоряда, и общепринятые «начала» и концовки (кадансы), переключаются в различные положения в разнообразной музыке в качестве интонационно-выразительных «ферментов».

Чтобы быть кратким, назову один-два примера для указания интересующемуся «слуху» пути к упражнению интонационного внимания. Уже в песенках Руссо встречается терция презвучия как выразительно-мягкое лирическое «начало» мелодий с последующим, словно бы запаздывающим, утверждением в тонике. Что за строй чувствований это означает — сказать трудно. Но своеобразное утончение лиризма, можно сказать, наличие ласковости интонационной, здесь несомненно ощущается. Если вслушаться в начальную мелодию популярнейшей шубертовской песни про липу — то, о чем я говорил, будет понятно. Сравним интонационную схожесть этого напева с приветливым обращением Наташи к своему любовнику в «Русалке» (первый акт) — «Ласковым ты словом»; затем уже эту мелодию — с русско-ропсепной, тоже приветственного характера, мелодией песни (тоже Даргомыжского) «Душечка девица» и, наконец, и то, и другое, и третье с пасторально-девичьим хором «Девичы, красавицы» в «Евгении Онегине» Чайковского. И такого содержания запевки и «почерков» мелодических песен очень много в музыке XIX века. Их общезначимость несомненна, как и их демократизм: распространенности в широкой среде отвечает их сердечно-теплый тон.

Второй пример — выразительность звукоряда из шести тонов мажорного лада (чаще всего от пятой ступени) с заполненной или «раскрытой» секстой, как границей «гексахорда». Мелодия, порой, дополняется и до октавного диапазона, и выше, но существенной выразительной ее областью остается «секстовость». Наглядный пример — шубертовская «Форель» или «Мельник» («В движеньи мельник жизнь ведет»). При протяженности звукоряда до октавы оказывается, что его составляют «вращающиеся» «гексахорды»-звенья, отталкивающиеся от пятой ступени и от седьмой, как в «Мельнике», или от пятой и первой, как в «Aufenthalt» («Приют»). Уже у Глинки и Даргомыжского «секстовость», как интонация, играет громадную роль, но в «Евгении Онегине» она — увидим это — уже доминирует в разного рода образованиях и в различной эмоциональной «консистенции». Укажу на первую стадию мелодии «Увы, сомненья нет» и связанное с данной «секстовостью» ощущение повторного самоубеждения, самовнушения, упорства. Интересно сравнить с этим интонационным «разбегом» увещания шубертовского Лесного царя («Дитя, оглянися, младенец, ко мне»).

В конце концов, даже из лирики «высоких помыслов» Шуберта живет то, что включает в себе характернейшие общезначимые интонации, которые можно назвать интонационно-демократическим комплексом городской (с предместьями, заставами, посадами) песенно-романсной лирики, и омертвело то, что лежит более или менее далеко от этой комплексности, с которой связан дальнейший блестящий расцвет лиризма, особенно в лице Шумана (у нас же, русских, — Чайковского). Шуман уже вносит в индивидуалистическую романтику отпечаток субъективности и экзальтации.

Его чувство чувственнее, его ирония острее, глубже, «кризиснее»; но зато его лирика — интимнее, с одной стороны, семейственнее — с другой. Самое же популярное и в шумановском наследии то, что принимается в общительно-демократический «интонационный словарь» эпохи, как общезначимо-выразительное. Это также подтверждают шумановские «изборники». Воздействие шумановской пламенности чувства и его иронически-окрашенной интонационности даже сильнее, чем шубертовской элегичности (например, «Шарманщик»). В русской музыке оно сказалось различным образом на различных индивидуальностях композиторов «группы пяти» («кучкисты») и в не меньшей мере на Рубинштейне и Чайковском.

### 3

Демократическая культура городской песенно-романсной лирики с ее общечеловеческой эмоциональной значимостью не могла не сказаться в сильнейшей мере в стране, где демократизм являлся существенным элементом всей и особенно художественной культуры даже в XVIII веке, даже в тисках крепостнической идеологии. Уже в первой трети XIX века русская городская песенно-романсная лирика получает характерные черты, не покидающие ее во всем дальнейшем развитии. Правда, стиль Алябьева более пёстр, чем многообразен, в сравнении с Шубертом; содержание идейных мотивов в лирике Алябьева, конечно, уже чем в шубертианстве, где обобщены романтические устремления вековых давностей. Словом, несравнимы были масштабы культуры Европы в ее демократическом тоне с ограниченным кругом интересов России (я не беру диапазон культуры отдельных личностей). Например, если сравнить шубертовское преломление «мотива странничества» с «мотивом изгнанничества» у Алябьева, — слышится чувство совсем различного насыщения даже в элегических настроениях. Робкий, робкий индивидуализм Алябьева несравним даже с простосердечным мироощущением Шуберта. Помыслы и чувства последнего вольнее, вольготнее; у Алябьева же — скованность кругозора и переимчивость (отнодь не сводимая к подражательности) скорби. От ограниченности всего русского индивидуализма в начале XIX века не могло в демократической песенно-романсной лирике возникнуть явление, равное по качеству музыке Шуберта. Но накопленная в народном сознании песенность, переосмысленная в условиях города в бытовую песенно-романсную лирику, то-есть уже с воздействием европейской культуры, заключала в себе очень мощные потенциальные силы. Даже при неравенстве дарований и узости идейного содержания эмоциональный тонус, и свежесть, и полнота чувствований должны были вызвать к жизни свое «шубертианство» в национальном русском преломлении.

Другое ярчайшее явление в данном развитии — лирика Варламова (1801—1848). Лиризм Алябьева еще связан с оперной арией, мелодрамой, с водевильностью, с куплетностью; словом, носит в себе черты театрализованности. Песенно-романсовая сфера Варламова — естественно такова, то-есть песенно-романсна по природе, по прирожденности своей. Она глубоко коренится в строе чувствований русского демократизма и в этом смысле она внеиндивидуальна. Ее общезначимость носит характерный отпечаток: варламовские «итальянизмы» общечеловечны и от них никогда и впоследствии не отказывается русская демократическая песня, студенческая и народовольческая. Наоборот, иностранные, приниравшие отдельные напевные широкие мелодии Варламова за народные песни, также были правы: русскую бытовую песенно-романсную лирику при всем несходстве ее композиционно-конструктивного строя с исконно-крестьянской обрядово-бытовой песенностью ни в каком случае нельзя отрывать, как не народную, искусственную, от народно-национальной культуры страны в целом и, в особенности, в ее демократической устремленности. Тогда бы пришлось все богатейшие достижения художественного творчества русского города считать не народными, ибо они — деревенские.

Отношение дореволюционной — дооктябрьской — русской музыкальной критики к композиторам городской песенно-романсной лирики всего XIX века, то-есть к представителям демократического движения, создавшего в Европе новый стиль песни-романса индивидуально-обобщественного характера, было высокомерно эстетским. Музыка делилась на художественную и народную (как будто она — внехудожественна!). Художественная музыка — это творчество индивидуально ярких талантов, профессионалов. Народная — это исконная, непосредственная в своем архаическом облике крестьянская песня, подлинная, русская. Все, что звучит между двух данных бесспорных категорий, не заслуживает внимания, либо как дилетантизм, полубава-полуремесло, либо как область «низких», вульгарных вкусов. Публика — это знатоки. Отбор интонаций и жизнь музыки в массовом сознании никакой роли в историческом процессе и становлении художественной музыки будто бы не играет. Где же суммируются и отлагаются не только музыкальные впечатления, но музыка, как живая интонация во всем многообразии ее «устного словаря» — оставалось неизвестным. Да и неважно. Имеются музыкальные произведения, которые исполняются и которые обсуждаются профессионалами и узким кругом судей-ценителей. Музыка как живой речи, одного из тончайших средств общения, музыки как интонации, прирожденной человеку, не существует.

Поэтому композиторы типа Варламова котировались как дилетанты, да еще вдобавок создававшие ложнорусскую лирику. А массы людей, певшие и слушавшие с удовольствием и даже волнением эту ложь, не знали, значит, будучи русскими,

что́ есть и где есть истина?! К счастью, музыка Варламова жила и еще живет по путям, предуказанным общественным сознанием, не по досужим определениям-предписаниям! Псевдорусский лирик, дилетант Варламов — один из выдающихся представителей русского «шубертианства» (как движения общественно-музыкального, а не как подражания Шуберту) — заслуживает подробного, тщательного о себе исследования. Его стиль очень четкий. Его мелодика и талантлива, и закономерна. Один из путей к Чайковскому тоже ведет от него. Недаром же эстетствующая критика в ней «бытовизмов» и за несомненно тесную связь с «дилетантами» и демократической городской песенно-романсной лирикой, то-есть как раз за то, в чем сила воздействия мелоса Чайковского и психо-реалистические основы его творчества.

Варламов — безусловно прирожденный мелодист широко-песенного дыхания. Мелодия его движется легко, естественно, слагаясь из охвата в запевке всего объема, всего диапазона данного мелодического пространства и из развития мелоса движением красивого вокализационного рисунка, то всплывающего, то плавно «заполняющего пропуски» в интервалах. Это одна из лучших «манер» Варламова: сразу раскрываются существенные элементы лада и сразу возникает ощущение жизненного размаха, приволья, полноты вдоха и выдоха, «освобожденной душевности»<sup>1</sup>. Либо голос начинает запев «уступчатым» движением (вниз — вверх), в о з н о с я с ь словно на крыльях все выше и выше. Классический пример — мелодия песни-романса «Оседлаю коня», одна из прекраснейших у Варламова и вообще в русской музыке. Ее восьмитакт — образец интонационной завершенности и в то же время конструктивной закономерности иного «песенно-напевного склада», чем мелодии типа к а н т о в. Мастерски «прикреплен» припев с ходом на малую нону после повтора главного напева, вносящий в «ухарство» и самолюбование оттенок грусти: «поздно!» — чем предуказывается замечательный конец романса в обобщающем всё действие шестидольном напеве («Не постель постлана в светлом тереме») с «лидийской» начальной лопевкой. Более «плавной стрелой» — образ пловца, рассекающего фруками волны, — движется запев мелодии «По реке вниз по широкой». Также раскрывается весь диапазон (большая нона, постепенно превращающаяся из приставки к октаве напева в самостоятельный тон звукоряда — пример очень частой и существенной в мелодическом развитии «слуховой аберрации», чем вызывается длительность напевности). В этом романсе («Пловцы») красива «пентатоничность» запева, контрастирующая с

<sup>1</sup> У Чайковского соотношения между плавным поступенным движением и скачковым ходом голоса или между «опеванием» данной мелодической точки и вращением в пределах акцентуемого интервала становятся тончайшими отражениями чувств и помыслов, своего рода эмоционально-мелодическими категориями (например, в романсах «Средь шумного бала», «То было раннею весной» и т. п.)

обычной в «теме изгнанничества» элегичностью (здесь это средняя часть — ре-минор — с подчеркнутой полутонностью); но очень досаждают вторая «гитарно-испанистая» часть («Река шумит, река ревет»), где решительно снижается и образ, и тема<sup>1</sup>. Еще один вид запева — протяжно-песенный, тоже с подъемом в предельную верхнюю грань диапазона мелодии, но с постепенным движением голоса, образующимся в «глиссандирующий» росчерк («Сладко пел душа-соловушка»).

Но главное свойство Варламова — «роспевность»: ни одного тона, брошенного на произвол; мелодия цепляется плавными звеньями-интервалами так, что слух всегда ощущает рельефность и пластичность в этом связанном, но не связанном движении голоса. Каждая поступь «любовно» вокально «опевается» повтором ли, напоминанием ли на расстоянии, вариантно ли, а то и окружающими тесными интервалами — «приставками»<sup>2</sup>. Переключённая в бытовой городской лирический стиль из народной протяжной песни и культовой техники «роспева», практика распевания попевок и «опевания» отдельных интервалов и тонов создает одно из основных качеств русского «шубертианства» и является существенным показателем народно-национального тонуса. Недаром мелодия «Красный сарафан» пользуется мировой известностью: ее интонационная закономерность, «мимикрия» и «хамелеонство» интервалов, логика следования тонов, протяженность и переплетенность фрагментов звукорядов, естественность развития — всё, всё вместе обнаруживает стройный классический вкус. Содержание ее — диалог дочери-невесты с матерью — «роспевается» в плавном эпическом тоне. Тон этот затеняет куплетность построения и вносит повествовательную объективность: спокойствие (всё в жизни идет, как естественно должно идти), но не равнодушие, ибо эмоциональный строй песни-романса теплый, душевный. Ни следа «воркотни» брюзги-старухи на непослушную дочь, то-есть бытового натурализма!

Ритм (конструктивный) варламовских мелодий тоже отличается плавностью, соразмерностью и симметричностью. Обычно довлеет волнообразная симметрия отдельных попевок — вдох-выдох, но в напевах большого широкого дыхания образуются связующие симметричные арки, или же вся протяженная мелодия обобщается в виде уступчатой арки с соответственным симметричным подъе-

<sup>1</sup> Плавно восходящий запев в «полторы октавы» в романсе «Ангел». Наоборот, в романсе «Челнок» диапазон раскрывается очень постепенно: от сексты к октаве, к ноне, далее к пределу — полторы октавы от первого тона, после чего идет постепенное опускание мелодии к первосольке. Великолепная мелодическая арка на большом пространстве, перекинута очень плавно!

<sup>2</sup> Каждый интервал в любой момент может звучать (восприниматься) самостоятельной данностью или быть приставкой соседнего (прилепиться к нему), — например, секста, как секста или квинта с прилепляющимся к ней тоном сверху или снизу. В этой переливчатой игре (attractions!) интервальностей — одна из важнейших закономерностей явления, называемого мелодией и ключ к его — данному явлению — пониманию.

мом-опусканием голоса. Упомянута уже замечательная мелодия «Челнок». Вообще Варламов, повидимому, поклонник неразрывно-сжатого звено-звенем, сугубо плавного мелодического движения, подобно непрерывным линиям академического живописного классицизма. Только линии его не холодные, а скорее «брюлловские»: темперамент в рамках классической дисциплины<sup>1</sup>.

Прерывистый, нервный романтический ритм с «надорванными линиями» (вроде ритмов художника Орловского, например, в автопортрете 1809 года!) не очень характерен для Варламова, но когда он пользуется им, то добивается большого совершенства, но в пределах песенно-романсной стилистики. Прекрасный образец романса с короткими мелодическими фразами, постоянно прерываемыми паузами-цезурами, — «Море» («Ветер море взбушевал»). Интересны концовки-кадансы, словно отрезанные; интересны полутоновые светотени. Но всё-всё формально-тонкое здесь обусловлено смыслом текста, даже отдельных стихов — до попыток как бы их звукозаписи.

В этом романсе характерно наличие романтико-элегической взволнованности — лирика глинкинской «тоски Гориславы» — с ее обычным признаком: минор с повышенной четвертой ступенью, — то, что дало свой своеобразный побег в девичьем беспокойстве в «тоске Татьяны» у Чайковского. Образцом сдержанно-плавной светлой «элегии» служит упомянутый уже романс «Ангел», а приближением к типу классических — по своей завершенной стильности — русских романсных элегий («Я помню глубоко» Даргомыжского, «Для берегов отчизны дальней» Бородина, «Слышали ль вы» — элегический дуэт из «Евгения Онегина» Чайковского) является романс «Мне жаль тебя»<sup>2</sup>.

Как и в лучших романсах Глинки, Варламову не чуждо, как впоследствии Чайковскому, проведение обобщающей интонационной идеи: заповь ли, либо характерно-выразительный интервал, доминирующий ритм, характерная секвенция становятся носителями поэтического образа и «мерой» композиционного единства. В романсе «Пловцы» ритм и линия звуково «осуществляют» образность ситуации. В романсе «Горные вершины» оригинально проведен поэтический «мотив» покоя, отдыха от жизни: мелодия ведется от широкого интервала малой септимы к тонике постепенным заполнением, но так, что сперва в двутакте звучит весь ступенчатый ход от септимы к тонике с «падением» в квинту, а через несколько тактов тот же ход обнаруживается подчеркиванием каждой нисходящей ступени опеванием именно ее, в каждом двутакте: образующаяся секвенция мерно подводит внимающий слух к тонике, «точке покоя». Опять формальная сторона выражения совпала со смысловой направленностью стихотворения.

<sup>1</sup> Тем самым он — мелодист-лирик глинкинской поры (подобно малым поэтам пушкинской эпохи возле Пушкина)!

<sup>2</sup> В нем интересна реминисценция последования из «Сомнения» Глинки при словах: «Была пора, когда и я любила».

Варламов пользуется и «фиоритурой» (росчерком, украшением) голоса, как образной звуко-«мотивацией». Пример в романсе-песне «То не ветер ветку клонит», где плавные «росчерки» напева, разбивающие монотонность двутактов, служат образным раскрытием поэтического сравнения: «...мое сердечко стонет, как осенний лист дрожит».

Образно-композиционным и идейно-смысловым значением секвенций Варламов пользуется очень чутко и умело, приближаясь к Чайковскому: своей «инерцией» секвенция возвращает взволнованное чувство к эмоциональной устойчивости, сосредоточенности, осознанию должного. В пеньи, «гориславою тоску» напоминающем (романс «Грусть»), выразительная секвенция — звенья кварт — завершающая мелодию, интонационно-прекрасно суммирует поэтическую идею:

Отлетел мой покой,  
И унес за собой  
Мое счастье и жизнь далеко.

Интонация секвенции — подчеркнуто диатонична среди хроматической «светотени» остальной части мелодии, что, конечно, усиливает образно-смысловую направленность романса.

Мое исследование не о Варламове. Поэтому невозможно еще и еще останавливаться на изучении стиля одного из ярких русских мелодистов-шубертианцев, не в смысле слепого следования Шуберту-композитору, а ответа широкому демократическому движению к «психизации песенности»<sup>1</sup>, одним из «предчайковских» вершин которого Варламов был. Нельзя, однако, не остановиться на существенной характерной подробности гармонии Варламова.

Подробность эта не им изобретена, не ему лишь присуща, но очень упорное наличие ее в стиле Чайковского вплоть до шестой симфонии позволяет рассматривать данную деталь, как качество интонации, прирожденное эпохе. Речь идет об аккорде, очень популярном, уменьшенном септаккорде, который, смотря по написанию, то звучит на второй, то на четвертой ступени. Образовался он в процессе распространения интонационно-существенного признака доминантности — вводного тона — с седьмой ступени внутрь лада через повышение четвертой ступени и либо повышение второй ступени, либо понижение третьей. По учению французских теоретиков начала XIX века, уменьшенное презвучие седьмой ступени является главным (наряду с презвучием тоники) аккордом лада. Через повышение четвертой ступени возникает второе — вводнотонно-уменьшенное презвучие и, тем самым, интенсифицируется доминантность. Вполне понятно, что образовавшиеся от этого второго уменьшенного презвучия производные аккорды стали получать в романтической, особенно в театральной музыке и в

<sup>1</sup> Психизация, одушевление песенного начала сквозь личный лиризм — характерное городское демократическое явление, начавшееся на переломе XVIII—XIX веков.

драматизированной симфонии, очень большое распространение. У Чайковского септаккорд на повышенной четвертой ступени мажора при минорной терции (пониженная третья ступень) — одно из любимейших средств интонационного акцента — резонатор мелодического тона, особенно выделяемого. Классический пример — в мелодии побочной партии шестой симфонии (третья доля первого такта). В ясном стиле Варламова, при уравновешенных соотношениях субдоминантности и доминантности и преобладании тоничности, альтерированные аккорды всегда звучат «пятнами» из «иностилия», но все-таки повышенная четвертая ступень лада (второй вводный тон) допускает, порой, красивую выразительную «драматизацию» романсной мелодики, отчего получается интонационная близость к соответствующим моментам у Чайковского. В романсе «Ангел» имеется очень обычное в бытовой лирике последование: перевод трезвучия тоники в квинтсекстаккорд уменьшенного септаккорда на второй повышенной ступени с повышенной четвертой ступенью лада. Это уже не просто последование, а одна из типичных интонаций эпохи.

В «Красном сарафане» мягкая светотень — последование четвертой хроматизированной ступени — «тоски Гориславы» появляется в гармонии в первом такте. В шестом такте за минорным (ля) трезвучием вступает в контраст ему и с подчеркнутым перебором уменьшенный септаккорд на повышенной четвертой ступени, с пониженной третьей. Наш слух теперь привык к аккордам этого типа вследствие их давней «бытовой стёртости», но в эпоху расцветания бытовой романсной лирики «колорирование» стиля путем внедрения в мажорный лад минорной терции при одновременном «интенсифицировании» доминантности «вторым вводным тоном» — две доминанты в пределах одной тональности — создавало безусловное повышение эмоционального тона. Это все равно, что в ораторском искусстве, рельефно фразируя период, какой-то миг его произнести на более высоком тоне голоса. Еще любопытнее, что Варламов, верный своему принципу классической симметрии, проводит и в первом восьмитакте «Сарафана» во внутренних голосах красивый «обратимый» ход: ре, до-диез, до, си (первый и второй такты) — си, до, до-диез, ре (пятый, шестой, седьмой такты), но этот второй, обратный ход интонируется вразбивку в различных голосах.

Сопровождение мелодий у Варламова, большей частью, типично «беллиниевское», согласно принципу — не мешать дыханию и естественной вокализации, то-есть оно является простейшим «аккордовым резонатором» богатого проспевностью мелоса, сводясь к арпеджированию основных ступеней лада. В «Евгении Онегине» Чайковского во всех лирически ответственных моментах, где «вокалу» надо предоставить «свободное поле» действия, сопровождение, в сущности, остается «беллиниевским» и «варламовским», но, конечно, в руках мастера-симфониста получает тонкую психо-интонационную «расцветку».

Подходя теперь вплотную к «Евгению Онегину», выясним сперва общие предпосылки и основные качества его стиля и формы, потом остановимся на существенных интонациях — в общих чертах. Потом проследим интонационное содержание «лирических сцен» от общего к частному — к отдельным главным действующим лицам и к их соотношению друг с другом. Из этого всего уже выяснятся основные нити и движущие силы музыкальной драматургии и за ними, как окончательный вывод, выявленные музыкальнейшей идейно-этический принцип и эмоциональный тонус всего произведения, как причины его жизнеспособности.

Развитие демократической городской песенно-романсной лирики было обусловлено широким повсеместным на неё откликом. Чайковский, переехав после окончания Петербургской консерватории в Москву, застал там песенно-романсное движение в полном цвету. Очагов его было много. Акцент делался на песню, так как имелись и талантливые певцы из народа, и общая направленность московской художественной культуры 60-х годов шла вглубь постижения народности, как начала глубоко романтического. Ярким документом внедрения сознания Чайковского в романсно-песенный круг интонаций в московском преломлении является свежая и дышащая песенной естественностью музыка его к весенней сказке Островского «Снегурочка» (весна 1873 года), где он с удивительным чутьем даже в «песенных цитатах» обобщал основные принципы русской демократической городской лирики, особенно ее плавную «роспевность». Третья песня Леля («Туча со громом...»), с ее — моментами — «глидийской окраской», с прекрасным «варламовским» запевом в «нону» и лирико-эпическим тоном, выступает как образец данной стилистики. Пожалуй, ни в одном из крупных сочинений своего первого — московского — периода Чайковский не собрал с такой последовательностью в своем постижении и преломлении лучших «речений» (попевок и различного рода «оборотов») песенно-интонационного словаря демократической Москвы<sup>1</sup> и стиля «психизирующей» — на городской лад — песенности.

Песенно-романсный и романсно-песенный (смотря по степени жанрово-стилевого акцента тех или иных интонационных качеств)

<sup>1</sup> Очень интересно в интонационном отношении, как «живой свидетель» популярнейших «речений» бытовой музыкальной лирики, песенно-романское наследие Александра Ивановича Дюбюка (1812—1897), очень крупной фигуры в московских слоях деятелей культуры музыки. Для стиля песенной лирики Дюбюка именно характерно растворение личного в эпическом (в смысле общезначимости интонаций), что наблюдается и в «Снегурочке» Чайковского, можно сказать, в предельном для такого яркого индивидуалиста преодолении личного тона, — без отказа, однако, от «своего почерка», всюду в трактовке попевок и различного рода интонационных оборотов. В «Снегурочке» при преобладании песенности имеются уже характерные черты «онегинской романсности» («жалоба Купавы») — новая стилевая трансформация «тоски Гориславы».

стиль русской демократии ни в коем случае нельзя рассматривать как подражание народной песне — протяжной и плясовой. Только длительное высокомерное презрение, которым почему-то, несмотря на его широкую популярность и мелодические богатства, пользовался этот стиль в среде музыкантов-профессионалов и критиков, объявивших его псевдорусским, обусловило невнимание к нему со стороны последователей русской музыки и музыкальной культуры. Выходило, что широкие демократические слои русского города принимали за жизненно-желанные, эмоционально-общезначимые песенно-романсные интонации нечто жалкое, подражательное, беспомощное и ложное! Почему? Потому, что в стиле этом общезначимое «эпическое» господствовало над субъективным и что работавшие в области городской демократической песенности и романсности композиторы были люди «малой творческой индивидуальности». Насчет «малости» поспорить можно: от нежелания заметить принципиально ценное в общедоступном заключали о мелкости таланта, не вслушиваясь как чутко и с каким мастерством происходило в стиле Варламова, потом Дюбюка, а главное, у Даргомыжского и круга соприкасающихся с ними «лириков городского быта», освоение входящих в него повсеместно значимых, реалистических интонаций. Я много наблюдал за «лабораторией», за становлением «составных элементов» в этой музыке. И должен сказать, что подражательное в данном отборе общезначимого от случайного несколько не превалирует над подражательностью в сфере высокой интеллектуально-индивидуальной лирики, где крупный талант всегда притягивает спутников. Что касается подражаний исконной народной песне, то, во-первых, это естественный ход вещей именно в русском городе, в силу преобладания в нем демократических слоев и демократической культуры; и, во-вторых, и здесь пора же понять, что преобразование народного мелоса и его основных свойств и техники распевности в интонационно-музыкальный язык городской демократии не означает ложного, притворного подделывания своих вкусов под народный строй речи.

