

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ БАЛЕТА А.В.ЧАЙКОВСКОГО «ДАМА ПИК»

© 2014 А.В.Лазанчина

Самарская государственная академия культуры и искусств

Статья поступила в редакцию 17.09.2014

Статья посвящена специфике музыкальной драматургии балета А.В.Чайковского «Дама Пик». В ней дается характеристика тематических связей балета А.В.Чайковского с оперой «Пиковая дама» П.И.Чайковского. На основе интонационного анализа выявлена оригинальная трактовка современным композитором персонажей А.С.Пушкина и П.И.Чайковского. Балет рассматривается в свете новаторского воплощения жанра транскрипции.

Ключевые слова: А.В.Чайковский, балет «Дама Пик», музыкальная драматургия, лейттема, цитата, транскрипция.

Балет «Дама Пик» был написан современным российским композитором А.В.Чайковским в 1999 году по заказу Пермского академического театра оперы и балета. Спектакль получил сценическое воплощение в рамках уникального пермского театрального проекта «Оперная Пушкиниана», посвященного празднованию 200-летнего юбилея великого русского поэта. Премьера балета состоялась 3 июня (балетмейстер-постановщик К.Шморгонер, дирижёр В.Мюнстер, художник С.Бенедиктов) и получила высокую оценку у зрителей и критики.

В музыкальной ткани балета гармонично сплелись темы-образы оперы «Пиковая дама» П.И.Чайковского и авторский музыкальный текст современного композитора. Помещенные в иной музыкальный контекст, по новому оркестрованные и гармонизованные, знакомые мелодии оперы изменились. Интенсивное симфоническое развитие на основе лейттем оперы акцентировало в драме Германа новые смысловые грани, раскрытие которых является целью проводимого впервые музыкально-драматургического анализа балета¹.

Балет «Дама Пик» состоит из двух действий, в каждом из которых по три картины².

Вторая и Пятая картины имеют подзаголовок «Казарма», остальные, по аналогии могли бы получить названия «Летний сад» (Первая), «Бал» (Третья), «В доме Графини» (Четвертая), «Игорный дом» (Шестая), однако таких авторских обозначений не имеют. В основном картины балета расположены в последовательности, близкой порядку событий оперы «Пиковая дама», при этом обращает на себя внимание следующая перестановка: Вторая картина балета посвящена раскрытию образа Германа, его галлюцинациям (в то время как в опере центральным образом этой картины является образ Лизы), свидание Германа с возлюбленной перенесено А.В.Чайковским в Четвертую картину и расположено непосредственно перед посещением Германом комнаты Графини; знаменитая сцена у Канавки лишается самостоятельного значения (картина Шестая в опере) и становится составной частью, финальным эпизодом Пятой картины балета. Эти перестановки, а также отсутствие сцены признания в любви и сокращение лирической линии лишают балет его традиционной «романтической» доминанты. Действие развивается динамично, а общее настроение балета напряженно-жесткое. Данные изменения направлены на более полное раскрытие внутреннего мира главного героя – Германа и призваны ярче продемонстрировать его трансформацию.

Музыкальная драматургия балета основана на контрасте трех образных сфер – драматической, лирической и жанровой. Преобладающее место при этом занимают экспрессивно-напряженные, трагические эпизоды. Сфера драматических образов связана с темами-цитатами из оперы: трех карт, Графини, призрака Графини, квинтета «Мне страшно», бал-

⁰ Лазанчина Анна Васильевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки. E-mail: Lazanca@mail.ru

¹ Единственной на данный момент специальной работой, посвященной балету А.В.Чайковского «Дама Пик», является дипломное исследование М.А.Никитиной, написанное в форме путеводителя по произведению, а потому выполняющее определенные прикладные задачи: Никитина М.А. Балет «Дама Пик». Путеводитель. Дипломная работа [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.scienceforum.ru/2014/pdf/7273.pdf> (Дата обращения 17.09.2014).

² Музыкальный анализ балета проводится по партитуре, хранящейся в библиотеке Самарского

академического театра оперы и балета. Данное произведение на настоящий момент не издано.

