

Стасюк Світлана Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної музичної
академії України ім. П.І. Чайковського

ЖАНРОВІ АРХЕТИПИ ДРАМАТИЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Стаття присвячена визначенню жанрових архетипів драматичних концепцій П.І. Чайковського, що мають особливе значення у створенні художніх образів і драматургії симфонічних та оперних творів композитора.

Ключові слова: жанрові архетипи, вальс, марш, хорал, музична драматургія.

The article is devoted to finding of genre archetypes of dramatic conceptions of Pyotr Tchaikovsky, that find their special value in creation of artistical images and dramaturgy of his symphonic and opera works.

Key words: archetype of genre, waltz, march, chorale, musical dramaturgy.

«Мені здається, – писав П.І. Чайковський, – що я дійсно обдарований властивістю *правдиво, щиро і просто* виражати ті почуття, настрої та образи, на які наводить текст» [4, 14]. Композитор наслідував у цьому традиції М.І. Глінки, який прагнув писати музику «равно докладную знатокам и любителям». Лірична, сповідальна природа музики Чайковського, насамперед, вражає силою своєї мелодійної виразності, що відображає вільне розгортання щиросердного людського переживання. Демократична доступність музики композитора нерідко базується на *жанровій* конкретності образів. Ця особливість була закладена у російській музиці творчістю М.І. Глінки, який раніше за всіх відчув у музичних жанрах можливість втілення національного характеру (іспанські увертюри, «Камаринська») та ліричного почуття («Вальс-фантазія»). «Узагальнення через жанр» дозволило композитору створити у першій національній епічній опері «Життя за царя» типізовані образи головних дійових осіб та протидіючих в історичному конфлікті сторін (російської – через пісенний і церковний хороровий спів, польської – через жанри національної танцювальної музики).

«Музичний жанр – життєва вісь музики, на яку “накручуються” і на якій утримуються усі первинні смисли музики», – пише В. Холопова [5, 213]. У творчості П.І. Чайковського опора на упізнавані жанри виконує подвійну роль. *Жанрові* архетипи, введені автором у музичний твір, виконують функції *комунікації*, включаючи пам’ять про зв’язок звукових лексем із конкретністю життєвих асоціацій. Не менш важливим є й *конотативний* аспект жанрової архетипічності, що розкриває логіку драматургічного рішення твору, авторський задум композитора.

Проблемі побутових жанрів у симфонічних творах Чайковського присвячена дисертація І.Я. Немировської [2]. Опора тематизму на жанрові витoki розглядається автором у межах становлення непрограмного симфонізму другої половини ХІХ століття у порівнянні з симфоніями Й. Брамса.

У даній статті акцентовано увагу на *жанрових архетипах* творчості П.І. Чайковського як *системі формування художньої образності та драматургії* в інструментальних і сценічних творах *драматичного* змісту.

Свого часу Д. Кабалевський писав про «трьох китів музики», виокремлюючи *пісню, танець і марш* у якості її жанрових основ. Ідеологія радянської епохи не дозволяла вказувати ще на один важливий жанровий профіль – *хорал*, в якому, зокрема, міститься все багатство духовної спадщини європейської музики. «Китами» творчості П. Чайковського можна вважати *пісню* (романс), *танець* (вальс), *марш* і *хорал*.

На наявність трьох певних образних сфер та їхні стійкі позиції у драматичних сонатних Allegro Чайковського вперше вказала Н. Ніколаєва [3]: драматична сфера у темах головної партії (як відбиття образу бентежної неспокоїної душі); образ фатальних сил (передчуття рокового результату драми), який заявлений у вступі й проходить через увесь твір; образ ідеального, «з відсвітом небес», миру гармонії, любові, краси й віри (позначений побічною партією й продовжений у повільній частині симфонії). Варіант подібної, «шекспірівської» розстановки протидіючих начал персоніфікований композитором в опері «Пікова дама», програмній симфонії «Манфред», балеті «Лебедине озеро».

