

МЕЛОДИЧЕСКИЙ СТИЛЬ ОПЕР ЧАЙКОВСКОГО

Оперное наследие Чайковского, при всей видимой пестроте тем, сюжетов, исторических эпох, привлекавших внимание композитора, представляет собой целостный и законченный музыкально-драматический жанр. Тщательная и многогранная обрисовка человеческих образов, жизненных типов — носителей важнейших и характерных человеческих качеств, идейная и проблемная, психологическая насыщенность — вот основные черты этого жанра.

Внутреннее родство между образами героев «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» несомненно. В «Пиковой даме» Чайковского в новой акцентировке, в новой взаимосвязи решаются те же идейные проблемы, которые уже звучали в «Евгении Онегине» (тема личного мифа человека, богатств и красот его психики; тема «всего могущества, всей неизмеримой силы любви»; наконец, тема рока, мрачных сил, стоящих на пути человека, обрекающих его на страдание и гибель). Но ведь эти психологические и морально-философские проблемы, наиболее волновавшие Чайковского, составлявшие важнейшие стороны его мировоззрения, в той или иной степени затрагиваются во всех его оперных произведениях — от «Опричника» до «Иоланты»!

Так же последовательны и целеустремленны поиски Чайковским наиболее совершенных музыкально-драматических выразительных средств, многообразных и органически единых, которые в совокупности образуют оперный стиль Чайковского в явлении, подлинно новаторское по своему национальному своеобразию и реалистической насыщенности и вместе с тем впитавшее в себя самые разнообразные влияния и многочисленные традиции мировой музыкальной культуры.

В мелодическом стиле Чайковского творчески переработан громадный культурный опыт самых различных музыкальных явлений, школ и течений. Метко охарактеризовал особенности этого стиля Ларош: «Напевы Ленского, Онегина и Татьяны на первый взгляд изобилуют оборотами, известными нам из Верди, Шумана, Гуно, Даргомыжского и других... Эта повидному пестрая смесь не порождает никакой бесстыльности, она, напротив, составляет особую и плотную амальгаму, какую мог придумать только зрелый мастер, только самобытный творец». Здесь верно отмечена связь самобытного интонационного строя вокальной музыки Чайковского с опытом западноевропейской — итальянской, немецкой, французской — и русской музыки. Однако определение Лароша требует существенного дополнения. В «амальгаме» вокального стиля Чайковского входят также, как важнейшая часть, характерные интонации бытующих народных жанров, в частности крестьянской песни, лирического городского романса.

Эта важнейшая черта интонационного языка Чайковского, которую мы определили бы как «многосоставность», дает композитору возможность в совершенстве передавать все богатство душевного мира своих героев, с неподражаемой гибкостью и естественностью переходить от мелких бытовых штрихов, подчас обыденно-конкретных, до высоких идейных обобщений. Присмотримся к партии Татьяны, в той интонационной атмосфере, в которой формируется этот прекраснейший женский образ Чайковского. Музыкальные средства, которыми обрисован «Татьяна милый идеал», при всем их многообразии и широчайшей разветвленности, представляют собой ступок жанровых интонаций (лирического романса, русской народной песни, бытовых танцев), обогащенных и развитых на основании опыта русской и западноевропейской классической музыки. Огромная эмоциональность, романтическая возвышенность и действительность сочетаются в образе Татьяны с предельной конкретностью, бытовой и исторической правдивостью.

Во всей первой картине Татьяна непосредственно обрисовывается развитием одной музыкальной мысли — одного лейтмотива, гармонично сливавшегося с обликом мечтательной, поэтической девушки, влюбленной в природу, верящей «преданьям престопадной старины».

Романтически-свободная, взволнованно-эмоциональная и динамически-устремленная тема Татьяны, выявляющая всю цельность, красоту и богатство образа героини, сочетается с многообразием музыки первой картины, жанрово-бытовой, ярко характеристичной.

Вот сестры Лярыны поют сентиментальный дуэт в духе музыки композиторов-дилетантов. В кульминации дуэта в партии Татьяны появляются испускающие волнами хроматические зыбки интонации лейтмотива, и сразу же «легкая пародия на сентиментальный тон наших 30-х годов незаметно переходит в серьезную и живую передачу, и пафос Алябьева становится пафосом самого Чайковского, хотя и более, нежели обыкновенно, сдержанного и как бы тронутого «классизмом» (Ларош).