Процесс переосмысления народно-песенного в сторону психизации или эмоциональной впечатляемости в условиях интенсивно выраставшей демократической культуры послепетровского города начался в XVIII веке и шел непрерывно. Основные черты стиля городской «широкослойной» песни-романса вырабатывались сложным путем, но, сложившись к моменту появления ранних песен-романсов Глинки, звучали для масс населения, как нечто родное, знакомое. Родное, знакомое не по буквальному сходству с народно-песенными жанрами и формами (уже во всем народно-музыкальном формообразовании), а в силу постоянной слышимости в интонациях городской бытовой лирики народных родников и народной попевочно-вариантной системы мелодического развития. Никакого «псевдо»-стиля, никакого «маскарада» мыслей и чувствований в самом существе описываемого процесса

быть не могло по сути историко-социального развития русской городской художественной культуры. Кроме того, в данном стиле не только играли роль крестьянско-песенные интонации, но и обратное течение: усвоение «европеизмов», всей песенно-романсной стилистики западноевропейского города, с отбором из нее наиболее чутких интонаций, как показателей общечеловеческого содержания демократической лирики. Эти песенно-романсные диалекты подчинялись своему строю народно-песенные элементы русского городского мелоса, но и в свой черед подчинялись их сильному воздействию, в особенности в отношении респективности и других характерных свойств русского мелодического развития. Непонимание значения песенно-романсного демократического течения в истории музыки XIX века — и, особенно, русской, — происходит у исследователей от «неслышания» того, что составляет существенную по своим реалистическим проявлениям основу музыки каждой эпохи: наличие социально-общезначимого круга интонаций, к эмоциональному тону которых восприимчивы широчайшие слои населения и на которых «держится» общительность и обобществляемость музыки. Вот наличие таких «жизненных токов» в произведении обуславливает его жизнеспособность.

Всё вкратце рассказанное подводит к основам стиля и особенно мелодики Чайковского, ибо Чайковский не в меньшей степени, чем Даргомыжский, обладал чуткой восприимчивостью к интонациям в их общезначимости, как реальностям музыки, и ощущением закономерностей массового музыкального восприятия. Только личный тон его дарования и сила симфонизма, бушевавшие в нем и превращавшие любой элемент музыки в становление, в развитие, обуславливали в его стиле господство симфонического преобразования общезначимых интонаций над их «эпическим» воспроизведением и «натуралистическим показом»<sup>1</sup>. Но эти индивидуальные свойства ни в какой мере не мешали Чайковскому остаться наиболее восприимчивым — после Глинки и Даргомыжского — мастером обобщения бытовой интонационности и вершиной эволюции русской демократической романсной лирики. Оттого-то элементы «тоски Гориславы», «Сомнения», «Не искушай», лирико-эпических оборотов «Сусанина» Глинки, а также «Русалки» Даргомыжского и многих других его метких интонационных «формулировок» можно всегда ощутить, в преобразованном, конечно, облике, в различных сочинениях Чайковского. Оттого же понятна и особенная выразительность некоторых «интервальных ходов» (сфера «секстовости», например) в музыке «Евгения Онегина»: она уже лежит в традициях стиля!.

Акцент на городски-психизированной песенности в музыке «Снегурочки» придает ей, при всей прелести личного тону Чай-

<sup>1</sup> Подобного рода «натуралистический показ» обнаруживается в сильнейшей мере во «Вражьей силе» Серова, произведении замечательном и единственном в своем роде по интонационной наблюдательности и чуткости. Только по стилю это скорее посад, чем город.

ковского, эпический нюанс в духе соответствующих лирических песен Дюбука и Даргомыжского. Но чтобы понять сущность нового качества в «Евгении Онегине» с акцентом в нем на романсности, надо представить себе, что было бы, если бы основная попевка «жалобы Купавы» или «весенняя лирическая сцена» стали в «Снегурочке» интонационно главенствующими элементами: родилось бы иное ощущение стиля, но ясным бы осталось, что оба произведения при различии акцентов (песенное, с колоритом романсности, начало в «Снегурочке» и романсное, с колоритом песенности, в «Евгении Онегине») основывают себя на общезначимой реалистической интонационной сфере<sup>1</sup>. Но между ними есть мост — романсная напевная лирика «Лебединого озера» (осень 1875 года). Недаром популярность музыки этого балета соперничает с «Евгением Онегиным». Вся стилистическая пестрота «Лебединого озера» ни в чем не вредит основной направленности интонаций, их романтической сущности, раскрывающейся в романсной мелодике и в распевности. Первый вальс в этом балете — начало новой после Глинки эры русского вальса. И тут слышится то же главное, что и в бытовом, особенно элегическом, романсе: распевность, плавность, мелодическое «копование» тонов лада. Пестрота стиля, на что я только что указывал, идет здесь от сюитно-дивертисментного характера хореографического замысла и наивно-разработанной сюжетной схемы. Но всё мелодическое становление и всё симфоническое (например, развитие «темы лебедей») в данном балете обнаруживает «распевность», как эмоционально-отзывчивое, привлекающее к себе слух важнейшее качество русского лиризма, русской «романсности». И если не в буквальном интонационном тождественности, то ассоциативно «жалоба Купавы» и контрастная ей тематика «весеннего обновления и освежения» (в «Лебедином озере» это прекрасный E-dur в последнем акте) присутствуют в балете, как обобщающий стилевой комплекс, который идет едва ли не через всё творчество Чайковского<sup>2</sup>. Из этих двух полюсов сказочности («Снегурочки» и «Лебединого озера»), объединяемых исконно-человеческим «мотивом» неизбежной тоски женской душевности, плененной строем жизни, выкристаллизовывается путь к романсности «лирических сцен» — к «Евгению Онегину» и к реалистичности всей концепции этого удивительно юного произведения<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Романс — психологизация (и субъективизация) песенности в нервно-повышенной лирике города — в русских условиях часто обратно «натурализируется» или эпически трансформируется в песню (лучший объект для наблюдения такого процесса: романсы Глинки).

<sup>2</sup> Обращаю, по пути, внимание на E-dur романса «День ли царит», на E-dur темы Феи сирени в «Спящей красавице», на E-dur заключения пятой симфонии и т. п.

<sup>3</sup> Возможно, что одним из толчков к поискам отвечающего назревшей творческой потребности сюжета было увлечение Чайковского оперой «Кармен» Бизе, слышанной им в Париже в январе 1876 года. Но у Бизе страстное, чувственное довлеет над «молдостью чувства», что для Чайковского — главное в «Онегине», как поэме юности.

Итак, романсное в песенно-распевной природе русской демократической бытовой лирики, но с «нюансами» из наиболее популярной песенно-романсной сферы Европы (Шуберт, Шуман), составляет и предпосылку, и основное качество стиля «Евгения Онегина». Но то психо-реалистическое, что в «Лебедином озере» было раскрыто в романтической оболочке, здесь обнаруживает себя в конкретно-понятных русским людям бытовых условиях и живых образах «усадебного романа», на основе замечательной «лирической эпопеи» Пушкина. Правда, Чайковский оставил без внимания одно из существенных для эпичности становления пушкинского романа качество: включение в развитие действия смен времен года русской природы и соответствующих этим сменам бытовых описаний и образов. Но ему ничего не оставалось делать. Не роман в целом воспроизводил композитор в виде оперы — он расплылся бы, а «лирические сцены» из романа, сведенные, в сущности, к жизненному поединку троих юных людей: Татьяны, Ленского и Евгения Онегина. От титула — опера — Чайковский отказывался, конечно, не зря. Понятно, вполне последовательно, что всё формообразование и музыкально-драматургическое развитие «лирических сцен» не могло миновать интонаций песни-романса, как основных реалистически-общезначимых высказываний демократических слоев русской городской интеллигенции. Не надо понимать этого внедрения романсности в русскую оперу, как механическое составление действия из цепи романсов-звеньев. «Евгений Онегин» не зингшпиль типа «Фрейшютца», не лирическая мелодрама типа «Кармен». Романсное, как и в «Лебедином озере», раскрывается здесь симфонически — в развитии образных эмоционально-юно настроенных звукокомплексов, свойственных каждому действующему лицу. Романс, как жанр, появляется в своем «чистом виде», в конструктивно-четкой форме и в виде «дивертисментного» фрагмента, очень редко. «Лирические сцены» Чайковского, то есть «Евгений Онегин», это звенья монологов («наедине с собой») и диалогов («бесед», «собеседований»), так сплетенных друг с другом и так психологически мотивированных, что «оперность» с ее риторикой и «показательностью», с ее «масками и котурнами» решительно преодолевается. По реализму всей своей внутренней природы и всей своей слышимости «Евгений Онегин» был событием выдающимся, равным лучшим достижениям русской реалистической литературы. Но скромность формы и интимность высказывания при абсолютной неподготовленности музыкальной критической мысли к такому явлению позволяли «проглядывать» главное в этом произведении: утверждение психологического реализма в русском музыкальном театре как его общечеловеческой — при демократическом становлении культуры — сущности. Теперь, когда за нами «лирический театр Чехова», Станиславский и Московский Художественный Театр, многим из нас уже трудно оценить великую реформистскую сущность «Евге-

ния Онегина» Чайковского по обратной перспективе: надо от замечательных достижений недавнего восходить к первоисточнику<sup>1</sup>. Но не любить «Онегина» невозможно, а, полюбив, надо понять и осознать его ценность у его конкретно-исторических истоков.

Итак, романсное, как лирическое высказывание, проникает собою каждую из «лирических сцен» в соответственном смыслово-драматургическом оттенке. Отсюда естественная, как в дружеском человеческом общении, так в бытовом собеседовании привыкших друг к другу и к обстановке людей, шапелвенность речитативов первой картины. Очень тонкая стилистика «переходов» от «делового», объясняющего необходимого для слушателя в ходе действия речитатива к речитативу-беседе, обмену мыслями, чувствованиями, и, наконец, к новому качеству — к романсному высказыванию чувства, повторяю, очень тонкая стилистика этих переходов стала возможной в музыкальном театре и, именно, в русском, благодаря тому, что к середине 70-х годов городская демократическая лирика стала настолько интонационно гибкой, что в ней не чувствовалось давления жанров: романс — это уже «общительная речь». Я, родившийся в 1884 году, еще хорошо помню «домашние музицирования», в которых исполнение общезначимых песен-романсов действительно ощущалось, как собеседование. Стоит вслушаться в «речи» Ленского в первой картине «Евгения Онегина», чтобы уяснить только-что сказанное. От первой же фразы: «Mesdames, я на себя взял смелость привести приятеля» не веет обязательностью «сухого речитатива» западно-европейских лирических опер, где только драматический, тесно примыкающий к арии речитатив подымался до реализма взволнованной речи, а всё остальное «речитативное» произносилось, обычно, как некое «между прочим». Взять хотя бы речитативы такой замечательной в психо-реалистическом отношении оперы, как «Травиата»!..

Следующая же фраза Ленского: «Прелестно здесь! Люблю я этот сад укромный и тенистый!» уже всецело вводит слушателя в романтический образ поэта — она могла бы быть сама по себе началом романса. Интонация веет задушевностью и нежностью. После квартета Ленский, оставаясь с Ольгой, как бы ищет ласковых слов признания: «Как счастлив...» Скрипки же интонируют его невысказанную мысль (мелодия последующего ариозо). Беседующие Татьяна и Онегин задерживают высказывание Ленского. Учтивостью и сдержанностью их беседы сильнее оттеняется теплота интонаций поэта, и когда, наконец, в пламенном романтиче-

<sup>1</sup> Когда смотрю или перечитываю «Чайку» Чехова, когда вдумываюсь в монографию Станиславского о чеховской «Чайке» и, в сущности, его системе, я не в состоянии не слышать в эти моменты музыки «Онегина» в ее тончайших принципиальных интонационных дегалях, в сплетении которых и рождалось сквозное действие. Система Станиславского, прежде всего, «насквозь» реалистически-интонационна, то-есть музыкальна.

ском признании: «Я люблю вас, я люблю вас, Ольга — чувство Ленского вырывается на простор, внимание слушателей уже подготовлено: его предшествующими краткими, но выразительными высказываниями: они составляют единый интонационный комплекс с этой поэтической «исповедью романтика» в стиле романса-импровизации. И в нем-то, в признании, в постепенном раскрытии чувства сказывается выдающийся симфонист. Ленский начинает свою исповедь короткими фразами, прерываемыми паузами-цезурами. Волнение и робость. Наконец, пытается овладеть собой («Всегда, везде одно мечтанье...»). Интонация становится светлее, «опорнее», темп медленнее, шире: «Я отрок был тобой плененный...» (отметим мажорность характерной для стиля ниспадающей «сексты»). Но признание всё еще движется «недосказанностями», прерываясь паузами, досказывает же и подсказывает мысли оркестр<sup>1</sup>. Только в заключительной стадии ариозо-романса («Я люблю тебя») настойчивость страсти побеждает романтическую робость юного чувства и голос льется пламенным «напльвом», без остановок, — наоборот, в стремлении возможно полнее и рельефнее, с акцентными «повторами» («я люблю тебя, я люблю тебя»), высказаться. Не менее интересно развивается, тоже в кругу романсных интонаций, образ Ленского на балу у Лариных от первой взволнованной фразы: «Ужель я заслужил от вас насмешку эту» — через переходы от вспышки к вспышке к задушевному ариозо-романсу «В вашем доме», импровизируемому из случайно оброненной Лариной фразы-упрека. Замечательно, что Чайковский выводит ансамбль из предельных стадий растущего волнения Ленского. Голоса вступают, когда нарастание оскорбленного поэтического чувства Ленского грозит перейти в стои, в рыдание. Получается крайне чуткая психологическая мотивировка ансамбля.

Как импровизация, развивающаяся в романсных звеньях-высказываниях, словно ощупью в мыслях находимых, сочинена Чайковским знаменитая сцена письма Татьяны. Также прерывается ритм-пульс, также возникают порой, словно нестати — цезуры, рвущие мысль. Но тут иной эмоциональный тонус. Ленский понимает свое чувство и, пламенея им, ищет, волнуясь, чтобы не оскорбить и не испугать любимой девушки, образных «околовысказываний», пока страсть не прорывается. Спокойный, почти бесчувственный ответ Ольги («Под кровом сельской тишины») сдерживает признание, вернее, заставляет его никнуть — «сумерничать»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Например, как очаровательно звучит идиллический подголосок гобоя, свободно имитирующий голос Ленского в словах: «Я был свидетель умиленный твоих младенческих забав», или еще раньше, как концовка недосказанной фразы: «Всегда, везде одно мечтанье...»

<sup>2</sup> Как нечутки тут режиссеры, допускающие наивно-игривую «сценку» поцелуя и объятий «любовников», якобы постигаемых Лариной («А, вот вы!»). От светлой на признание учтивой интонации Ольги Ленский, как человек, только что высказавший самое интимное, дорогое и непонятый, непременно замкнется, уйдет в себя. Ему не до «детской игры» в украденные

В признаниях же Татьяны «импровизирует» чувство новое для нее, для пробуждающейся в ней женщины; чувство, смутно осознаваемое — сперва, но постепенно в дописывании письма все ярче и ярче расцветающее навстречу утренней заре и солнечному восходу. Оркестр симфонически досказывает то, в чем девушка сознается только самой себе. Сцена письма Татьяны, конечно, единственная по правдивости и в то же время лежащая в стороне от всякой «оперно-показательной» эффектной игры на чувственности, ибо русский реализм прежде всего сдержан, целомудрен в высказывании чувства. Но зато подобного рода высоко-этические художественные ценности не вызывают шумного удивления, воспринимаясь даже, как нечто обыкновенное, само собою разумеющееся. Их слышат, уважая и любя, не только избранные слушатели. Перед всем художественно безусловно правдивым нечутких слушателей не бывает: тут сила воздействия простой, душевной, не аффектированной музыки безусловна. Так и случилось с «Евгением Онегиным» Чайковского, воспринятым тихо, без рекламных оваций, но глубоко и надолго ставшим родным произведением для широких кругов слушателей.

Любопытно, что каждая попытка оперно-аффектированного исполнения «Евгения Онегина» не вызывает сочувственных откликов и скорее внушает досаду. Мне рассказывали, что провал премьеры «Чайки» Чехова в Александринском театре в сезоне 1897—1898 годов вызван был преимущественно аффектированным мелодраматическим интонированием пьесы, где сдержанность высказывания — закон стиля! Если это и не совсем точно, все-таки, в Чайковском музыке «Онегина» и в мастерстве Чехова есть общее — «незаметности» мастерства для восприятия. И мне думается, что чем меньше при слушании музыки вспоминается «как это сделано?», то-есть искусное в искусстве, чем сильнее и убедительнее звучит музыка как живая волнующая речь, когда высказываемое адекватно высказыванию, тем правдивее интонация — сущность музыки. И когда критическая мысль начинает выныкать в подобного рода произведениях, то оказывается, что возникнувшее впечатление «не-искусства» на самом деле достигается очень чутким психологически и тонким интеллектуально высоким художественным мастерством. Например, гармония Чайковского обычно течет настолько естественно, как резонатор, усилитель эмоционального тона мелоса, что слух не различает в ней «ухищрений» ума и таланта. При аналитическом вслушивании обнаруживается щедрое и «вкусное» гармоническое изо-

---

поцелуи. Напоминаю еще реплику Ольги раньше: «Вчера мы виделись» — наивное замечание девушки, не любящей или не понимающей преувеличений поэтической мечты романтика, в ответ на радостное одушевление Ленского («Я снова вижу с вами»). Вообще сценический образ Ольги, полуробенка, обычно превращает в мешанскую зрелую девицу, которой надоели всеядны и те же экзальтированные речи «жениха», в котором она вполне уверена.

бретение, вовсе не отвечающее представлению о пассивном, следующем подсказам «нутра» композиторском сознании, не заинтересованном в искусстве, как проявлении искусного мастера. Поэтому вслушивание в «Евгения Онегина» требует сосредоточения внимания на многих деталях, не замечаемых обычно, но воздействующих своим существованием, не выделяясь, как во всяком естественно выросшем организме. Постараюсь выбрать из подробностей самое «существенное».

## 5

На очень значительном отрезке времени в музыке XIX века, особенно в ее лирических формах, заметно странное явление: интервал сексты, незаполненный или же диатонически заполненный, как отрезок звукоряда, становится интонацией, зерном напевов и тем, упорно повторяемым элементом, то ли в своем облике «шестизвучия», то ли с «приставкой», отчего образуется диапазон септими. «Секстовость», как отрезок звукоряда, восполняется, порой, до октавы (обычно от пятой до пятой ступени лада, — например, застольная песня Альфреда в первом акте «Травиаты») и шире<sup>1</sup>. Порой же остается в своем собственном диапазоне и получает облик или форму шестизвучного диатонического лада. Объяснить причину данного явления пока не удастся. Но выразительность — общезначимая — «секстовости» неосомненна, чем и объясняется исключительное пользование ею, как интонацией, эмоционально настроенным высказыванием. Возможно, что удобство подобного ограниченного звукоряда при вокализации обеспечивало его жизнеспособность. Но, вернее, надо заключить обратно — от устоявшейся жизнеспособности к удобству. Возможно, что «возрожденная гексахордность» отчасти являлась реакцией «чувства диатоничности» на исключительное расширение в европейском ладу «вводнотонности», со свойственным этому качеству усилением чувствительности. Реакцией лишь отчасти, потому что в сфере «секстовости» вскоре же стали возникать очень утонченные интонационные варианты звукоряда с кадансовыми «росчерками», с захватом близлежащих около опорного тона «вводных тонов». Пример, фраза Ленского: «Что день грядущий мне готовит», где квинта си ми-минора получает значение тоники, «опеваемой» полутонами. Другой пример: интонация «жалобы Купавы» в «Снегурочке». Диатонический «гекса-

<sup>1</sup> Для чуткого слуха октава октаве рознь, и ощущается большое различие между октавой, как повтором вверх или вниз любого данного звука, и октавой — внутри себя многообразно, но закономерно заполняемым «музыкальным пространством», то-есть октавой, «завоевываемой» слухом-сознанием.

хорд» — начальная фраза ариозо «Увы, сомненья нет» (или у Татьяны: «Пушай погибну я») и вариант: «Кто ты, мой ангел ли хранитель?» Обычное размещение «гексахорда» в мажоре от пятой ступени вверх к третьей, а в миноре тоже — только чаще сверху вниз, как в упомянутой интонации Ленского («Что день грядущий»). Но возможны иные расположения. Чем диатоничнее «шестизвучие», тем ближе оно к архаическому, «пентатонному» звукоряду, диапазоном которого тоже секста.

«Гексахорд» вероятно возникал в процессе заполнения пентатоники полутонном (не «вводным тоном», а как «приставкой» сверху к терции звукоряда); потому вполне мыслимо его очень длительное «реликтовое» (остаточное) бытие в качестве лада. Так оно и бывает, когда «шестизвучие» восполняется септимой (то-есть малой секундой сверху, как приставкой) и октавой: образуется миксолидийская последовательность. Например, фа, соль, ля, си-бемоль, до, ре, ми-бемоль, как мелодический лад в известнейшем фа-мажорном прелюде Шопена. Это происходит, когда в миксолидийское последование от пятой ступени лада включается подобное же второе от тоника, то-есть в данном случае от фа, образуя двойной миксолидийский звукоряд с характерным мелодическим «перечнем» терций, большой внизу и малой вверху, то-есть в нашем примере — до-ми и до-ми-бемоль, причем двойной звукоряд получает такой вид: до, ре, ми, фа, соль, ля, си-бемоль, до, ре, ми-бемоль, фа, что в упомянутом прелюде и имеет место. Распространенность «миксолидийности» в западноевропейской и русской музыке указывает на возможность видеть в этом параллельную развитию «вводнотонности», как существенного качества европейского мажорного лада, одну из метаморфоз средневековой (и глубже) диатоничности в преобразованном облике миксолидийского лада. Полутон в нем не имеет качества «вводного тона», возникнув как приставка к терции лада, получившая самостоятельное значение четвертой ступени. Но тоника в таком последовании остается внутри, становясь централизующим тоном, а не начальным. Ярким и очень последовательным проявлением миксолидийности в «Евгении Онегине» звучит идиллический хор «Девицы, красавицы» в третьей «лирической сцене» (картине), написанной в звукоряде: ми, фа-диез, соль-диез, ля, си, до-диез, ре, ми с начальным и опорным тонами до-диез, ми и с тоникой ля. Обычно этому ладу свойственен в романтической музыке эмоционально-смысловой тонус эпичности, деревенской (вернее, сельской) простоты, наивной идиллии, спокойного приволья.

На этом я останавливаю свой краткий экскурс в область романтической «миксолидийности», указывая, что её проявления в музыке XIX века очень многообразны и богаты выразительностью, так сказать, «противочувствительной», «противонервической». Для «Онегина» миксолидийские последования не характерны, а для «Снегурочки» с ее эпической интонационностью очень показательны. Уже от начала вступления там веет «миксолидий-

ной» свежестью с типично русской трактовкой «доминант-септаккордности»<sup>1</sup>.

Возвращаясь к интонационно-выразительному значению сексты «шестизвучия» и «секстовости» в «Евгении Онегине». Нетрудно слуховым вниманием ощутить два ряда, два эмоционально-смысловых направления. Если перевести на язык слов, то первый ряд — ясно диатонический, с преобладанием движения вверх. Порыв, раскрывающее себя чувство, надежда, смелый шаг в неизвестное («Пускай погибну я» — Татьяна, «Увы, сомненья нет, влюблен я» — Онегин). Очень чутко Чайковский вклинивает между этими «возгласами» и их мелодическим развитием (вторая картина — сцена письма и шестая картина — монолог Онегина после встречи с Татьяной Греминой на балу) симметричный вариант данной «попевки» с соответствующим мелодическим развитием в третьей картине в сцене «ликвидации письма» — во встрече Татьяны и Онегина в саду: «Когда бы жизнь домашним

<sup>1</sup> Необходимо дать здесь существенное для всего изложения данной работы разъяснение. С точки зрения интонационной, основой музыки является мелос, мелодическое начало, как естественное выявление процессов звуковысказывания. Гармония, поэтому, имеет два существенных стилевых устремления. Либо она вытекает из полифонии и тогда вся насыщена «напевным голосоведением», как интонационным развитием в последовательности и одновременности, либо она — опорный бас (неподвижный, «волюнчонный», то-есть архаический; либо «органный пункт» — явление того же порядка), через практику клавирного сопровождения выросший в систему *basso continuo*, цифрованного баса, «генерал-баса», то-есть систему последования аккордов, как резонаторов мелодии: это и есть стиль европейской гомофонии. Бас может оставаться на месте, может передвигаться скачками по опорным тонам лада, например, в типичном вальсовом сопровождении; но интонационное развитие, «жизнь мелодии» происходит независимо от него (как, например, образующиеся от скачков в кварту — квинту кварт-секстаккорды — только з р и м о с т и, и интонационно, для слуха таковыми не являются). В упомянутых становлениях в мелодике миксолидийности характерно, что бас чаще всего выключается как «мнимое движение» и останавливается («органный пункт»). Поэтому надлежит лад и вообще интонационный состав ведущей мелодии в гомофонной музыке слушать, выявляя, то-есть определять вне басового голоса, как только лишь «опорного пункта». Основная ошибка «функциональной теории» в «неразличении» двух основных стилевых устремлений и исторических корней европейской гармонии. В русской музыке их прекрасно понимал и различал Глинка, что неудивительно, так как самостоятельно ли, или по восходящей линии от Дена — Клейна к французским теоретикам-практикам гармонии начальных десятилетий XIX века Глинка чутко отличал гармонию «каккомпаниаторства», то-есть акустического резонатора тонов мелодии, от гармонии, родившейся среди «стыгания пламени феодальной полифонии», гармонии Моцарта и Керубини, гармонии глубоко интонационной. Особенно в отношении сферы «доминант-септаккордности» надлежит детально-слухово разбираться в природе ее интонаций, ибо большое интонационное различие между доминант-септаккордом, как гармонией, идущей от баса вверх к «резонируемому» тону, и у м е н ь ш е н ы м септаккордом, как основным аккордом лада (Катель), которого поддерживает «сопровождающий опорный бас». Это совсем иное интонационное качество. К учению о гармонии французов примыкал Бернхард Клейн (1793—1832), замечательный музыкант, учитель Зигфрида Дена (1799—1858), у которого «приводил в строй» свои навыки, опыт и познания Михаил Иванович Глинка.

кругом». Движение — обратное — сообщает варианту «попевки» мерность и плавность, соответствующие учтивой позе и тону высказывания ментора, то-есть роли или маске, какую берет на себя или надевает на себя Евгений Онегин. Это одно из любопытных проявлений интонационных ассоциаций «психологически мотивированной переключки и смыслово-значимых вариантов».

Другой ряд секстовости — «секста Ленского» (минор, движение вниз от третьей ступени лада к пятой, с «росчерком» — «хроматическое опевание» устоя вводными тонами снизу и сверху, напоминающее о фразе Руслана: «О, поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями»). Это поступенное движение вниз в звукоряде сексты (с «приставками полутонов» снизу или тоже с кадансового типа переходом за грань секстовости и возвращением в опорную точку) имеет очень большое значение в «интонационно-смысловом словаре» Чайковского. В сущности, сообразуясь со многими ассоциационными признаками, данная интонация звучит, как «эмоционально осмысленный, одушевленный звукоряд, диапазон которого простирается от элегической «тихой» печали до трагической иронии над «культом чувства» — над романтизмом: в этом сущность лирики Ленского (и не только его лично, а с воздействием вокруг), являющаяся вместе с интонациями душевной драмы Татьяны основным музыкально-психологическим содержанием «Евгения Онегина». Данные интонационной сферы тесно переплетаются аналогиями — «цитатами» и вариантами «попевок» и симметрией движений мелодических фрагментов.

