

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2020-10001

Н.В. Бекетова**ЧАЙКОВСКИЙ И ТРАГЕДИЯ-САТИРА XX ВЕКА:
МЕТАФИЗИКА ЗЛА (статья 2)**

В статье впервые комплексно рассматривается историческое движение отечественной трагедийной концепции от века XIX к XX, от музыкальных трагедий Чайковского к трагедийно-сатирическим шедеврам Прокофьева и Шостаковича. Теоретическая значимость статьи определяется представленной в ней типологией образов зла, исследованием логики музыкально-гротескового процесса. Сложная структура трагедийно-гротескового противоречия, которым комплексно оформляется музыкальное целое трагедий-сатир, во всех своих составных признается производной от музыкальных откровений XIX века.

Ключевые слова: «фантастический реализм», трагический гротеск, трагедийный музыкальный процесс, типология зла, трагедийно-сатирическая поэтика.

Экзистенциальное мышление Чайковского существует в поле напряженных тягостных трансцендентных сущностей: Жизнь и Смерть, «живое» и «мертвое», которые оказываются действительными «героями» его трагедийных мистерий. Современное Чайковскому нарушение нормы бытия человека в мире преимущественно выражается символически, однако, реализуясь в структурах, которые неуклонно влекут к следующему фазису художественного отражения социального противостояния человеческого и бесчеловечного в человеке, характерного появлением специфических музыкально-драматургических средств, которыми будет отмечена музыкальная поэтика века XX, особенно ярко выразившаяся в музыкальном комплексе (содержательном, драматургическом, языковом) трагедии-сатиры. Таково гротескное качество, неизбежно возникающее в процессе взаимоперемещения «живого» и «мертвого», очевидно неосуществимого вне игровой основы. В «Пиковой даме» оно появляется в кульминации трагедии Германа, где раздвоенное сознание героя персонифицировано призраком Графини (сцена в казарме, 5-я картина). Это такой же образец «достоевского» «реализма в высшем смысле», проникающего в самую суть жизненного противоречия через идею двойника, как и сцена галлюцинаций оперного царя Бориса, как сцена Ивана с Чертом в романе «Братья Карамазовы». Названные сцены Мусоргского и Чайковского являют любопытную «интонационную панораму» экзистенциального конфликта «живое – мертвое». Сфера «неживого» в «Борисе Годунове» непосредственно связана с монотонным звучанием заводного механизма курантов, которое создает психологический полюс трагической саморефлексии царя. В «Пиковой даме» это «потусторонняя», лишенная какой-либо «человеческой» интонации декламация Призрака на одном звуке: это также нисходящие гаммы тон-тон-полутон и целотонная. Классическая музыкальная атрибутика «неживого», «злого» провоцирует реакцию «живого» (хроматическая гамма галлюцинаций Бориса, обрывки искаженной темы любви Германа в сочетании с обрывками темы Графини). Подобные метаморфозы «человеческого» тематизма в свою противоположность в крайней степени характерны для интонационной сферы героев трагедии-сатиры. Таковы все три «сцены голошений» – Алексея, Генерала и Полины (финалы I, III и IV действий «Игрока»), лейттема галлюцинаций Ренаты – музыкальный «знак» психологической

аномалии героини «Огненного Ангела», гротескно-извращенный комплекс плача-пляса, отмечающий этапы нравственного разложения Катерины Измайловой.

Герой трагедии-сатиры в одновременности оказывается центром сильного и слабого, положительного и отрицательного, возвышенного и низменного, что является естественным следствием усложнения моноцентрического трагедийного конфликта Чайковского непримиримым противоречием героя со средой. На этом пути и формируется сложная конфликтная система трагедии-сатиры, всегда «замкнутая» на образе главного героя как на своем экзистенциальном центре. Однако здесь же откровенно обнажена роковая зависимость внутреннего конфликта героя от своего «провокатора» – внешнего конфликта» (герой – среда). «Среда» при этом предстает в виде все усиливающихся стадий социального зла. Образы зла в их обличительном качестве отныне становятся равноправным составным трагедийной структуры, обозначая внутри нее причинно-следственные связи гротескного и трагедийного начал.

Выделение образов зла в особую сферу, их персонификация и социальная конкретизация – необходимые условия существования гротесковой концепции XX века. Потому вопрос о специфике решения образа зла у Чайковского и, в частности, о его гротескной специфике – кардинальный вопрос нашей проблемы.