лады Томского, судьбы Лизы³. Область лирического включает ариозо «Я имени ее не знаю» и «Если б когда-нибудь знали», темы любви и дуэта «Уж вечер». Жанровое песенно-танцевальное начало реализовано благодаря использованию хоров «Радостно, весело» и «Как в ненастные дни...», куплетов Томского, дуэта «Мой миленький дружок». Названные сферы расширены за счет авторского тематического материала, особенно ярко воплощенного в сценах галлюцинаций Германа в казарме и танце-воспоминании (вариации) Графини.

В качестве наиболее значимых в композиционном отношении выступают темы баллады Томского: «Однажды в Версале» и мотив «Обоже». Их проведения отмечают этапы развития драмы главного героя. Обращает на себя внимание многовариантность темы баллады, отражающей разнообразие чувств и резкие перепады эмоциональных состояний Германа. В более спокойном ритмическом оформлении (вариант, приближенный к оперному тексту) мелодия включена в эпизоды Первой, Второй, Третьей и Пятой картин балета. В этих фрагментах она звучит как воспоминание о рассказе Томского, навязчивая мысль, *ideafix*, постоянно пульсирующая в болезненном сознании Германа. Другой вариант – предельно активное проведение темы в динамике *ff*: первый звук значительно сокращен (тридцать вторая из-за такта), второй вместо повторения нарочито выдержан. Интонации темы «выпрямлены», все звуки акцентированы, мелодия поручена духовым инструментам, аккордовое сопровождение взволнованно пульсирует пунктирным ритмом. Так тема звучит в балете трижды: во вступлении, в завершении Первой (после роковой встречи героев) и в Пятой (в сцене прихода Призрака Графини в казарму) картинах. В таком качестве эта тема из легкомысленной песенки-шлягера превращается в грозную, трагическую и сближается с образом рока, судьбы, предопределяющей развитие сюжета.

Трижды проводится в балете мотив «О боже» – нисходящее поступенное движение с ритмическим акцентированием второго звука. Узнаваема это тематическая структура в Первой (после баллады Томского), Третьей (на балу, после встречи с Графиней и Лизой) и Шестой (роковая игра в карты) картинах. Интонируемый струнной группой инструментов, этот мотив-вдох, рыдающее воззвание становится отражением не только реакции Германа на происходящее, но и своеобразным выраже-

нием авторской позиции композитора, сочувствующего своему герою.

Вызывает восхищение мастерская работа композитора с музыкальным материалом: учитывая узнаваемость мелодий оперы «Пиковая дама», А.В.Чайковский свободно комбинирует темы, объединяя, например, в характеристике Германа из Первой картины балета фразу квинтета «Мне страшно» и тему рока. Таким образом, автор формулирует и музыкально материализует идею изначальной обреченности главного героя, роковой предопределенности его трагической судьбы. Кроме того, вплетая две и более темы в единый звуковой комплекс, композитор акцентирует сложность внутреннего мира своих персонажей.

Еще одной темой, характеризующей главного героя балета, становится нисходящий секундовый мотив, который можно назвать «темой отчаяния». В опере П.И.Чайковского он звучит в первой картине (после рокового признания Германа «Когда б отрадного сомненья лишился я... тогда останется одно... *Умереть!..*»), многократно проводится во вступлении к четвертой картине и сцене смерти Графини, таким образом, оказываясь связанным с мыслью о смерти. Данный мотив пронизывает всю оркестровую ткань Второй картины балета, причем А.В.Чайковский сразу хроматизирует его интонации. В Четвертой картине беспрестанное его повторение дается на фоне тревожной триольной пульсации у альтов, что создает атмосферу предельного напряжения. В последний раз этот мотив звучит в Шестой картине после третьей меты банкмета и знаменует роковой проигрыш Германа. Интонируемый валторной в динамике *forte* он сближается по значению с темой рока.

Следует напомнить, что при создании оперы П.И.Чайковский по настоянию И.А.Всеволожского перенес действие из середины XIX века в предыдущее столетие. А.В.Чайковский возвращает героев в век романтизма, тем самым приближая к современности. По крайней мере, в балете отсутствуют стилистические аллюзии на музыку Гретри, а вариация Графини скорее напоминает танго, чем традиционные балетные танцы.