Характерна цитата-вариант интонации Ленского в устах Татьяны в ее иронической отповеди Онегину в последней картине: «Что в вашем сердце я нашла?»

Напомню и основные «метаморфозы» сексты Ленского, ибо в них заключен впечатляющий драматургический смысл. В первой картине, на вершине юности и счастья, «секстовость» звучит безоблачным, ясным высказыванием: «Я отрок был тобой плененный». В сцене на балу у Лариных, в мазурке, в оркестровом варианте напева содержание становится элегическим разочарованием, но это еще иронизирующая печаль Боратынского, а не тютчевские «грозные зеницы». Драматургически действенна трансформация мотива «Я отрок был тобой плененный» в сцене ссоры при выступлении хора<sup>1</sup>. Словно один из светлых моментов признания Ленского в первой картине попадает теперь в виде интонационного варианта на уста «любопытствующей молвы-сплетни» в ритмически заостренном, искаженно-эксцентрированном (все гости друг перед другом торопятся узнать, в чем дело, делают предположения, злословят!) преломлении, в оживленном темпе *allegro vivo*: «Ужель теперь во след веселью их ссора кончится

<sup>1</sup> И добавлю: трансформация того же «мотива уходящей юности» в *Des-dur*ной «музыке о Татьяне» на петербургском балу.

дуэлю?» «Секста» Ленского («Вы... бесчестный соблазнитель») интонирована здесь в «сжатом» варианте и оттеняет своей жуткой экзальтацией, как-то на срыве дыхания, любопытствующими «стретными» возгласы гостей. Все эти интонации Ленского собираются в трагический сумрак в знаменитой сцене дуэли — кульминации драмы поэта. «Похоронные фанфары» оркестрового введения к оркестровому же изложению романса-арии («Что день грядущий мне готовит») звучат романтично-фаталистически. Они предваряют трактовку элегически-романсной мелодии в образе траурного шествия, после чего та же мелодия в вокально-развитом изложении романса-арии звучит как монолог-раздумье Ленского о судьбе — для слушателей — уже предрешенной. Но Чайковский-симфонист не удовлетворяется этим. В замечательном преддуэльном дуэте Ленского и Онегина в форме канона («Враги! давно ли друг от друга нас жажда крови отвела?») характерные «интервалы» Ленского с «разбитыми» его попевками «вспыхивают» время от времени, усиливая тонус трагической иронии над романтическим культом любви и дружбы. Голоса замолкли. Настороженные «биения сердца» в оркестре, и на этом пульсирующем фоне флейты и кларнеты интонируют предсмертную мысль-воспоминание Ленского «Я люблю вас» (из признания первого акта): пронесится образ Ольги.

После выстрела и вслед за упавшим Ленским оркестр подготавливает тремя аккордами (*ii*, *mf*, *p* и еще *diminuendo*) — тремя начальными тонами мелодии «Что день грядущий» заключительные четыре вариантно-экспрессивных проведения этой мелодии оркестром в суровом ре-миноре. Мое скромное описание — лишь канва для внимательного вслушивания в замечательную музыку, невысказываемую словами, ибо все, что глубоко интонационно правдиво в этом искусстве — буквально на слова непереводимо, составляя именно интонационную природу музыки и только ею так выражаемый смысл.

Параллельно интонациям Ленского развиваются интонации Татьяны. Состав их сложный. В основе — романтический минор с повышенной четвертой ступенью и хроматическим ходом, родственным гликинкой попевке «тоски Гориславы» («Ужели мне во цвете лет»), затем восходящая секвенция «расцветающего чувства» и «секстовые» интонации лирического пафоса: «Пускай погибну я» и обратно-симметричная ей романсная мелодия: «Кто ты: мой ангел ли хранитель?» Эта интонация перекликается и с интонацией ответа Онегина: «Когда бы жизнь домашним кругом», а особенно с мелодией признания Ленского «Я отрок был тобой плененный». Развитие интонаций Татьяны («Пускай погибну я» и «Кто ты: мой ангел ли хранитель?») обуславливает в шестой картине мотив — «менуэтный» — выхода Татьяны, а в последней картине, в диалоге Татьяны и Онегина, — возникновение обобщенного с ними тонально-варианта-новообразования, а именно мелодии: «Онегин, в вашем сердце есть и гордость и прямая честь».

О «цитировании» Татьяной интонаций Ленского речь уже шла<sup>1</sup>.

Эти центральные интонационные комплексы окружаются, чередуются, сплетаются друг с другом и с более или менее переходящими интонациями остальных действующих лиц (Ольги, Лариной) и бытовыми «попевками» (хор и пляска крестьян в первой картине) или образно-характерными мелодиями (поздравительная песенка француза Трике). Самый драматургически значительный интонационный комплекс среди только что перечисленных «переходящих» принадлежит няне, Филиппьевне; основывается он на лаконичной простодушной русско-эпической попевке в пределах диапазона квинты. Об остальном материале «лирических сцен» надо сказать, что «рамплиссажей», то-есть так ненавистных Глинке случайных или же по формальным причинам возникающих «заполнений» в «Евгении Онегине» очень мало. Несмотря на впечатление преизбыточествующей мелодической щедрости «лирических сцен» существенный материал в них очень неизобилен, а окружение его тоже очень собранное. Дается оно по мере необходимости и не расплывается. Впечатление щедрости возникает от замечательного мастерства романсно-роспевного развития данных интонационных комплексов и умения Чайковского-симфониста связывать на далеких расстояниях смыслово-интонационными ассоциациями каждый существенный момент лирического действия.

Насколько «секста», как выразительно-интонационный стимул развития распевной мелодии, управляет строем «лирических сцен» и является романсно-лирическим интервалом по преимуществу, — можно услышать, если свести к одной тональности наиболее заметные «секстовые попевки». Возьмем ля-мажор в основном пределе от квинты к терции лада вверх и обратно от терции к квинте вниз. В этой тональности звучит мелодия «Кто ты: мой ангел ли хранитель?» — в антракте перед четвертой картиной (перед сценой бала у Лариных). Варианты: «Когда бы жизнь домашним кругом» (Онегин), «Что я богата и знатна» (Татьяна), «Онегин, в вашем сердце есть...» (Татьяна), «Ужель теперь во след веселью» (хор). В той же грани находятся основная «попевка» мелодии «Ах, няня, няня, до того ли» (Татьяна) и хор «Девицы, красавицы», но с

<sup>1</sup> Напоминаю о построенной на интонации Ленского фразе Татьяны при мысли об Онегине перед встречей с ним: «Оя взором огненным мне душу возмутил». Нельзя также не упомянуть о драматургически яркой внезапной вспышке интонации «Что день грядущий мне готовит» в виде варианта-фигурации в момент появления Онегина у Татьяны в последней картине — раскрытие «мотива преследования» Онегина «окровавленной тенью друга». Далее та же интонация в оркестре в момент перед скорбным элегическим размышлением: «Счастье было так возможно...» — Напоминаю еще о контрастном средстве интонаций «Я отрок был...», «Что день грядущий...». Все эти интонационные сплетения образуют органически слаженный музыкально-драматургический комплекс мотивов, выявляющий драму об уходящей юности с ее мечтами, в столкновении с осознанием чувства долга и любви, как долга, — чем и является по содержанию своему данная опера Чайковского.

захватом верхней октавы. Хор начинается терцией лада, как и тема-мелодия няни Филиппьевны. Начало популярного вальса — его опорная интонация — лежит также в «сексте» и звучит ироническим вариантом указанных мелодий, как и «реверансовая музыка» во время появления на столичном балу Татьяны — княгини Грениной.

Точно также можно вообразить интонации Ленского переведенными в ля-минор и, приведя их в соотношение с отмеченной серией мажорных «секстовых интонаций», убедиться в тесном соотношении и ассоциативных сближениях тех и других. Кстати, дополняя «цитирование» Татьяной «сексты» Ленского, обращаю внимание на то, что, в сущности своей, эта «секста» рельефно вырисовывается в очень важных драматургически фразах «письма Татьяны», ибо в них — завязка драмы. Фразы следующие: «Зачем, зачем вы посетили нас?» и чуть дальше вариант: «Души неопытной волненья смилив со временем...». И тут удивительная чуткость симфониста-драматурга, всегда находящего смысло-эмоциональные соответствия в ходе психологического действия» и проводящего «интонационно-вариантные арки» от одного момента к другому, аналогичному или углубляющему первый. Из этих соответствий возникает логическое развитие от предпосылки к следствию через ряд обоснований — всё на интонационных сближениях — без каких-либо внемузыкальных пояснений. Возьмем только что упомянутый пример зарождения и трансформаций секстовой попевки Ленского. Татьяна инстинктивно провидит в посещении Онегина причину надвигающейся драмы. В отповеди Онегину в последней картине, в варианте данной фразы: «И так смиренно урок ваш выслушала я», она вновь вызывает в своей памяти «деревенское происшедшее», но уже как следствие, итог. Между этими «точками»: девичьим предчувствием в первой лирической сцене и «памяткой» в устах Татьяны, молодой светской женщины, — свершается драма, где минорная секстовая попевка получает в интонациях Ленского полное музыкально-драматургическое развитие, особенно в преддуэльной элегии.

Минуя ряд характерных переходящих «интонаций душевных состояний», отражающих «миги» раздумья, решения, нерешительности или колебания, напряженность горя, сожаление и т. п., интонаций, связующих более длительные или длящиеся моменты действия, — перехожу к сжатому изложению «лирических сцен» в интонационном их раскрытии, как музыкальной драмы, слышимой, как образно-симфоническое высказывание голосами людей и оркестром, в «слушаемом действии» и видимой в сценическом действии.

## 6

«Евгений Онегин» начинается коротким вступлением (*andante*, *g-moll*), целиком основанным на элегической «секвенции Татьяны». В ней есть исконный в русской лирике хроматический ход с по-

вышней четвертой ступени к ее естественному тону: в каватине Гориславы в «Руслане» Глинки дан классический образ подобного рода («Ужели мне во цвете лет любви сказать «прости навек»). Встречается аналогичная интонация и у Варламова («Море»), и у других композиторов бытового романса. Секвенция Татьяны интонируется сперва в трех звеньях, потом по мере возрастающего волнения в четырех (повторяемых), в различных регистрах оркестра и тембрах. Меняется и динамика. Но все проведения секвенции прерываются и досказываются мерным утвердительным кадансом (доминанта — тоника): «так должно быть». В конце вступления каданс повторен пять раз. Волнение девушки (также своего рода «Что день грядущий мне готовит?») — предчувствие единственного исхода, к которому дальше композитор — сцена за сценой — и приведет слушателя.

### Первая картина

Дуэт Татьяны и Ольги протекает в плавном «варламовском» стиле. «Варламовским» по интонациям находил его и сам композитор. Но, конечно, музыка дуэта элегичнее и обобщеннее. К тому же в нее входит и «секвенция Татьяны». Драматургически это — ожидание: что суждено просыпающемуся чувству? В дуэт вплетается беседа Лариной (матери) с нянькой. Для Лариной пение дочерей — повод к воспоминаниям: будущего для нее уже нет. И когда пение кончилось, обе старухи подводят итог жизни в незатейливой философии:

Привычка свыше нам дана, } *Вступления голосов*  
 Замена счастию она... } *проводятся в форме канона*

Как вступление, так и дуэт, интонируются в одной тональности (g-топ), чем подчеркивается монотонность череды «изо дня в день» и бесплодность ожиданий. Вот это и ждет Татьяну. Вопрос только: признать ли вслед уходящей молодости сразу власть привычки и ей подчиниться, или осознать — через борьбу — не о бходимость, как чувство долга. Пока же первая картина развертывается среди иллюзий. Первая иллюзия — сельская идиллия: хор и пляска крестьян. Хор (запевала и ансамбль) песенно развернут в тональности ми-бемоль во фригийской ладовой окраске, с красивыми подголосками в середине («Щемит мое ретивое сердце»). Конечно, это синтез стилевых навыков московского бытового романсно-песенного музицирования. После диалога крестьян с Лариной следует сочно разработанная русская пляска с хором («Уж как по мосту, мосточку»). Мастерство композитора музыки к «Снегурочке» — робкое в сравнении с этой яркой жанровой картиной. Элегическая секвенция Татьяны (опять соль-минор), но без прерывающего движение каданса, что драматургически чутко: здесь эта секвенция говорит о мечте, еще не надорванной.

о чувстве, еще не осознанном. Поэтому после двух элегических звеньев скрипки распевно влекут мелодию дальше и дальше:

Татьяна: Как я люблю под звуки песен этих  
Мечтами уноситься иногда куда-то далеко!

В ответ идет экспозиция образа Ольги (через речитатив с цитатой из плясовой песни к арии: «Я не способна к грусти томной»). Ария задумана, если вслушаться в ее ритм и интонации, в направлении от наивной детски-капризной пародии на окружающее (не на одни только томные настроения Татьяны, но и вперед — касательно романтической мечтательности Ленского, над которой Ольга не столько иронизирует, сколько «умеряет» её своей положительностью). Начало арии движется в старомодном ритме, в «менуэте с реверансами» — так, как обычно учили в танцклассах, с чего обычно и начинался урок. Имитирующая фразка Ольги флейта еще более подчеркивает жеманный поклон-реверанс. Интонация голоса идет от «речитатив» на одном тоне к передразниванию «вздохов» мечтателей. Получается двойная шутовская ирония и в сторону «всегда мечтающих», и в сторону старины (любопытно, что старомодный (реверансный) ритм «выцветшей менуэтности» появляется и в иронических высказываниях Онегина о скуке в глуши, «прелестной, но далекой», и о занемогшем дяде, и, далее, на столичном балу при появлении Татьяны уже как княгини Греминой; наконец, в песенке Трике на балу у Лариных): «Речитатив» на одном тоне тоже не случайна: вспомним монотонную беседу старух под пение Ольги и Татьяны («Привычка слыше нам дана»), начинающуюся тоже с речитации. Аналогичные моменты еще встретятся, так как, обращая внимание, творчество, как интонационное развитие в отличие от аналитически-рассудочной конструктивно-тематической разработки, всегда раскрывается в непрерывной связи многообразных звеньев — «оттенков высказываний», «подхватывая» их в соответственных каждому моментах. Мысль все время цепляется за интонационные обобщения, причем чаще всего это происходит произвольно, конечно, после длительной сознательной направленности себя на данного рода процесс сочинения.

Анализ именно арии Ольги помогает понять возникновение в сознании композитора музыки в последовательном выведении интонационных «звеньев и арок», когда ничто высказанное до данного момента, если оно драматургически значительно, не должно выпадать из слухового внимания. Напоминаю, что таков же русско-импрессионистский метод Чехова: тонкие «штрихи» психо-реалистических наблюдений, становясь интонациями действующих лиц (в пьесах, а в новеллах в чутких лаконичных — признаками и намеками — описаниях), звено за звеном, миг за мигом, раскрывают глубоко правдивый образ, а, кажется, будто и намерения не было у автора обобщать и что он просто, походя рассыпал свои наблюдения и замечания. Чайковский в «Евгении Онегине» ощутил (боюсь сказать, что здесь уже осознал) этот

творческий метод. Позднее, в не менее реалистически-импрессионистской тонкой вещи, как «Иоланта» (и в «Шелкунчике»), он заново, на большом мастерстве, развил намеченные в «Онегине» предвестия и «проницания». Один акт «Иоланты» — это те же лирические сцены, но в еще «теснее» связанной форме, без деления на отдельные картины.

С десятого такта, еще имитируя сентиментально «вздохания», интонации арии Ольги начинают светлеть — к радостному ощущению своего существования («Зачем вздыхать, когда счастливо мои дни юные текут?»). Очень свежо звучит словно внезапно нахлынувший ля-мажор («Я беззаботна и шаловлива»), направляемый через ля-минор и до-мажор к ясному, словно глубокая синевая неба, ми-бемоль-мажору. Всё это время шло нарастание не сплошь, а романтическим приемом — короткими напыльками — *crescendo*, сообразно ходу модуляций, чем достигается их рельефность. Центр арии (ми-бемоль-мажор, *forte*, голос уверенно прорезывающий синкопированный фон деревянных духовых) подготовлен прекрасно. Смысл детски-наивного *credo* Ольги: «Я живу — я радуюсь» — становится, благодаря светлой и ясной музыке, волнующим, бодрящим. Но композитор не задерживается на этом «серьезном» для Ольги душевном состоянии и, помня о пушкинском образе: «подобна ветреной надежде», — переводит музыку романса-арии в шаловливое *скерцо*, словно смеющееся над «реверансовой» старинной начальных тактов. Не продолжаю анализа. Гибкость, свежесть изобретения и легкость мастерства Чайковского позволяют слуху осязательно ощущать, как лепится интонационная форма через смену капризных и своенравных звеньев-интонаций.

Одно еще дополнение: из чего возникла основная четырехзвучная попевка арии, переключаемая композитором из пародии («Зачем вздыхать?») в *скерцово-шаловливую* улыбку (соль-бемоль-мажор, *piano*, кларнеты, гобой и фоготы *staccato*)? Множество моих наблюдений и самонаблюдений над возникающими вариантами «смен интонаций» показывает, что слух очень цепко и органично «осваивает» особенно рельефные попевки, даже их детали и их аркообразную переключку и стремится к соответствующему «переосмыслению» их. В сущности, так происходит с психическими процессами ассоциаций, и вполне понятно, что психо-реалистический стиль, рождавшийся в «Онегине», требовал своего рода свободной повествовательной, «балзаковской» антимеханистической техники. Требовал вовсе не из отказа от классических норм голосоведения и стиля, а, наоборот, из стремления к их органическому перерастанию в новый стиль. В этом отношении «Евгений Онегин» скорее антиромантическое произведение: романтизм, в сущности, не столько развивал классические нормы, сколько размещал в их отточенных гранях богатства своих вымыслов. Пример — Шуберт, симфонизм которого, при всей свежести музыки, выдает наивность мышления в сравнении с бетховенским. Даже у Шумана техника, связанная с порывистостью его роман-

тического мышления, двойственна: там, где он встает на путь психореализма, мышление его крепнет, симфонизируется, рождается непреодолимая логика развития (особенно в гейневской атмосфере, в главном сборнике Шесен, а ранее в «Карнавале»); там же, где он всецело в «жан-полевском романтическом беспутстве» — имею в виду не сюжетность, а метод, — его формы не знают ни меры, ни спаянности, ни интеллектуальной дисциплины. От этого пострадали не только сонаты и симфонии, но и те из песен, где либо строго классический стих и метод строительства образов требовал иного склада мышления (Гёте), либо, обратно, романтический текст, наивно слепленный, ускорял «полёт образов» Шумана, мешая сосредоточению.

У Чайковского, при всей трезвости и положительности его почти бальзаковской манеры собирать, сводить и лепить интонационные психо-реалистические наблюдения в классически точные ритмы и формы, ритмом обусловленные, тоже сказывалось наследие — «прельстительное» — романтизма и смущало, порой, его сознание. Возникали произведения двойной направленности: романтическая заполняемость классических норм и схем чередуется с психо-реалистической переработкой этих норм и схем в органические, из них же вытекающие формообразования. Двойственность мышления ощущается и в «Воеводе», и в «Отричнике», и в «Лебедином озере»; и мне понятно, что Чайковский не любил этих произведений<sup>1</sup>. Наоборот, Шекспир и его тематика очень дисциплинировали сознание Чайковского в направлении к психо-реалистической органике форм, но не без упорного труда («швы» в изумительной по находкам «Буре» — произведении все же переходном — и ряд редакций увертюры «Ромео»). С «юуровым Дантом» («Франческа»), надо сказать прямо, мысль Чайковского не справилась, — говорю не о хорошей качественной музыке, если слушать ее «мимо Данте», — вернее, справилась наивно, идя скорее путем воссоздания «впечатлений от прочитанного» (как и неудачная с ее барокко-пафосной и «мелодрамной» трактовкой образов Данте соната Листа!), а не по пути переключения поэтической идеи во власть музыки, как это сделано композитором в отношении пушкинского романа.

Я не смущаюсь, что скромная и недоосознанная во всей истории исполнений «Евгения Онегина» ария Ольги (ее интонируют почти всегда плоско-бытово, «терратерно») вызвала столь длительный экскурс. Во-первых, повторяю, наблюдения показывают, как органически лепится в ней интонационная форма, и в данном случае «количественный признак» — «малость формы» — не имеет никакого значения. Во-вторых, по указанному тут анализу внимательный к интонационности слух найдет во всем дальнейшем раскрытии музыкального действия «лирических сцен» свой путь к

<sup>1</sup> От этой же двойственности, усугубленной еще стремлением сделать из себя «Мейербера» — ради успеха на Западе, — очень пострадала «Орлеанская дева», где от «бальзаковского метода» «Евгения Онегина» словно и следа не осталось!

постижению мышления композитора и уяснению психо-реалистического метода симфоническо-драматургического развития, одинакового у Чайковского в операх (не всех) и балетах, как и в симфониях.

Итак, упомянутая скерцозная фразка («Я беззаботна и шаловлива») — основная в развитии арии — выросла из детали (вторая и третья доли) напева пляски («Уж как по мосту, мосточку»); а цепляется она еще за интонации фразы «Привычка свыше нам дана» (при повторе, после слов «да, так-то, так») и еще тотчас после арии продолжается в скерцозных репликах-интонациях деревянных в последующей сцене (речитатив Лариной: «Ну, ты, моя вострушка»). Затем естественно продолжается экспозиция — прерванная Ольгой — образа Татьяны, но подхватывает эту оборванную драматургическую нить няня («Танюша, а Танюша! Что с тобой?»). Интонируется «деревом» ее «сельская попевка» и, таким образом, музыкой намечается ход ко второй картине, к чрезвычайно драматургически содержательной одной из основных сцен — к беседе Татьяны с нянькой перед «монологом письма».

Прощание Лариной с крестьянами вторично прерывает экспозицию образа Татьяны, тем более, что попевка плясовой уже связалась с жизнерадостностью Ольги. Только после ухода крестьян вновь возрождается «секвенция таниной мечты», но теперь в интонациях гобоев, кларнетов и фаготов, а не скрипок, как было в начале сцены. Тем самым не сразу уходит «сельский колорит» и с ним первая иллюзия — иллюзия пасторальности. Кроме того, это — пример симфонической связи схожих интонаций и их развития через контраст тембров: деталь в музыкальной драматургии очень существенная. Беседа Татьяны с матерью ведётся на противоположной оценке «иллюзии чтения». Этот «мотив» (разумею не музыкальный термин) был уже затронут в «беседе старух» о привычке, и здесь Ларина «подытоживает» его («и я увидела, что в жизни нет героев, покойна я») в речитативно-ропевных фразах иной направленности, чем «секвенция Тани». При исполнении принято несколько торопить эту беседу и вести ее как «между прочим», чуть не приближаясь к «деловому» — излагающие сюжетные ситуации — *recitativo secco*. Но в интонациях «об утраченных иллюзиях» Лариной и репликах (все еще с «сельским колоритом») «деревянных» есть интонационно-существенные детали, небрежность к которым указывает на интонационную музыкально-драматургическую нечуткость<sup>1</sup>.

Кроме того, одна из существенных находок психо-реалистического стиля «Евгения Онегина» это глубоко правдивое

<sup>1</sup> Фраза Лариной: «И я увидела, что в жизни нет героев» — предвещает интонацию во второй картине (второго звена попевки няни в ее рассказе о выходе замуж). Еще обращаю внимание на интонационно любопытное переосмысление фрагмента паясовой мелодии Рауля в дуэте четвертого акта «Гугенотов» в идилическую «сельскую реплику» оркестра перед только что упомянутой фразой Лариной.

переключение обычно сухих речитативных оперных диалогов — «деловых сообщений» в репликах — в связную речевую ткань, в собеседование, с тонким интонационно-тематическим содержанием. Из этих бесед возникают и к ним приходят романсовые эмоциональные обобщения или арий и ариозо с романсовой стилистикой и, порой, даже с явно бытовым лиризмом. В такой чередке протекает все действие «Евгения Онегина», и как раз во вдумчивом содержании собеседований заключаются ценные в музыкально-драматургическом отношении подробности («связки»).

Совершенно ясно, что Чайковский в обликах Лариной (в первой картине) и няни (первая и вторая картины) и их интонационным содержанием включает в экспозицию лирических сцен два прообраза «танией судьбы», как возникающего из опыта «утраченных иллюзий» чувства познанной необходимости — чувства долга, и тем самым этического завершения оперы-романа об уходящей безвозвратно юности.

Подробно описывать каждую из бесед невозможно, да такой «эмпиризм» и не нужен для читателей с воспитанным интонационно слухом. Вопрос только в том же внимании, с каким «чуткий глаз» не пропускает в непрерывной «неслучайности» смен красочных оттенков и светотеней в «неглавных», но «броских» моментах живописи! Музыканты ведь больше следят за схемами и техникой голосоведения, то-есть за результатами, отражениями и резонаторами интонационных процессов — проводниками мышления и целеустремленности композиторского сознания.

Тревожное настроение («Чу! подъезжает кто-то») — интермеццо перед появлением Ленского с Онегиным — делит всю первую картину на две части: начинается экспозиция образов героев-мужчин. В интермеццо упорно звучит *agitato* секвенция волнений Татьяны и, как обычно у Чайковского при переломах действия, подготовка идет волнами-нарастаниями на «органном пункте» (здесь это тон си — тремолирующая литавра на неподвижном звучании виолончелей и контрабасов), — то-есть доминанта тональностей Ленского — ми-минор и ми-мажор, от которых, однако, Чайковский пока уводит слух кадансовым оборотом в соль-мажор. Надо запомнить тональную «перекличку» — эхо (выше была речь о тембровых ассоциациях по смыслу и о возникновении попевки арии Ольги из соседнего плясового мотива — по смежности): «безмятежный соль-мажор» первого — для зрителя — появления Ленского в доме Лариных отразится позже на идиллически-мирном начале мелодии ариозо-романса («В вашем доме») в четвертой картине, среди тревожной ситуации и настороженного внимания перед развязкой ссоры друзей. Ласково-приветливые реплики хозяйки Лариной («Помилуйте, мы рады вам») в ответ на первую фразу Ленского («Mesdames, я на себя взял смелость...») сопровождаются мягким «опеванием» ее интонаций оркестром.