В какой степени возможно говорить о реальном осязании социального зла композитором – на это отвечает он сам – и высказываниями своими, и своей музыкой. Этика ненасилия, отрицание фаланстерского типа общественного устройства, антимилитаристская, антиклерикальная направленность мышления Чайковского отчетливо декларирована в письмах композитора на родину 1878, 1879, 1882, 1890 годов – свидетельствах достаточно точной оценки им своей эпохи как эпохи ужесточившихся социальных и политических противоречий: «Мы переживаем ужасное время, и когда начинаешь вдумываться в происходящее, то страшно делается. С одной стороны, совершенно оторопевшее правительство... с другой стороны, несчастная, сумасшедшая молодежь, целыми тысячами ссылаемая туда, куда ворон костей не заносил, – а среди этих двух крайностей равнодушна ко всему, погрязшая в эгоистические интересы масса, без всякого протеста смотрящая на то и на другое...» [3. С. 386-387]. В этом и подобных ему высказываниях Чайковского с типичной для передовой интеллигенции того времени гаммой скорбных переживаний по поводу трагических событий в России угадывается будущее Бердяевское: «В конфликте личности со всем безличным или притязающим быть сверхличным я решительно стал на сторону личности» [4. С. 314]. Эти слова могут быть эпиграфом к выдающимся творениям отечественного гуманизма XX века: прозе Булгакова и Замятина, Платонова и Набокова, поэзии Мандельштама и Ахматовой, музыке Прокофьева и Шостаковича...

«Поле действия» трагедии Чайковского – душа человека. Для того чтобы трагедия приобрела социальную глобальность, человечеству суждено было пережить страшный опыт мировых катаклизмов нашей эпохи. Но и в пределах века XIX было ясно: «Личность, сознавшая свою ценность и свою первородную свободу, остается одинокой перед обществом, перед массовыми процессами истории» [4. С. 64]. Отсюда исполненные небывалого нравственного звучания христианские символы Достоевского и Ге – символы духовного одиночества личности, бессильной в противостоянии социальному злу: образ Христа у Ге и Достоевского («Христос в Гефсиманском саду» 1869, 1892 годов, «Суд синедриона», «Что есть истина» Ге, «Легенда о Великом Инквизиторе» Достоевского) – это образ Отверженного, трагедия личности, звучащая приговором лицемерной жестокости общества. Колоссальный уровень философского обобщения, возникающий здесь (Добро и Зло как смертельное противостояние Человеческого и Бесчеловечного), – это уровень трагедийного мышления Чайковского – последовательного единомышленника Достоевского в его пронзительном «болении» за человека. В лице Чайковского, в силу глубоко личного переживания композитором трагедии мира и общества, мы впервые в истории русской музыки встречаемся с принципиальным услож-

нением трагической структуры за счет решения образа Зла как равноправного полюса трагедийного конфликта. Хрестоматийным примером здесь может быть тот же образ Графини, который, как символ Рока, есть для Германа безусловный образ Зла, образ inferнальный. Отсюда – сходство лейтмотива Графини с темами фатума в других произведениях Чайковского, имеющих достаточно конкретную жанровую характеристику, связанную с их военным (фанфара), или клерикальным (хорал) происхождением. Оба эти знаковых смысла, характерные для «Ромео и Джульетты», «Франчески да Римини», Четвертой и Шестой симфоний, сливаются в 5-й картине «Пиковой дамы», дополняясь редуцированной маршевой, которая, наряду с фанфарой, заложена в лейтмотиве Графини изначально.

Но особого внимания заслуживают трагедийные процессы Чайковского, где наблюдается решение гротескных образов зла в качестве причины развившейся трагедии (прямо по Вл. Соловьеву: «мировой организм оказывается обреченным на раздробленное эгоистическое состояние, причина которого – зло, а результат – страдание»). В пределах двух целостных трагических концепций Чайковского в таком соотношении находятся IV-V и VI-VII картины «Пиковой дамы», а также III и IV части Шестой симфонии. Нетрудно заметить, что появление образа Зла оформляет традиционно располагающуюся в третьей четверти формы кульминацию трагедийного процесса. Здесь совершается перелом драматургии, до этого развивавшейся в русле лирико-драматического интонирования, и выход ее в сферу гротеска – гротеска трагического, который вводится для обострения последующей трагической развязки. Вернее было бы говорить об огромной кульминационной зоне, которая в своих двух этапах причинно-следственно концентрирует путь к трагедии: обязательным условием ее формирования оказывается трагический гротеск. Это и есть принципиальное открытие трагедийной концепции XIX века, предвосхищающее логику гротескных процессов XX века; прежде всего в музыке Шостаковича – наследника диалектического симфонизма Чайковского.