В музыке первой картины меткие бытовые зарисовки жизни дворянской усадьбы, совершенные по своей конкретной точности, служат фоном, оттеняющим богатство и красоту образа Татьяны. Создавая возвышенно-прекрасный женский тип, композитор тонко показывает его многочисленные связи со средой, с бытовым окружением, простым и обыденным. Этот принцип правдивого и естественного показа своей героини в реально бытовом окружении — Пушкинский принцип! — проведен на протяжении всей оперы.

Особенно выделяется музыка сцены, открывающей вторую картину. Центром

этой картины является письмо Татьяны. Но и предшествующая письму сцена с няней полна глубочайшего художественного смысла. Мы остановимся лишь на одной особенности этой сцены. Вслушайтесь внимательно в диалог Татьяны с няней, и вам откроется одна важная сторона образа Татьяны: ее глубоко национальная народная сущность. Связь Татьяны с русской природой, с «преданьями престопадной старины», с народной русской речью — эта связь тонко и неоднократно подчеркивается поэтом, и она придает цельность и внутреннюю силу прекраснейшему женскому образу русской поэзии. Гениальный штрих пушкинского романа был интуитивно воспринят и развит Чайковским.

В трех сценах оперы Татьяна соприкасается со сферой народных образов, народного говора и музыки. В первой картине фраза Татьяны — ее лейтмотив идет непосредственно следом за народной сценой крестьянского танца. В третьей картине, в саду, драматической сцене Татьяны, ожидающей встречи и объяснения с Онегиным, предшествует, как и в романе, народный хор девушек. Но самое теплое, интимное и органичное сплетение интонаций Татьяны с народными интонациями, народным говором несомненно дано в большой сцене с няней.

Филипповна Чайковского — один из наиболее живых и национальных образов русских старух-крестьянок в оперной литературе. Бесхитростные интонации ее рассказа, тонально устойчивые, песенно завершённые, полные народного добродушия и характерности, — как все это контрастирует с той лирически-зыбкой, полной томления и напряженного ожидания музыкой, которая рисует душевное состояние Татьяны. Это гениально найденный контрапункт двух линий, ярко контрастирующих между собой и вместе с тем родственных и органически

подсказано требованиями драматического развития, композитор далеко отклоняется от излюбленного и наиболее близкого ему ариозно-мелодического пения. Так, редко, но исключительно оправданно и логично прибегает Чайковский к эффекту *raglando*. Эффект этот применяется композитором в драматически насыщенных местах и служит либо внезапной разрядкой напруги, либо ярким контрастом — будничное интонирование слов оттеняет всю необычность, исключительность ситуации; наконец, эффект *raglando* применяется и как элемент, задерживающий эмоциональное развитие и тем самым подчеркивающий последующий взлет страстного и пламенного чувства.

Широко пользуется Чайковский в своих операх речитативом. Сплошь и рядом речитативы Чайковского идут на фоне оркестра, как бы комментирующего, вскрывающего глубочайший психологический смысл произносимых слов. Так, в крошечном речитативном диалоге Татьяны и Онегина в шестой картине (сдержанность и спокойствие Татьяны, смятение чувств Онегина) лишь оркестр, порицающий тему любви из второй картины, отражает всю глубину и значительность душевных переживаний героини. А в короткой речитативной сцене Германа и Лизы в третьей картине «Пиковой дамы» скороговорка обоих героев сопровождается столь значительными оркестровыми «комментариями», что эта музыка в целом приобретает смысл напряженной симфонической разработки (тема любви вытесняется злойшей темой старухи) и является подлинной драматической кульминацией всей картины.

Вокальные мелодии Чайковского благодарны для певцов, выигрышны, удобны. Но эти качества никогда не становятся самоцелью. Внешняя виртуозность и расчет на самоудовольствие исполнительский эффект чужды композитору.

Забываясь о естественном произношении слова, о практически и выигрышном использовании певческой техники, Чайковский никогда не забывает требований логики музыкального развития и внутренней динамичности своих вокальных мелодий. Невозможно установить внутреннюю связь и принципиальное единство между вокальными мелодиями Чайковского и многими темами его инструментальных произведений. Их объединяет общность интонационной схемы, общие приемы выразительности. Важнейшие темы «Евгения Онегина», «Пиковой дамы» и других опер Чайковского, являясь вокальными мелодиями, т. е. предназначенными для человеческого голоса и прекрасно сливающимися со словом, вместе с тем служат композитору и темами для широкого оркестрового развития.