Следует второе интермеццо — квартет из главных действующих

щих лиц предстоящей драмы. Чайковский не раз применяет в своей драматургии прием полного выключения действия в переломные моменты ради «статического ансамбля знакомств или взаимного ожидания». Это своеобразные «предгрозовые накануне». Мы встречаем подобные ситуации в «Евгении Онегине», в «Мазепе», в «Чародейке» и, особенно напряженно, в «Пиковой даме». Музыкально-тематический материал почти нейтрализуется и становится полужастывшим, ибо развитие жизни остановилось: люди словно приглядываются друг к другу, не выдавая своего «я». Именно так построен — на ожиданиях, на догадках, на узнаваниях (реплики дэнди Онегина) квартет: «Скажи, которая Татьяна?» Даже до-мажорность ансамбля как-то холодно-чуждо внедряется в теплую «расстановку» тональных красок и светотеней и в плавность мелодических рельефов первой картины. Отмечаю еще опять появление старомодно-реверансового трехдольного ритма! Квартет переходит в лирическую сцену собеседований попарно (президент в прекрасном квартете третьего акта «Фауста» Гуно, но ехидно резонерствующий Мефистофель здесь заменен рассудочными сентенциями старящего себя «от скуки жизни» русского дэнди Онегина). Ми-мажор признаний Ленского вносит душевность и тепло в создавшееся, было, «психическое оцепенение», подчеркнуто оттеняя учтивую сдержанность беседы Онегина и Татьяны, нарочито выдержанной также в старомодном ритме «вежливых поклонов» и в интонациях патриархальной идилличности (вновь напоминаю о ритмо-интонациях появления княгини Греминной на балу: опять ассоциативное «эхо» на далеком расстоянии!). О признаниях Ленского речь была. Музыка вьётся плавными и округлыми, кольцевыми «отрезами» мелодии и заключает в себе строгое закономерное развитие звеньев-интонаций взволнованной речи поэта: слышится, как из импровизации любовной песни рождается как задушевное признание, а не по размеченным схемам, форма романса. Она естественно возникает из чувствований юности, отражая, миг за мигом, «наплыв» восторженной лирики. Интонируемая мысль и мастерство — тесное единство сознания — вызывают чувство глубокого художественного удовлетворения.

Первая картина кончается на вершине романтических иллюзий любви и дружбы, но не в трескучем пафосе, а в задушевных тонах интимной беседы. Со своей презво-бытовой позиции няня суммирует, словно напутствие Татьяне, свои наблюдения: «Не приглянулся ли ей (Тане) барин этот новый?» В оркестре обнадёживающе звучит в умиротворенной вечерней тишине «секвенция Татьяны» (ля-бемоль мажор), отметим, интонируемая без хроматической светотени. Музыка застывает на вопросе в ясности мягких аккордов валторн и «дерева» под мерцающим tremolo струнных<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Из бытового облика и повадки няни, её тревоги за счастье воспитанницы и понимания любви, прежде всего, как долга, обязанности, силой музыки возникает и вопрос к судьбе и предвзрета ход душевной драмы.

## Вторая и третья картины

Оркестровое введение (*andante, f-moll*) — лирическое развитие секвенций Татьяны и в виде варианта первого звена — волнение, беспокойство пробуждающегося чувства и, как тема мечты, — распевный вариант секвенции: образ воображения, уносящего сознание вдаль. Так и в жизни мысль следит за облаком, за полетом птицы, за удаляющимся дорогим существом! На том же фоне эпически-спокойно начинается беседа няни с питомицей («Ну, заболталась я»). Центр беседы — рассказ няни о замужестве — без иллюзий романтической любви, а как естественное следование закономерностям быта и природы. Рассказ выдержан в тоне лирико-эпического повествования в роспевно-песенном и полуречевом складе без искусственного натуралистического подражания «деревенскому говору», но с безусловным отражением напевности крестьянской женской речи. Прелестна «ворчливая» светотень фаготов и кларнетов («А ныне всё мне темно, Таня. Что знала, то забыла... Да, пришла худая чередка: зашибло!»). Три проведения основной попежки рассказа, то деревянными инструментами (флейта, гобой), то первыми скрипками, то голосом (второе проведение: «так, видис, бог велел! Мой Ваня моложе был меня, мой свет»), то голос в сопровождении скрипок и альтов, звучат эпической непреложностью, как выполнение долга. Здесь нет иронии над романтической мечтой, нет откуда-то прозящего рока или фатума, как — уверяют — в четвертой симфонии. Просто утверждение: так всегда бывает и как же может быть иначе! Вместо рассуждений Лариной о привычке здесь в действие входит реально осязаемая жизнь деревенской женщины, диктуемая суровым бытом. То, что рассказ няни ведется вне какой бы то ни было мелодраматизации или пафоса скорби, в плавном повествовательном тоне, действует еще сильнее, глубже, убедительнее: в музыке при ее мерности нет эмоций, а воздействие — глубоко эмоционально.

Я очень подчеркиваю драматургическое значение этого рассказа. Ведь со второй картины собственно и начинается действие драмы. Здесь завязывается главный драматический узел или мотив: письмо. Здесь индивидуальное в образе Татьяны, ее девичье воображение, ее пробуждающееся любовное чувство вступает в поединок с окружающим бытом, о «философией привычки». И вот тут-то вклиняется эпическое повествование, раскрытое в наивно-бытовом тоне привычных «нянькиных сказок», а звучащее как мудрое, серьезное предостережение. Нянька не помышляет о нравоучениях, не резонерствует, просто-душно даже не подозревает о значении для Татьяны рассказа: она не вестница, не символ, не голос потусторонний, — она просто знает, что такова жизнь. Чайковский мог выбрать много до-

рог для эффектно-стилизованной в «народном духе» песни-арии с цитатами из свадебных причитаний и т. п. Он же, наоборот, лишь чуть давая нюанс «сельского быта», отводит слух от внешней характеристики, переводя смысл в живую эпическую интонацию. Получается сосредоточенный в себе эпизод, по существу, народный голос эпоса, «экспозиция» общезначимого чувства долга. Понять, — а в музыкальной драматургии это, прежде всего, услышать смысл данного повествования — значит оценить «Евгения Онегина» в его подлинно разумной сущности и в природных правдивых свойствах русской жизни и русской женщины той эпохи, в которую могла возникнуть Некрасовская эпопея<sup>1</sup> и когда впечатление от этого произведения не остывало и не могло остынуть, ибо сама действительность диктовала русской женской душе борьбу с иллюзионизмом во имя долга<sup>2</sup>. Без психореалистического знания и живого ощущения такой борьбы и связанных с ней этических поступков с отказами от личного счастья и от «обещаний воображения» вряд ли бы Чайковскому удалось так музыкально-глубоко коснуться интимнейшей стороны переживаний Татьяны-девушки и Татьяны-женщины, коснуться так деликатно, душевно тепло и вместе с тем остро правдиво. Рассказ няньки и, далее, судьба Татьяны впервые в музыкальном театре психологически просто, без эффектных окружений и ситуаций, как даже в «Травиате» имеет место<sup>3</sup>, раскрывали перед слушателями новый душевный мир: становление женского счастья и недостижимость его. Одним только чтением романа Пушкина, самым внимательным, чутким, «участливым», одним только увлечением Пушкиным и желанием передать музыкально свои впечатления от литературного произведения композитору невозможно было бы, не стилизуя эпохи романа, а беря ее обобщенным перевоплощением в условиях современности Чайковского, создать столь волнующие своей интонационной испытанностью образы Татьяны и Ленского, даже хотя бы их одних!..

Татьяна поняла няньку и, перестав ее слушать, «не в силах совладать с собой», поёт мелодию своей страстной секвенции — «секвенции бурного томящегося чувства» («Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую...»), но не досказывает мелодию вполне: «рыдать готова!» Состав секвенции — остро хроматический: от

<sup>1</sup> Напомним, что знаменитая поэма Некрасова «Русские женщины» («Декабристки») появилась в 1872 году.

<sup>2</sup> Здесь не место подробно останавливаться на высоком этапе русского женского освободительного движения 60—80-х годов, поры расцветания женских образов в сперах Чайковского, и на отражении этого движения в русском искусстве, также и на всем известных именах женщин — героинь эпохи, носительниц эпоса женской Психеи — душевности.

<sup>3</sup> Это — замечательная в эволюции музыкального психологизма опера, насколько еще в ней мелодраматических мотиваций и ситуаций, отражающих ощущение реального: и опека буржуазной семьи в лице отвратительного, фальшивого папаша, действующего фарисейски во имя блага «чистой сестры», которую позорит брак брата «с падшей», и сентиментально-хрупкое умирание героини, как антура лирико-колоратурного сопрано, от чахотки и т. д. и т. д.

до-мажора к си-минору, как вершине нарастания, но воспринимается ее мелодический рост очень цельно, как обобщенно-тональное единство, то-есть как лад, впитавший в себя «вводные тона» окружающих тональностей (пример дан был уже в 1837—1838 году Глинкой в «Марше Черномора»). В ответ на недоумение няни секвенция звучит полнее и напряженнее, переданная оркестру — струнным (мелодию поют виолончели). Татьяна сама мелодию секвенции теперь не интонирует. Это тонкий штрих: не досказав, она пытается объяснить няне свое состояние отрывочными речитациями («Я не больна.. я, знаешь, няня!.. я влюблена...»), а страстность ее чувства раскрывает оркестр (для слушателей — это обычное для музыкальной драматургии средство «выяснения» душевных состояний).

По уходе няни секвенция звучит в третий раз, опять у струнных, но мелодию интонируют первые скрипки: тональность ми-мажор. Этот интенсивнейший зов чувства вызывает в Татьяне нервное волнение — мелодия исчезает, музыка (все время струнные) короткими волнами аккордов бьется, словно не находя исхода. В инструментовке эффектно найден на крайней точке напряжения «подхват» органного пункта ля-бемоль (доминанта ре-бемоль-мажора) валторнами, после чего, наконец, вступает человеческий голос (Татьяна: «Пускай погибну я») в прекрасной порывистой мелодии любви. Первый страстный порыв высказан. В оркестре в напевном рипо опять у струнных звучит в полном своем облике секвенция уносящей вдаль мечты воображения. Надо заметить, что вся сцена письма движется волнами, более или менее длительными переливами и отливами душевной жизни. Дыхание становится то нервным, прерывистым, то «полнозвучным», привольным. Как и в признании Ленского (в первой картине) всё течение музыки ощущается как импровизационное: мысль ищет пути, средств высказывания чувства. В целом же, когда на весь процесс оформления этой сцены оглянуться назад, — какая стройность и целеустремленность каждого интонационного звена открывается слуху! Этим доказывается, что форма рождается в процессе интонирования, как отражение реального ощущения действительности.

Вторая стадия монолога Татьяны или широко развитое звено образуется из ре-минорной инструментальной иллюстрации «писания письма» (тему ведет гобой с ответами-репликами флейты, кларнета, валторны и арфы на синкопированном фоне струнных). Голос («Я к вам пишу, чего же боле?») вступает при повторном проведении этой музыки, переходящем в ее развитие<sup>1</sup>. Перед дальнейшим проведением — остановка, раздумье («О да, клялась я сохра-

<sup>1</sup> Об интонационном содержании вокального рисунка в описываемой ре-минорной стадии сцены письма говорилось выше. Рисунок голоса капризный, нервный. То речитация на одном тоне, то застенчивая скороговорка (речитатив уменьшенными долями), то напевные фразы, приближающиеся к основной интонации Ленского. Но все высказывания разделены цезурами — паузами, рельефно оттеняемыми непрерывным пульсированием оркестра.

нить в душе признание в страсти пылкой и безумной»). Интересно тут обратить внимание на одну деталь — на акцентированное движение вниз малой секунды и от нее в увеличенную кварту — то, с чего начинается вторая картина, — составляющее вместе с обратным подъемом к ней лаконичную интонацию: словно мучительно вынужденное, выстраданное решение! Перед страстным порывом («Пусть погибну я») из «стретного движения» секунд образовывалось бурное нарастание чувства. Здесь, в перерыве письма, опять ниспадающая секунда и квинта с обратным подъемом к ней составляют уже более плавную умиротворенную интонацию «горькой решимости»: ибо «не в силах я владеть своей душой!... Пусть будет то, что быть должно со мной!...» В этом случае перед нами характерное явление: интервал, тонически-акцентированный, становится выразительно-смысловым единством, зерном высказывания и развития<sup>1</sup>.

Аналогичное первому, но с иной направленностью в развитии, проведение ре-минорного эпизода писания приводит Татьяну к раздумью над только что сорвавшейся с пера мыслью: «По сердцу я нашла бы друга, была бы верная супруга и добродетельная мать». Эта мысль о долге заставляет Татьяну прервать письмо: «Другой!.. Нет, никому на свете не отдала бы сердца я!» — чем начинается новая, третья стадия монолога — развитие экстазических высказываний, мотивировка своей решимости пламенным, страстным самовнушением. В этой стадии (отправная тональность до-мажор) точно такая же конструкция, как во второй. Два обширных проведения основных мелодических высказываний («Нет, никому на свете...» и «Не правда ль? я тебя слыхала...») охватывают драматизированный речитатив: «Давно... нет, это был не сон!...» Воображение Татьяны вызывает спутника жизни, своего рода Демона («Не правда ль? я тебя слыхала: ты говорил со мной в тиши...») и мысль ее, волнуясь, начинает терять различие между явью и сном.

Четвертая стадия монолога — вершина любовных грез, любовного экстаза. Только темп медленнее, сдержаннее: мысль задерживает перед собою манящие видения. Основная тональность, как и тональность первого страстного порыва перед письмом — ре-бемоль-мажор. В ней и проводится несколько раз то оркестром, то голосом, восторженно, с различной интенсивностью «мелодия видения»: «Кто ты: мой ангел ли хранитель или коварный искуситель?» Среднюю часть составляет фа-минорный эпизод — самовнушение решимости («Но так и быть! судьбу мою отныне я тебе вручаю») на основе первой вступительной секвенции Татьяны. За данным эпизодом вновь звучит «мелодия видения» («Вообрази: я здесь одна») в еще более страстном высказывании и пламенном подьеме, который подхватывает весь оркестр: триумфально

<sup>1</sup> Секундность эта наблюдается и в тональных соотношениях основных стадий сцены письма: ре-бемоль-мажор, до-диез-минор, ре-минор, до-мажор.

эту мелодию декламируют трубы, прорезывая сочные восходящие бурные гаммы струнных. Здесь же впервые во всей сцене вступают тромбоны. Деревянные духовые продолжают мелодию, отвечая трубам. Развитие ее переходит к первым и вторым скрипкам. Звучность восторженно пьянящая. Срывом в ля-мажор экстаз «снят», Татьяна запечатывает письмо («страшно перечесть»); момент нерешительности и снова подъем и окончательный, волевой жест: «Но мне порукой ваша честь, и смело ей себя вверяю...» — интенсивно лаконично интонируется заключительный ре-бемоль-мажорный каданс.

Итак, все четыре последовательных стадии сцены письма, очень связные, образуют после первого страстного высказывания («Пускай погибну я») единство нарастающего любовного чувства от смущенного, робкого, словно боясь и самой себе признаться: «Я к вам пишу» — через ряд самоубеждений-самонаблюдений к экстатической решимости: здесь и вершина романсности, здесь постепенно накапливаемые среди речитаций мелодические «рельефы» становятся ликующей страстной романсовой мелодией-исповедью, построенной симметрично из плавного ниспадающего движения и напряженного обратного восхождения. Это единство не разрушается, а интенсифицируется умно расставленными «остановками» с преходящими «фрагментными» высказываниями и восклицаниями. В них тоже находится «интонационный цемент», связывающий все стадии. Я указывал на значимость движения малой секунды вниз, указывал на тональные полутонные (в сущности, вводнотонные) соотношения: ре-бемоль (до-диез) — ре, или наличие в до-мажорной «секвенции страстного волнения» си-минора, как вершины подъема. Тон до-бемоль (си) заметно выделяется в соль-бемоль-мажорном проведении мелодии: «Ты в сновиденьях мне являлся» — особенно в гармонизации, а это подготовительный абрис к мелодии: «Кто ты: мой ангел ли хранитель» и к ее экстатическому нарастанию. Слух часто последовательно ощущает интонационное соотношение тонов: ре-бемоль — си, настоятельно вызывающее до-мажор секвенции, тогда как тоже часто ощущаемое соотношение: до-диез — ля или до-диез — ми вызывает ре-минор. Соотношения тонов обращаются в соотношения тональные, — как в словесной речи эмоциональный тонус слов изменяется в зависимости от повышения или понижения интонационной надстройки голоса.

Любопытно, что в «Борисе Годунове» Мусоргского (1874) в первых картинах, включая сцену в келье, соотношение ре-бемоль — си, выводящее к до-мажору, и до-диез-минор, выводящий к ре-минору, образуют сеть интонационных модуляций из интенсивного ощущения «вводнотонности». В четвертой симфонии Чайковского в первой же теме начальные тона ре-бемоль, до, си, затем появление тоники — фа — через ее предварение тонами ля-бемоль и ми, затем обратный подъем мелодии от окружения квинты звукоряда до вводными тонами: ре-бемоль и си — вся эта

«игра светотеней», одевание тоники полутонами, ею «притягиваемыми», отображают один и тот же процесс композиторского нервно-восприимчивого, «вслушивания» в новые выразительные оттенки в европейской ладовой системе, в быстрые тончайшие смены опорных точек внутри лада, в сложную ткань постоянных интонационных «аббераций слуха», когда только что фиксированный в сознании в одном предназначении тон получает иное направление. Например, в анализируемых явлениях обобщенной ре-бемольности: ре-бемоль, как тональность, ясно служит и точкой отправления, и точкой, к которой стремится развитие, но до-диез, энгармонически равноценный ре-бемолью, становится вводным тоном к ре-минору, составляющему интонационно-контрастное звено в сцене письма. Но через ощущение соотношения ре-бемоль — си постоянно вызывается до-мажор: в этой тональности, обобщенной с си-минором, движется весьма значимая секвенция. Обратим еще внимание, что не только во второй картине, но и далее, в третьей, промадное значение получает все тот же до-диез (ре-бемоль), как стержневой тон, как интонационная «точка», к которой возвращаются, от которой движутся, около которой сплетаются тона мелодии, тональности, гармонии — словом, им определяется интонационная высотность и интонационная сфера, в пределах которой звучат основные музыкальные высказывания. Попевка няни начинается с до-диеза и тонируется возле этого тона, хотя он — терция лада. То же в хоре девушек в следующей картине<sup>1</sup>. Гобойная «мелодия письма» исходит из до-диеза. В последней картине вся «отповедь Татьяны» Онегину («Онегин, я тогда моложе...») является длительным устремлением мелодии к конечному до-диезу — своего рода эхо на конечный решительный ре-бемоль сцены письма.

Немыслимо и нет необходимости перечислять все «явления» до-диеза (ре-бемоля), как интонационно стержневого тона во второй картине и далее (напомню ля-мажорную трактовку мелодии «Кто ты: мой ангел ли хранитель» в антракте перед четвертой картиной: мелодия начинается с тона до-диез). Чуткий слух не может не запомнить такого преобладания и не зафиксировать его в сознании, как смыслово-значимое. Важно установить, что не «механизм модулирующий по квинтовому кругу», а интонационно-живое мелодическое положение есть живое выразительное качество каждой точки лада и в каждый данный момент определяет эмоционально-смысловую направленность музыкально-речевого процесса, то-есть, что и отдельный тон в различных своих предна-

<sup>1</sup> Мелодически много значимое ре в ариозо Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом» является естественным следствием интонационного преобладания до-диеза в предшествующей стадии.

До-диез — «чувствительнейший» тон в d-moll'ных зарисовках образа Татьяны в первой картине. Перенос основного строя ее чувствований в «игру» интонаций вокруг cis — des вызывает острое ощущение «повышенности», возбудимости ее психо-физиологического строя, что отвечает всей ситуации второй картины.

значениях есть произнесенное чувство, высказывание — интонация, что составляет исключительно чуткую нервную сопряженность звукоотношений в современной музыке и образует крайне чувствительную тематическую ткань, благодаря чему возникает трудность восприятия «новой музыки» для слушателя с замедленной ответной реакцией слуха.

Заключительная сцена (рассвет) второй картины — одна из ярчайших удач Чайковского — симфониста-драматурга. Из глубоких регистров (по ощущению, не по размещению в диапазоне) фаготов и виолончелей, затем валторн, альтов и т. д., из хроматического восхождения всего оркестра возникает яркий свет до-мажорного трезвучия fortissimo — взошло солнце. Слышна свирель пастуха (красивый сельский наигрыш гобоя в сопровождении валторн). Свирель смолкает. Спокойствие (соль-мажорное трезвучие, как фон для продолжения наигрыша — соло фагота). Татьяна сравнивает ясность утра со своим душевным состоянием; а виолончель в напряженнейшем регистре интонирует «секвенцию страстного чувства» — от соль-мажора к фа-диез минору (etc.) до фа-мажора, на котором гобой и фаготы вводят «попевку няни». Действие возвращается к исходной точке, к эпически-спокойной и мерной «речи» няни («Пора, дитя мое!»). Нервное движение скрипок по полутонам (отражение нарастания в первой стадии сцены письма, но волнение тут сдержанное) сопровождает просьбу Татьяны: «Ах, няня, сделай одолженье...» Просьба Татьяны речитируется отрывочными фразками робко-робко, а флейта с гобоем рельефно оттеняет ее просьбу мелодией — очень отдаленным вариантом секвенций Татьяны. Следующий дуэт Татьяны с няней носит «сельский наивный характер», обобщая «материал» наиболее эпических и «внестрастных» попевок (отметим, что первая фраза дуэта «И так пошли тихонько внука» опять начинается с тона до-диез, как терция ля-мажора, и является вводным тоном к последующей мелодии няни в ре-миноре: «К кому же, милая моя»)<sup>1</sup>. Драматургически понятна наивность данной тут Чайковским музыки: Татьяна при всём старании сдерживаемом нетерпении «скрывает» за этими идиллическими интонациями свои минувшие переживания. Кроме того, по закону контрастов, тем сильнее и напряженнее звучит в оркестре заключительное проведение в обобщенном до-мажорном ладе «секвенции страсти» в ее полном, законченном облике, — как поступенное «волновое» восхождение звено за звеном, от тонике к тонике в две октавы, с длительной остановкой на вершине, после чего постепенным diminuendo музыка возвращается к исходной тонике и тоническому трезвучию — в умиротворенности и тишине (ppp)<sup>2</sup>. Таким образом, в заключи-

<sup>1</sup> Сельский характер интонаций связывает дуэтную мелодию Татьяны с хором деушек в следующей, третьей, картине.

<sup>2</sup> Тонкое мелодическое чутье Чайковского-симфониста проявилось и тут в двухоктавном восхождении звеньев секвенции: порядок тонов-степеней минует вторую ступень ре (следуют: до, ми, фа, соль, ля, си, до и т. д., ибо

тельной стадии второй картины тональность до-мажор в двояком облике — диатоническом (свет солнца, ясность утра, природа) и обобщенно ладовом со светотеневыми полутонами «собирает» в своей лучистости «тоновые» и тональные интонационные контрасты, обусловленные психо-реалистическим раскрытием душевной борьбы Татьяны.

Перейдем к претъей картине (к претъей лирической сцене). Вновь вызывается ассоциация пастушьих рогов (валторн): они только что были слышны в утренней сцене. Музыка возвращается к-тональности «рассказа няни», к ля-мажору, через терцию до-мажора — тон ми («педадь»). Идиллический сельский хор девушек, начинающий и замыкающий картину, — дань былому: он звучит в тонах венециановских и дельвиговских. Интонации его связаны с одной из стилистических направленностей лирики Даргомыжского, где тоже преобладает в качестве начального и опорного тона терция лада, в данном случае до-диез. Вспомним песни Даргомыжского типа «Душечка-девица» (эта песня теснее всего соинтонирует с хором Чайковского), хор «Сватушка, сватушка» из «Русалки», отсюда же хор-славление: «Да здравствует наш князь молодой» и особенно мелодию Наташи: «Ласковым ты словом» и т. п. Диапазон подобных мелодий чаще всего от квинты до квинты лада, то-есть с нюансом «миксолидийности». Выше об этом была речь. В отношении стилистики и музыкальной драматургии «Евгения Онегина» хор: «Девицы, красавицы» продолжает сельско-усадебную «линию» музыки, идущую с первой картины, а также — что очень смыслово, существенно — перекликается с только что усвоенным слухом впечатлением от первой мелодии просьбы Татьяны в ее дуэте с няней в конце второй картины. В дуэте речь идет о доставке письма и, таким образом, хор девушек, интонационно соприкасаясь с дуэтом, держит слушателей в настроении Татьяны, ожидающей судьбы своего девического письма.

Нервный выбег Татьяны в сад сопровождается уже знакомыми переборами «пульсирующих струнных» — ритмо-интонацией страстного волнения. Только интервалы здесь шире и разнообразнее. В интонационном же отношении в этих биениях слышится растерянность, тогда как в «списнутом» подъеме-порыве в сцене письма («Пускай погибну я») звучит волевая страстность. Из данного *agitato* струнных вырывается драматическая яркая, сильная фраза Татьяны: «Здесь он! Здесь Евгений! О, боже, что подумал он!.. Что скажет он!» — одно из содержательнейших смысловых интонационных обобщений. Ее широкий диапазон (полторы октавы) еще дополняется уползающими в низкий регистр «ворчливо-сумрачными» фаготами и низкими крайними тонами кларнета: со-

слух отмечает тона, как опорные точки на сильных долях лада, а не в качестве «подходов»). Только на вершине восхождения вступает тон ре, свежее звено (ре, до, си, ля), повторяемое четыре раза, только после чего на сильной доле *fortissimo* появляется тоника до. Так достигнута предельная интенсивности

всем тембро-интонация «Пиковой дамы»<sup>1</sup>. Меня всегда крайне волнует этот момент. Во фразе, в её начальной стадии, «затаена» сежестовая попевка Ленского («Что день прядущий»), но в целом построение ее таково, что, несмотря на звучание «опевающих» опорный тон попевки полутонов (си-бемоль — соль-диез), тона ля (вся фраза интонируется в ре-миноре с повышенной второй ступенью, то-есть ми-бемоль) в ней нет. Это придает тону высказывания острейшую психо-реалистическую выразительность: словно ушла почва из-под ног, нет душевной опоры! Как следствие из глубины души вырвавшейся тоски о счастье, раскрывается прекраснейший в своем лаколизме *adagio*-романс: «Ах, для чего, стенанью вяля души больной...» Образ Татьяны вырастает в одном уже этом высказывании до глубоко поэтически обобщенной идеи о скромном величии страданий русской женщины. Здесь звучит девически скорбное сознание своей ошибки и уже провидится этически-высокое сочувствие ошибкам других, чувство долга, готовность помочь и отказ от личного счастья. Надо отрешаться в такие моменты от прикованности к сюжету, к ситуации и слышать музыку, как симфонически возвышенную мысль: в этом и сила психо-реалистического метода Чайковского. Не отказываясь от просто житейских интонаций, ни от эмоционально-отзывчивой широко популярной мелодики бытового лирического романса, он находит в драме общечеловечески значимые душевные состояния, через которые данный образ теряет свои сюжетно-точные черты, но зато подымается до образа-идеи, до образа-обобщения. Так, здесь на место «младой девы», наивно упрекающей себя за ошибку, предчувствующей результат и уже внимающей своему оскорбленному самолюбию, музыка реализует образ женщины, томящейся от боли за поправное глубокое, большое чувство и от сознания невозвратности юных надежд на возможность счастья. И романс Татьяны становится симфонически значительным обобщением тона множества русских женщин: «Нет, так жить нельзя!» От Татьяны отсюда лежит путь и к Марии в «Мазепе», к Куме-Чародейке и к Лизе в «Пиковой даме».