Активное симфоническое развитие балета опирается на родственные интонационные связи между темами, принадлежащими разным образным сферам. Эта идея заложена и мастерски реализована уже в опере П.И.Чайковского. Исследователь О.Комарницкая в статье «"Тайна" музыкальной формы "Пиковой дамы"» приходит к выводу: система производного контраста тематического материала охва-

³ Названия тем оперы даются по исследованию: Протопопов В.В., Туманина Н.В. Оперное творчество Чайковского – М.: Академия наук СССР, 1957.

тывает в опере все уровни композиции⁴. Этот прием музыкальной драматургии развит современным композитором по-своему. Рассмотрим данное положение на примере лирических образов произведения.

Тема любви, состоящая у П.И.Чайковского из двух самостоятельных элементов («Дай умереть, тебя благославляя...» и «Я жил тобой; одно лишь чувство...»), в балете становится единым тематическим комплексом, связанным скорее не с чувствами главного героя, а с образом Лизы. Тема в звучании, весьма приближенном к интродукции в опере, проводится во Второй и Шестой картинах. В сцене галлюцинаций в казарме А.В.Чайковский дробит восходящую мелодическую линию на фразы, чередуя их с контрапунктирующей контрастной темой, соединяя их не по вертикали, а по горизонтали. Прерывистость звучания и ритмическое увеличение придают музыке данного эпизода восторженный, экстатический характер. Смысловый контрапункт вскрывает в звучании экзальтированной темы драматический надрыв. Отметим здесь тонкое следование А.В.Чайковского принципам тембровой драматургии П.И.Чайковского, получившим подробное освещение в статье С.А.Бородавкина⁵. Для обоих композиторов тембр становится не только эффектной инструментальной краской, но и «непрерывно развивающимся смысловым образованием»⁶. Потому тембровая характеристика тем приобретает в балете особое драматургическое значение. Так, большинство лирических мелодий, как и в опере, переданы посредством тембров струнных инструментов.

Обратимся к тематическому решению композитором лирического центра оперы – адажио главных героев. Четвертая картина состоит из нескольких эпизодов: ожидание Лизой Германа и его появление, свидание героев, приход Графини, сцена Графини и Германа, смерть Графини. Дуэт главных героев становится центром картины, неким островком спокойствия и безмятежного счастья в безудержном потоке трагических событий. Данный эпизод основан не на интонациях темы любви, а на теме дуэта «Уж вечер», что на первый взгляд кажется

необоснованным. В опере этот дуэт выполняет функцию вставного номера (своеобразная картина – пейзаж), переосмысление его как важнейшего в произведении лирического эпизода вскрывает новые смыслы. Мелодию дуэта исполняют кларнет и фагот на фоне пиццикато струнных и аккордов арфы. Тихие аккорды сопровождения словно отсчитывают последние счастливые минуты, которые переживают возлюбленные. Звонящие тембры челесты и колокольчиков создают впечатление необычайной хрупкости этих мгновений. Тембры деревянных духовых вносят некую отрешенность в звучание темы. Второе проведение мелодии отдано скрипкам *divizi* и в этом звучании тема становится практически бестелесной, иллюзорной, призрачной.

Лирическим темам балета композитор словно отказывает в яркости, полнокровии, чувственности. Лирические эпизоды становятся короче, а сами мелодии лишаются эмоциональной наполненности, что выражается в превалировании тембров деревянных духовых над струнными и увеличении роли ударных инструментов.

