

произведений для фортепиано П. И. Чайковского. В начале XX века в искусстве достиг расцвета символизм. Молодые музыканты чувствовали себя отчужденными от творчества П. И. Чайковского с характерной ему простотой и ясностью мышления. В те годы они увлекались произведениями А. Н. Скрябина, отличающимися изысканным языком, мечтательностью, приподнятостью. После 1917 года символические течения гаснут, в музыкальном творчестве исчезает аффектация и возрождается чувство реальной действительности. С того времени интерес к творчеству П. И. Чайковского неизмеримо возрастает. Свидетельством тому признание творчества композитора широкой массовой аудиторией. Время позволило по достоинству оценить гениальное наследие композитора-романтика [Там же, с. 203].

Историческая память немислима вне великих достижений человечества в сфере искусства. Ее сохранение – дело каждого, кто соприкасается с исполнительской деятельностью.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Владыкина-Бачинская Н. П. И. Чайковский / Н. Владыкина-Бачинская. – М. : Музыка, 1975. – 204 с.
2. Игумнов К. О фортепианных сочинениях П. И. Чайковского / К. Игумнов // Пианисты рассказывают / сост. М. Соколов. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 201 – 203.
3. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с.
4. Сидельников Л. Чайковский / Л. Сидельников. – М. : Искусство, 1992. – 352 с.

УДК 78:[82:398](=16)

*И. В. Ухова,  
г. Минск, Республика Беларусь*

### ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. ЧАЙКОВСКОГО

Восточнославянские мифологические персонажи впервые появляются в искусстве в конце XVIII века (поэма М. Ломоносова «Петр Великий», 1760; опера М. Стабингера «Баба-яга», 1786). Но их широкое вхождение в профессиональное художественное творчество совершается позже – во второй половине XIX века. Этому способствует развернувшееся к тому времени уже в полную силу собирание и изучение славянских народных «поверий, суеверий и предрассудков». Они не только расширяют, дополняют и уточняют общественные представления о народной языческой мифологии, но и значительно оживляют интерес к ее героям. Начиная с этого времени и вплоть

до первых десятилетий XX века профессиональное искусство часто и с удовольствием обращается к персонажам восточнославянской волшебной сказки и низшей мифологии, делая их героями поэтических, прозаических, живописных, скульптурных, инструментальных и вокальных произведений. Они удачно сочетают в себе своеобразие внешнего облика и причудливость манер с древностью происхождения и национально-определенной красочностью, что обеспечивает необходимое художественному образу сочетание индивидуальности и типичности.

В профессиональном искусстве второй половины XIX века восточнославянские демонологические персонажи представляют собой концентрированное выражение национального содержания, преподанного, к тому же, в весьма нетривиальной форме. Они отнюдь не теснятся на заднем плане, создавая колоритный фон главному действию. Мифологические персонажи становятся центральными героями произведений («Русалки» И. Крамского или К. Маковского), определяют ход развития действия (опера «Сон наяву, или Чурова долина» А. Верстовского) и вмешиваются в жизнь и судьбу реальных персонажей («Майская ночь» Н. Гоголя). В творчестве некоторых художников их место весьма значительно и объемно (В. Васнецов, Н. Гоголь, Н. Римский-Корсаков). У других же авторов – второстепенно, малозаметно. К последним относится и П. Чайковский.

Музыкальное бытование восточнославянских мифологических персонажей у П. Чайковского не являлось прежде предметом отдельного изучения. Основным источником сведений о нем являются не специальные исследования, а музыковедческие работы общего характера. В них мифологические персонажи почти не привлекают к себе внимания и рассматриваются в общем ряду музыкальных «действующих лиц». Практически единственным широко известным мифологическим героем П. Чайковского является Баба-яга из «Детского альбома» (1878), тогда как перу композитора принадлежат также весьма удачные воплощения других персонажей славянской языческой мифологии – лешего, домового, русалок.

