

Музыкальная семиология

Вера Садокова

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И «ПИКОВАЯ ДАМА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО: СООТВЕТСТВИЯ В КОНТЕКСТЕ ЛИМИНАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ

Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама», написанная по мотивам пушкинской повести, далека от нее по своей эстетике, философско-мировоззренческой направленности. В то же время она обнаруживает удивительно тесные связи с другим произведением, на которое оказала влияние повесть Пушкина, — романом Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»¹. Многоуровневые связи сочинений, охватывающие самые различные смысловые пласты, позволяют предположить о существовании единого «первоисточника», раскрывающего и объясняющего причины этого сходства.

Отечественные филологи XX века М. Бахтин и В. Топоров, исследуя природу сочинений Ф. М. Достоевского, обращали внимание на их сходство с мифопоэтическими текстами [1], [7], [8], а также культурными явлениями, в которых универсальные архетипические схемы нашли непосредственное отражение. Соответствия прослеживаются как в сюжетном остоле сочинения, который составляет описание кризисной ситуации, *«решение некоей основной задачи (сверхзадачи), от которого зависит все остальное ... которая мыслится как испытание-поединок двух противоборствующих сил, как нахождение ответа на основной вопрос существования»* [8, 1–2], так и в особой художественной концепции времени и пространства. М. Бахтин отмечал, что писатель не пользуется ни непрерывным историческим временем, ни внутренним пространством, далеким от своих границ, сосредоточивая действие лишь там, *«где совершается кризис ... неожиданный перелом судьбы, где ... переступают запретную черту»* [1, 258]. В этих пространственно-временных точках *«нельзя жить биографическим временем ... можно лишь ... принимать последние решения, умирать или возрождаться»* [1, 258]. Такая интерпретация применима и к сочинению Чайковского. Близость героя романа Достоевского и оперы Чайковского к пороговой сфере объясняет глубинные связи поэтики двух

произведений. Ключевым понятием, отражающим суть общности романа Достоевского и оперы Чайковского, является лиминальность²: события оперы, как и романа, в прямом и в переносном смысле происходят «на пороге»³.

Ситуация кризиса определяет особую, главенствующую, роль диалога в оперном тексте. Драматургическими узлами картин являются отмеченные высшей степенью эмоционального накала встречи-поединки, срежиссированные ситуацией внезапного вторжения персонажа из пограничной сферы; в символической форме они репрезентируют диалог «свой-чужой», ситуацию решения главного, «последнего» вопроса. В связи с этим важнейшим в опере становится понятие границы. Моменты «поединков» соотнесены с определенной точкой времени и пространства. Подобно часу заката в «Преступлении и наказании» как «знака рокового часа» [8, 8], времени исполнения, в «Пиковой даме» отмечено ночное время. Солнечный свет, *тешуший радостью гуляющих в Летнем саду нянюшек и деток*, окончательно меркнет уже к концу первой картины. Действие шести остальных разворачивается ночью, когда граница «своего» и «чужого» оказывается максимально близкой, когда именно она становится средоточием сценического и музыкального пространства. Полночные удары часов в четвертой и шестой картинах неумолимо предвзвещают момент пересечения этого центрального элемента одним из участников диалога — момент вхождения в сферу смерти.

В ходе сравнительного анализа будут выявлены параллели между романом Достоевского «Преступление и наказание» и оперой Чайковского «Пиковая дама», обусловленные влиянием кризисной ситуации на характерологические особенности героев, на атмосферу художественного текста, топографию художественного и музыкального пространства.

С первых страниц романа и тактов оперы читатель и слушатель попадают на предкульминационный этап внутреннего диалога⁴, который происходит в сознании главного действующего лица. Раздвоенная, расщепленная, расколотая мысль оказывается запечатленной в характере и облике персонажа. Герой как бы заболевает душой, утрачивает связь с миром, становится отчужденным, погруженным в себя, испытывает недомогание. Сюжетная нить и в романе и в опере исходит из глубинной связи болезни и преступления⁵. Экспозиционное описание Родиона Раскольникова и Германа обнаруживает характерные черты — замкнутость, отстраненность, болезненность, которые выделяют их среди других персонажей и свидетельствуют о недавно произошедшей перемене (таблица 1).

Сближает произведения и особый взгляд их создателей на природу внутреннего диалога: его рождение происходит вследствие мысленного соприкосновения главного героя с темными силами. На первых страницах сочинений внутренний разговор, заключенный в мысленном пространстве, уже запечатлен во внешнем облике персонажа. Еще до окончательного созревания самой идеи преступления образы Германа и Раскольникова отмечены inferнальным отблеском⁶. Эта важнейшая характерологическая особенность, протекающая из особого видения сознания героя — как поля борьбы светлых