*Adagio* завершается знакомой по сцене письма интонацией-вздохом: «Но так и быть!», здесь же: «О, боже мой!..» и далее: «Как я несчастна, как я жалка!..» Появление Евгения Онегина, как и в первой картине, сопровождается одной из его мелодий-поз, в которых холодная сдержанность сочетается с приветливым достоинством. Этот же тонус музыки передается и в его обра-

<sup>1</sup> Не могу не указать здесь, что в произведениях последнего периода («Пиковая дама», «Щелкунчик», «Иоланта», пятая и шестая симфонии) Чайковский нашел свой язык тембров, как интонаций, то-есть самый реалистичнейший, естественнейший язык музыки. Тембры только как декоративную красочность он никогда не любил, будучи, в сущности, всегда склонен к экспрессионистическому характеру стиля, а не к живописно-колористически-иллюзорному (ср. звукопись глинканской «Ночи в Мадриде» с «Итальянским каприччио» Чайковского).

щении к Татьяне: в Онегине — боязнь живого, непосредственного чувства, как у существа с перегоревшим сердцем. Поэтому неверно, что он неискренен в своей резонерской отповеди Татьяне. Наоборот, тон его музыкальной речи не только искренний, но и сочувствующий девушке. В его словах звучит, в сущности, один мотив: что же делать, если во мне нет чувства и если человеческая гордость и «прямая честь» не позволяют притворяться. Об Онегине во множестве литературных анализов было высказано много полновесных соображений, но полноценно высказался своей музыкой Чайковский. Он сумел найти интонации, в которых существуют личное достоинство, благородство чувствований, приветливость и холодная учтивость из нежелания быть чувствительным, то-есть для него, Онегина, смешным. В первой картине, в квартете Онегин маскируется любопытством и иронией над Ольгой и чувством Ленского. В прогулках с Татьяной он прячет свое «я» в учливой беседе, с легкой иронией над «старинкой» («ритм реверансов»). Здесь, в сцене «ликвидации письма» ему необходимо быть самим собой и, прежде всего, искренним, что он и делает, высказав свое: «нет чувства». На это Татьяна отвечает скорбно: «О, боже, как обидно и как больно», ибо в «речи» Онегина есть всё — и искренность, и честность, но нет не только чувства любви, но и сочувствия, именно сочувствия, а не резонерского сострадания.

Для музыки — труднейшая ситуация: не теряя теплого искреннего тона, композитор должен был не высказывать ответного Татьяне чувства и не впасть в чувствительность, к тому же оставаясь в стиле романсности. Считаю, что Чайковский нашел путь равновесия, и в романсном ариозо «Когда бы жизнь домашним кругом я опрочичить захотел» — звучат правдивейшие для данной психологической ситуации интонации. Высказывая учтивые нравовые суждения Татьяне, Онегин — как я уже сказал — говорит одно: «во мне нет чувства...» Сцена завершается возвращением к исходной точке — к идиллическому хору «Девушки, красавицы», только в сокращенном изложении. Во время хора Онегин продолжает поучать: «Учитесь властвовать собой». Татьяна молчит. По своему лаконизму и сочетанию песенно-эпического повествования, драматической напряженности и романсовой лирики в «рассудочно-повествовательном и назидательном тоне» сцена свидания Онегина с Татьяной отличается высоким классическим мастерством, близким Глинке: ничего лишнего, никаких загромождений («крамплиссажей»). Простота и естественность музыки, ее свежесть и, в то же время, обусловленность классикой; наконец, драматизм без пафоса, без мелодраматической искусственности и чувствительности, а, так сказать, в разумности и в сосредоточенности «камерного стиля» — все в целом составляет стройное гармоническое единство. И хочется развить уже вышесказанное: к «Евгению Онегину» наш слух так привык, что простота и естественность музыки кажутся простоватым — в смысле незатейливой непосред-

ственности — искусством. Но разве искусство — выявлять наивные «безыскусственные» качества отсутствием искусства?

Мой анализ далёк от подробностей и я лишь намечаю вехи. Но и в заметках, сколько приходится отмечать талантливости, изобретательности, спаянности и, главное, везде и всюду чувства меры и художественной скромности! Чайковский нигде не закутывается в тогу мастера и не возвещает о праве на патент по поводу какой-либо новой технической детали.

В музыкально-драматургическом отношении данная сцена совершенно реформировала налаженные традиции оперных дуэтов. Героиня, в сущности, продолжает свой монолог предшествующей картины, но в сконцентрированной драматической форме. После чего она — лицо без речей. Герой высказывается, как вежливый собеседник, в тонах лирически-сдержанного романа. А драма живет и живет, всецело в столь искренно-учтивых по отношению к девушке интонациях: в своей иронии над романтикой мечты и романтическим культом верной любви Онегин иронизирует над глубоким человеческим чувством Татьяны, первым и единственным чувством. Столкнувшись с его боязнью чувства, Татьяна, замыкаясь в себе, вступает на путь доводов «рассказа няни» и подчиняется велению реальности или чувству долга в том облике, в каком ей это диктуют быт и эпоха. Но от подобного же столкновения чуткого чувства с нечутким — с нечуткостью любимой девушки — как последовательный романтик — гибнет Ленский. И когда потом в самом Онегине, наконец, проснулось, мстя за себя, пламенное чувство, — он остается одиноким. Потому совсем неверна не раз высказываемая мысль, что данное произведение следовало бы назвать «Татьяна Ларина», а не «Евгений Онегин». И смерть Ленского, и выполненный Татьяной долг — это стимулы раскрытия высшего идейного конфликта: Онегин, прельстившись культом иронии и ощущая в нем преодоление романтизма, эгоистически прошел мимо живого чувства, — что стало драмой его жизни, неизбежной и непоправимой, а вместе с тем и осью «лирических сцен об уходящей младости» («мечтам и годам нет возврата»), ибо так был прочитан Чайковским роман в стихах Пушкина.

## 8

### Четвертая и пятая картины

Четвертая картина — самая сложная и замечательная по музыкально-драматургическому замыслу и мастерству его выполнения. В ней начинается крушение «онегинства» — культа иронии, как самодовлеющего жизненного принципа. В предшествующей картине, в сцене свидания с Татьяной Онегин был на вершине утверждения правоты своего личного поведения и справедливости ирониче-

ского отношения к окружающему. Здесь же он сталкивается не с тем, что называет «легкими мечтами», а с убежденным носителем романтического культа верности, дружбы и любви. Приймаемая весь пушкинский роман за ироническое произведение и, прежде всего, антиромантическое, забывают, что Пушкин преодолел свой юношеский романтизм во имя реалистического отражения действительности вовсе не ценой отказа от свойственных романтизму «радостей жизни», как любовь и дружба. Пример — его «Капитанская дочка». Ирония Пушкина — не отказ от лучших завоеваний романтизма, ибо они общечеловеческие; это — трагическая ирония на неспособность современного ему общества осуществлять их, отчего прекрасные свойства человека становятся для одних только объектом иронии, для других же — иллюзиями, либо утрачиваемыми, либо приводящими их убежденных последователей к тибели.

Антракт перед сценой бала у Лариных построен на мелодии Татьяны: «Кто ты: мой ангел ли хранитель?» Флейты на фоне гобоя и кларнетов начинают мелодию (опять ля-мажор, опять с терции трезвучия), валторна с сопровождением фаготов продолжает. «Легкая мечта», дразнящая воображение девушки, принимает облик сельско-идиллический, то-есть одной из иллюзий, уже «рассказом няни», казалось бы, рассеянной. Развитие мелодии обрывается резкими биениями аккордов (частый у Чайковского прием «отвода слухового внимания»), но мечта вновь воскресает, вновь манит воображение и звучит ярче, осязательнее (альты, виолончели с продолжением у фаготов и контрабасов). Изложение драматизируется. Борьба. Появляется знакомый нервно-конвульсивный ритм — «срывающихся в синкопах и узких интервалах» — струнных. Гобой и вся медь fortissimo жестко чеканят аккорды. И все-таки «легкая мечта» вновь воскресает (опять, как вначале, у деревянных духовых и валторн): любовь Татьяны остается с ней, пусть это воспоминание, но воспоминание дорогое — о лучшем в жизни. Дальше выступает «усадебно-провинциальная» действительность, с её сутолокой, с её сплетнями, с её рассеянием жизни всеми дешевыми забавами времяпрепровождения. Это всё с реалистической чуткостью большого русского художника отражено в знаменитом вальсе. Надо тут же обратить внимание, что танцы (и вальс, и мазурка) включены Чайковским тесно-тесно в драматическое развитие и в характеристическое жанровое описание происходящего: самодовлеющей дивертисментности в них нет. Еще тоже существенное. Как убежденный психо-реалист, в данном произведении Чайковский всегда так ведет действие, что рядом с раскрытием «психо-иллюзорностей» направляет мысль слушателя к действительному, к тому, как рассеивается иллюзорность. В сущности, здесь основной стержень всей музыкальной драматургии «Евгения Онегина», и невникание в него ведет к глубоко извращенной трактовке произведения. Нельзя путать основных направлений, и необходимо еще помнить, что ни показ иллюзорностей, ни рассеяние их у Чайковского не означают ни художественно-преувеличен-

ного показа, ни преувеличенно-гротескного изображения «рассеиваемых иллюзий». Надо очень внимательно вникать в эти простые, казалось бы, с позиций психологического реализма «вещи».

В первой картине перед слушателем раскрывается усадебный быт в идиллических тонах не потому, что Чайковский его желает «приукрасить». Он, как психо-реалист, раскрывает быт так, как его действительно слышали, видели, осязали, словом, воспринимали и ощущали Татьяна, Ольга и Ларина (няня тут только поддакивает «барыне»): Татьяна любит мечтать под звуки крестьянских песен, Ольга — веселиться, полнокровно чувствуя радость бытия, она вся — детский еще инстинкт. Для Лариной же всё это давно стало привычкой, привычными буднями, «мерным ходом часов существования». Далее: Ленский романтизирует действительность, но искренно, творчески. Его чувство — глубокое и подлинное, как и его мироощущение. Онегин — в этой картине — учтиво иронизирует над «старинкой». Но все явления и образы нигде не утрированы композитором и классическая эстетика «художественной меры» нигде ему не изменяет. Только по качественному различию эмоционального тонуса музыки слушатель может догадаться, что особенное тепло интонаций Татьяны и Ленского — от сочувствия к ним композитора.

Но вот важнейшая в развитии драмы вторая картина. Опять несколько не отступая от метода реализации, Чайковский глубоко правдиво раскрывает душевный мир девушки, в которой пробудилось раннее сильное чувство, вызвавшее иллюзорные предчувствия и его призрачный образ, «хранителя и искусителя» (это подчеркнуто уже в интонациях Татьяны в квартете первой картины: «Я дождалась, открылись очи, я знаю, знаю: это он...»). Что было бы, если бы композитор трактовал всю сцену письма в свете «онегинской иронии»?.. Вместо этого Чайковский пользуется оправдавшим уже себя в развитии симфонии средством контрастных сопоставлений. Всё становление музыки Татьяны движется в непрерывном «волновом» развитии. Но зато драматургически существенно рассказ няни дается в эпическом тоне с спокойной мерностью неизбежного хода явлений. Рассказ няни — высоко художественное рассеяние иллюзий сельской усадебной идиллии без малейших снижений музыкального качества в ту или иную сторону и вне уступок натурализму.

В четвертой картине рассеивается иллюзия «усадебного интерьера» и всего провинциального бытового блеска: Глазами гостей и провинциальных девиц бал — это радость жизни (здесь воскресает «линия Ольги»): «Вот так сюрприз: никак не ожидали военной музыки!»... Развитие драмы, постепенно вплетающееся в действие, самым фактом своим является рассеиванием иллюзорности. Но Чайковский вводит метод психологически-симфонического контраста тоньше и еще более чутко. В сущности, он пользуется методом, сходным с методом Лермонтова в «Казначейше». Фор-

мально он «подает быт» через вальс на очень высокой, гибкой технике, психологически же здесь развертывается один из лучших образов «русской душевной вальсовости». Мне думается, как должен был бы Чайковский улыбаться над попыткой, хотя бы пианиста Пабста, ввести этот именно вальс на концертную эстраду в виде блестящей, эффектнейшей парафразы! Парафраза, конечно, не привилась, как не привилось и листовское концертное переложение полонеза из «Евгения Онегина», ибо между сущностью реалистически-драматургической целеустремленности этих «нетанцев» в танцевальной оболочке и между концертным стилем танцевальности лежала пропасть — острое художественное противоречие в ложном приспособлении!..

Итак, Чайковский вполне обстоятельно и серьезно, вполне объективно развертывает картину провинциального усадебного быта. Неверно, когда некоторые режиссеры упорно, в стиле уже гоголевского гротеска, противореча чувству художественной меры и формам музыки, перегружают сцену «натуралистическими фигурами» в целях «критического отношения» к эпохе. Высший упрек эпохе дан Чайковским в музыке драмы и гибели Ленского, то-есть ужас перед самой возможностью такого явления, и отсюда трагическая ирония, но не над романтизмом Ленского, во имя «трезвого бытового здравого смысла ларинских гостей» и уж никак не в пользу онегинского самодовлеющего эгоизма в маске светски благосвоспитанной иронии. И вальсом, и более иллюстративной шумной мазуркой, и именинными куплетами Трихе Чайковский-художник, обожавший Толстого, говорит: «Вот как было», но тут же чутким искусством большого мастера «срывает маски». В вальсе сделано это очень тонко, действительно по-толстовски, вроде, например, знаменитого эпизода в «Воскресении» с звучанием листовской рапсодии.

Вслушаемся, ибо в «Евгении Онегине» у Чайковского нет — по-глинкински — «рамплиссажей», ничего лишнего, ничего «зря». Не случайно, как это всегда происходит в творческом интонационном процессе, вальс органично рождается из антракта, утверждающего «мечту Татьяны», как «воспоминание на всю жизнь», как прошлое, ставшее душевной реальностью — бережно хранимым чувством любви. Если бы это было не так, не требовалось бы далее ни сцены столичного бала, ни глубокой серьезности развития последней драматической картины «Евгения Онегина» с прекрасной своим горьким сожалением («счастье было так возможно, так близко») музыкой. После катастрофы (ответь Онегина) Татьяна с ее «как обидно и больно» не может все же возненавидеть Онегина: искренность его признания тому мешает. Но окружающий ее быт не может не видеться ей после отповеди как нечто пестро, шумливо досадное. Инстинктом своим Татьяна ощущает правоту «проповедника»: в нем нет чувства, — а тем самым отпадает «мотив» ненависти. Такому содержанию чувствований Татьяна противопоставит вся сцена бала, а, в первую очередь, вальс.

Рекомендую перевести интонации антракта из ля-мажора в ре-мажор. Припомним интонационное содержание мелодии «побочной партии» первой части шестой симфонии и аналогичных моментов в музыке Чайковского. Сравните со всем этим и, в особенности, с темой таниной мечты, только что отзывавшейся в антракте, мелодику вальса: окажется, что его основная тема в условиях трехдольности и ритмически своеобразной причудливости (типично провинциальный старомодный вальс, «по-армейски», «вприпрыжку» из-за тесноты и суетливости!) рассеивает и словно дразнит и раздражает своей суетливой скерцозностью душевный строй Татьяны, при одинаковом с темой антракта интонационном содержании. Недаром до момента острого раскрытия конфликта (сцена ссоры) — до ансамбля, развивающего «стон Ленского», Татьяна молчит. Это очень чуткий психологический штрих. Катастрофа захватывает и Татьяну, и Ленского. До данного момента ни суетливая скерцозность вальса, ни шумная суতোлка мазурки «со звоном шпор» не могли вырвать ее из душевного сосредоточения — следствие глубокой обиды, — ни рассеять иллюзорность ее девичьей мечты, в страдании переставшей быть иллюзией и застывшей в сердце, как «верная спутница», на всю жизнь. Но скорбь Ленского заставляет и Татьяну высказаться, и в ансамбле ее «болевые» интонации («как холодная чья-то рука», тоска «мне ждала юрдеце больно так, жестоко») выступают все рельефнее, пока ее голос не остается один. Но это уже финал, развязка. Пока же суетный быт — своей вариантной «трансформацией» мечтательных таниных интонаций реалистически обнаруживает в пестром кружении вальса свое подлинное, в сущности, равнодушное лицо.

Таким чутким драматургическим оборотом срывается маска не с «мечты», давно ставшей для Татьяны реальнейшим глубоким чувством, а с иллюзорности усадебного благополучия и жизненного уюта. Срывается маска и для слушателей, и для Татьяны одновременно, вскоре же и для Ольги, и для Лариной. Только гости остаются при своем любопытстве и восторге перед пицей для сплетен!..

И опять же, повторяю, рассеяние усадебной иллюзорности, как обнаружение тупого равнодушия провинциально-усадебного быта и к душевным ценностям, и к драме друзей и любящих, совершается не художественно сниженно, а, наоборот, сугубо ярким реалистическим развертыванием бытовых образов и явлений. В вальс внедряются и отголоски «сельских идиллий» (например, интонации, напоминающие мелодию Тани при посылке письма: «И так пошли тихонько внука» — в соль-мажорном эпизоде вальса: «В наших поместьях не часто встречаем»), и иронически преобразованные в воркотню скучающих дам, как в первой картине в «философию привычки» (Ларина), элегические размышления эпохи («ну, уж веселье»), и воробьиное щебетанье беспечных «юных дев» перед ротным: «Ах, Трифон Петрович, как милы вы, право» (из этого лепетания, словно бы подслушанного Ленским, возни-

кает в обратном преобразении волнующая мелодия: «В вашем доме, как сны золотые»).

Словом, вальс — подробнее интонационно обобщенная жанровая картина, естественно органически вплетенная в развитие действия и глубоко драматургически мотивированная, как контраст содержания личной психики героев драмы и «личия веселящегося быта». Скорбь Тани замыкается в молчаливое сосредоточение. Ирония же Онегина переключается в скуку, скука же вызывает мальчишеское желание дразнить окружающих, во что по досадной случайности включается — из-за детски капризного кокетства Ольги с Онегиным — Ленский. Возникает драматургический мотив оскорбленного чувства дружбы, на смену уже доведенного до внутренней ни к чему не подслушанной коллизии мотива оскорбленной любви (Онегин и Татьяна). Так из простых подставляемых случаев звеньев начинает расти через всю сцену бала, эпизод за эпизодом, параллельно глубокому горю Татьяны, драма Ленского и Ольги, Ленского и Онегина. Первой только что описанной стадией ссоры является послевальсовая сцена-диалог Ленского («Ужель я заслужил от вас насмешку эту»), Ольги и Онегина. Включением именинно-поздравительной сцены куплетов Трике ссора пока рассеивается, о том, чтобы пламеннее разгореться после шумной мазурки в диалоге Онегина и Ленского («Ты не танцуешь, Ленский?»)

По пути заметим, что даже во всё время своего чествования (эпизод с Трике) Татьяна молчит, по что характерный подбор интонаций Ольги (наивное непонимание происходящего, капризность нечуждой девушки, которой мешают веселиться) приближает ее к окружающему «безликому быту» и словно бы выводит из «драматического треугольника»: Ленский, Онегин, Татьяна и, следовательно, дальше из действия «лирических сцен». Наконец, что в ритмо-драматургическом развитии (ибо ритм у Чайковского-симфониста не нейтрально-формальный элемент, а композиционный стимул, органически входящий в смысл действия!) всё время уже с вальса наблюдается «бетховенски»-характерное «разрезание» трехдольности двухдольностью, — свойство, вызывающее напряженность движения музыки и ощущение неравновесия при волевой устремленности. Об интонационном содержании и развитии «ссоры», о появлении «сексты Ленского», о различного рода вариантных трансформациях интонационно-действенных интервалов, «возгласов», попевок, фрагментов, звукорядов и т. д. говорилось раньше. Подробностей этих не описать. К тому же внимательный к интонационным «переосмыслениям» слух свободно сам разберется в происходящем действии — не во внешней его стороне, видности, а в слышимой — интонируемой — драме.

Глубокое отличие психо-реалистического метода композиции оперы, так чётко проведенного Чайковским в «Евгении Онегине», от эволюции западноевропейской оперности заключается в непре-

рывности интонационного действия<sup>1</sup>, в освоенности интонационным процессом всех элементов музыки и драматургии и, главное, в тесной спаянности, в правдивости, вернее, в полном единстве характера и «сценического поведения» каждого действующего лица с качеством его интонаций (высотность, тембр, ритм, вокализация). При этом каждое оперное амплуа, как принцип, как обобщение, не отрицается, но переключается в личность и во всё бытовое окружение<sup>2</sup>.

Не до степени натурализма. Словом, метод Бальзака<sup>3</sup>, а не Золя (добавлю, и не Мопассана), точно так же как ирония Чайковского, не имеет ничего общего с ненавистной ему «шопенгауэровщиной», человечность же и чувство реального не позволяют ему даже приблизиться к «пропилеям нищезанства».

Развитие сцены ссоры после мазурки достигается интересным контрастом: тепло интонационное передано оркестру, — и этим оно словно бы уходит в воспоминания, в отдаление дружбы. Диалог же ведется в подчеркнуто речитативном стиле, при частом «топтании» голоса на одном тоне. Вступление хора любопытствующих гостей («Вот неожиданный сюрприз») — и, тем самым, включение в действие праздных интонаций сплетни — усиливает напряжение ссоры. Тщетно Онегин, понимая происходящее, пытается остановить ослепленного своими же собственными чувствованиями Ленского (опять драматургическое обобщение: ослепление Ленского — основной «грех» романтизма в его крайнем преломлении уж как культа гордого чувства!). Музыка становится мелодраматичнее, пестрит отдельными возгласами, почти «музыкальными междометиями», почти теряя симфонически-строгую нить развития. Но в интонационно-драматургическом отношении все это задумано вполне логично и органично: ведь в ссоре конкретного мотива нет, она возникает из самоослепленного глубокого чувства. Отсюда и соответствующее музыкальное отображение и оформление.

Возглас Лариной: «О, боже! В нашем доме, пощадите!» на момент возвращает Ленского к действительности. Сперва в светлом идиллическом тоне, но зацепившись вариантно за соль-мажорную интонационную сферу Трике, то есть за окружающий мирок (усадебный мир первой картины им уже забыт!), Ленский ведет свое элегическое, вопреки мажору, волнуемое всех романсное ариозо: «В вашем доме, как слы золотые, мои детские годы

<sup>1</sup> Как бы явления внутреннего «душевного действия».

<sup>2</sup> «Пойте так, как в данных состояниях и условиях, реагируя на них, интонируют люди» — привожу в подходящем контексте слова Шалаяпина (их мог бы произнести и Станиславский) — вот в чем (создать возможности реалистического пения, не отказываясь от кангилленности) заключена была и творческая устремленность Чайковского при сочинении «Онегина». Сравнение: в интонационном реформаторстве, внесенном Чеховым в драму!

<sup>3</sup> Но с интонационными тонкостями, предварявшими изысканнейшую «слоvesно-интонационную инструментовку» драм Чехова.

текля...» Ариозо — глюковское по чистоте, ясности, прозрачности чувства, как мелодии. Очень чутко Чайковский вскоре же переключает то, что должно было бы успокоить смятенность мыслей поэта — воспоминание о лучшем в жизни — в стон, в скорбный упрек тому, что вокруг, в срывание иллюзорности самим же Ленским. Это — верное психологически наблюдение: весь характер Ленского, его душевный, вечно вспыхивающий склад, контрастность чувствований при глубоко этической верности дружбе и любви — всё вместе влечет его к крайним полюсам ощущений. Из данного душевного надрыва, заражающего окружающих, Чайковский выводит нервно-реагирующий (особенно Татьяна!) ансамбль главных действующих лиц. Грубо контрастно вмешивается хор любопытствующих гостей. Как в вальсе (но еще не так обнаженно) «весалящийся быт» попирает душевно ценное для Татьяны, так здесь, в грубом претворении любопытствующими сплетниками одной из любовных интонаций Ленского («я отрок был...») сметается любопытством и сплетней его глубоко искреннее, человечнейшее чувство. Для Онегина ситуация становится невыносимой, а для Ленского уже безысходной. Следует вызов на дуэль, лаконичное прощание Ленского с Ольгой (без мелодраматической арии, как полагалось бы!) и, как всегда в подобных трагических неожиданностях, — полная домашняя растерянность и суматошная суетня, чем и завершается сцена после сильного драматического напряжения. В подобного рода ситуациях Чайковский, без риска нарушить стилевое единство, допускает натуралистическую трактовку происходящего, даже, порой, выключая тематический материал и останавливая развитие. Музыка только позирует в громких кадансовых перепевах, упорно акцентируемых и «вдалбливаемых» в сознание.

Фигалом сцены ссоры является сцена дуэли (пятая картина). На это указывает и интонационная связанность сцен и интонационное развитие. Ми-минор, примыкающий к мазурке, с вариантным проведением мотива «Что день грядущий» и соль-мажор ариозо «В вашем доме» находят полноту выразительности в знаменитой предсмертной арии, хоронящей любовь и дружбу, как романтические иллюзии. Средняя часть арии («Блеснет завтра луч денницы») — вариант-интонационное развитие мелодии «В вашем доме» и вообще «мажорной» интонационной сферы чувства Ленского. Несмотря на романсную природу свою, ария «Куда, куда вы удалились» действительно воспринимается, как классически завершенная форма арии, формы, занимавшей в эволюции вокальности место *adagio* и драматического *allegro* в симфониях. Чайковский в данном случае идет глубже пушкинского замысла и стиховую пронию Ленского над своим же чувством интонирует в тоне зрелых размышлений классиков русской поэзии о судьбе, о смысле жизни и смерти, сближаясь с Боратынским, Веневитиновым, Тютчевым. А, впрочем, кто знает, — если верна догадка, что в Ленском отражены черты Кюхельбекера с его привычками

к «славянизмам», — не выражал ли Пушкин, под маской иронии, своего глубоко искреннего сочувствия к Кюхельбекеру, лицейскому товарищу, ценнейшему человеку и несомненному таланту? А сочувствие Чайковского вытекает уже из глубин ощущения участи и скорбной доли самого Пушкина и ряда русских поэтов.