Первое обращение П. Чайковского к мифологическим образам связано с «весенней сказкой» А. Островского «Снегурочка», одним из героев которой был леший. Задуманная автором как достаточно сложный музыкально-драматический жанр, сказочная пьеса предполагала наличие развитых сольных, хоровых и симфонических эпизодов, включенных в сценическое действие, и участие в спектакле наряду с драматическими актерами оперных певцов, хора и оркестра. Музыка к спектаклю, премьера которого состоялась в московском Большом театре весной 1873 года, была написана П. Чайковским. В соответствии с сюжетом образ лешего в музыке к «Снегурочке» занимает не слишком много места. Ему посвящен один номер – инструментальный эпизод в

конце 3 действия «Появление лешего и тени Снегурочки» (№ 16). Леший П. Чайковского соединяет в себе черты неуловимости, неопределенности, свойственной духам, и неявной, но ощутимо излучаемой угрозы. Первое угадывается в прозрачной и экономной фактуре, ее функциональной неперегруженности, начале мелодических фраз только со слабой доли такта. Второе – в настойчивой ритмической пульсации голосов сопровождения, в минорности лада, омраченного скользящими в пределах тритона форшлагами (такты 1 – 13).

Капризная непредсказуемость персонажа находит выражение в мерцающей переменности одноименных тоник, в недалеких, но резких модуляциях, сдвинутых к самому концу построений. Угловатость пунктирных ритмических оборотов и шероховатость гармонических перечений в одноименных трезвучиях дополняется неуклюжестью мимолетных мелодико-гармонических несовпадений, когда сопровождение на одну восьмую забегает вперед, создавая своего рода гармонический предъем (такты 24 – 30). На этом же приеме несовпадения верхней и нижней половин гармонии, на «забегании» сопровождения вперед, строится эффектное окончание всего номера, иллюстрирующее, по-видимому, тот момент сказки, когда по велению лешего вокруг Снегурочки ряд за рядом поднимается густой лес, и сам леший растворяется в нем, превращаясь в пеня. То, что в спектакле могло быть лишь постановочным трюком, у П. Чайковского превращается в красочный музыкальный эпизод, удивляющий изобретательностью музыкального выполнения. При минимальных затратах музыкальных средств композитор достигает здесь яркого, почти зримого изобразительного эффекта.

В создании картины этого «лесного нашествия» с одинаковой активностью участвуют все составляющие музыкального целого: неотвратимая наступательность ритмического остинато восьмых во всех голосах фактуры, структурная неопределенность раздела (каденционное расширение периода), непрерывное, кажущееся бесконечным секвенцирование. А также – общая недифференцированность функций голосов фактуры и однообразие угловато-уступчатой линии верхнего голоса, которая зеркально отражается, словно количественно умножается нижним голосом. Но самой яркой деталью музыкального изображения остается гармония. В этом месте ее простое аккордовое четырехголосие распадается по горизонтали на две половины. И каждая из них словно стремится обособиться, освободиться от второй, торопится обогнать ее в стремительном гармоническом движении. Всего на одну восьмую вырываются вперед нижние голоса, но этим обеспечивается их постоянное гармоническое несовпадение с верхними. Возникает нарочито резкая диссонантность бифункциональной гармонической вертикали – прием у

П. Чайковского редкий, предназначенный для решения не традиционных выразительных, а исключительно изобразительных задач.

В полном соответствии с фольклорной традицией леший в «Снегурочке» нем, то есть лишен вокальной партии. Запоет он у П. Чайковского годом позже – в опере «Кузнец Вакула» (1874). Впрочем, краткость и сюжетная необязательность его появления там, равно как и мелодическая скудость его речитативных реплик, не позволяют составить мнение о вокальных возможностях этого фантастического персонажа. Гораздо ярче обрисованы в этой опере русалки – славянские водные духи, утопленницы, связанные одновременно со стихией воды, культом плодородия и миром мертвых. Русалка – один из самых популярных мифологических персонажей в искусстве. «Если бы нужно было выбрать эмблему романтического XIX века, ею, пожалуй, могла бы стать русалка. Причем любая русалка – из высокой литературы, из оперы или с трогательно-аляповатого вышитого деревенского коврика» [4, с. 60].