Гротеск у Чайковского – не совсем привычная область исследований, хотя на наличие такой сферы образности и указывал когда-то Асафьев, называя их «силами совсем иного порядка», т.е. враждебными человеческому началу. «Они шелестят и шушукуются уже с первых опусов в своеобразном колорите деревянных инструментов, присущем инструментальной манере Чайковского. Выют себе гнезда в его скерцо, вовсе не веселых. В колорите его сюит. В марионеточной механистичности его юмора... В злом комизме феи Карабос они уже становятся назойливыми шутками, угрожающими... В «Пиковой даме», в первой половине «Щелкунчика» и, наконец, в Шестой симфонии тоска непосильной скорби и веяние власти холодной, мертвящей силы распространилась непомерно» [7. С. 109-110].

Примеров «злого» гротеска у Чайковского немного, но они показательны как поиск средств для прямого выражения сил зла. Интересно, что Чайковский ищет эти средства в разном контексте, применительно к условиям разных жанров – психологической драмы («Пиковая дама», Шестая симфония), романтического балета-сказки («Щелкунчик»), и даже несвойственной его стилю народной драмы (сцена казни из «Мазепы»). Последний случай, исполненный скорее характерного для Мусоргского колорита, однако являет образец типичной для Чайковского симфонической логики становления трагического: процесс его роста сначала обостряется гротескной сценой пьяного казака, затем – блистательной разработкой зловещего марша Мазепы, после чего и наступает собственно трагическая кульминация.

Отметим черты, присущие образам Зла во всех названных произведениях. Это всегда марш. Марш-шествие, марш воинственный, марш наступательный. Ощущение реальности и конкретности Зла достигается посредством решения этого образа в движении, эффект которого создается музыкально-пластическими средствами, имитирующими законы пространственной перспективы. Здесь первостепенны тембровая, фактурная, динамическая функции. Динамика пространственного движения конкретизирована

звукоизобразительно (от писка мышей до «натуралистической» фанфарности) и темброво («далеко» – *pizzicato* струнных и деревянных духовых, «ближе» – медь: таков план тембрового развития в «Щелкунчике» и Скерцо Шестой симфонии; лейттембром «роковых» реалий Зла «Мазепы» и «Пиковой дамы» сразу обозначена медь). Мелодически темы эти лишены признаков становления, развития. Это именно механистическая данность, которая перемещается в пространстве, укрупняясь в размерах и возрастая до Ужасного.

Происхождение гротеска Чайковского – романтическое, «гофманское». Но чуткое ухо, постигшее логику диалектического мышления композитора, слышит в Скерцо Шестой симфонии отнюдь не «праздник жизни», но «торжество злых сил, уничтожающих человека», «дикое шествие, подводящее к реквиему, финалу» [9. С. 217], развернутую картину наступления бездушной жестокой силы, предощущая в ней предтечу «нечеловеческих» маршей XX века.

При учете глубоко личностной трактовки композитором проблемы Бытия, его отношения к смерти в контексте проблемы творца и его трагической гибели образы Зла в трагедийных концепциях Чайковского (особенно Скерцо Шестой симфонии) с их неумолимой динамикой, сметающей с пути все живое, уподобляются средневековым «Пляскам смерти». Идея такого рода неслучайна в позднем творчестве Чайковского, перекликаясь в своей философской глубине с последним вокальным циклом Мусоргского. Очевидно, это естественный путь развития трагической концепции в XIX веке, естественна ее процессуальность, порождая в третьей четверти формы, на решающем этапе драматургии – трагический гротеск (четырёхчастный цикл Мусоргского – симфонический цикл в миниатюре – обнаруживает те же законы). Трагический жанр «Песен и плясок смерти», возникший как русский вариант романтической традиции *dansez macabrez*, в творчестве Мусоргского и Чайковского должен быть признан основой трагически-гротесковой образности в отечественной музыке XX века.