Для характеристики трьох образних сфер, що складають основу конфліктної взаємодії у драматичних концепціях Чайковського, вкрай важливими виявляються архетипи *маршу, хоралу, вальсу*. Однак, шлях композитора до драматичного типу симфонізму проходив крізь низку творів раннього «московського» періоду. У перших двох симфоніях помітна опора на пісенно-танцювальні жанри російської та української фольклорної традиції, у відповідності до лірико-епічного начала, що в них переважає. Оцінюючи цей об'єктивно існуючий тип симфонічного відображення дійсності у російській культурі ХІХ століття, музикознавець М. Арановський дав йому наступну характеристику: «Ми-свідомість – як ідеологія колективу, звідси – її укорінення у міфологічному, епічному, обрядовому, релігійному, освяченому віковими традиціями. Ми-свідомість є нерухомою і пручається плину часу. Вона обов'язково спрямована на консервацію зіставлених форм буття» [1, 826].

Для першої та другої частини Першої симфонії характерний пісенний тематизм. Драматургічно значущим виявилось включення вальсового епізоду у третю частину симфонії «Зимові мрії», задля збереження ліричної атмосфери, що у ній переважає. У побічній партії четвертої частини використана фольклорна тема, відповідно до дещо грубуватого, у народному дусі, фіналу, що є своєрідним образним підсумком довгого зимового санного шляху і радісного прибуття до дому.

У Другій симфонії відчувається відгомін жартівливих українських пісень, а фінал, побудований на українській пісні «Журавель», перший і останній раз у симфоніях Чайковського створює апофеоз всеохоплюючого почуття народного свята.

Використання програмно позначених жанрових архетипів у Третій (п'яти-частинній) симфонії дало композитору можливість представити різні емоційні стани людської душі. Перша частина (Allegro D-dur) передає розмаїття життєвих вражень людини: від похоронного маршу (вступ) і масової ходи (головна партія), елегійної наспівності (побічна тема) – до танцювальності (висновку). Лірика другої частини симфонії представлена вальсоподібними й елегійними темами. У центрі циклу – Andante elegiaco, що задає тон «осіннього» настрою симфонії. Швидкоплинність фантастичних мрій представлена у скерцо четвертої частини. «Театралізований» фінал, виконаний у дусі блискучого Полонезу, немовби навмисно демонструє перемогу життєствердного початку.

Для драматичних симфонічних творів Чайковського, що являють собою, за М. Арановським, «Я-свідомість», «цінність життя визначається мірою вимог, пропонованих їй особистістю. Чим повнішою, багатограннішою є особистість, тим, відповідно, вищими є її критерії, тим більше у неї шансів увійти в конфлікт зі світом, у якому вона неминуче виявиться слабкою стороною. Тим імовірніше прогнозується трагедія» [1, 826]. Життя людини, що трактується як реальність, завжди пов'язане з трагедією боротьби за щастя. Творчість композитора висуває антитезу чудових, неповторно щасливих для Людини моментів життя, і водночас – катастрофи ілюзій за складних обставин буття. Подібна взаємодія сил, що поєднуються у драматичному конфлікті, є типовою для давньогрецької античної трагедії і відроджена у драматургії У. Шекспіра. Можливо, саме через його драматичні твори тема цього конфлікту знайшла відголос у романтичному столітті.

Серед програмних творів московського періоду творчості Чайковського можна виокремити увертюру-фантазію «Ромео й Джульєтта», яка в узагальненій формі репрезентує філософський зміст шекспірівської трагедії. Вступ-хорал прокує трагічний результат драми. Виходячи з аналізу драматичних концепцій Чайковського, можна зробити висновок, що хорал для композитора – це символ духовного й вічного. Історія Ромео й Джульєтти витягнута з вічності та в неї ж піде. З'єднавшись з темою кохання у коді увертюри-фантазії, вона розповість про «укладення цього шлюбу на небесах». Тема головної партії у Чайковського – це не тільки «тема ворожнечі» (хоча зображальні засоби, «дзвін» шпаг у ній наявні). Це, скоріше, втілення думки про те, що люди помилково у життєвій суєті ставлять на перше місце з'ясування відносин, помсту, протистояння – все те, що нівелює основний сенс життя. Про найголовніше ж розповідає побічна партія – це образ любові як «дарунок небес». Висота ліричного всепоглинаючого почуття передана у мелодії, що лине, підкресленій високою теситурою.