Опера П. Чайковского представляет нам, пожалуй, самых необычных русалок из всех созданных художественным воображением. Действие оперы, написанной на сюжет гоголевской «Ночи перед Рождеством», происходит в самый холодный период славянской зимы – в дни зимнего солнцестояния, в трескучие рождественские морозы. И появление на морозном «пленэре» русалок, которые «в обледенелом виде выходят из проруби» (ремарка в партитуре), производит поистине бодрящее впечатление – даже учитывая относительно мягкий характер украинской зимы. В повести Н. Гоголя, напомним, никаких русалок не было. В опере они появляются по воле либреттиста, поэта Я. Полонского. Он заменяет хором русалок гоголевскую сцену Вакулы с Пузатым Пацюком – ту, где Пацюк на глазах изумленного Вакулы виртуозно поедает вареники, заставляя их запрыгивать из сметаны прямо в ему в рот. Наверное, в лирическом строе либретто Я. Полонского, оказавшегося столь созвучным настроению музыки П. Чайковского, такая комическая клоунада действительно казалась неуместной. Но и ее замену вряд ли можно считать органичной.

Сам образ «зимней» русалки нельзя назвать абсолютно неправдоподобным. В научной литературе имеются упоминания о владимирской русалке, которая, намерзшись в холодной воде, прибегает – «вся во льду» – погреться в бане или овине [1, с. 101]. Но это – редчайшее из свидетельств. Д. Зеленин, авторитетнейший исследователь данного мифологического персонажа, утверждает: «О месте нахождения русалок зимою в народе имеются лишь самые смутные и неопределенные представления» [2, с. 169]. В соответствии с распространенными восточнославянскими мифологическими воззрениями русалки ведут сезонный образ жизни, погружаясь зимой в сон вместе со всей природой. Украинские же русалки – видимо, как самые нежные

среди себе подобных – и вовсе «смертны; зимою они умирают, а весною тела умерших уносятся, в виде пены, бегущими с гор ручьями» [3, с. 71]. Обледенелые фигуры русалок в «Кузнеце Вакуле», таким образом, приобретают явно русский характер, который композитору остается лишь усилить средствами музыки.

Созданию национального колорита способствует не только отчетливо попевочное строение мелодии, практически целиком основанной на различных трихордовых интонациях, но и общая структура спены – сама форма хора «Темно нам, темно, темнешенько». В ней нет традиционной симметрии, а есть поступательность (сквозная строфичность) и вариантность (двойная форма с разрастанием при повторении), свойственные народно-песенной культуре. Выразительна и метрическая организация музыки – применение П. Чайковским пятидольного метра, «русскость» которого отмечалась многими исследователями [5, с. 123; 6, с. 174]. Метр этот, называемый также «русской песенной стопой», является основой народного стиха и поэзии в духе народной (А. Кольцов, А. Дельвиг). В XIX веке он широко используется композиторами для придания музыке национальной характерности и истинно русского колорита: при всем «многообразии преломлений» «общий смысл применения 5-дольников всюду один – это форма национального выражения в музыке, с внутренним развитием русского музыкального лексикона» [6, с. 176].

В хоре русалок метрическая нерегулярность 5-дольника дополняется переменностью размера, постоянно сбивающегося с 5/4 на 3/4, органической неквадратностью структуры, непропорциональностью строения фраз и предложений. Хор словно трясет в ознобе, когда зуб на зуб (такт на такт) не попадает. Отметим также малую выразительность мелодии, складывающейся в основном из сбивчивых повторений начального мотива и однообразно-плачевых малообъемных интонаций, разорванных паузами. А также – словно «ползущую» гармонию (с обилием хроматических проходящих оборотов на тоническом органном пункте) и однообразие сопровождения (аккордовая фактура, усложненная непрерывно змеящимся контрапунктом неаккордовых звуков). Все это не добавляет музыкальному образу прелести, но, безусловно, добавляет выразительности. Хор русалок отмечен такой тоскливой силой, что не выдерживает даже Леший. «Что вы воете!» – раздраженно восклицает он, видимо, разбуженный их характерным пением.