Таблица.1. Экспозиционное описание Раскольникова и Германа

Раскольников	Герман
<p>«...с некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию ... углубился в себя и уединился от всех» [3, 31]. «...решительно ушел от всех, как черепаха в свою скорлупу» [3, 60]. «...расстроенные нервы юноши» [3, 32]. «...слишком уж ослабели нервы» [3, 35]. «...не знал, куда деться от тоски своей» [3, 39]. «...шел ... как пьяный, не замечая прохожих» [3, 39]. «...шел, не замечая дороги, шепча про себя и даже говоря вслух с собою [3, 74]. «...желчный, раздражительный, злой» [3, 59].</p>	<p>«Входит Герман, задумчив и мрачен...», «...мрачен, бледен» [9, 24]. Скажи мне Герман, что с тобою? Ты болен? Ты стал другой какой-то... Чем-то недоволен ... ты весел был, по крайней мере; теперь ты мрачен, молчалив» [9, 25]. «...я сам не знаю, что со мной, я потерялся, негодую на слабость, но владеть собой не в силах больше...» [9, 26]. «...прощай покой ... Отравлен, словно опьянен, я болен» [9, 32]. «...мысль ... меня томит» [9, 28]. «...томит о глохнет» [9, 30]. «...в душе моей большой» [9, 46].</p>

и темных сил — обозначена Чайковским на тембральном уровне. Произшедшей с Германом перемене соответствует особая тембровая краска — сочетание кларнета, фагота и гобоя. Она возникает внезапно, осуществляя резкий переход от струнной группы к духовой в процессе разговора Сурина и Чекалинского именно в тот момент, когда речь заходит о Германе: «*Был там Герман? Был и, как всегда, с восьми и до восьми утра прикован к игорному столу ... Какой он странный⁷ человек! Как будто у него на сердце злодейств по крайней мере три*» (пример 1).

Пример 1. 1 картина. 4–12 тт. после ц. 11

Об.
Cl.
Fag.
C.
S.

кой онъ странный че.ло.вкъ!
ist und bleibt ein Son.der.ling.
Какъ буд.ло у не.го на серд.це злодейств.по.
Als hat.te er auf dem Ge.wis.sen wohl mehr als

Об.
Cl.
Fag.
C.
S.

Я слышавъ, что онъ о.чень об.дѣл.ъ.
Ich hör-te, er hat un-be.mit-leid.
край.ней мѣ.рѣ тух.
er-ne Mis-se-that.

Насыщенные, гудящие, холодно-прозрачные звуки кларнета в предельно низком регистре (*dis, d* малой октавы) в сочетании с густым звучанием фюгата, подобные мрачному покрову, окутывающему главного героя, знаменуют первый этап взаимодействия персонажа с демонической сферой. Впоследствии эта краска растворяется в тембре струнных, однако и сохраняет свое чистое звучание, подчеркивая или комментируя мрачным холодным колоритом некоторые фразы, например, «*О нет, увы! Она знатна и мне принадлежать не может*» (1 картина, 14–9 тт. до ц. 15). Впоследствии тембры фюгата и кларнета будут определять семантику пороговой сферы и знаменовать о приближении героев оперы к кризисной точке.

За экспозицией амбивалентных образов главных героев следует момент, который продолжает сюжетное соответствие текстов. Он связан с качественным развитием внутреннего диалога: его переходом из мысленного пространства в пространство романа/оперы. До сих пор разворачивающийся лишь в сознании персонажа диалог визуализируется, распространяется на видимые элементы художественного текста, отражается в репликах случайных встречаемых. Буквальное сходство проявляется в трактовке художественного пространства, трансформированного болезненным сознанием героя и по сути представляющего собой его продолжение. На следующем этапе диалога оно являет зримые доводы, настойчиво склоняющие героя к преступлению.

Подобным образом в романе и в опере изложен мотив роковой предопределенности, присутствующий и в пушкинском тексте — ноги Германа сами приводят его к дому графини. Однако в сочинениях Достоевского и Чайковского он особым образом акцентирован за счет введения мотива тщетного сопротивления роковым обстоятельствам, безуспешной попытки борьбы. Герой чувствует себя так, «*как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой ... Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать*» [3, 108–109]. Эти сцены раскрывают идею взаимодействия внутреннего и внешнего планов; теперь участники диалога заключены в разных плоскостях: один — в мысленном пространстве героя, другой — в пространстве видимом. Так, случайным свидетелем разговора (студента и офицера) о том, какую бы пользу могло принести убийство старухи-процентщицы, сколько «*добрых дел и начинаний ... можно устроить ... на старухины деньги*» [3, 102], Раскольников становится именно тогда, когда точно такие же мысли зарождаются в его собственной голове (после первого посещения Алены Ивановны). Точно так же и случайная встреча со старухиной сестрой на Сенной, во время которой он узнает наиболее удобное время убийства, происходит в момент внутренней борьбы, которая как будто бы завершилась победой светлых сил: «*Господи! — молил он, — покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!*» [3, 96]. Однако роковая встреча производит «*самое решительное и самое окончательное действие на всю судьбу его*» [3, 97], когда герой «*всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что все вдруг решено окончательно*» [3, 99]. События внешнего плана — случайные встречи, услышанный разговор, реплики встречаемых, являющиеся

непосредственным продолжением и развитием микродиалога⁸ Раскольников, играют решающую роль в принятии героем последнего решения.