Новаторство трактовки сонатної форми увертюри-фантазії обумовлене й трактовкою репризи як найвищого та найважливішого ступеня розвитку – трагічної кульмінації усієї драми і, водночас, її розв'язки. На відміну від розробки, головна партія у репризі скорочена – цим підкреслено значення побічної партії, що набуває тут зовсім іншого, трагічного характеру. Перетворення ліричного, світлого образу на трагічний, що вперше виникає в увертюрі, передбачає одну з важливих особливостей драматичного симфонізму Чайковського. Тема любові й «небес» завершує фантазію. Високий регістр і сі-мажорний фінальний акорд стверджують силу почуття.

Звернення до трагедії Шекспіра допомогло Чайковському знайти свій шлях розвитку драматичної музики. Склавши тріаду образів, що розкривають драматичний конфлікт (антитеза кохання та ворожнечі й року), композитор переніс у музику прийоми сценічної драми.

Продовженням розвитку шекспірівських образів у творчості Чайковського стала увертюра-фантазія «Гамлет», написана у тривожне для Росії та особисто для композитора десятиліття. У наступній за голосним тремоло литавр і «вибухом» туттійного акорду, що відкривають увертюру-фантазію, у виразно співучій фразі упізнається мотив з першої пісні Офелії (з музики О. Варламова до драматичного спектаклю). Музичний архетип трагічної долі Гамлета грає в увертюрі Чайковського роль першоджерела «фатальної» теми, що відзначає важливі моменти симфонічної драми. П'ять разів звучить вона у «хвилях» динамічного наростання теми вступу і тричі – в репризі, відповідно до драматичного сюжету. Побічна партія має дві теми. Перша змальовує наївний та наповнений

ширим почуттям любові образ Офелії. Друга, з елементами вальсоподібного руху, пов'язана з мрією про щастя і тому подібна до багатьох ліричних тем Чайковського. Створюючи цілісний план увертюри, композитор заздалегідь виділив тему, названу ним «маршем Фортинбраса». У трагедії Шекспіра проведена паралель двох доль спадкоємців корони, чий батьки ворогували. На противагу страждаючому й одержимому бажанням помсти Гамлету Фортинбрас – благополучний і самовдоволений. Виходячи із заміток на полях рукопису композитора, «страшне *crescendo*» повинне було відзначити смерть Гамлета. Слідом за ним останній раз звучить переможна тема маршу: Фортинбрас стане королем Данії. Маленька кода повертає тему сумної долі Гамлета. Вона звучить під акомпанемент ритму похоронного маршу. Подібне протиставлення «урочистої ходи життя» і трагічного «прощання» з ним пізніше з'явиться у Чайковського у третій і четвертій частинах Патетичної симфонії.

1880-ті роки відзначені низкою драматичних творів Чайковського: програмною симфонією «Манфред» (1885), П'ятою симфонією (1888), тріадою оперних драм («Орлеанська діва», «Мазепа» та «Чародійка»). У центрі кожної з них – особистість виключно трагічна. Аналіз жанрових орієнтирів П'ятої симфонії дозволяє доповнити її зміст. Якщо в центрі уваги Четвертої – драматизм щирсердної самотності, то у П'ятій – «доля суспільна», доля «народна». Натяком на можливість повторення у російському суспільстві трагедії Французької революції служить альянція на траурно-тріумфальний марш вступу першої частини – «примара революції». В інтонаційно-ритмічному полі теми проглядає прообраз «теми долі» П'ятої симфонії Бетховена. E-moll-ний зачин стає монотематичною основою циклу. Спадають на думку слова Л.М. Толстого про те, що усіляка сила об'єднання, створена нехай навіть у благо, в підсумку може стати злою. Віддалене звучання жалобного ходу переростає в більш енергійний і вольовий марш. У кульмінації з ним з'єднується низхідний рух так званої «гами долі».

Другій частині симфонії відповідає авторська ремарка «Чи не кинутися в обійми віри???». На тлі хорального звучання світлих струнних виникає соло валторни, що наочно виявляє свою мелодизовану ліричну сутність.

Вальс третьої частини заміщає звичне скерцо, відповідаючи авторській ремарці «Може забутися у щасливих спогадах???». На коротку мить наприкінці виникають короткі уривки маршової теми. Фінал – загальний маршовий хід із перетвореним у мажорі тематизмом, що нагадує обриси теми, що прийде з революцією – «Смело, товарищи, в ногу» – як пророцтво майбутніх подій у Росії. Фінал симфонії багаторазово затверджує переможний зміст ходи, в якій немає місця особистим почуттям, духовності.