Интонационное содержание сцены дуэли уже анализировалось, как и ее композиция, в которую в значительной мере входят ритмы похоронного шествия: фанфары и вся трактовка мелодии арии в оркестре и, затем, канон: «Враги! Давно ли друг от друга нас жажда крови отвела», со знаменитым мерным *ostinato* литавры (соль-диез). Дуэт этот, конечно, — одна из достопримечательностей русской оперной культуры. Истоки его, понятно, в замечательном каноне «волшебного чарования», гипноза чувствований в «Руслане и Людмиле» Глинки, в первом акте («Какое чудное мгновенье»); но, конечно, в силу иной ситуации трактовка различная. Замыкание музыки сцены в сурово-скорбном патетическом ре-миноре тоже находит свое оправдание в тональных традициях русской оперной драматургии («плач по Людмиле» в том же «Руслане»). Но и в интонационном тональном комплексе «Евгения Онегина», где довлеет, как было уже отмечено, тон до-диез, то в качестве тоники (обычно как ре-бемоль), то как вводный тон к ре-минору, то как терция ля-мажорного лада с важными мелодическими предназначениями, — ре-минор в качестве итоговой тональности выступает вполне закономерно. К нему же ведет интонационная арка от ля-мажорного антракта перед четвертой картиной с упорным мелодическим до-диез (ре-бемоль) и от ре-мажорного вальса. Во всяком случае этот заключительный ре-минор с октавным (по диапазону) вариантом мелодии «Что день грядущий мне готовит?» — трагически прекрасен. По драматургической же ситуации этот оркестровый «плач над Ленским» служит и для Онегина возникшим теперь в его моральном самоизгнании вопросом о грядущем дне и, следовательно, зерном дальнейшего развития действия после глубокого перелома, воплощенного в сильной, впечатляющей музыке.

#### Интермеццо

Здесь на большом перевале в развитии действия «лирических сцен» необходимо остановиться на интонационной сущности оркестра «Евгения Онегина», оркестра, как всегда у Чайковского, драматургически-действенного. Состав инструментов — нормально классический: кроме струнных — две флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота, четыре валторны, две трубы, два тенорных и один басовый тромбон (тубы нет, как и в «Руслане» Глинки), литавры. Очень экономно происходит пользование трубами и тромбонами: обычно на них лежит обязанность динамических акцентов и поддержки оркестровых нарастаний на их вершине, в решительные моменты и в заключительных аккордах кадансов

tutti, fortissimo. Однако хоть и редкие появления труб и тромбонов в драматические моменты, в качестве носителей мелодических фрагментов или мелодических рельефов, они вносят в оркестровый рисунок четкость и прочность, в общем не выпадая из стиля звучания. Главная роль в симфонической драматургии «Евгения Онегина» принадлежит струнным и деревянным духовым с валторнами. Струнные — нерв всего действия, душа оркестра. В любой миг они готовы выполнить любое интонационное предназначение, помимо полагающихся формальных норм — поддержку речитативов и аккордов-вех в моменты цезур и «передышек» в голосе, проведение простейшего аккомпанемента и т. п. Свобода трактовки струнных — и в отношении разнообразия ритмического рисунка, и в отношении многообразия интонаций, гибкости регистров и тембров, обширности диапазона, в отношении оркестровой педали, не «стоячей» только, а динамизированно-акцентной (гаммы-взлеты, pizzicato, остинатные фигурации, etc.) — позволяет Чайковскому добиваться от оркестровой звучности упругости и подвижности, рельефности и легкости, блеска и скромного «себя-замалчивания». Средства при этом всегда строго экономизированы (напоминаю, как в партитуре «Онегина» берегутся тромбоны, например, в первой же картине). Классическая мера звучностей всегда налицо. Что это за мера? Выбор тональности, отвечающей наибольшей выразительности струнных на данной стадии и тех ритмов и, особенно, темпа, которые позволяют рельефно проинтонировать каждую деталь пассажа и полным дыханием спеть мелодию. Блеск и легкость tutti полонеза, яркость вальса, вихри-стость мазурки — помимо здравости инструментальных сопоставлений — достигнуты в большой мере благодаря прекрасной, в отношении обнаружения классической меры, трактовки струнных и «умного вслушивания» в оркестр Глинки.

Кстати, о дыхании оркестра. Оно тесно связано с вокально-интонационным стилем партитуры, в которой на первый план выступают напевность и распевность фразировки. Механически-инструментальное исполнение даже пассажей и всяких фигурационных связок в «Евгении Онегине» невыносимо. В любой момент, в любом пассаже, при формальном его пробеге могут затемниться интонационно-выразительные элементы. Опять-таки, благодаря преобладанию струнных, оркестровое дыхание «Евгения Онегина» ощущается как привольное и неизбыточное, безмерной широты и протяженности. Чайковский знает свою силу и нередко, поручив, казалось бы, типично «струнную», смычковую по дыханию фразу деревянным духовым в чередовании, например, с валторной, вскоре же вознаграждает себя плавным распевным вступлением скрипок, поручая им «полноту цветения» мелодии. Достаточно хоть одного примера: инструментального развития темы («Кто ты: мой ангел ли хранитель»), заключительной ребель-мажорной стадии «сцены письма». А бывает и так, что за деревянными духовыми остается полное преимущество в рас-

крытии мелодии (до-диез-минорная тема-размышление в антракте перед заключительной картиной), струнные же оставляют за собой скромную роль сопровождения. Но после, когда эту мелодию поет голос (Татьяна: «Онегин, я тогда моложе»), струнные постепенно оживляются, развивая в сопровождении всё более и более выразительные «подголоски», сперва восполняющие, а потом договаривающие мелодию широко-имитационно.

Дыхание деревянных духовых тоже становится в «Евгении Онегине» интонационно-выразительным явлением, тесно связанным с ритмом и артикуляцией, с «речевой экспрессией» их мелодий-соло, мелодий-подголосков, мелодий-рельефов, усиливающих своей светотенью или окрашивающих фразы струнных. Принцип звучания деревянных — скорее светотень или уж окраска, но не красочность, то-есть скорее экспрессивность звучности, высказывание, «выговор», а не импрессионистская колористическая изобразительность. Даже там, где таковая вполне драматургически целесообразна: соло гобоя (и потом фагот) в сцене рассвета, там же дальше, и потом, в начале третьей картины, пастушьи рога (валторны), даже в таких случаях это — экспрессивный момент, а не самодовлеющая красочность. Всюду Чайковский стремится сочетать характер мелодии с характером тембра флейт, гобоя, кларнетов, фаготов, валторн, что усиливает «речевую выразительность» каждой сольной фразы или каждого рельефа. В оркестре Чайковского всегда ощущается действующий, интонирующий человек, а не инструментатор, любующийся тембровыми узорами и комбинациями. Не однажды Чайковский распределяет звенья фразы по различным «духовым тембрам», и эти передачи прекрасно оттеняют интонацию и рельеф мелодии. Впечатление создается, будто «трубки, мундштук, язычок» — словом, весь аппарат «звукотворения», свойственный деревянным духовым, становится очеловеченным, становится организмом — тем же, чем в человеческом пении и речевой интонации является весь голосовой аппарат с его резонаторами. В удвоениях и наложениях и смещениях тембров — без злоупотреблений этим приемом — также доминирует экспрессивная сторона над красочной. Тут есть и своя прелесть, но в сравнении, например, с оркестром Глинки — и некоторое преувеличение светотени и принципа рельефа над «красочной распевностью» интонаций. Между тем как у Глинки, именно, «красочная распевность» помогает осуществлению инструментально-воздушной перспективы и увеличивает обаяние «очеловеченного дыхания оркестра» (пример: танцы чародейств Наины в «Руслане») — непрерывное воздействие на слух светотени у Чайковского порой утомляет внимание. К счастью, гибкость интонирования, присущая струнным, выправляет положение.

Чтобы сказанное было яснее, рекомендую сравнить глинкаинскую вокальную инструментовку, типично экспрессивную игру светотеней романса «Сомнение» с элегантно-красочно-воздушной

выразительностью вокала романса «Я помню чудное мгновенье». В стиле «Сомнения», в присущей этой мелодии «драматизации вокальных тембров» можно найти аналогии языку инструментальной светотени «Евгения Онегина». Повторяю, однако, еще раз, что теплота и свобода артикуляции, свойственная «речи струнных» неизбежность «дыхания смычков» противостоят характерности все же «узкой» интонации деревянных духовых. Именно, неизбежность дыхания смычков, переведенная в качество интонации, вызывает во всей музыке Чайковского ощущение своего рода *bel canto* струнных. Вспомним «Ромео», «Бурю». Здесь, в «Евгении Онегине», это замечательное качество проявляется в инструментально-кантиленной трактовке «секвенций нарастающей страсти» Татьяны, всегда драматургически очень чуткой, с тонкой психической мотивировкой.

В последующей, шестой картине есть волнующий по выразительности момент: когда Гремин представляет Онегина своей жене, то на фоне «учливой речитации» звучит в соло кларнета, постепенно угасая (переданная фаготу), упомянутая секвенция в последний раз. За этим следует безразличный «светский диалог» Татьяны и Онегина: «Я очень рада! Встречались прежде с вами мы!..» Евгений: «В деревне... да... давно!..» и т. д. В заключительной картине однажды, как далекое воспоминание, прозвучит только секвенция первых волнений или предчувствий страсти, до появления Онегина у Лариных, тогда как секвенция нарастающей «конкретной», зреющей любви там уже нет. Там предваряется исход финального свидания-диалога о безвозвратно ушедшей молодости, и так чутко «осенним» угасанием важнейшей музыкальной темы отмечается расставание с годами молодости.

А теперь проследим звучание этой волнующей секвенции с ее первого появления. Во второй картине — в сцене с няней, в пении Татьяны: «Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую». Через восемь тактов секвенцию тоже в до-мажоре, но в простом изложении поют виолончели во время признаний Татьяны: «Я не больна... Я... знаешь, няня... влюблена...» Далее, вскоре же во введении к сцене письма секвенция передается в тональности ми-мажор (интонация становится «высотнее», напряженнее) и интонируется первыми скрипками (*sul G*) в выразительном регистре. В сцене рассвета, вслед спокойной ясности природы (Татьяна: «А я-то! я-то») — все та же страстная мелодия появляется в еще более напряженной интонации: в соль-мажоре<sup>1</sup>, в высоком регистре виолончелей. Итак: до, ми, соль — три первых появления секвенции, три тона, составляющие до-мажорное трезвучие. В последующем дуэте с няней первая мелодия Татьяны («И так пошли тихонько внука»), особенно в втором ее до-мажорном проведении («Ах, няня, няня, до того ли»), и по диапазону, и смыслу

<sup>1</sup> Обзначаю каждый раз только «тональность отправления» секвенции, ибо в своем подъеме каждое новое звено несет новый тональный сдвиг, без возвращения в исходную точку.

интонации вариантно вытекает из господствующей тут секвенции, и потому так органически связано звучит переход от изложения упомянутой мелодии у валторн к заключительному в этой сцене проведению «секвенции страсти». Вновь начинаясь в своем первом облике (до-мажор), интонируемая первыми и вторыми скрипками в унисон с кларнетами, секвенция ширится и растет, захватывая весь оркестр и сферу до-мажорности во всей ее полноте. Таким образом, через постепенное развитие напряжения в *bel canto* струнных достигается симфоническое развитие драматургически важнейшей мелодической последовательности — до всецелого утверждения в господстве лада (до-мажор), как отражение господства страсти в душе Татьяны и солнечного восхода в природе! Далее секвенция исчезает до упомянутого выше её появления во время встречи Татьяны и Онегина на балу, как «светских знакомых». Здесь уже не звучит *bel canto* струнных. Это только отражение былого: *cantabile* солирующего кларнета с постепенным *diminuendo*, как уходящее воспоминание, о котором в данный момент не следует поднимать беседы.

Еще прекрасный пример *bel canto* струнных — выразительная элегия виолончелей в антракте перед сценой дуэли. Это инструментальное изложение мелодии «Что день грядущий мне готовит» звучит траурным предчувствием близкой смерти.

Очень ценным свойством оркестра «Евгения Онегина» в отношении стилевого единства «лирических сцен» и как один из признаков русского симфонического стиля является становление подголосков, постоянно обвивающее, как плющ, основные контуры мелодии, не загромождая их и обогащая их интонационное содержание. Ближайший пример: кларнет, договаривающий «триольным наигрышем» интонации Ленского («Что день грядущий мне готовит») и, в свою очередь, досказываемый гобоем и кадансом флейты, кларнетов и фаготов. В дальнейшем изложении арии образуются подголосочное развитие («Блеснет завтра луч денницы») в виде постоянных стветов-досказываний вокальной мелодии инструментами. Грубо экспрессивный, но драматургически понятный подголосок звучит одновременно с темой вальса *fortissimo* у хора в унисон с тромбонам (мужской хор: Давно уж нас так не угощали»). Романсово-лирические подголосочные сплетения скрипок с голосом очень стильно-красивы в признаниях Ленского Ольге в первой картине («Как счастлив!..» и далее: «Я люблю вас...»). Это наиболее тонкий и совершенный пример подлинно-подголосочной стилистики. Но надо помнить, что дополняющая основные контуры мелодии инструментальная ткань всегда прозрачна и всегда «инкрустируется» в меру, согласно основным композиционным принципам произведения. Даже драматургически выразительные, особо подчеркнутые в тембровом отношении аккорды-интонации, столь характерные для стиля «Пиковой дамы», здесь «выступают» очень редко. Вообще, несмотря на свою «драматургическую активность», оркестр «Евгения Онегина»

не «позирует»: он осуществляет драматическое действие, интонационно-напевно содействуя человеческим голосам. Изредка он «поднимает свой симфонический голос» в моменты острых коллизий или в жанровых картинах (русская пляска, вальс, полонез), а в остальные моменты действия скромно и сосредоточенно выполняет свою работу.

## 9

### Шестая и седьмая картины

Шестая картина — столичный бал — построена с большим драматургическим риском: за парадностью и внешним блеском должен доминировать налет привычной скучной череды и душевной опустошенности быта. На ларинском балу всё это обнажалось лишь однажды в воркотне сплетничающих дам; во всем же остальном ходе действия власть привычной череды затенялась суетой, при напряженном развитии драматической коллизии. Здесь нет наблюдаемой всеми коллизии. Внутренняя драма: вторичная после «отповеди в усадебном саду» встреча Онегина и Татьяны — ощущается только ими одними, и им только известна. Поэтому нет никакого драматургического стимула к оживлению сценического действия. При петербургской редакции 1885 года первой постановки «Евгения Онегина», имевшей место в 1884 году, была сделана попытка поднять интерес зрителя чисто внешним дивертисментным путем — ввести дополнительные танцы («экоссез»). Конечно, подобная попытка ничего дать не могла, — наоборот, удлинила сцену. Но в первоначальной редакции Чайковский пытался связать Онегина с обсуждающим его характер и душевный облик светским обществом (развитие мотива сплетни ларинского бала в иной ситуации). Данный прием, имея за собой драматического повода и последствия, точно так же не вносил яркого штриха в сценическое действие. А между тем намерение композитора ясно. Пышный парадный полонез звучит вне действия, как пышная декорация. Хор и ансамбль человеческих голосов в нем не участвуют. Как эффектный инструментальный «номер», полонез — мотив искомого Онегиным душевного рассеяния, ибо от всяких иллюзий он свободен, а его ирония бесплодна и пожирает его же совесть. Не хотел, повидимому, Чайковский симфонически изображать путешествие Онегина («мною овладело беспокойство, охота к перемене мест») и выбрал более легкий прием обобщения: парадным полонезом характеризовать «блеск и суету большого света», за которыми также скрывается душевная опустошенность, и жажду рассеяния Онегина. В средней же части полонеза, выбрав «тональность Ленского» — ми-минор, Чайковский, вероятно, вызывал перед скучающим сознанием Онегина тень убитого на дуэли друга.

Думаю, что моя догадка о двойной направленности полонеза справедлива, так как непосредственно за ним следует речитативно-ариозного стиля онегинский монолог, в сущности, добавляющий и разъясняющий смысл «полонезности» данной ситуации и при данном душевном томлении Онегина: «И здесь мне скучно! Блеск и суeta большого света не рассеят вечной томительной тоски». Несмотря на показанный композитором темп вдумчивого размышления — *adagio molto sostenuto*, требующий сосредоточенно выразительной интонации, монолог исполняется бесформенно, то-ропливо и как-то «между прочим», в то время как музыка его задумана всецело в образе Онегина и мотивирует приближающийся душевный переворот. Дальнейшей мотивацией и стимулом приближающегося переворота служит не только появление Татьяны, но и включение сюда Чайковским душевно-теплой музыки, насыщенной спокойным размышлением, — арии Гремина, глубоко контрастной монологу Онегина. Обратим внимание на то, что смысл арии — вовсе не в ее тезисе: «Любви все возрасты покорны»<sup>1</sup>, а в прекрасной характеристике Татьяны; Татьяны, новой для Онегина, но уже давно, со сцены письма и монолога перед встречей в саду, известной слушателям. Душевное благородство, этос Татьяны, ее всецелое подчинение раз принятому на себя чувству долга и признание даже «светом» ее моральной силы — не могли не вызвать в сознании композитора глубоко сочувственной, сдержанной, но в своей сдержанности тем более сердечной музыки. Для окружающих Татьяна закована в броню старомодно-учтивой «реверансовой ритмики» (и тут своеобразная переключка с подобного рода ритмикой, но идущей от Онегина, в беседах его с Татьяной в первой картине): ре-бемоль-мажорная тема — кларнет на фоне струнных — звучит при ее появлении как умиротворенный вариант интонаций сцены письма, словно указывая, что в новом облике княгини Греминой еще теплится давнее чувство. Для Онегина и слушателей необходимо было показать за этой светской броней душевный облик согревающей сердца Татьяны — это предназначение и выполняет ария Гремина.

Сцена представления Онегина Татьяне начинается с появления «секвенции Тагбязы» (кларнет), но далее выдержана в том же мягком, «бархатном» тоне реверансно-учливой музыки, при «видимом» холодном равнодушии княгини. Но ясно, что Татьяна спешит уйти, чтобы не выдать скрытого волнения. Таким образом, шаг за шагом, в течение сжато развернувшегося и сдержанного действия слагается сумма сильных психических воздействий, из которых неизбежно возникает порыв перерождающего Онегина страстного чувства. Интенсивность впечатлений от встречи с новой для Онегина Татьяной внушает ему «заботу юности — любовь», высказываемую в заключительном монологе: «Увы, сом-

<sup>1</sup> Ибо, по указанию самого Чайковского, Гремин далеко не так стар (ему 45 лет!).

ненья нет, влюблен я». Мелодия страстного порыва Татьяны («Пускай погибну я») становится теперь мелодией страстного порыва Онегина, чем и завершается шестая картина. Тональность онегинского монолога — си-бемоль-мажор — соответствует той же тональности в «отповеди Онегина» Татьяне (в третьей картине); но, отметим, что рисунок мелодии и «отповеди» по своему направлению обратно-симметричен мелодии страстного волнения, при сходстве интонационного состава (опять «секстовость»). Прибавляемый тут экосез является лишь внешне-формальным заключением картины и, пожалуй, назойливым, излишним ввиду интимности онегинского монолога, при котором люди, присутствующие на балу, свидетели, в сущности, уже выключены из действия.

Седьмая картина начинается оркестровым введением — сосредоточением мысли Татьяны на младости, ушедшей поре жизни:

Онегин! я тогда моложе,  
Я лучше, кажется, была!..

Материалом служит мелодия последующего ответа, или, вернее, отповеди Татьяны Онегину. Тональность до-диез минор, — значит, опять вступает в действие тон ди-диез, теперь как выразительнейшая тоника, контрастная ре-бемоль-мажорности сцены письма. Томительность настроения достигается здесь музыкой очень простыми, но тонкими, с точки зрения интонационной, способами: вызвать от мелодии ощущение глубокого, но сдерживаемого внутреннего волнения. Мелодия — наивная, робкая, даже словно сознательно опрошенная, если судить по восприятиям почти «на глаз». На самом же деле тут проявляют себя душевно чуткие качества, свойственные, пожалуй, европейской романсовой психореалистической впечатлительной мелодичности в её русском преломлении. Дело в том, что здесь нет прямолинейной трактовки тональности до-диез-минор. Эта тональность звучит тут не в её гаммовой тонической данности, а как интонационная сфера, в которой высказывает себя душевность — так, в такой высотности настроенный — строй Татьяны. До такой степени, что ощущается вздох, дыхание, перерывающие, словно мгновенные цезуры — упорную думу. Опорной точкой здесь является тон соль-диез: это, собственно говоря, тоника фригийского звукоряда от ми-мажора, тональной сферы, включающей и до-диезный звукоряд. Кроме того, одновременно, европейской мелодике присуща способность вызывать в любом звуке сосуществование нескольких его направлений и интонационных значений в одновременности. Соль-диез здесь и «фригийская тоника» до-диезности, и квинта основной тоники, и полутон к ля, в любой миг могущий стать ощутимым как вводный тон в тональность ля, и терция тональности, ми-мажор. Если взять в совокупности — не раз слухом в «Онегине» усвоенную в течение уже шести картин — значимость интонаций, вращающихся вокруг тонов и тональностей до-диез, ля и т. д., то возникший упор на соль-диезность не является неожиданным.

Кроме того, мелодия построена так, что в основной попевке обнаруживает «недотягиваемую секстовость» (соль-диез, ля, си, до-диез, ре-диез и ниспадание в ля — соль-диез, да еще так, что дается для слуха обратное вводнотонности отношение: ля — соль-диез). Вот, вкратце, какую сеть интонационных связей заключает в себе простенная на вид мелодия, являясь отражением («музыкальным произнесением») томящей Татьяну скорбной думы. Мелодию-думу интонируют флейта и кларнет в очень интонационно-характерной «поступи»: раскачивание на доминанте (соль-диез), словно монотонное тикание маятника, затем движение вверх, опять раскачивание и обратно-симметричное движение вниз. Только вслед за такого рода нерешительным, но мерным раскачиванием вступает мелодия в полном своем облике, вызывая, наконец, судорожные нервные ритмы — вариант «беспокойства» Татьяны во второй и третьей картинах. Типичное для Чайковского нарастание приводит к fortissimo всего оркестра, к интонации, близкой к «сексте Ленского» («Что день грядущий»), но тут незавершаемой: бурно ниспадающая фигурация струнных (с поддержкой флейт и кларнета) резко «швыряет» музыку в интонационный тупик: выдержанное ми кларнетов и валторн с тяжелыми pizzicato струнных останавливает движение и вызывает стон-возглас Татьяны: «О, как мне тяжело!.. Опять Онегин стал на пути моем, как призрак беспощадный». Любопытно, что речь идет об Онегине, а музыка держится в тональности (ми-минор) Ленского и на вариантах его преддуэльных интонаций. Фразы Татьяны об Онегине:

Он взором огненным мне душу возмущил,

Он страсть заглохшую так живо воскресил!

— ассоциируются неизбежно с интонацией «сексты» («Что день грядущий мне готовит»), словно бы призраком Ленского Татьяна хочет защитить себя от Онегина и убить в самой себе все еще живое, всё еще незаглохшее чувство. Метод интонационных ассоциаций воздействует тут с большой силой убедительности. Эти образы сменяет первая секвенция Татьяны — секвенция вступления («Как будто снова девочкой я стала»): голос в сопровождении гобоя, кларнета, фагота, передающих звенья секвенции друг другу. Отметим волнующую цезуру: «как будто с ним меня ничто... не разлучало».

Появление Онегина (опять на реминисценциях интонации Ленского), страстное и бурное, обрывает размышления и воспоминания Татьяны. Но, собравшись с силами, она переводит свои воспоминания из личного дневника, из «наедине с собой» в напоминовение и отповедь Онегину. Возвращается до-диез-минор — тональность сумрачной элегии. Мелодия, холодно-мерно высказанная флейтой и кларнетом во вступлении, как нащупываемый сознанием эскиз предстоящего разговора, звучит теперь в устах Татьяны неумолимым жестоким приговором: «Онегин, я тогда моложе, я лучше, кажется, была..» Замечательно найден и выразительно звучит вариант мелодии арии Греммина «Любви все возрасты покорны» в

словах Татьяны: «Зачем у вас я на примете? Не потому ль, что в высшем свете теперь являться я должна, что я богата, и знатна...» Спокойный, сдержанный мелос арии переходит здесь в интонацию страстного горького упрека, в напряженный пафос драматизированного романса, стиливые грани которого выдерживают эмоциональный напор. Чувствуется, как мучительно тяжело Татьяне высказывать эти слова именно в таком повышенном интонационном строе на пределе силы, вот-вот могущем перейти в надрыв!..

Первый свой ответ Онегин интонирует вначале в тоне взволнованной, но ясной мольбы, постепенно становящейся настойчивой просьбой (фа-мажор). Характер мелодии требует широкой и плавной вокализации: чувство Онегина еще не теряет надежды. Но в оркестре возникает элегический си-бемоль-минор — опять вариант интонации Ленского («Что день грядущий»), словно теперь эта «секста» стала душевной броней Татьяны в борьбе с возрождающимся чувством. Музыка почти-почти соприкасается с трагическими фразами конца сцены дуэли, когда перед Онегиным стал вопрос о «грядущем дне». Этот образ становится теперь близким и ему. Плач Татьяны разряжает напряжение, и из рыданий возникает прекрасный эпизод — элегический дуэт: «Счастье было так возможно, так близко!» Кажется, что оно станет возможным и теперь, что выход из драматической ситуации будет найден и что прежде всего Онегин почувствует невозможность возврата в былое и чувственной развязки, со всей связанной с ней пошлостью. Такой вывод и делает Татьяна из столь гармоничного примирения их чувствований на сознании былой возможности, — а теперь: поздно. Она высказывает свое решение: «Но судьба моя уж решена, и безвозвратно! Я вышла замуж. Вы должны, я вас прошу, меня оставить!», то-есть она остается верной своему чувству, как долгу, подчиняясь вместе с тем чувству долга.

В ответ Онегин в более страстных словах, но с тем же мелодическим содержанием и в той же тональности повторяет свою мольбу. Несмотря на повторность, мольба после элегии: «Поздно!» звучит страстнее и настойчивее, как обычно случается с репризами в симфоническом развитии. Татьяна переходит в свой строй пламенных ре-мажорных интонаций, но в них привходит твердость и жесткость большой септимы: она обращается к гордости и чести, присущим характеру Онегина («Онегин, в вашем сердце есть и гордость, и прямая честь») и уже не пытается скрывать своего всегда хранимого чувства («Я вас люблю»). Очень свежо звучит тональность ре-мажор, как растворение воли и сознания после тягостного высказывания, в момент краткой забывчивости<sup>1</sup>. Онегин и теперь не понимает происходящего («ты преждею Татьяной стала»). Не понимает, что Татьяна всегда оставалась верной своему чувству, а не легкой девичьей мечте, но что потому-то она теперь

<sup>1</sup> Интересно, как тотчас же в гармоническом (с си-бемоль) ре-мажоре смягчается только что звучавшая волевой интонация септаккорда с большой септимой (четвертая ступень).

ни за что не подчинится капризу мужской страсти его, Онегина, после чего в душе ее ничего, кроме опустошенности, не останется. Она еще решительнее цепляется за свое чувство «поздности»: «Нет, нет, прошлого не воротить...» и возвещает уже в ином — пафосном — далеком для Онегина тоне принцип верности долгу. Тогда молба Онегина перерастает в своей третьей стадии в волнуящую женщину вопль на судорожной ритмике струнных. Тональность ми-минор, связанная в сознании слушателя с вопросом Ленского к «грядущему дню», естественным вопросом теперь и для Онегина и для Татьяны, — упрочивается окончательно до конца сцены<sup>1</sup>.