Примером вовлечения художественного пространства в мысленный диалог персонажа в опере являются сцены изнурительной борьбы Германа на балу — в № 13 и № 15 третьей картины. Вторгающиеся (в 13 сцене) в микродиалог Германа реплики Сурина и Чекалинского «*Не ты ли тот третий*» [9, 142] фактически дублируют и акцентируют один из звучащих в сознании героя голосов: «*Три карты знать и я богат!*...» [9, 141]. Музыкальное решение сцены раскрывает идею глубинной связи внешнего и внутреннего планов: мелодическое и тембровое противопоставление тематических линий, отражающих процесс мучительных мысленных поисков и метаний, в точности сохранено и при его переходе в видимое пространство. Пытающийся избавиться от навязчивой мысли герой («*Скорее бы ее увидеть и бросить эту мысль... Проклятье!.. Эта мысль меня с ума сведет!*») озвучен поочередно солирующими кларнетом, гобоем и фаготом на фоне синкопированных аккордов струнных (1–11 тт. начала 13 сцены, 2–7 тт. после ц. 15), дразнящий и разжигающий воображение голос («*Три карты знать и я богат*»), как и вторящие ему реплики приятелей, — темой трех карт в тембре фагота (5 т. до ц. 15, 8–12 тт. после ц. 15). Примечательно, что мысль о трех картах, заключенная во сознании Германа, изложена в тембре фагота еще не оформленной с точки зрения интонации. Свой законченный облик (трехкратное поступенное восхождение мотива с решительной квартовой интонацией) она обретает лишь в более настойчивых репликах Сурина и Чекалинского.

Сходна — в романе и опере — и трактовка внутреннего голоса, склоняющего героя к принятию решения. Идея предопределенности интерпретирована Достоевским и Чайковским как проявление и вмешательство демонической силы («*Мне страшно! Тот же голос... Кто это? Демон или люди?*» [9, 175–176]). В опере эта мысль подчеркнута присутствием атрибута демонического мира — маской. Примечательно, что у всех персонажей, вступающих в диалог с Германом и озвучивающих один из его внутренних голосов — Сурина, Чекалинского, Лизы, лицо покрыто маской, визуализирующей идею «чужого» в пространстве оперы⁹. Герман — единственный персонаж, не скрывающий своего лица. Эффект маски привносит и момент двойственности восприятия сцены, которая происходит то ли наяву, то ли в сознании героя.

Сплетение внутреннего и внешнего планов в опере сказывается и в характере выведения персонажей на сцену. Появлению действующих лиц предшествует их включение в мысленное пространство главных героев. Именно таким неявным, косвенным присутствием подготавливается появление Германа в первой, второй и шестой картинах, Графини и ее Призрака в четвертой и пятой, Лизы в первой. Первичным для развертывания сюжета и романа и оперы является мысленное поле героя, из которого, как из зерна, произрастают действующие лица и события.

Соответствия между текстами устанавливают семантические повторы, при роду которых в сочинениях Ф. М. Достоевского Топоров объяснял повторени-

ем сюжетных схем [7, 207]. В романе «Преступление и наказание» и в опере «Пиковая дама» они обусловлены и близостью героев к кризисной точке.

В романе Достоевского семантическими соответствиями, свидетельствующими о близости героев к духовной и физической гибели, отмечены Раскольников и Свидригайлов. Повтор охватывает различные планы художественного текста, раскрывающие, с одной стороны, болезненное состояние героев (состояние лихорадки, нервной дрожи), их последние размышления (о возможных выходах, путях разрешения ситуации: в реке, на острове, под кустом), с другой стороны, — внешние предпосылки, в конечном итоге приводящие к принятию рокового решения: давящую атмосферу духоты и тесноты, несущие негативную смысловую окраску пространственные локусы (пребывание героев в тесной клетушке, в углу...) (таблица 2).

Таблица 2. Мотивы: тесноты и духоты, угла, бегства, болезни в описании Раскольникова и Свидригайлова