Нарочито тусклый, неяркий по музыкальному колориту хор русалок с Лешим в опере П. Чайковского идеально соответствует выполняемой им драматургической функции. Его персонажи не являются ни участниками, ни заинтересованными наблюдателями, ни комментаторами разворачивающихся в опере событий. Их номер, по сути, всего лишь пейзажное вступление к

будущему действию – оркестровая картина стыллой зимней ночи, усложненная голосами ожившей природы. В сюжетном отношении не связанный с действием, хор русалок удивительно совпадает с ним по настроению, предваряя собой сцену с пришедшим топиться Вакулой.

К образу домового П. Чайковский обращается в 1886 году, в связи с возобновлением на московской сцене стихотворной комедии А. Островского «Воевода, или Сон на Волге». Музыка к первой постановке «Воеводы» в драматическом театре была написана П. Бларамбергом (1865), ко второй – В. Кашперовым (1886). Но музыкальное сопровождение сцены домового не удовлетворяло А. Островского. В 1886 году драматург через И. Шпажинского обращается к П. Чайковскому с просьбой написать этот музыкальный эпизод. Для сцены домового «даны прелестные стихи. Стихи эти должны говорить под тихую музыку оркестра, музыку, которая бы выражала звуки ночи» [7, с. 429]. Ранее П. Чайковский уже написал оперу «Воевода» (1868) по произведению А. Островского, но сцена домового в нее не вошла. Возможно, спустя почти два десятилетия он с удовольствием вернулся к сюжету своей творческой юности. Во всяком случае, «Мелодрама для монолога домового» была написана П. Чайковским очень быстро, в течение нескольких дней (между 13 и 17 января 1886 года).

Сцена домового, завершающая 3 действие комедии А. Островского, представляет собою единственное появление в спектакле данного персонажа. Дождавшись, пока все в тереме заснут, домовый выходит с фонарем, чтобы посмотреть на гостью Воеводы (возможно, будущую молодую хозяйку) и оценить вероятные последствия ее появления в доме. Так как все происходящее домовый оценивает с точки зрения семейного благополучия и процветания патронируемого им хозяйства, его выводы неутешительны: покой и порядок в доме вряд ли сохранятся при столь неравном браке, при отсутствии в семье любви и радости. «Запустеет терем, принаклонится, / Заметет по углам пылью, плесенью, / Понесет по сеним бранью, руганью». Настроение домового невесело, прогнозы – пессимистичны.

Музыка к монологу домового у П. Чайковского представляет собою небольшую пьесу, решенную весьма скромными средствами, – в полном соответствии с поставленной перед автором задачей: «тихая музыка», «звуки ночи». Состав оркестра камерный – только струнные, деревянные духовые и, ближе к концу, арфа. Звучность колеблется от пианиссимо до пиано: краткие вспышки меццо-форте во вступлении мгновенно затухают. Длина всей пьесы составляет 45 тактов в неспешном движении *Andante non troppo*. Фактура проста, однообразна: мелодия с равномерно пульсирующим аккомпанементом.

В соответствии со сценической ситуацией музыка домового написана композитором в жанре колыбельной песни. Структура мелодии представляет

собой пару периодичностей, характерную для славянской песенности. (Как это часто бывает в народной песне, в первой паре мотивов преобладает восходящая интонация, во второй – нисходящая). Усыпляющее однообразие однотокового мотивного членения настойчиво выдерживается на всем протяжении пьесы. Так же стабилен и однообразен ритмический рисунок; завораживающе монотонна повторность мелодических оборотов (такты 10 – 19). Единство образа дополняет настойчивое возвращение мелодического развития к начальному мотиву, придающее куплетно-вариантной форме черты рондообразности (двойной трехчастности).

Это усыпляющее однообразие, однако, не успевает наскучить. Звучание темы постоянно освежается – легкой мотивной варианностью, параллельно-ладовой переменностью, кратким контрапунктом или дублировкой в изложение темы, переходом мелодии в другой голос, тембр или регистр. Определенную «изюминку» пьесы составляет своеобразное несовпадение гармонии с тактом – перемена ее на последнюю, четвертую долю (с продлением на три доли следующего такта), создающее ощущение неуверенности, колебания. Впечатление нетвердости, неустойчивости поддерживается постоянным ритмическим дроблением третьей, относительно сильной, доли и вариантной изменчивостью тематического изложения.