Если у Мусоргского наблюдается динамика роста от социально-психологического к философски-экзистенциальному, то движение от Мусоргского к Чайковскому воспроизводит эту закономерность в крупном плане. Закономерна почвенная связь патетических трагедий Чайковского с русской философией Всеединства, провозгласившей идею единения человечества на основе его естественной нравственности, идею преодоления мирового зла посредством богочеловеческого подвига. Вечный поиск Абсолюта через самые острые формы противостояния Добра и Зла, беспощадно конкретизированных как Жизнь и Смерть – ярко национальное свойство мышления Чайковского. «Мне кажется, что я обречен целую жизнь сомневаться и искать выхода из противоречий» [10. С. 288]. Противоречие неразрешимо: оно длится от Четвертой к Пятой симфонии, от Пятой к Шестой, обрываясь в Небытие. Оно неразрешимо, как объективно не может быть разрешено противоречие между Жизнью и Смертью, особенно для художника, в восприятии которого Жизнь есть прекращение Смерти, а Смерть есть прекращение Жизни, т.е. возможности творить. Титаническое, микеланджеловское преодоление материи – духом, формы – содержанием – являют в крайне экспрессивных трагедийных образах Чайковского типичное решение «русского вопроса», прямо в русле соловьевского учения о духовной телесности, согласно которому борьба идеи с материей осуществляется в целях восстановления земной красоты, «в попытках воссоединить разорванные мировым злом части действительности» [6. С. 92]. Потому тема гибели всегда обогащена у Чайковского темой страдающей боли и любви; очевидно, в этом и состоит источник той заражающей направленности на сопереживание, которой отличается, скажем, финал Шестой симфонии – автопортрет самой души художника, исходящей в вечном поиске Абсолюта. Эта музыка – духовное завещание Мастера – лучшее из доказательств правоты А. Лосева: «Русская философия никогда не занималась чем-либо другим помимо души, личности, и внутреннего «подвига» [6. С. 90].

Сказанное побуждает признать творчество Чайковского философски-экзистенциальной вершиной отечественного трагедийного мышления XIX века и в этом качестве – основанием социально-философской музыкальной концепции XX века.

Литература

1. Бекетова Н.В. Рахманинов и Чайковский: экзистенциальная диалектика // Материалы II научного собрания памяти С.В. Рахманинова 14-15 мая 2015 года. Тамбов, 2016.
2. Белинский В.Г. ПСС. В 13 т. М., 1954. Т. 3.
3. Чайковский П.И. Литературные произведения и переписка. ПСС. М. 1962. Т. 7.
4. Бердяев Н.А. Самопознание. Париж, 1949.
5. Чайковский П.И. Литературные произведения и переписка. ПСС. М., 1962. Т. 8.
6. Лосев А.Ф. Русская философия // Лосев А. Страсть к диалектике. М., 1990.
7. Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. Л., 1981.
8. Туманина Н.В. Великий мастер. М., 1968.
9. Кондрашин К.П. О дирижерском прочтении симфоний П.И. Чайковского. М., 1977.
10. Чайковский П.И. Литературные произведения и переписка. ПСС. М., 1962. Т. 6.

Tchaikovsky and Tragedy-Satire of the 20th Century: The Metaphysics of Evil (Article 2)

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2020, 3 (78), 9–14.
DOI: 10.24412/2070-075X-2020-10001

Natalia V. Beketova, Rachmaninov Rostov State Conservatory (Rostov-on-Don, Russian Federation). E-mail: sintez49@yandex.ru

Keywords: *Fantastic Realism, tragic grotesque, musical tragedy process, typology of evil, tragedy-satire poetics.*