Раскольников	Свидригайлов
«Это была крошечная клетушка ... с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок» [3, 59]. «Вся его комната была такого размера, что можно было снять крик, не вставая с постели» [3, 130]. «Наконец ему стало душно и тесно в этой желтой каморке, похожей на шкаф или на сундук» [3, 74].	«Это была клетушка, до того маленькая, что даже почти не под рост Свидригайлову ... с обшарканными обоями, до того уже пыльными и изодранными, что цвет их (желтый) еще угадать можно было» [3, 587]. «В комнате было душно ... будто пахло мышами» [3, 588]. «...отдаленный номер, душный и тесный ... в углу, под лестницей» [3, 586–587].
«...там-то, в углу, в этом-то ужасном шкафу и созревало все это» [3, 88–89].	«...отдаленный номер ... в углу под лестницей» [3, 586–587].
«Нервная дрожь его перешла в какую-то лихорадочную; он чувствовал даже озноб; на такой жаре ему становилось холодно [3, 89]. «...нестерпимый озноб снова затряс его» [3, 128]. «Страшный холод обхватил его ... ударил такой озноб, что чуть зубы не выпыгнули ... дрожа от озноба» [3, 127].	«Он начинал дрожать» [3, 586]. «В нем, видимо, начиналась лихорадка» [3, 588]. «...дрожь прошла по его телу» [3, 589]. «Дрожа от лихорадочного холода» [3, 590].
«...вышел на Малую Неву, перешел мост и поворотил на Острова» [3, 89]. «...дойдя уже до Петровского острова, остановился в полном изнеможении, сошел с дороги, вошел в кусты, пал на траву и в ту же минуту заснул» [3, 90].	«Свидригайлов пошел ... по направлению к Малой Неве. Ему мерещились ... вода Малой Невы, Петровский остров, мокрые дорожки, мокрая трава, мокрые деревья и кусты и, наконец, тот самый куст...» [3, 595].

В опере Чайковского семантические повторы сближают образы Германа и Лизы. Сюжетная линия развития героини на некотором временном расстоянии повторяет партию Германа: Лиза будто ступает по следам таинственного незнакомца. Уже к началу второй картины ее вербальная, тембровая характеристика, созвучная экспозиционному образу Германа, свидетельствует о причастности героини пороговой сфере: Лиза отстраняется от мира, ею овладевает тоска, страх, болезненная дрожь, слезы: «Лиза, не принимая уча-

стия в веселье, задумчиво стоит у балкона» [9, 85]; «Что ты скучная такая?» [9, 91]; «Лиза стоит в глубокой задумчивости, потом тихо плачет» [9, 94]; «тоской и страхом вся полна, дрожу и плачу!» [9, 96].

Все более явно от восьмой к десятой сцене проявляется тембровая палитра Германа (гобой, кларнет, фагот)¹⁰. Ее чистое — три голоса — звучание, как и в первой картине, отмечает особенно значимые фразы, фиксирующие лиминальное состояние героини: на слова «тоской и страхом вся полна, дрожу и плачу», «мои девичьи грезы, вы изменили мне» (11–15 тт. после ц. 50) в ариозо «Откуда эти слезы»¹¹ (пример 2).

Пример 2. 2 картина. 8–12 тт. после ц. 51

я тоской и стра-хомъ вся пол-на, дрожу и пла-чу!
 fühl'ich ärmste mich so angst und bang, ich be-be, wei-ne.

Подобная — осуществляющая переход — функция присутствует и в партии струнных. Поступенный спуск от *g* первой (1–2 скрипки) до *b* большой октавы (альты, виолончели) в процессе десяти тактов (в экспозиции и репризе ариозо) устанавливает нисходящую ось, постепенно и незаметно перемещающую героиню к нижней границе музыкального пространства (9–1 тт. до ц. 52).

Признаки двойничества образов Лизы и Германа прослеживаются и при последующем развертывании сюжета. Функции персонажей совпадают в сюжетном ходе, заключающем аллюзии на мотив договора с нечистой силой. В романе «Преступление и наказание», по наблюдению Т. Котельниковой, тема договора с нечистой силой проявляется опосредованно — в виде сопутствующих ему мотивов: присутствует не сам договор, а лишь его «след»: «Аналогом системы “заимодавец” — “должник” у Достоевского является “ростовщик” — “отдающий в заклад”, в которой в качестве аналога души выступают закладываемые предметы [4, 58].

В «Пиковой даме» ассоциации с моментом сделки с нечистой силой вызывает сцена грозы в финале первой картины. Герой приносит клятву силам зла в образе природной стихии, а в заклад приносит свою жизнь: «Гром, молния, ветер! При вас торжественно даю я клятву: она моею будет ... иль умру» [9, 73–74]. Мотив получает развитие в четвертой картине, а завершение — в седьмой: «Проклятая! Что? Что надобно тебе? Жизнь, жизнь моя? Возьми ее, возьми ее!» [9, 311–312].

Параллели с произведениями Достоевского в сцене грозы устанавливает и семантика непогоды: дождь и буря маркируют кризисные точки и воплощают демоническую силу в произведениях писателя¹².

В несколько ослабленном по сравнению со сценой грозы виде «след» сделки с нечистой силой присутствует дважды в партии Лизы — во второй и шестой картинах.

Во второй картине (в ариозо «О слушай, ночь») героиня поверяет мрачную тайну души Царице ночи. Косвенное сравнение ночи с падшим ангелом — «*Как ты, красавица, как ангел падший, прекрасен он*» — акцентирует ее связи с образами вечной тьмы и хаоса.