В этом настойчивом порыве Онегина господствует обнаженная страсть. Он потерял волю, гордость, не говоря уже об иронии. Музыка становится беспокойной, растерянной и, в сущности, неподвижной, так как нет в ней подлинного творческого, поднимающего все душевные силы человека, чувства. Она кружится в пределах интонаций, словно стиснутых, придавленных, несмотря на кажущийся порыв. Это — порыв, но от смятенности, от полной потери внутреннего равновесия. Онегин цепляется за перефразы интонаций из письма Татьяны, полуспутанные, полужабытые. Привычка к безжизненной иронии, к позе резонёрствующего, скучающего, а, в сущности, боящегося чувства наблюдателя остается в нем и теперь, когда нужны ясные, убедительные своей искренностью и правдивостью, высказывания. Его страсть словно ищет выражения. Но в этой беспомощности любимого человека, в растерянности гордеца таится самая властная опасность для Татьяны, ибо через желание избавить его от унижения, от нежелания видеть его в молящей позе ослепленного страстью, — в ней, в женщине, пробуждается сострадание, сожаление, от чего может поколебаться ее воля. Татьяна вновь обращается к интонации решимости, звучавшей недавно перед признанием, переключенной теперь из ре-бемоль-мажора в до-мажор. Но теперь слышно, что именно эта интонация (с большой «жесткой» септимой, противопоставляемой вкрадчивости «малой септимы» онегинских «молений»), направленная к Онегину, к его гордости и чести, была и является «берегом», самозащитой для самой Татьяны. Зато решительнее и увереннее становятся интонации Онегина. И не только увереннее, но и беспощаднее, еще более чувственно обнаженные даже от видимости поисков искренней любовной лирики. В оркестре — упорные и настойчивые фанфарно-акцентированные интонации, напоминающие о «роке» четвертой симфонии. Угрожающим гаммам в септиму, потом в квинту (тромбоны, фаготы, виолончели, контрабасы) отвечают гаммообразные вихревые движения скрипок в обратном направлении —

<sup>1</sup> Можно предполагать по имеющимся данным, что вопрос к «грядущему дню», наряду и в связи с ощущениями уходящей молодости — двумя основными подтемами или эмоциональным подтекстом «Евгения Онегина», стоял и перед самим Чайковским в ту пору его биографии.

вверх, упираясь в тонику, в «остинатный» тон ми третьей октавы. От тоники же отталкиваются борющиеся интонации Татьяны и Онегина: мольба — у Татьяны, настойчивость — у Онегина, даже приказ. Наконец, с последним собранным усилием Татьяна вырывается из закружившего ее сознание чувственного вихря и убегает, кинув в надрыве прощальный вопль когда-то любимому ею человеку. Музыка застывает на одном из тех аккордов-интонаций, которые получают у Чайковского «предназначение» выражать ужас перед неизбежным. Здесь это септаккорд на повышенной четвертой ступени ми-минора, интонируемый трубами, тромбонами, кларнетами и фаготами (напоминаю о его появлениях в «Пиковой даме»: «Смерть, я не хочу тебя» — Герман в комнате Лизы после прохода старухи-графини, а также в сцене у Зимней канавки во время «грёз» безумца о золоте и т. п.). Когда аккорд отзвучал, сознание реальности происходящего пробуждается в Онегине. Чувственный вихрь пронесся. Мысль подводит итог с потерей всякой надежды для его опустошенной, так долго сопротивлявшейся живым чувствам, души. Самодовлеющая ирония над романтическим культом любви и дружбы обратилась в ней — в душе Онегина — в неузнавание человечности этих чувств.

Победила страсть. В линии творческой эволюции Чайковского продолжением Онегина явится Герман в «Пиковой даме»: он сразу выступает перед слушателями обаянным любовной страстью, «Онегиным седьмой лирической сцены», и дальше, последовательно, в течение всего действия оперы любовная страсть переключается в «тему игрока», в жажду золота. Линия Татьяны совсем заново, совсем в новом «слушании» воскресает в последней опере Чайковского, в «Иоланте», произведении тонкого интеллекта, созданном в стиле русского переосмысления зорь импрессионизма и экспрессионизма, как-то на чутко ощутимой грани между этими крайностями западноевропейской империалистической художественной культуры. Свет, солнце, как образ ясности и человечности чувства любви и всего бытия, наряду с проблемами этики (спинбизанство Чайковского) — вот что занимало сознание композитора в последние годы его жизни.

Мне пришлось попытаться описательно передать интонационное содержание последней картины «Евгения Онегина». Это описание, конечно, — только вехи для слышания, только придорожные значки на поворотах. Но иначе поступить было невозможно. Сущность музыки тут никак не поддается иного рода изложению. Конструктивно эта картина проста, даже грубо намечена: три стадии «мольбы» Онегина резко занимают слух и кажутся доминирующими по своей чувственно примитивной (а не наивной) «оперной весомости». И в этом есть свой смысл — раскрытие истинной природы чувствований героя, с которого «осень младости» совлекает лист за листом защищавшие его качества: честь, гордость, самовлюбленный ум, иронию.

Наоборот, развитие интонаций Татьяны рельефно подчерки-

вает характеристику ее перерожденного горем сознания, сложившуюся для чуткого слушателя особенно после шестой картины. Вслушаемся в до-диез-минор ее «отповеди» Онегину, затем в b-moll'ную элегию («Счастье было так близко»), в интонацию которой Татьяна на момент вовлекает Онегина, в ре-бемоль-мажорное обращение к нему и в человечнейший тонус ее признания, — сравним всё это с чувственно алчным нарастанием требований Онегина, с их явным приближением к мелодраматическому пафосу «дюжей оперно-баритоновой страстности». Интонации Татьяны углубляются в психо-реалистической своей ценности, интонации Онегина чувственно «натурализируются», «баритонизируются». Бизе в «Кармен» пользуется этим же сопоставлением на двух контрастных образах Хозе и Эскамильо, сразу выдвигая грубую чувственность Тореадора. Образ Онегина бесконечно сложнее. И очень трудно было, не снижая его, раскрыть в последней встрече за привычным уже для слушателей обликом Онегина с его иронией, ставшей его природой, опустошенную душу, которой теперь завладела безоглядная страсть. Что в Эскамильо сразу для слушателей оперы выступает как его природное свойство, то в Евгении становится обуявшим его качеством в результате «ошибок сознания» и горделивого страха, ставшего привычкой, перед непосредственным высказыванием чувства. И в последней картине Онегин не сразу уступает «натурализму чувствований». Только под воздействием сопротивления Татьяны и совершающегося на его глазах роста ее душевных качеств в нем просыпается чувственность, ревнивая и жадная. Но борьба «за грядущий день» происходит и в его сознании — отсюда мучительно скорбный тонус его заключительного вопля:

Позор,, тоска... о жалкий жребий мой!

В конечном результате побеждает человечески-прекрасное: борьба за жизненный долг, не за условную мораль, а за человечность, этичность чувства и этичность взаимоотношений, за верность познанным, как необходимость, принятым на себя обязательствам. Такова Татьяна. Все, перекинутые из стадии в стадию переживаний и ощущений, подобно звукоаркам, интонационные ассоциации, аналогии и сопоставления (например, рассказ няни, как непреднамеренное предостережение Татьяне, занимающий столь драматургически значительное место) — свидетельствуют об этической целеустремленности произведения. Для этого же так лютко и тонко, методом интонационных ассоциаций, осуществляется композитором психо-реалистическое раскрытие драматических ситуаций и характеров. Подобное раскрытие вовсе не потребовалось бы для мелодраматической трактовки сюжета в облике оперной новеллы о мечтательной девице, возразившей перед собою мнимого героя, и о романтическом поэте, принявшем просто жизнерадостную девушку за возвышенный

характер, за Музу поэзии, и погибшем «жертвой нелепой случайности». Чайковскому очень легко было бы на такой примитивно-драматургической канве сочинить много пафосно-прельстительных арий и дуэтов, не заботясь о тщательном обнаружении противоречий и контрастов чувствований в каждом действующем лице и не создавая сложных сплетений из драматических узлов, что во всех деталях отражается на интонационности во всех ее проявлениях.

Вся композиция «лирических сцен» обнаруживает стройное конструктивно-тональное целое, без трудностей обнаруживаемое. Но за этой архитектурной раскрывается пласт за пластом сложный комплекс интонационных явлений, обусловленный психо-реалистической направленностью мышления композитора. Чайковский избегает внешних приемов характеристик. Как в человеческой речи за отдельными словами и их составами ощущается интонационная эмоционально-смысловая качественность, так за архитектурной музыкальной речи раскрывается движущая ее интонационная природа. В «Евгении Онегине», например, происходит не раз мною указанная смыслово-ценная «переключка» и переключение интонационных вариантов, психологически цементирующие действие сцен. Та же тонкость психо-наблюдений обуславливает гибкость модуляционных переходов — и особенно доминирующее значение «вводного тона» в тональных светотенях — и постоянно почти наблюдающееся «переключение» тоника в вводный тон и обратно. Характерна в этом отношении роль до-диеза (ре-бемоля), как тона-интонации, то-есть когда в одном и том же тоне находятся взаимодействующие интонационные, движущие звуко-речь стимулы. Так, до-диез то в качестве тоника, то в качестве терции лада занимает в мелодике «Онегина» определенно существенное, не раз отмеченное место. Ми-минорная сфера интонаций Ленского и тональность ми-минора глубоко вклиняются в последнюю картину, причем сама тональность ми-минор становится интонацией-строем речи Онегина и среди заключительного бурного диалога. Столь же образно-психологичны нюансы отдельных гармоний, ритмов, акцентов, пауз: всюду борьба, всюду жизненный смысл, как и в интонационности человеческой словесной речи. Музыка становится всецело проявлением содержания живых интонаций.

Вот еще один характерный пример и последний. Архитектоника связей седьмой картины в чисто формальном отношении, независимо от их интонационной значимости, обнаруживает в основном такую последовательность: до-диез-минор, ми-минор, ля-минор, ре-минор, ля-мажор, до-диез-минор, до-мажор, фа-мажор, си-бемоль-минор, соль-бемоль-мажор, ми-бемоль-минор, ми-минор, фа-мажор, ре-бемоль-мажор, ре-мажор, си-минор, ми-минор — до конца сцены, как господствующая тональность, с кратким выразительным до-мажорным эпизодом. Каждая тональность хорошо подготовлена и связана с другой, но если так их и слушать, в сознании остается пест-

рога! На самом же деле, вслушиваясь в эти соотношения интонационно, в их звуко-речевое, отражающее «психическое действие» и эмоциональные нюансы диалога содержание, — в итоге получаем смыслово-организованное впечатление. Как существеннейшие высказывания, слышатся долго после отзвучавшей музыки седьмой картины три тональных «пласта»: до-диез-минор (собственно ми-мажор во фригийском преломлении) — «ответь» Татьяны Онегину. Давно значимый в лирических сценах тон до-диез — здесь становится длительно достигаемой и постоянно переключаемой тоникой, си-бемоль-минор — элегия, плач о возможном счастье — и заключительный ми-минор (борьба). Это явно неустойчивое напряженное ощущение глубокой драмы, не нашедшей разрешения. Внутри этой основной триады движутся вводно-тонные «цементирующие» переходы: до-диез — ре-минор, ми-минор — фа, ре-бемоль — до-мажор, си-бемоль-минор — ми-минор и т. д., а также «аркообразные»: до-диез-минор — ре-мажор, си-бемоль-минор — си-минор, ре-бемоль-мажор, си-минор — до-мажор и т. д. Эти тонко интонационные нюансы интенсифицируют диалог, но не вносят согласия и уравновешенности.

Еще небольшое примечательное дополнение, касающееся централизованной тональной триады: до-диез-минор объединяет в себе своим же повтором тональный комплекс; си-бемоль-минор составляет тоже комплекс с прилегающими фа-мажором и ре-бемоль-мажором<sup>1</sup>; ми-минор, с прилегающим к нему си-минором («Я отдала теперь другому»), из которого он вытекает, и находящимся внутри до-мажором, также образует тонально-интонационный узел.

Таким образом, конечное слуховое впечатление, прочно фиксирующее в сознании эти три тональные сферы, соответствует и их психо-реалистической значимости в развитии содержания диалога, и их интонационной «весомости», обобщенности. Наблюдения за подобным рода процессами открывают богатейшие перспективы перед познанием музыки, как обусловленной общественным сознанием живой общительной интонационной речи, о которой отдельные произведения соотносятся, как каждое литературное произведение к питающему его языку и словесной речи. Это не аналогия, а выведение двух разветвлений человеческой речи, тоново и тонально-звуковой и словесной, из общих истоков и «необходимостей». Только крайности музыки, как искусства, — когда музыкальное произведение основывается на субъективнейших интонациях композиторов, абсолютно не отдающих себе отчета в значении контроля общественного сознания, воспринимающего и обобщающего музыкальные явления и обеспечивающего их жизнеспособность, — только такие крайности ставят искусство композитора вне общечелове-

<sup>1</sup> Модуляционно си-бемоль-минор имеет тесную связь с соль-минором через данную в нем повышенную четвертую ступень (до-диез).

ческих интонационных процессов, вне интонационного становления музыкальной речи. Но подобного рода произведения не жизне-способны, как всякий искусственно для себя изобретенный язык, сообщенный немногим посвященным и им только и доступный.

Совсем наоборот в интонационном подтексте «Евгения Онегина» были обобщены «музыкально-речевые элементы, коренящиеся в общительно-действующем словаре тонов», связанные с родными для множества людей песенно-романсными оборотами бытовой городской лирики. И не только с ней, но и с напевностью русской речи, с «сочной вокальностью» говора. Думаю, что и детство Чайковского на Урале, и годы московского становления его мастерства не могли пройти бесследно для образования особенностей его мелодики, именно, в отношении ее «роспевности», придающей его «романсовости» совершенно особенный тонус, особую спаянность ассонансов и аллитераций, пронизанность речи музыкальным мелосом. Взять, скажем, две мелодии Ленского — наиболее, именно, мелодии: «В вашем доме, как сны золотые» и «Блеснет завтра луч денницы». В них слова «поют», а музыка, то-есть музыкальные интервалы, «говорят», образуя в целом прекрасное единство тона-слова. Чайковский-мелодист нередко жертвует «интересами» слова, как поэтического слова, и логикой поэтического формообразования там, где ему нужна всецело выразительность мелодии. Но зато там, где ему необходимо воздействие слова, русской речи в ее смыслово-интонационном богатстве оттенков, он добивается полного отождествления тонов и слов так, что в каждый миг переливаются друг в друга образно-значимые тон и интервал в слово и его элементы. Сравните качество интонации: «Блеснет завтра луч денницы» и «Сойду в таинственную сень». И никак нельзя смешать восторженность «речей» Ленского с мелодикой Онегина, где взвешивается чеканно каждое отдельное слово, даже слога («Когда бы жизнь домашним кругом»). Тут речь мерная, рассчитанная на наивного собеседника, которому надо слово-за-слово вкладывать ее смысл. А вот тот же герой в иной ситуации. Монолог на столичном балу — речь наедине с собой («И здесь мне скучно»). Это стиль речи Онегина, и с другими его не смешать, но интонационный тонус тут иной, чем в диалоге — свидании с Татьяной: мелодическая линия ломкая, то почти речитация, то вот-вот начинается теплое искреннее «слово к себе». Наконец, в последней картине — взволнованная интонация: Онегин теперь знает, что перед ним не «та девочка», которой он «в благом пылу нравоученья читал когда-то наставленья». Он ищет убедительных интонаций для охватившей его страсти. Сперва Онегин не сдается перед ее стихийностью, но потом всё более и более уступает чувственной «натуралистичности»: от прежней стилистики, от выдержанности и рассудительности каждого интонационного мгновения ничего не остается.

Четко и рельефно выделяется среди остальных тон-«говоров» речь няни. Тоже мерность и неторопливость, но иного качества,

чем у Онегина. Мерность пения няни, особенно в гранях квинтово-квартовой звукорядности, всегда сочетается с распевностью и плавностью. Это эпический образ.

Все данные явления не объяснимы только богатством мелодического дарования Чайковского. Из несомненности этого дарования не вывести психо-реалистически чуткой распевности его мелоса даже там, где мелос его испытывает западноевропейские влияния. Легко обнаружить те или иные связи мелодий Чайковского с итальянскими, французскими и немецкими «музыками». Труднее пояснить, почему одним-двумя чуть заметными интонационными штрихами мелодия становится мелодией Чайковского, а не кого-либо другого. Это свойство зависит не только от дарования мелодического, а от глубоко чуткого слышания качеств интонации, как единого родника тона-слова и от постижения вокальности<sup>1</sup> русской речи, с ее исключительно распевной природой произношения и мастерством «опевания» гласных. Данная способность делает весь почти инструментальный мелос Чайковского вокальным, распевным, даже речево-повествовательным. Назову, к первому же попавшемуся «на слух» примеру, мелодию медленной части пятой симфонии Чайковского.

Среди видов выявления музыки, как интонации, именно романс, и особенно в стадии решительной его демократизации, в сфере городской бытовой лирики, заключал в себе, как основное качество, тесное общение тона-слова, мелодически обобщенное, а не в виде аналитически-раздробленного скандирования каждого слога музыкальным тоном. Романс в его демократическом облике являлся носителем музыкального психо-реализма в смысле постоянной опоры на интонационное содержание, чутко социально-изменяемое. Войдя в оперу, романс на смену отживавшим формам виртуозно-вокальной арии создал интимно-лирические формы общения — эмоционально отзывчивую образно-живую речь — очень гибкие в отношении «диапазона форм»: от лаконичной песни-романса до драматизированного романса-арии. «Евгений Онегин» Чайковского оказался совершеннейшим, классическим обобщением рассказанных здесь явлений и потому глубоко реалистическим произведением. Отсюда его естественная жизнеспособность. В нем можно постичь и психологию образно-музыкальной речи, как интонации, и её синтаксис.

## 10

В общественном становлении русского искусства XIX века перерастание эстетического в этическое, особенно рельефно сказавшееся в русской живописи в движении «Товарищества

<sup>1</sup> В сущности, и свою инструментальную музыку Чайковский сочинял вокализируя, и если бы не присущий ей драматизм тематического развития, то в ней сильнее сказалась бы «вокальность» шубертовской сонатности и симфоничности.

передвижных выставок», было явлением постоянным, неизбежным и необходимым в тогдашних экономических и политических условиях российской государственности. Причины этого явления понятны. Роль русской демократии в его развитии общеизвестна: эстетическое имело право быть, если оно становилось общественно-этически оправданным. Мотивы и содержание оправдания, конечно, менялись, но явление данного рода перерастания всегда существовало. Вспомним жизнь художника Иванова, как подвижничество в искусстве. Из близких к нам художников достаточно назвать Серова, с его глубокой этичностью эстетического, его принципиальностью.

Шестидесятые и семидесятые годы были, особенно для демократической русской молодежи, годами напряженнейших поисков содержания и форм русской культуры. Менялся быт, нравы, изменялся язык, литература, — не только поэзия, но и поэтика. Переосмыслились все виды и формы лирического. На эти годы приходится исключительно интенсивный рост русской оперы, как самой интонационно чуткой из циклических форм музыки. Если демократический романс в многообразных своих преломлениях был барометром интонационных «переосмыслений», то опера — зеркалом, отражением волновавших общество идейных движений. Уже «Русалка» Даргомыжского (конец 50-х годов) несла в себе этическую направленность и по содержанию, и по структуре своей «речи», и по характерности образов. За фантастикой и былевой повествовательностью раскрывались реальнейшие жизненные взаимоотношения, всем понятные. Драма Наташи, Князя и Мельника расшифровывалась эмоционально, как судьба обольщенной барином девушки и ее отца, и все было общечеловечески ощутимо. Мелос «Русалки» заключал в себе элементы и крестьянской песни и городских песен-романсов. Глубже шел Серов со своей оперой «Юдифь», принятой восторженно: образ женщины, совершающей патриотический подвиг освобождения истерзанного блокадой родного города, выступал крупным явлением в развитии русской демократической гражданственности. Монументальная ария Юдифи («Через пять дней решили город сдать») отвечала лучшим чувствам лучших русских женщин. В «Отричнице» Чайковского ярко выделялся образ матери, в «Псковитянке» Римского-Корсакова волновала трагическая участь дочери Грозного, побывшей «вождя псковской вольницы».

Во всех приведенных к примеру фактах этической мотивации и оперных образов дело не в чисто сюжетной и словесной стороне, а в постепенном образовании музыкальных интонаций, свойственных девушкам и женщинам-героиням опер, интонаций, волновавших слушателей не вообще музыкой, не вообще мелодией, а музыкой и мелодикой реалистически присущих данному, этически прекрасному высотой своих поступков или величием страданий образу. Словом, как и в литературе, в музыке складывался стиль высказываний, определявший женский характер

в опере, как этический характер, а не только амплуа или типаж, наделяемый эффектными ариями, и не только как эстетически красивый образ. Наташа в «Русалке» — уже целиком этический характер, несмотря на неизбежность в присущих ей интонациях элементов романтического пафоса (замечательная ария в подводном царстве!). Юдифь у Серова — образ пафосный, поднятый на котурны, образ позирующий, но тем более этически безусловный. Сложный и деликатно вылепленный Римским-Корсаковым характер Ольги — Псковитянки соприкасается не по сходству музыки, а по интимной мечтательности и отсутствию позировки с Татьяной в «Евгении Онегине»; и это тоже этический характер. Наоборот, четко этической направленности, ясности и цельности в Ольге нет, даже в сравнении с грубо высеченной Юдифью или Морозовой, матерью Опричника. В самых общих чертах я показываю, что этическое содержание для раскрытия характеров русских женщин и девушек, как характеров этически-прекрасных, было уже до «Онегина» подготовлено. Накапливался и «интонационный словарь», выразительно-эмоциональный, для общепонимания музыки и намерений композиторов.

Не было лишь реалистической основы для создания образа всецело бы узанного, массово услышанного, кроме романтической Наташи с ее общеволнующим песенно-куплетным и песенно-протяжным лиризмом глубоко демократического склада. Есть все основания думать, что Чайковский очень внимательно вслушивался и в творчество Серова и Даргомыжского, особенно же в «Русалку». Но все же не это вслушивание решило интонационное содержание образа Татьяны и обусловило понятность этически возвышенного в этом образе (чего не достиг целиком Серов в «Юдифи»). За отдаленностью тематики он не мог свободно насыщать монологи героини музыкально-современным языком бытового романса и песни, и ему приходилось искать эмоционального приближения сюжета к восприятию слушателей трудным путем). Чайковский же в «Евгении Онегине» смело вступил на путь обобщения интонаций бытовой лирики и получил в свои руки основное: родственный его эпохе эмоциональный тонус, воспринимаемый демократическим слушателем не в его эстетически-прекрасном отвлечении, а в реально-бытовом звучании, в его интонационной правдивости. Почему именно романс стал лабораторией музыкально бытовой (в смысле максимальной общезначимости) речи — уже объяснялось. Остается дополнить, почему романсное в условиях русской жизни становилось категорией этически-значимой. Если это станет понятно, то глубокое сочувствие русского демократического общества «Евгению Онегину» и его композитору становится само собою ясным.

Пока верхи музыкантов и критиков, просвещенных дилетантов и деятелей музыки ожесточенно спорили, кто за, кто против итальянцев, кто за «Ивана Сусанина», кто за «Руслана», кто за Моцарта, а кто за Бетховена, кто за Россини, кто за Вагнера,

и т. д. и т. д., — жизнь музыки в России и накопление музыкальных интонаций, соответственных эмоциональных резонаторов демократической культуры, шли своей чередой. И вот, если в той или иной из появляющихся в русском или итальянском театрах опер или в вокально-концертном репертуаре слух — особенно демократической молодежи — «примечал» волнующие, отвечающие чувству или идейно-смысловой направленности сознания интонации, их инстинктивно переводили в «обиход», в комплекс своих заветных дум, подбирали к ним тексты и их распевали. Именно, подчеркиваю, «составление демократически чуткого интонационного словаря», из которого рождалась городская песня-романс, вовсе не шло только по народно-национальному руслу интонаций крестьянской песни и по собственным этому руслу приметам отбора. Оно шло по глинкинскому, по общечеловеческому руслу<sup>1</sup>, по признакам отзывчивости и волнуемости, выразительности и напевной ясности, запоминаемости и обобщаемости, и в той мере, в какой встречалась необходимость. В поэзии на встречу демократическим жанрам, ритмам и всему содержанию поэтики двигался Некрасов. В музыке по этому пути, — сложившись, как чуткий мастер, не боявшийся ни живого непосредственного высказывания, ни отбора интонаций в их общечеловеческом содержании, ни «низких жанров», ни общедоступности, — направился Чайковский.

Композитор, драматург-симфонист, он ко всему, к чему ни прикасалась его творческая мысль, подходил с мерой высокой художественной совести и поднимал «материал» на уровень эстетически ценных обобщений. Но как чуткий, отзывчивый лирик, он не любил безразличного материала и всегда держался в сфере общительных, общепонятных и «душевно-говорящих» музыкальных интонаций, особенно близких, дорогих, родных для русской демократической интеллигенции. Близкими, дорогими, родными, сердечными такие интонации становились не за красоту форм или за интеллектуально-обобщенный стиль — плод «ума холодных наблюдений», — а за их отзывчивость. Словом, оценка его музыки слушателями шла по линии эмоциональной экспрессии, а не по линии конструктивно-созерцательной. Интонации «от сердца к сердцу» включались в круг основных композиционных элементов какого-либо произведения Чайковского, как реалистический стимул, как «простые человеческие слова», из которых создавался сложный комплекс присущих данному произведению средств выражения. Интонации живой словесной и музыкальной речи воздействовали на эмоциональное содержание, одушевление романсных и оперных образов и характеров. Воздействовали, насыщая эти образы музыкально-общезначимым содержанием, род-

<sup>1</sup> В Глинке национально-русское в крестьянском своем содержании никак не снимает национально-русского вклада, вносимого русским городом, подчинявшим себе европейские интонации, то есть преимущественно Италии, Франции и Австрии (Вена, славянство).

ной музыкальной речью. И всё, что в этой речи звучало этически-ценным обобщением, вызывая в восприятии ощущения правдивого искреннего чувства, а в сознании — это с, как выражение человечеснейших свойств и высоких помыслов, всё то в музыке в соприкосновении с данным характером или образом повышало его этическую ценность. Дело композитора создать любой образ, как эстетически-прекрасный; но чтобы возвысить его до этической значимости, необходимо наделить его в эстетически-преобразованном виде интонациями, оправдавшими себя в сознании слушателей в качестве выразителей правдивой душевности и прямоты, искренности духа.