Настоящую образно-смысловую трансформацию претерпевает в балете тема «Мой миленький дружок», превращаясь из незамысловатого пасторального дуэта, какой она была в опере, в одну из важнейших лейттем произведения. Композитор использует тему неоднозначно. В одном из вариантов она звучит в Первой и Третьей картинах, раскрывая образ петербургского общества – той среды, в которой разворачивается драма Германа. Композитор смещает ритм смены гармонии в аккомпанементе, мелодия и сопровождение как бы не совпадают, что создает эффект фальши и неестественности. Разорванная на отдельные мелодические фразы, «раскиданная» по оркестровым регистрам, тема теряет целостность и гармоничность; многократное повторение одних и тех же мотивов, утрирование каденций, акцентирование «галантных» украшений звучат как пародия, нарочито издевательски. Таков мир, окружающий главного героя. Обращает на себя внимание решение заключительного раздела Третьей картины. В безумном сознании Германа строгие фигуры бального танца временами обретают фантазмагорические черты; образы то множатся и расплываются (эффект политональности), то возвращаются в реальные границы.

Иной вариант темы – одноголосное изложение первой фразы дуэта. Такие проведения мелодии А.В.Чайковский поручает деревянным духовым инструментам на стакато и использует для характеристики образа Графини. Гро-

⁴ Комарницкая О.В. Тайна музыкальной формы «Пиковой дамы» // Чайковский П.И. Вопросы истории и теории. Второй сборник статей / сост. и ред. Ю.А. Розанова. – М.: МГК, 1991. – С. 94 – 113.

⁵ Бородавкин С.А. Тембровая драматургия в опере П.И.Чайковского «Пиковая дама» // Израиль XXI. – 2014. – № 44 [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Music_journal_No44.htm (17.09.2014)

⁶ Ярустовский Б.М. Оперная драматургия Чайковского. – М.;Л.: Музгиз, 1947. – С. 96.

тесково варьируя мелодию, насыщая ее хроматическими интонациями и форшлагами, композитор все же стремится сохранить ее узнаваемость и потому оставляет неизменным абрис и ритмический остов. Принципиально важным представляется звучание темы в последних тактах Четвертой картины. Окрашенный тембром трубы нисходящий мотив «любезный пастушок» звучит как издевка судьбы над Германом, так и не выведавшим тайны у Графини.

Особое значение в драматургии целого приобретает Шестая картина – финал балета. Начинается она с жанровой сцены в игорном доме, музыкальная ткань которой основана на мотивах фривольной песни Томского «Если б милые девицы» и мелодии игройкой «Так в ненастные дни». Многочисленные повторы мелодических фраз призваны здесь нагнетать атмосферу угарного азарта карточной игры. Лихорадочная возбужденность и агрессивность происходящего подчеркивается резко акцентированными диссонантными аккордами. В этой картине личность главного героя практически разрушена – Герман находится во власти игры. Такую идею композитор доносит до слушателя, лишая героя индивидуальной характеристики. В этом эпизоде балета отсутствуют не только темы, связанные с героем балета ранее, но даже мелодия знаменитой оперной арии «Что наша жизнь?».

Музыкальным воплощением игры Германа становится многократное проведение темы трех карт. Динамичные эпизоды сменяются томительным ожиданием: выдержанные аккорды и проведение мотива отчаяния у валторн в сопровождении визгливых пассажей деревянных духовых иллюстрируют волнение героя, граничащее с паническим состоянием. Двукратный выигрыш сопровождается ликующим звучанием темы песни Томского. А после третьей ставки – генеральная пауза и взрыв боли: возглас «О боже». Символическим знаком гибели становятся тембры колоколов и безжизненные удары коробочки.

Последний эпизод балета выводит событийный ряд на уровень мистического. Пассажи арфы словно переносят героя в мир иной. Мотив галлюцинаций, ранее во Второй и Пятой картинах болезненно звучащий в нервном тембре гобоя, отдан флейте. Резкие аккорды, напоминающие о бывшем, уходят на второй план, и на фоне мерной пульсации у струнных светло звучит тема любви.