В шестой картине в ариозо «Так это правда» аллюзия к сценам проклятия возникает как на уровне лексики, так и на уровне жанровой драматургии. Семантическое поле определяют слова, связанные со сферой демонического (*злодей, убийца, изверг, преступная рука, воля роковая, навеки проклята*). Интонационно ариозо созвучно клятве Германа (в сцене грозы): огромный диапазон вокальной партии, широкие ходы, интонации восходящей квинты, сексты, тритона¹³.

Кризисные ситуации, составляющие драматургические центры текстов Достоевского и Чайковского, выявляют особую значимость пограничных пространственных топосов. Сценическое и музыкальное поле «Пиковой дамы» подобно семиотическому пространству романа Достоевского¹⁴, действие которого сосредоточено на пороге (у дверей, при входе, на лестнице, в коридоре). Взаимосвязь кризисной ситуации и места развертывания действия в опере проявляется в диалогических сценах (2, 4, 5, 6 картины), завершающихся духовной и физической гибелью героев.

В сценографии спектакля, зафиксированной в ремарках к опере, особый акцент проставлен на пограничных топосах: балконе, окне, двери, арке. Промежуточные с чужим пространством зоны отмечены не только настойчивым многократным упоминанием в тексте, комментирующим сценическую ситуацию, но и особой магнетической силой притяжения, привлекающей внимание, а также вызывающей повышенный эмоциональный градус. Так, во второй картине упоминание балкона встречается семь раз: у балкона, отрешенная, не принимающая участия в веселье, стоит Лиза, она же препятствует горничной затворить его, любясь красотой ночи, в ужасе встречает Лиза явившегося в балконных дверях Германа, затаившись за портьерой у балкона, переживает встречу со смертью Герман: «*Могильным холодом повеяло. О страшный призрак смерть*» [9, 115–116]; балконную дверь спешит затворить почувствовавшая неладное Графиня.

В пятой картине промежуточную между «своим» и «чужим» пространством роль играет окно, сквозь которое поступают знаки, предвещающие появление inferнального персонажа: «*Стук в окно. Вой ветра. Из окна кто-то выглядывает и исчезает. Опять стук в окно. Порыв ветра отворяет его и оттуда снова показывается тень. Свеча гаснет*» [9, 236–237].

Роковая встреча оказывается инициированной извне. Из пограничного локуса появляется персонаж, связанный с демонической сферой — Герман во второй и четвертой картинах, призрак Графини в пятой. Почти дослов-

но повторяется в тексте и ремарка, характеризующая эмоциональную реакцию героя на неожиданное появление незнакомца: «*в немом ужасе*» [9, 102] встречается Германа Лиза во второй картине, «*в немом ужасе шевелит губами Графиня*» [9, 210] перед незнакомцем в четвертой, «*окаменелый от ужаса*» [9, 237] стоит Герман пред призраком Графини в пятой. Действие шестой картины, завершающееся гибелью героини, разворачивается в самой пограничной зоне: на набережной, под аркой, в темном углу. Пограничные пространственные локусы (балкон, дверь, окно) — зоны неожиданных, ведущих к гибели героев роковых встреч.

Образные и смысловые связи с романом Достоевского особенно явно прослеживаются в шестой картине, все элементы сценического пространства которой имеют особую семантику как в творчестве писателя в целом, так и в «Преступлении и наказании» в частности. Действие шестой картины происходит на зимней, освещенной луной канавке: «*Под аркой, в темном углу, вся в черном, стоит Лиза*» [9, 245].

Образ воды в романе Достоевского тесно связан с темой самоубийства. Мысль о возможном исходе в *черной воде* Малой Невы, *грязной канаве* приходит Соне, Раскольникову, Свидригайлову, эпизодическим героям романа: «*Пожалуй, утонится...*», «*увидел женщину ... облокотилась ... рукой о перила ... и бросилась в канаву... Грязная вода раздалась, поглотила ... жертву*» [3, 215]. «*Нет, гадко... вода... не стоит, — бормотал он про себя*» [3, 216]. «*Ведь справедливее ... и разумнее было бы прямо головой в воду и разом покончить ... у ней самой была уже эта мысль*» [3, 383]. «*Ей три дороги: броситься в канаву...*» [3, 384]. «*... с каким-то особенным любопытством и даже вопросом посмотрел на черную воду Малой Невы*» [3, 586]. «*... окончательно хотел решиться и много раз ходил близ Невы... хотел там и покончить, но... я не решился...*» [3, 602].

Темный угол — место мучительного ожидания Лизы — в произведении Достоевского также соотнесенный с мотивами насилия и самоубийства [4, 83–88], несет семантику потустороннего пространства, входит в парадигму демонического. В «Преступлении и наказании», по наблюдению Т. Котельниковой, это слово встречается 62 раза [там же, 84].

Обрамляющая сценическое пространство шестой картины арка — потомок магического портика, символ «порога» в обрядах прохождения и приобщения [2, 9] — отмечает важнейшие участки дороги главного героя в романе Достоевского на пути к преступлению и покаянию [3, 110, 112, 125, 126, 133, 148, 185, 295]¹⁵.