Вспомним один из лейтмотивов Татьяны — тему любви. Она впервые рождается как взволнованная и страстная вокальная мелодия («Ах няня, няня, я страдаю!»), широкие восходящие интонации, энергичное движение, *C-dur* как исходная тональность. Но дальше она уже проводится лишь оркестром, меняя тональность и тембровую окраску, фактуру изложения и даже темп. Возникнув как страстное признание Татьяны, эта тема еще дважды повторяется оркестром в преддверии сцены письма. Затем она звучит в начале заключительной сцены второй картины, контрастируя с идиллически-жанровой зарисовкой: Татьяна отдергивает занавеску, в комнату врывается солнечный свет и доносится рожок пастушка. «Спокойно все, а я-то, я-то!» — восклицает Татьяна, и оркестр выразительно и нежно отвечает ей темой любви (напоминание о пережитом поэтическом страстном порыве).

В оркестровом заключении второй картины тема любви проходит дважды — стремительная, торжествующе-полновзвучная, мощно закрепляющая величавый, светлый *C-dur*. Об оркестровом проведении этой темы в шестой картине мы упоминали.

Во всех подобных случаях (тема Ленского, лейтмотив трех карт и т. п.) мы имеем дело не с механическими реминисценциями, а с подлинно драматическим, психологически оправданным развитием идей, сюжетных линий, образов оперы. Композитор достигает органического синтеза в использовании голоса и оркестра, взаимно обогащая друг друга. Подхватывая, развивая и углубляя интонации и целые мелодические обороты из вокальных партий, оркестр Чайковского, этот подлинно симфонический и вместе с тем драматургически гибкий аппарат, дает громадное идейно-художественное обогащение мелодических образов.

Подобный синтез, подобное сопряжение оркестра и певцов осуществляется Чайковским на основе неисчерпаемого интонационного богатства, содержательности мелодических строений. Лучшие вокальные мелодии Чайковского, как бы ни были они декламационно выразительны, как бы ни сливались они со словом, всегда, как правило, богаче содержания слов, положенных в их основу. Слово для Чайковского — лишь канва для создания таких мелодических образов, которые вскрывают глубочайший психологический смысл, комментируют и данное слово и всю драматическую ситуацию и дают им широчайшее философское обобщение.

В своих операх Чайковский достиг того подлинного синтеза музыки, слова, драматического действия, который является идеалом музыкального театра. Создав оперный жанр, насыщенный глубочайшим идейно-психологическим содержанием, неисчерпаемо богатый и вместе с тем простой по своей форме, Чайковский осуществил подлинную реформу музыкального театра.

А. ШАВЕРДЯН



П. И. Чайковский

Рисунок художника АСТАПОВА

сливающихся по своей глубокой цельности и правдивости.

В связи с вопросом об интонационной структуре музыкально-драматической ткани в операх Чайковского хочется отметить некоторые общие черты между началом второй картины «Пиковой дамы» — музыкальным фоном, подготовляющим экспозицию Лизы (этой экспозицией является ее большая ария, ибо до арии мы имеем лишь намеки на характеристику Лизы), и теми бытовыми эпизодами в «Евгении Онегине», которые служат фоном для образа Татьяны. В обоих случаях композитор пользуется однородными интонациями бытовых музыкальных жанров: лирическому романсу дуэта сестер Ляриных соответствует дуэт Лизы и Поллины (в обоих дуэтах, как бы подчеркивая, что музыка эта не безразлична к основному образу и идее оперы, участвуют героини).

Хору и пляске крестьян в «Онегине» в известной степени соответствует в «Пиковой даме» веселая плясовая девушек. Наконец, старомодный манер гувернантки в какой-то мере вызывает воспоминание о столь же старомодных куплетах Трике. Все это в совокупности своей образует ту интонационную среду, ту теплую, звучащую зарисовку быта, которая так созвучна с эмоциональным миром, с грезами обеих героинь опер.

Продолжая эту естественную параллель, следует отметить, что короткая сцена Лизы и Машы выполняет ту же функцию, которую более развернуто несет большая сцена — диалог Татьяны и няни; а ария Лизы не есть ли такой же громадный монолог-исповедь, раскрывающий во всей поэтической красоте и возвышенном благородстве сокровенные чувства героини, как сцена письма?

В мелодическом стиле Чайковского ариозное пение, отмеченное широкой мелодической обобщенностью, органически сочетается с подлинной правдивостью и верностью по отношению слов, с осмысленной декламацией. Выразительные возможности человеческого голоса очень широко использованы композитором, и в соответствии с этим многообразно использованы различные формы вокальной музыки. В частности, в целях предельной выразительности декламации слова, там, где это