Твори Чайковського трьох наступних, останніх років життя, начебто «програють» в аналогіях конфліктної сонатної форми особисту драму композитора, відбиваючи надії й боріння його душі: «Пікова дама» (1890) – «драматична головна партія». Поруч із нею – струнний секстет «Спогад про Флоренцію» (1890), як гімн радості життя, характерний для ролі побічної партії. У «розробці» – твори 1891–1892 років: боротьба за перемогу світла і щастя життя (балет «Спляча красуня», опера «Іоланта», симфонічна поема «Воєвода» по Міцкевичу-Пушкіну). Однак ремінісценції минулого – повернення до задуму опери «Ромео й Джульєтта» (написання дуєту), знищення спочатку створеної Шостої симфонії і створення останньої – Патетичної – ведуть до Коди фіналу життя.

Шоста, «прощальна» симфонія Чайковського зовсім віддалена від реального світу й занурена у світ почуттів людини, яка відчуває близькість свого відходу. Використання 5-дольного метру у другій частині симфонії не є випадковим. Перекручування вальсової формули створює світ спогадів, що ілюзорно й розпливчасто нагадує про пережиті моменти щастя. У третій частині скерцо-марш звучить, як глузування над ліричними почуттями людини. Це патетичний марш життя, що продовжує свій хід і після смерті людини, в ньому втілено образ сили, ірреальної у своїй чіткій розміреності. Хорал фіналу симфонії – сцена відспівування душі людської (за словами актриси М. Єрмолової, «скорби отверзающиеся небеса»). Інтонція «зітхання», стогону, похоронна пульсація скорботного ходу і низхідний тетрахорд (як фрагмент «гами доли») доповнюють скорботно-трагічну картину.

У театральних творах Чайковського знаходимо також чимало прикладів наявності відомих жанрових архетипів, що не є випадковою, а драматургічно виправданою. «Передчуття кохання, що не відбулося», – так визначив емоційний сенс «ліричних сцен» «Євгенія Онегіна» Б. Асаф'єв, оскільки тут є явний пріоритет романної оповідальності, ліричних романсових висловлювань і дуетів. Опера «Орлеанська діва» (1879) ознаменувала поворот від ліричної драми до сфери трагічного. Задумана у стилі великих та ефектних французьких опер, вона зненацька змодулювала у бік психологічної драми. Жанровий зсув змінив її інтонаційно-тематичний і формотворчий вигляд. Три іпостасі Іоанни представлені у темах маршово-гімнічного (діва-воїтельниця), хорального (божа обраниця) і ламентозного (жертвенність подвигу) характеру. Важлива трансформація теми маршу представлена у фіналі опери (друга картина IV дії). Додавання «секунди, що стогне» як лейтінтонації внутрішніх страждань Іоанни перетворює героїчний марш на траурну ходу.

У трагічних операх Чайковського, наділених метафоричністю, архетипи жанрів можуть мати значення символу («пісенька» Графині, балада Томського, сцена пасторалі на балу у «Піковій дамі»). Сусідство контрастних за семантикою жанрів загалом підсилює гостроту драматичних ситуацій і кульмінацій.

Таким чином, із зазначеного вище можна зробити висновок, що визначення жанрових архетипів музики – це можливість асоціативного осягнення логіки, цілісності й глибинного змісту музичного змісту драматичних творів Чайковського.

Література

1. Арановский М. Расколота целостность / М. Арановский // Русская музыка и XX век / Ред.-сост. М. Арановский. – М. : Гос. институт искусствознания, 1998. – С. 826–841.
2. Немировская И.А. Значение бытовых жанров в музыкальной драматургии симфоний Чайковского и Брамса: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – музыкальное искусство / Иза Абрамовна Немировская. – Свердловск, 1982. – 236 с.
3. Николаева Н.С. Симфонии П. И. Чайковского / Н.С. Николаева. – М.: Гос. муз. изд-во, 1958. – 298 с.
4. Розанова Ю. История русской музыки. Т. 2, кн. 3. Вторая половина XIX века. П. И. Чайковский: Учебник для муз. вузов / Ю. Розанова. – М. : Музыка, 1981. – 310 с.
5. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.
6. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.