The article analyzes the historical formation of grotesque poetics in Russian music, which has been expressed holistically and completely in the genre of tragedy-satire, the “brainchild” of the twentieth century. It is the tragic grotesque that became the most vivid embodiment of the sociopsychological catastrophes of the century; thus, it is natural to examine it based on Pyotr Tchaikovsky’s music, which is so close to the turn of the twentieth century. Applying the method of comparative analysis to music by Tchaikovsky and by Dmitry Shostakovich and Sergei Prokofiev, the direct successors of Tchaikovsky’s tragic symphonism in the twentieth century, the author arranges the study in line with the main theses of the PhD dissertation she defended in 1991. The tragic grotesque, the most complex form of musical grotesque, is understood as a comprehensively working contradiction of the tragedy-satire—the semantic equivalent of the Russian “laugh through tears”. The romantic “world pain” inherent in the tragic grotesque, so characteristic of Tchaikovsky’s thinking, does not yet have the degree of social specificity it will acquire in the reflection of the historical cataclysms of the twentieth century. Using the methodology of historical musicology, the author shows the existential content of Tchaikovsky’s grotesque images in the contradictory playful element of “the living vs the dead”, inherent in his operas; this element is the main romantic way to embody the image of evil. The tougher and more specific way to present the social contradiction “the living vs the dead” in the music of Prokofiev and Shostakovich makes their musical concepts the greatest revelations of the twentieth century in its “struggle for the human in man against the inhuman in man”. This idea of L.A. Mazel, which he expressed about Shostakovich’s music, accentuates the music’s accusatory pathos determined by the power of the embodiment of the image of evil, and characteristic not only of the opera tragedy-satire, but of all the composer’s works, which directly inherit the principles of Tchaikovsky’s tragic process. This idea fundamentally expresses the specificity of the juxtaposition of the outstanding musical phenomena of the 19th and 20th centuries, pointing

to the common “generic” features of the grotesque musical process. This process develops from the “norm” (lyric and dramatic images of the first parts of Tchaikovsky’s symphonies) to the grotesquely deformed “anti-norm” (which in Tchaikovsky is a form of symphony with tragic grotesque as an image of evil). The function of the grotesque here is the exacerbation of the tragic that contributes to the particular expressiveness of the subsequent tragic catharsis of the finale. The author notes that this logic is constant for the tragic-grotesque process that developed in Russian music in the nineteenth century: in accordance with the specifics of Modest Musorgsky’s thinking, it is reproduced in the famous theatrical existential vocal cycle *Songs and Dances of Death*, in which the tragic grotesque culmination is the playful “Trepak”, and the tragic ending of “The Field Marshal” is the conclusion from it. It is also fundamental to derive a typology of images of evil by Tchaikovsky: it is always a march militaire, an aggressive-offensive march characterized by a certain timbre dynamics creating the effect of spatial approximation (from the “distant” pizzicato of strings to the deafening orchestral tutti); this shows the logic of the future deadly “marches of evil” of the twentieth century. The tragic expression of Tchaikovsky’s images is the pinnacle of the 19th-century Russian symphonism; it coincides with the humanistic pathos of the Russian philosophical thought of the time. The foregoing allows recognizing it as the direct forerunner of the further development of the Russian accusatory concept, an outstanding artistic and sociophilosophical phenomenon of the 20th century.

References

1. Beketova, N.V. (2016) Rakhmaninov i Chaykovskiy: ekzistentsial’naya dialektika [Rachmaninov and Tchaikovsky: Existential Dialectics]. In: Vanovskaya, I.N. (ed.) *Materialy II nauchnogo sobraniya pamyati S.V. Rakhmaninova 14-15 maya 2015 goda* [Proceedings of the II Academic Conference in Memory of S.V. Rachmaninov, 14–15 May 2015]. Tambov: Izd-vo Pershina R. V.
2. Belinskiy, V.G. (1954) *Polnoe sobranie sochineniy: V 13 t.* [Complete Works: In 13 Vols]. Vol. 3. Moscow: USSR AS.
3. Tchaikovsky, P.I. (1962a) *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete Works. Literary Works and Correspondence]. Vol. 7. Moscow: Muzgiz.
4. Berdyaev, N.A. (1949) *Samopoznanie* [Self-Knowledge]. Paris: YMCA-Press.
5. Tchaikovsky, P.I. (1962b) *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete Works. Literary Works and Correspondence]. Vol. 8. Moscow: Muzgiz.
6. Losev, A.F. (1990) *Strast’ k dialektike* [Passion for Dialectics]. Moscow: Sovetskiy pisatel’. pp. 68–101.
7. Asaf’ev, B.V. (1981) *O simfonicheskoy i kamernoy muzyke* [On Symphonic and Chamber Music]. Leningrad: Muzyka.
8. Tumanina, N.V. (1968) *Velikiy master* [The Great Maestro]. Moscow: Nauka.
9. Kondrashin, K.P. (1977) *O dirizherskom prochtenii simfoni P.I. Chaykovskogo* [On the Conductor’s Reading of Symphonies by P.I. Tchaikovsky]. Moscow: Muzyka.
10. Tchaikovsky, P.I. (1962c) *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete Works. Literary Works and Correspondence]. Vol. 6. Moscow: Muzgiz.