Кризисные пороговые ситуации в сочинении Чайковского не менее ярко отражены в музыкальном тексте. Лиминальная функция, основополагающая для всей оперы, в четвертой, пятой и шестой картинах выступает в роли основного сюжетного вектора. Начало четвертой и шестой картин — преддверие, тягостное ожидание роковой встречи — ознаменовано 12 ударами часов, возвещающими полночь, конец — смертью одного из участников. Неуклонное разворачивание роковых событий, мучительное следование героев по пути

к трагической развязке в партитуре отобразено постепенным перемещением к нижней границе музыкального пространства¹⁶.

В четвертой картине идея пространственного перемещения — от момента ожидания встречи до роковой развязки — реализована на композиционном уровне. Фундамент сцены создает пульсирующее остинато струнных, которое по мере развертывания сюжета опускается от *cis* малой (53, открывающих звучание сцены, такта у альтов) к *fis* контроктавы (одному из самых низких звуков контрабаса на слова Германа «Она мертва»). Трехкратное понижение уровня в партии контрабаса соответствует наиболее значимым моментам. Первый, следующий непосредственно после полночных ударов, спуск — к *e* большой октавы — соответствует словам «Какой-то тайной силой с тобой я связан роком. Мне ль от тебя, тебе ли от меня, но чувствую, что одному из нас погибнуть от другого»; второй, к *gis* контроктавы, — «Нет, нам не разойтись без встречи роковой»; третий раз, к *fis* контроктавы¹⁷, — «Она мертва»¹⁸.

В шестой картине пространственный переход соотнесен с моментом рокового часа: спуск к предельно низкому звуковому уровню происходит в полночь. С первого по седьмой и с восьмого по двенадцатый удары часов звуки контрабаса и тромбона прочерчивают две нисходящие линии, предопределяя дальнейший путь героини¹⁹. Как было отмечено, именно после этого момента происходят существенные изменения в характеристике героини: ее причастность к демонической сфере становится более явно выраженной в области тембровой и жанровой семантики — в ариозо «Так это правда».

Пятая картина в контексте лиминальной поэтики «Пиковой дамы» играет роль смыслового центра, к которому направлены тематические нити музыкального полотна. Она отмечает самый низкий пространственный уровень — тот вневременной полюс, который бросает свой мрачный отсвет на героев, облекая их тягостным болезненным покровом уже на первых страницах оперы, тот полюс, к которому они вопреки своей воли и совершают последний путь.

Заглавный символ преисподней проступает в богослужебном тексте. Именно его Чайковский помещает в самое начало пятой картины, однако значение раскрывает постепенно, в процессе повествования. Хорал звучит трижды: первые два раза, в инструментальном исполнении струнных, он вызывает достаточно пространственные аллюзии к церковной сфере, однако третий раз, в вокальном хоровом звучании, благодаря вербальному тексту устанавливает определенную связь с ирмосом шестой песни канона Богородице (с несколько измененной заключительной строкой) — таблица 3.

Таблица 3.

Текст хора в опере	Ирмос шестой песни канона Богородице ²⁰
«Господу молюся я, чтобы внял он печали моей, ибо зла исполнилась душа моя, и страшусь я плененья адова, о воззри, Боже, на страдания ты раба своего».	«Молитву пролию ко Господу и тому возведу печали моя, ибо зол душа моя исполнилась, и живот мой аду приблизился, и молюся яко Иона, от тли Боже, возведи мя».

Обычно партия хора воспринимается как фон, иллюстрирующий воспоминание Германом обряда отпевания Графини, но фон ли это? Согласно ремарке Чайковского, ирмос должен исполняться громко, в отличие от исполняемой пиано партии оркестра. В центре ирмоса — песнь, «*воспетая как бы из гроба заживо погребенным*» [6, 258]. Центральный для шестой песни канона образ ветхозаветного пророка Ионы, три дня и три ночи проведенного за непокорство Богу во чреве кита, предвозвещает трехдневное пребывание во аде Спасителя (Мф. 12, 40).

В контексте символического прочтения хорала тематизм сцены обретает значение символов — *нисхождения, достижения* нижнего уровня пространства и *пребывания в преисподней*.

Символичны доносящиеся издали звуки трубы и барабана, вряд ли в столь поздний час отсылающие к армейским сигналам. Символичен в начале пятой картины трехкратный спуск к предельно низким звукам (в первый раз в партии низких струнных (6–4 тт. до ц. 2), второй раз — низких деревянных духовых (12–5 тт. до ц. 3), третий раз — бас кларнета (12–5 тт. до ц. 3), по мере перемещения и тембрового развития обретающих все более холодное, гулко-гудящее, трескучее звучание. Вертикальные линии плавно опускают слушателя — для встречи с главным героем — на самый нижний пространственный уровень. Нисходящие линии акцентированы и динамическим нарастанием (движением от *f-ffff* в первый раз у виолончелей и контрабасов, *pp-f* во второй раз у кларнета, бас кларнета и фагота), и превосходящим динамический уровень других партий звучанием. Завершение последнего, третьего, спуска и достижение самого низкого звука бас кларнета — *d* большой октавы — отмечено словами Германа: «*Бедняжка! В какую пропасть я завлек ее с собою*».