Музыкальный текст балета «Дама Пик» переосмысливает классический сюжет А.С.Пушкина и П.И.Чайковского, в определенном смысле приближая его к современности. Ауди-

тория XXI века, привыкшая не только к эмансипации диссонанса и атональности, но также к определенной громкости звучаний и агрессивной ритмике, музыку оперы П.И.Чайковского воспринимает на эмоциональном уровне как лирическую. Согласимся с Н.М.Зив в том, что «время обогащает критерии оценок художественных явлений и сегодня понятие «эмоциональности» как формы открытого выражения чувств включает больший круг явлений, чем, скажем, во времена великого однофамильца А.Чайковского»⁷. Сегодня меланхолия граничит с отчаянием, волнение с паникой, страх с ужасом, любовь смешивается со страстью, риск окрашивается в экзотические тона, а потрясение вызывают только экспрессивные эмоции. Поместив темы-цитаты из оперы в современный музыкальный контекст, автор балета обнажил драматический «нерв» сюжета, актуализировав в том числе и проблемы современного общества: неумение любить, склонность к риску и азарту, пристрастие к психоанализу. А.В.Чайковский «овеществил», выявил в своей музыке то, что в опере П.И.Чайковского проявлялось скорее подсудно: трагизм стал реальной угрозой, поскольку действительность и галлюцинации получили одинаково важный статус в жизни героя: видения обрели плоть и кровь, а действительность стала болезненно искажаться. Превращенная П.И.Чайковским в лирическую трагедию бытовая повесть А.С.Пушкина у А.В.Чайковского по сути стала драмой, что в целом вполне соотносится с современной театральной тенденцией.

В заключение статьи нельзя обойти вниманием вопрос о специфике жанра балета «Дама Пик» как «музыки на музыку». В современном музыковедении типология таких жанров остается еще не разработанной. Существующие определения – такие как транскрипции, аранжировки, парафразы, обработки происходят из разных языков – а потому неоднозначны и не имеют сегодня четко определенных жанровых границ. Более того, ни одно из бытующих названий не подходит в полной мере к данному произведению. Цитаты музыкального текста оперы «Пиковая дама» составляют лишь часть музыкальной ткани балета⁸. В основном это мелодии, темы, или более мелкие структуры,

⁷ Зив Н.М. Александр Чайковский // Композиторы Москвы. Сб. ст. Вып. 3. / сост. Лихачева И.В. – М.: Советский композитор, 1988. – С. 130.

⁸ По существу, цитатой можно назвать только эпизод, завершающий Четвертую картину, где А.В.Чайковский использует технику коллажа, вклеивая в партитуру своего произведения фрагмент партитуры (коду) Четвертой картины оперы. Да, и в этом случае музыка лишается вокальной партии.

фразы и мотивы. В иной оркестровке (иногда близкой к первоисточнику, но всегда звучащей по другому за счет различия в составе оркестра и отсутствия вокальных партий), измененной фактуре и метро-ритмической организации, переосмысленные современным композитором темы оперы звучат как оригинальный музыкальный текст. В данном случае определение балета как транскрипции представляется возможным лишь с согласия самого композитора.

Для образованного человека XXI века пушкинский сюжет «Пиковой дамы» неотделим от

оперы П.И.Чайковского. Бережное отношение к музыке великого однофамильца, преклонение перед его музыкальным гением и грандиозным творением, позволили создать А.В.Чайковскому свою «Даму Пик». Напомнив музыку П.И.Чайковского современным слушателям, композитор создал балет, в силу особенностей жанра допускающий различные хореографические решения, а потому всегда открытый для осмысления в вариативности сценических воплощений.

MUSICAL DRAMATIC COMPOSITION OF THE BALLET «THE QUEEN OF SPADES» BY A.V.TCHAIKOVSKY

© 2014 A.V.Lazanchina^o

Samara State Academy of Art and Culture

The article is focused on the specifics of the musical dramatic composition of the ballet «The Queen of Spades» by A.V.Tchaikovsky. It describes the characteristics of dramatic ties of A.V.Tchaikovsky's ballet with the opera «The Dame of Spades» by P.I.Tchaikovsky. The modern composer's original interpretation of A.S.Pushkin's and P.I.Tchaikovsky's characters is revealed on the basis of intonation analysis. The ballet is considered as the innovatory implementation of the transcription genre.

Keywords: A.V.Tchaikovsky, ballet «The Queen of Spades», musical dramatic composition, theme subject, quotation, transcription.

^o Anna Vasilyevna Lazanchina, Doctor of Art Studies, associate professor of Department of Theory and History of Music. E-mail: Lazanca@mail.ru