Вот подобными качествами и оказались сильны Ленский и Татьяна, глубоко человеческие характеры «лирических сцен» Чайковского. Им сочувствовал слушатель по их судьбе в романе и вследствие свойственной им музыки. Она насыщена общепонятными высказываниями в отношении ответственности их интонаций всем нам дорогим чувствам и помыслам. Подчеркиваю: не об общепонятности, как таковой, идет речь, ибо это могли бы быть и вульгарнейшие интонации, а об общезначимости в смысле этической чувств и помыслов. Потому-то, если композитор сам направил развитие характеров, их взаимоотношений и их поведения в драматических коллизиях по пути человеческих поступков и чувствований, слушатель, — если эти характеры воплощены в сфере родных, сочувственно волнующих интонаций, — воспримет их в их этическом содержании. И тогда, что бы ни говорили против произведения об его эстетическом значении или несовершенстве профессионалы-судьи, критики-судьи, эстеты-судьи, — произведение будет жить, долго-долго оставаясь жизнеспособным и волнун множество сочувствующих ему людей.

Таковы свойства и направленность «Евгения Онегина», и потому столь прочной была судьба его и таковой оставалась и в нашей действительности, с ее борьбой за лучшее общечеловеческое. Произведение это — прекрасное эстетически — воспринималось всегда и как прекрасное этически. На одной формально-художественной ценности оно не удержалось бы.

Музыкальный театр, благодаря музыке, ее природе и смыслу, обладает в высшей степени замечательным качеством, только ему свойственным. Чтобы понять и оценить это свойство, требуется только одно условие — хотеть и уметь слышать музыку, как действие в музыкальном театре. Музыка, как действие, как стимул драматургии, а не голос отдельного певца и не отдельные ноты в его голосе. Слушать развитие характера Ленского, а не пение популярного тенора. Тогда особенность — смысловая, — присущая музыкальному театру, не укроется от внимательного слуха. Особенность вот такая: для оперы не существует сюжета, как занимательной интриги. Она может быть, а может и не быть. Это не важно. Но если в сюжете нет эмоционального подтекста, нет характеров, образов и ситуаций, содержащих общечеловече-

ски значимые чувства, страсти, взаимоотношения, помыслы — опера не может стать жизнеспособной. Если же эти данные есть даже в рамках грубого, наивного, мелкого или «низкого» содержания, то силой музыки и ее убедительностью оттеснится самый сюжет, а выдвинется общечеловеческая значимость образов, характеров и их взаимоотношений. Это и будет услышано и будет волновать. Вот пример: Кармен. Беру не новеллу Мериме со свойственным ей чисто литературным своеобразием. Беру прубую, чувственную фабулу, в которой ничего этического нет и в которой вызывающе преобладает животная страсть. Но в существе характеров и их взаимоотношений есть то человечески правдивое, что выше и животной страсти и анархической проповеди стихийной «свободы страстей: этос любви, верность чувству. И вот всем знакомо, что из этой данности делает музыка! Как Хозе начинает «говорить» абсолютно несвойственным ему лирическим языком, как жуликоватые контрабандисты, обманывающие стражников, поют увлекательные песни об «ощущении свободы среди гор», как зверское убийство женщины вызывает сострадание к убитшему, как чувственный образ Кармен возвышается до уровня героини, наделенной трагической судьбой из-за своего исключительного обаяния, и т. д. и т. д. Что это — обман? Нет. Это все неверно с точки зрения позитивной, то-есть следования натуралистической фабуле. Но это все безусловно реально и правдиво с точки зрения общечеловечески значимого психологического содержания, на котором выросла такая, именно, фабула, а могут вырасти и еще несколько подобных. Музыка создает характеры и образы, но не в состоянии, например, точно описать контрабандиста. Если же в контрабандисте живет «чувство гор», знакомое каждому, кто с горами имел дело, музыка раскроет это чувство в любом «наряде», ибо оно одинаково чутко и тонко может проявляться и в контрабандисте, и ученом профессоре, отправляющемся летом, на досуге, в горную экспедицию, и в юноше-романтике, путешественнике ради любви к странствованиям. Они все совсем разные личности, но если есть в них чувство одинакового качества и силы — музыка выявит его с известной долей характерных оттенков.

Фабула и сюжет «Евгения Онегина», вынутые из обаятельной художественной цельности пушкинского романа, как великого явления в русской литературе, довольно наивны и даже малозанимательны. Но есть главное: человечейшие характеры, оказавшиеся в таких взаимоотношениях и развивающиеся столь драматургически конфликтно, что и драматургическому действию, вырастающему из данных ситуаций, и личностям, носителям действия, всецело присуща вокальная и симфоническая области высказывания и выражения, то-есть музыка и музыкальный театр. Сила драматургии выявляется здесь не в запутанной интриге, не в романтически-ярком пафосе и не в исторической героике, а в картинах скромного усадебного быта. Действующие характеры проявляют

себя, с одной стороны, в симфонических условиях, в которых отсутствует всё иное занимательное, но сами-то они выступают для каждого слушателя осязательно знакомыми, живыми людьми; с другой стороны — интимно лирическое, как сущность высказываний и переживаний, превращает эти характеры в поэтические образы. Итак, одновременно, сосуществуют: психо-реалистическое раскрытие близких общезначимых ощущений людей, чьи поступки вполне понятны и чьи переживания всем ведомы, и обобщение лирических состояний и лирического становления в поэтических образах, в которых человеческо-этическое выступает на первый план, как сущность, независимо от рангов и положений. Приведу обывательски-упрощенный — для четкости — пример: гибнуть из-за Ольги Ленскому не было смысла, так же как ничего величавого в выходе Татьяны замуж за князя Грешина нет. Однако, интонационная содержание образов Ленского и Татьяны, волнующая искренность и полнота их чувствований и их душевная красота, задерживаемые в своем развитии-расцветании окружающим бытом и инертной средой, а, главное, вступающие в острый драматический конфликт с образом, носителем контрастной душевности и нового иронического мироощущения — с Евгением Онегиным, — вот эти качества и коллизии решительно перемещают центр внимания и смысл оценок с фактов фабулы на этическую сторону поступков, на психологические факты. Этическое чувствуется не в факте смерти Ленского, а в том, что он из-за непреклонной верности чувству, составляющему для него смысл существования, до конца пошел по пути, приведшему его к гибели, не изменив содержанию своего я, лучшему в своей личности. Точно так же, этос, человечнейшее в Татьяне не измеряется «количественной мерой», — за кого она вышла замуж и вообще замужеством, а верностью принятому на себя обязательству, («по сердцу я нашла бы друга»), неизбежному в условиях ее бытового окружения, несмотря на зов страсти и чувственности. Драма Татьяны не в «неравном браке», а в первичной «ошибке» искреннего, правдивого чувства, чувства, натолкнувшегося сперва на снисходительную иронию, а потом на проснувшуюся в Онегине чувственность. Она — Татьяна — не умирает, но ее обязательство Грешину — конечный предел, смерть младости и ее девического чувства, ее единственной радости в жизни. И это судьба худшая, чем судьба Ленского. Восцелость сочувствия слушателей Татьяне — безошибочна, ибо красота и сила ее любви и скорби, правдивость и верность долгу — глубоко, по-русски, человечески. И в её образе всё эстетическое тоже становится этическим:

Сначала я молчать хотела;  
 Поверьте: моего стыда  
 Вы не узнали б никогда...  
 Зачем вы посетили нас?  
 В глуши забытого селенья,  
 Я никогда не знала б вас,

Не знала б горького мученья.  
Души неопытной волненья  
Смирив со временем (как знать?).  
По сердцу я нашла бы друга,  
Была бы верная супруга  
И добродетельная мать...

В этих прекрасно-просто интонированных Чайковским в сцене письма стихах, где слово поет, а музыка говорит, в неразрывном единстве уже намечен весь предстоящий путь татьянина сердца. К ним в шестой картине добавляется характеристика этой Татьяны арией Гремина и, тем самым, в сочетании с драматической выразительностью ее «отповеди Онегину» в последней картине, — возникает человечески привлекательная личность. В судьбе Татьяны «эпизод с письмом» — глубокая душевная рана, и потому понятно, что интонационно Чайковский нередко подводит Татьяну к Ленскому. Эта рана усиливает элегическую красоту образа и обнажает бесплодность онегинской иронии, и хотя и не составляет всего содержания, всего, что привлекает читателя к Татьяне Пушкина, а слушателей к Татьяне Чайковского, но предопределяет ее судьбу. Судьба эта — в идее верности чувству, как долгу, а не в ненасытности чувства.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Чем можно завершить исследование об «Евгении Онегине» Чайковского, как не лирическим отступлением от исследовательского тона? Даже когда в течение работы приходилось пользоваться музыкально-технической терминологией, становилось как-то досадно. Думалось: не то, ни к чему. Надо найти иной язык, иную форму для высказывания мыслей об этом прекрасном, элегическом, как «Орфей» Глюка или «Пелеес и Мелисанда» Дебюсси, «семилетнике» русского музыкально-лирического театра. Есть такие произведения искусства, особенно среди лирико-реалистических, о которых можно писать литературные книги, стимулированные их интеллектуально-человечнейшим содержанием, минуя анализ, минуя все формальное. Лирику «Онегина» можно измерять всем тончайшим из словесной ткани Чехова, к примеру, или лучшим из пейзажности Саврасова, Остроухова, из нескольких замечательных по своему «всё, что нужно» произведений о русской природе художника Серова. Я только что рискнул на неологизм «семилетник», но, право же, каждая из лирических сцен Чайковского — естественное, как листок, произрастание: так незаметна в любой из них «искусность искусства». И одновременно в каждой из них столько эстетической прелести умного художества, наряду с интимностью глубоко целомудренного простого чувства, столько скромности и отсутствия позы, главное же —

столько свежести, что представляешь себе альбом зарисовок из жизни, альбом наблюдений чуткого художника, в который вносятся лишь самое правдивое, дорогое, близкое, вносится для себя и с чем жаль расставаться. Чайковский не только боялся вредного, губительного действия на «Евгения Онегина» всей умственной инертности и постаковочной мишуры больших оперных сцен, — он не мог сам расстаться с этим произведением, оторвать его от себя, от своей творческой лаборатории, от своих заветных дум.

Свежесть музыки «Евгения Онегина» ощущается, как свежесть ежегодной весны: бывает, что долгий отрезок времени не слышишь ее и кажется, будто всё, каждая деталь в ней насквозь знакома и испытана. Вдруг попадетесь в руки партитура, и вновь повеет от музыки весенней свежестью и опять новизной, как от ландышей в лесу, от первого зазеленевшего куста расцветшей сирени! Странно, в этой музыке вовсе нет «специальной главы» о природе, нет особо отведенного места для ее описания, как это бывает даже у такого стилиста, как Тургенев. Но, вспоминая об «Онегине» Чайковского, слышишь сквозь многие лучшие страницы музыки русскую природу и ее лирику, как лирическое в лучших пейзажах русской живописи. Чайковский поступает по-чеховски: зачем обязательная глава, большие периоды, подробное описание, когда достаточно указания, намек — и всё становится понятно воображению. Оно доскажет само. Фраза Ленского: «Прелестно здесь! Люблю я этот сад, укромный и тенистый! В нем так уютно!» — право, стоит нескольких симфонических картин, посвященных звукоописанию природы. Сцена рассвета (вторая картина) одним уже пастушески-свирельным наигрышем восстанавливает в сознании много-много таких утр «среди скромной прелести родной русской природы». Несколько штрихов перед хором девушек и нескольких чутких интонаций в идиллической мелодии хора, чутких в смысле касания в душе слушателя ощущений лета, — достаточно, чтобы услышать за ними всё, что привычно-знакомо и всегда ново в саду, в парке или в лесу, в ту пору, когда вновь становится «жаль весны», когда поспели ягоды и близится пора полной зрелости, предвестник осени. И вот, сумрачность петербургского дня звучит в монотонном, как движение маятника по предназначенному пути, симметричном раскачивании флейты и кларнета в начале антракта перед заключительной картиной.

Не соблазнившись (и правильно) переключением гениальных по точности и простоте (конечно, поэтических) описаний картин русской природы в пушкинском романе и не сделав на их основе симфонических звукоизобразительных антрактов, Чайковский нашел иной путь: словно бы русская природа стала «психеей» — душой «лирических сцен», безусловно всецело психо-реалистичных. В самом деле, если уж возможно говорить о «психологии музыки» (не о психологичности сюжета, программы, а о психологии музыки), то лучшего, правдивейшего свидетельства, чем «Евгений Онегин», об

одушевленности музыки, как искусства отражений действительности в человеческой психике — не найти в русской музыкальной лирике. Это чувствуется по обобщенности многих существеннейших интонаций, по сопринадлежности их нескольким действующим лицам, как будто не они, лирико-сценические образы, создали вокруг себя каждый соответственную ему звуко ткань, а музыка через сплетение и расплетание многоликих интонаций породила эти образы, не теряя своего единства. «Евгений Онегин» действительно ощущается психическим единством — организмом, сразу, непосредственно сложившимся в психике композитора, а не интеллектуально-эстетическим сочетанием соответствующих каждому сценическому характеру звукокомплексов, что имеет место в эпическом «Руслане» Глинки и что безусловно отвечает величине становления эпоса в его «картинности» (картина — эпическая песнь)!

Многое вызывает в сознании и о многом внушает подумать музыка «Евгения Онегина», и в этой перспективности ее воздействия — один из существенных стимулов ее жизнеспособности. Прелесть же ее не суммируется ли тремя впечатлениями: правдиво, просто, свежо?! Очень немного художественных произведений, о которых можно было бы с полной искренностью высказаться столь кратко и, право же, по существу, и при первом же ближайшем прослушании вновь подтвердить себе еще и еще раз, что отзыв этот остается в полной силе.

## ДОБАВЛЕНИЕ

Песни-романсы А. И. Дюбюка

Очерк

Александр Иванович Дюбюк, ученик знаменитого Фильда, пианист-педагог и композитор множества романсных песен и песенных романсов, фортепианных аранжировок русских народных напевов, автор фортепианной, долго пользовавшейся известностью «Школы фортепианной техники», был одной из чтимых достопримечательностей старой Москвы, ее старожилом, свидетелем трудов и дней ряда поколений. Родился Александр Иванович в 1812 году, 20 февраля (ст. с.), скончался же в 1897 году, 27 декабря. Воспоминания о Фильде, им написанные, свидетельствуют уже сами по себе о прочной связи Дюбюка со старинной «коренной» барской Москвой, в которой «омосквитившийся» англичанин Фильд занимал почетное положение. Учениками Дюбюка были и М. А. Балакирев, и Н. Д. Кашкин, и еще многие, многие. Вхожий во множество семей различных кругов, Дюбюк прекрасно знал московский быт, знал «говоры» и салонов, и чиновничьих гостиных, и купеческих «зал», и театральной богемы, и художественной и писательской среды; знал музыкальные вкусы окружающего быта и писал романс за романсом, песню за песней на разнообразнейшие тексты, очень чутко вращаясь в желательных его «клиентам» интонациях, в мелодических любимейших меломанами-почвенниками оборотах, не заботясь не только о тщательной отделке сопровождения и не только о разнообразии, но даже о ремесленной «отполированности» материала.

Стиль Дюбюка вряд ли можно равнять со стилем Алябьева или Варламова, или даже Гурилева. Немногие лишь из его фортепианно-песенных аранжировок и вариаций дышат свежестью, немногие из романсных песен его еще живут в памяти (дольше всех, пожалуй, «Ах, мороз, морозец»). Дюбюк чаще всего «подхватывал» уже сложившиеся, прочно вошедшие в бытовой интонационный словарь, попевки и ритмо-формулы. Его юмор не блещет отточенностью, его элегика вяла, его песня-куплет и песне-плясовой «вокал» с традиционно водевильными и «гитаристыми» ритуурнелами, наигрышами и отыгрышами — уступают любой популярнейшей «плясо-песне» Даргомыжского (хотя бы «Как у нас на улице» из «Русалки», не говоря уже о «Душечке-девице»),

его думы — бездумны, ибо мелодическое дыхание их коротко и им далеко не только до «Я помню глубоко» Даргомыжского, но и до варламовского «Ангела».

Таково общее впечатление от «многомерного» собрания (см. старые каталоги Бернарда, Грессера, Нильсена (Одеон), потом уж Гутхейля и Юргенсона) — собрания песен и романсов Дюбюка. Это действительно — «музыка текущих отзывов на запросы быта», но быта застоявшегося, упорствующего в своих вкусово-интонационных навывках и желающего без конца воспринимать их варианты при любом тексте и в любом жанре: Да, пожалуй, даже и не варианты, а чуть видоизмененные формулировки-повторы всё одних и тех же оборотов.

И все-таки Дюбюк любопытен. Расцвет его плодovitого «песне-романсирования» — 50-е, 60-е годы и две трети 70-х. Потом берет свое усталость, да и быт уже становится не тот, и запросы вовсе иные, и жанры изменились. Но, именно, конец 50-х годов и начало 60-х — «сочная пора» Дюбюка, и к появлению Чайковского в Москве «дюбюковский песенно-романсный вертоград» едва ли не типичное в московской бытовой музыке популярное явление, наряду с импровизационно-песенной продукцией в среде московско-песенной трактирной богемы (прошу не видеть в этом эпитете — «трактирный» — иронии или какого-то снижения, ибо в этой среде существовала действительно русская демократическая вокальная школа и «подгитарная» лирика). Одновременно, тесно спаянная фольклором и его своеобразно, по-городскому, претворявшая (но без стремления преодолеть), тут действовала своего рода интонационная лаборатория, и члены кружка «Москвитянина», с Островским вкупе, наслаждались пением певцов-самородков с безусловным правом и по глубокому художественному чутью.

Непосредственно на музыку Чайковского (скажем, «Воеводы» или «Снегурочки») типично дюбюковские «общеместные интонации» влияли едва-едва. В «Онегине» тем более их не ощущается. Но мастерство воплощения бытово-характерного и типичные формулировки-обобщения, рождавшиеся из наблюдений, какие уже почерпал среди любительского музицирования из сферы «бытовых привычек» метко схватывавший слух Даргомыжского, были известны Чайковскому и пленяли его. Так что в «дюбюкизмах» надобности для него не было. Кроме того, обаяние импровизационно-исполнительского искусства русских популярных исполнителей-певцов в трактирах — очагах «состязаний певцов» художественной богемы и любителей «дух волнующего» пения, конечно, было ярче, сочнее и сильнее всех «готовых образцов» бытовой романсной песни, включая и дюбюковскую. И, тем не менее, я все же считаю необходимым, именно, в работе над «Евгением Онегиным» Чайковского остановиться и на стилистике Дюбюка, как это было сделано с Варламовым, но только вынеся данный краткий очерк за скобки основного текста исследования.

Данная мною суммарная характеристика музыки Дюбюка,

почти отказывающая ей не только в личном почерке, но и в изобретении, справедлива лишь в одном измерении: что в венке композиторов городской русской бытовой песне-романсной лирики Дюбюк не выделяется свежестью и заметностью, «броскостью» цвета. Он слишком «на слуху» у быта, и в этом смысле «натуралистично» его искусство. Но очень нередко удается Дюбюку притти к самостоятельно хоть и не яркому, но все же удачному реалистическому обобщению окружающих песенно- и романсно-бытовых интонаций. Хотя, если сравнить его приятно очерченный «Хуторок» (текст Кольцова) с «Хуторком» же Климовского, популярность последнего естественна, ибо весь мелодический «охват» Климовским кольцовского стиха — счастливая находка, цельная, удачная, неожиданно родившаяся. ♪ Дюбюка же при подобной же незатейливости чувствуется, как очень часто у него, — о т р а ж е н и о т ь, «наигранность», привычное ремесло.

Итак, повторяю, в данном измерении — личной непосредственности, первозданности изображения Дюбюка — вышеприведенная суммарная характеристика верна. Но не в этой плоскости шло касание искусства Дюбюка Чайковским. А касания не могло не быть и было, потому что Дюбюк подслушивал быт, Чайковский же чутко слушал и отбирал, а у Дюбюка было чему научиться: он работал уверенно над сложившимися жанрами бытовой музыки эпохи, жанрами, которых Чайковский не мог миновать, хотя и шел к возвышенной эмоционально-идейной надстройке над ними через романсы к «Онегину», как реально-психологическим лирическим сценам из обычной жизни «без героев».

В Дюбюке ценным было качество, но раз наблюдавшееся в истории музыки у композиторов неяркой личной изобретательности, но чутких до процессов возникновения, распространения и закрепления или «оседания» в сознании общества особенно любимых, то-есть эмоционально воздействующих при первом непосредственном соприкосновении с ними слуха, интонаций. Подслушав их и составив «запас своей памяти» из того, что для многих слушателей было «памятью сердца», Дюбюк очень быстро и точно включал их в соответствующую жанровую оправу и объективировал данный материал в привычной всем форме. Преобладающей чертой почти всей его музыки являлось не лирическое-личное переживание, а обобщенно-песенное высказывание массово-привычных чувствований. Потому-то удачнейшие вещи Дюбюка — это протяжные и плясовые городские «воспроизведения» народно-деревенской лирики или русско-цыганский песенно-романсный «пошиб» (обычное всего тоже куплет с наигрышем и «подстлюдией»).

Именно как чуткий жанрист, умевший без потери интонационно-мелодической непосредственности вложить напев в удобно хранимый памятью незатейливый футляр, и был популярен Дюбюк, и в этом смысле его многочисленные образы — своего рода каталог музыкальных речений в их скромных «оправах». Прислушавшись к ним, понимаешь, что любили современники Чайковского «Снегу-

рочки» и Чайковского на подступах к «Онегину» слушать и петь в своем кругу, в домашнем обиходе и в знакомом окружении, и какие реально-волнующие звуко-образы бездумно обволакивали их сознание.

Безыскусственность Дюбюка и незатейливость «оправ его напевов» этими качествами и объясняются. В самом деле: мелос дюбюковских песен, элегий, дум, вальсообразных скерцо и вальсовых сентиментальных высказываний-признаний, мелос рассудительных мечтаний и горячих упреков и разочарований в романах-обращениях и романах-убеждениях (есть удачные «раскрытия» кольцовской лирики и переводов из Гейне и Беранже) звучат не только как мелодии свободно расцветающие — типа Lied, а как мелодическая запись напевной речевой интонации, словно стихи, читаемые для себя, в гармонии с личным переживанием, или запечатление живого говора, в переводе на мелодическую канву. Так, словно кто-то рассказал о своем горе или своем раздумьи, рассказал не «сухой прозой», а взволнованной речью. Композитор же сохранял это, переводя — повторяю — на некую мелодическую канву.

Объясню: тут не тот процесс, что у Мусоргского, а проще, незатейливее, «бытовее», натуралистичнее, хотя общее — есть. Я долго не мог понять, почему Дюбюк — несомненно хороший музыкант, при всей своей старомодности — не потрудился чуть-чуть «подравнять» свои «хвостатые», расплывчатые мелодические контуры, — добиться того, что так организовано, плавно-выразительно и удобно-вокально получалось у Варламова. Наконец, я вдруг уловил, что дело тут не в сочинительстве мелодий, а в выявлении речевой интонации, мелодически-контурно оформленной. Что это «полупоется», хотя всё это и пение, и что концертно-декламировать с «патетикой» этот материал нельзя, что тут перед нами давнее интимно-домашнее, или компанейское, или альбомное художественное переосмысление простых, будничных и сердцу все же дорогих «запечатленных» переживаний и испытаний, трансформирующихся в напевы.

Стоит только вслушаться в это основное качество дюбюковской песне-романсности, отбросив оценки только музыкально-эстетические и требования индивидуального почерка и изобретения, как вот этот самый-то искомый почерк в обнаружении данного качества в музыке Дюбюка и оказывается. Оттого-то в ее неприхотливости и неизысканности многое так дорого и мило. И оттого мне захотелось отметить это в особом очерке, ибо и у Чайковского потребностью было создавать мелодии как отражение «дневников сердца» сквозь живую интонацию.

Почувствовать подобное качество — отраженное речевомызыкальной напевной тканью голоса общелюдских волнений, «простых сердец тревог неистощимых» — можно и не только у Дюбюка. У многих авторов русской бытовой лирики оно не менее выпукло, но только не у мелодистов абсолютной кантиленности

(итальянизированной мелодики). Хочется тут, в первую очередь, вспомнить об одном чутком и талантливом композиторе, так несправедливо забытом: о В. Паскалове. Затем напомним о Донуэро (в нем много апултинского) и старинной цыганской мелодической речитации. Если я специально остановился на Дюбюке, так, во-первых, у него выпукло проявляется описываемое явление, а затем — здесь мы находимся в «интонационной обстановке», в которой созревали в юном Чайковском тенденции к реалистической музыкальной лиризации естественных интимных чувств окружающих «просто-людей».

В сущности, тут в русском бытовом романсе нащупывалась тропа, ведущая к художественно-тонкому и изощренному психологически, импрессионистски интонационному мастерству передачи «тихих», полузакрытых от чужих «розысков» переживаний, которое так остро расцвело в искусстве французских *diseurs* и *diseuses*. Кое-что имелось талантливое в этом отношении и у нас. К Дюбюку могли придти и от Фильда способности к контурному неполноцветному мелосу. Только у Фильда способность данного рода проявлялась в искусстве изысканной интимной романтики, у Дюбюка же — в контурных очертаниях «говора, говора чувств» московских людей в их бытовом, домашнем и в «компанейском» простодушном обмене всем прочувствованным, всем тем, чем живет сердце.

Не даю ссылок на песни-романсы Дюбюка. Они ни у кого не на слуху. Но чтобы явить возможность наглядно осязать слухом, что именно я акцентирую в Дюбюке и сходных явлениях, сошлюсь хотя бы на два романса Чайковского с контурной мелодией, полуречью-полукантиленой, очень интонационно-гибкой и «впечатлительной». Это — «Страшная минута» и «Средь шумного бала». А в «Онегине» наиболее ясный пример того, о чем идет речь: «В вашем доме» (ариозо Ленского) и начальная стадия его признания Ольге в первой картине<sup>1</sup>.

Можно еще было бы остановиться на проявлении в музыке Дюбюка интонаций стихийно-песенного пошиба (и в русском, и в русско-цыганском) аспектах): у него есть в этом отношении и свежесть, и полнота дыхания, и задор. Очевидно, всё подобное складывалось под воздействием московской песенно-демократической художественной лирики, шедшей под лозунгом народной песни. Но не означал ли бы такой экскурс перехода к самостоятельному очерку о Дюбюке, вне граней данной работы?!

---

<sup>1</sup> Между прочим, разница деталей интонации первой и завершительной версии партитуры «Евгения Онегина», главным образом, состоит в «снятии» кое-где прелести интимно-мелодической контурности в пользу более сочной оперной «речистости» и кантиленности.

Редактор *Л. Калтан*

---

Л50614. Подписано в печ. 22/VIII 1944 г. Заказ № 6253. Тираж 5000 экз. Печ. л. 5<sup>6</sup>/<sub>8</sub>.  
Учетно-изд. л. 6.

---

1-я Образцовая тип. треста „Полиграфкнига“ Огиза при СНК РСФСР.  
Москва, Валовая, 28.

~~U. P.~~

1-25.  
192/48/282