Устремленные вниз линии струнных и низких деревянных духовых, по мере нисхождения обретающих все более чуждые «своей» сфере краски, трехкратное звучание хорала, чередующееся с призывными сигналами труб, подводят к встрече, которая, происходит уже как будто по ту сторону — в сфере «чужого». Неслучайно и ремарка, характеризующая главного героя на «пороге» встречи с призраком, вызывает ассоциации с образом мертвеца: Герман «*стоит как окаменелый*» [9, 237].

Три центральные по значению картины (4, 5, 6) по своей сути являются сердцевиной оперы, обозначая пороговую сферу — сферу перехода главных действующих лиц в область иного бытия.

Включение в оперу церковного текста, воссоздающего образ ветхозаветного пророка, также отсылает к авторскому художественному приему Достоевского, ярко проявившемуся в романе «Преступление и наказание». Несмотря на гнетущую атмосферу духоты, тесноты, страха, Достоевский уже в самом начале романа, в преддверии тягостных событий, включает в текст достаточно вольно интерпретированную Мармеладовым евангельскую притчу о Страшном суде. Через введение аллегорического рассказа, в котором Господь прощает и *добрых, и злых... и пьяненьких, и слабеньких,*

и соромников [3, 54], автор предлагает особый ракурс видения всех последующих событий — сквозь призму Божьего милосердия. Неслучайно все герои имеют своих «двойников» в пространстве христианского мира — в библейских, житийных текстах, раскрывающих высший замысел о спасении каждой твари (Соня — блудница [3, 390], великая грешница [3, 383], Елизавета — юродивая, Бога узрит [3, 387]; Дуня, ангел, «была бы одна из тех, которые претерпели мученичество ... ушла бы в Египетскую пустыню и жила бы там тридцать лет, питаясь кореньями» [3, 554]; Раскольников в перспективе обретения веры Порфирий уподобляет мученику, которому «хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей» [3, 537]. Вся история преступления и покаяния символически уподобляется притче о воскресении Лазаря (каморка Раскольникова неоднократно именуется гробом, в тексте присутствует евангельская притча о воскресении Лазаря, символика числа «4», вызывающая отсылки к образу четверодневного Лазаря, главный герой погребает улики преступления под камнем).

Несмотря на мрачную, гнетущую атмосферу оперы, окутанной мраком, чувством зловещего ожидания, на протяжении всего текста Чайковский, подобно Достоевскому, выдерживает баланс света и тьмы. Неотвратимому пути-сошествию героев к нижней границе пространства противостоит череда музыкальных и вербальных символических образов, создающих эффект присутствия верхней спасительной границы, гипотетически допускающей возможность совершения пути в противоположном направлении.

Это явлено и в оппозиционном характере взаимодействия персонажей-двойников, очерчивающих тембровым и лексическим подтекстом противоположные духовные полюса (Князь — Герман в 1 (ариозо «Счастливы день/ Несчастны день») и 3 картинах; Лиза — Графиня в 1 и 3, Лиза — Герман во 2 картине, герои пасторали и главные герои оперы в 3 картине), и в символических именах героев, отсылающих к спасительным или погибельным прообразам (демон, ведьма, светлый ангел...), и в церковных текстах, молитвах (в 5 и 7 картинах), обращенных к верхней границе пространства, и в присутствии — в качестве основы музыкальной драматургии — темы «восхождения»²¹, три проведения которой (в интродукции, второй и седьмой картинах) в начале середине и конце пути открывают сокрытое устремление человеческой души. Последний раз тема «восхождения», которую после упокоения героя было бы правильное назвать «вознесения», продолжает светлый, устремленный к верхней границе пространства хорал «Господь! Прости ему и упокой его мятежную и измученную душу», утверждая полюс милосердия, всепрощения и знаменуя окончательный переход героя.

Включение христианского плана, незримо присутствующего на всем протяжении романа «Преступление и наказание» и оперы «Пиковая дама», расширяет пространство художественного текста, создает онтологический вневременной контекст и направляет диалог в вечность²².

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. СПб.: Азбука-Аттикус, 2019. 413 с.
2. *Геннеп Арнольд ван.* Обряды перехода. URL: <https://www.rulit.me/books/obyady-perehoda-read-554303-9.html>
3. *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. СПб.: Азбука-Аттикус, 2011. 667 с.
4. *Котельникова Т. Г.* Мотив сделки с нечистой силой как структурная основа двойничества в творчестве Ф. Достоевского: дис. ... кандидата филологических наук. Москва, 2007. 168 с.
5. *Мелетинский Е. М.* Заметки о творчестве Достоевского. Москва: РГГУ, 2001. 190 с.
6. *Скабалланович М.* Толковый типикон. Москва: Паломник, 2003.
7. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва: Прогресс-Культура, 1995. 624 с.
8. *Топоров В. Н.* Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления («Преступление и наказание»). URL: http://classica.rhga.ru/upload/iblock/41c/18_Toporov.pdf
9. *Чайковский П. И.* Пиковая дама. Клавир. Москва: Музыка, 2010. 318 с.
10. *Чайковский П. И.* Пиковая дама. Партитура. Издательство Юргенсона в Москве. 746 с.