Ночной колорит в музыке П. Чайковского нерасторжимо соединяется с народностью и национальной характерностью. Народное, национальное начало находит выражение в трихордовом строении основных мелодических мотивов, в варианности развертывания мелодии и формы, в дорийском ладовом наклонении мелодии, в гармонизации темы фригийским оборотом. Усиливая темный – ночной – колорит музыки, П. Чайковский из всех вариантов фригийской гармонической последовательности отдает предпочтение самому мрачному – включающему три минорных аккорда подряд (t-d<sub>6</sub>-s<sub>6</sub>). Впрочем, возможно, что сумрачный характер этой гармонической последовательности отражает хмурое настроение нашего героя.

Музыка домового в значительно большей степени рисует его как персонажа традиционной культуры, народных верований, чем как фантастическое существо, отличающееся оригинальностью внешнего облика и необычностью поведения. Фантастическое в его музыкальном облике проступает лишь во вступлении – в настойчивых перемещениях уменьшенного септаккорда, в звучании уменьшенного лада и звукоряда «тон-полутон» (такты 1 – 9).

Воссоздания восточнославянских мифологических у П. Чайковского отличаются, как мы видим, почти фольклорной точностью изображения и тонкостью музыкальной обрисовки. Именно поэтому, несмотря на то, что этих

персонажей в музыке П. Чайковского немного, они не теряются среди других его героев – лирических и драматических, вымышленных и реально существующих.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Завойко Г. К. Верования, обряды и обычаи великорусов Владимирской губернии / Г. К. Завойко // Этногр. обозрение. – 1914. – № 3/4. – С. 81 – 178.
2. Зеленин Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки / Д. К. Зеленин ; вступ. ст. Н. И. Толстого. – М. : Индрик, 1995. – 432 с.
3. Иванов П. В. Народные рассказы о домовых, леших, русалках. Материалы для Купянского уезда / П. В. Иванов // Сборник Харьковского историко-филологического общества характеристики мирозерцания крестьянского населения при Императорском Харьковском университете : тр. Пед. отд. Ист.-филос. общества. – Харьков, 1893. – Т. 5, вып. 1. – С. 23 – 74.
4. Кириллина Л. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века / Л. Кириллина // Муз. академия. – 1995. – № 1. – С. 60 – 71.
5. Одоевский В. Ф. Письмо любителю музыки об опере г. Глинки «Иван Сусанин» // Музыкально-литературное наследие / В. Ф. Одоевский. – М. : Музгиз, 1956. – С. 118 – 126.
6. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика / В. Н. Холопова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 281 с.
7. Чайковский на московской сцене: Первые постановки в годы его жизни. – М. ; Л. : Искусство, 1940. – 503 с.

УДК 78 +398.8

*Е. В. Ушакова,  
г. Орел, Российская Федерация*

### ВКЛАД ПЕТРА ИЛЬИЧА ЧАЙКОВСКОГО В РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

В развитие русской музыкальной фольклористики значительный вклад внесли наши русские композиторы. Классические, хрестоматийные образцы обработок народных песен представляют сборники М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова. Вклад Петра Ильича Чайковского, чей юбилей мы отмечаем в этом году, менее проанализирован и оценен. Поэтому наша задача – привлечь внимание к теме «Чайковский и народная песня» с точки зрения фольклористики как науки.

Чайковского с детства отличала особая чуткость к русской народной песне. Композитор слушал песню везде, где только приходилось: на полевых крестьянских работах или тихим летним деревенским вечером, во время своих регулярных пешеходных прогулок, на улицах и площадях городов и даже в часы творческих занятий. Творческое мышление композитора впитывало в себя все элементы родной «музыкальной почвы», на которой оно расцветало. Чайковского интересовали не только законченные народные мелодии, но даже их фрагменты, отдельные характерные попевок, национальные специфические