REFERENCES

1. *Bakhtin M. M.* Problemy` poe`тики Dostoevskogo [Bakhtin M. Problems of Dostoevsky 's Poetics]. Spb.: Azbuka- Attikus. 2019. 413 p.
2. *Gennep Arnol`d van.* Obryady` perexoda [van Gennep Arnold. Rites of Passage]. URL: <https://www.rulit.me/books/obyady-perehoda-read-554303-9.html>
3. *Dostoevskij F. M.* Prestuplenie i nakazanie [Dostoevsky F. M. Crime and punishment]. Spb.: Azbuka-Attikus. 2011. 667 p.
4. *Kotel`nikova T. G.* Motiv sdelki s nechistoj siloj kak strukturnaya osnova dvojnichestva v tvorchestve F. Dostoevskogo: dis. ... kandidata filologicheskix nauk [Kotelnikova T.G. The motive of a deal with evil spirits as a structural basis of duality in the works of F. Dostoevsky: dis. ... Candidate of Philological Sciences]. Moscow, 2007. 168 p.
5. *Meletinskij E. M.* Zametki o tvorchestve Dostoevskogo [Meletinsky E. M. Notes on Dostoevsky's work]. Moscow: RGGU. 2001. 190 p.
6. *Skaballanovich M.* Tolkovy`j tipikon [Skaballanovich M. Explanatory typicon]. Moscow: Palomnik, 2003.
7. *Toporov V. N.* Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoe`ticheskogo [Toporov V. N. Collection of Myths. The ritual. Symbol. Image. Research in the field of mythopoetic]. Moscow: Progress-Culture. 1995. 624 p.
8. *Toporov V. N.* Poe`tika Dostoevskogo i arxaicheskie sxemy` mifologicheskogo my`shleniya («Prestuplenie i nakazanie») [Toporov V. N. Dostoevsky's Poetics and archaic schemes of mythological thinking («Crime and Punishment»)]. URL: http://classica.rhga.ru/upload/iblock/41c/18_Toporov.pdf
9. *Chajkovskij P. I.* Pikovaya dama. Klavir [Tchaikovsky P. I. The Queen of Spades. Clavier]. Moscow: Muzika, 2010. 318 p.
10. *Chajkovskij P. I.* Pikovaya dama. Partitura [Tchaikovsky P. I. The Queen of Spades. The score]. Izdatel`stvo Yurgensona v Moskve. 746 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ О влиянии повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» на роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» пишет В. Н. Топоров, отмечая существование «целого ряда параллелей в мотивах, композиционных и языковых ходах и некоторых других деталях» [7, 220].
- ² Термин «лиминальность» (от лат. *limen* — порог) как ключевое понятие, обозначающее переход между стадиями человеческой жизни или сообщества, ввел французский антрополог

- ван Геннеп в 1909 г. в работе «Обряды перехода». Отечественные исследователи также используют являющийся его буквальным переводом термин «пороговость».
- ³ О роли пороговой ситуации в сочинениях Достоевского писали М. Бахтин [1, 257–271], М. Топоров [7], [8].
 - ⁴ Диалогу как ключевому принципу поэтики Достоевского посвящена глава в исследовании М. Бахтина [1, 382–406].
 - ⁵ По наблюдению В. Н. Топорова, отмеченная особенность в характере присуща многим героям Достоевского: «*Не случайно, что герои многих произведений Достоевского описываются как люди не вполне здоровые, часто теряющие память и неспособные к контактам*» [8, 4]. Е. М. Мелетинский в романе «Преступление и наказание» подчеркивает отравляющее действие преступных мыслей: «*Совершив преступление, Раскольников чувствует себя абсолютно больным, но эта болезнь началась еще до преступления, когда мысль о последнем только зарождалась*» [5, 77].
 - ⁶ Т. Г. Котельникова в диссертации, посвященной исследованию мотива сделки с нечистой силой в произведениях Ф. М. Достоевского, отмечает, что в фольклорных текстах герой, «*заклучивший сделку с дьяволом, как правило, меняется в характере: становится угрюмым и замкнутым, теряет сон, заболевает душой — это все состояния, напоминающие сумасшествие*» [4, 10].
 - ⁷ В связи с выявлением параллелей между романом и оперой обращает внимание слово «странный» при первой заочной характеристике Германа. В. Топоров в связи с анализом специфики романного пространства отмечает, что в романе «Преступление и наказание» это слово встречается 150 раз, им «*создается атмосфера неожиданности, обманутого ожидания, неопределенности в отношении развития элементов романной структуры на следующем шаге*» [8, 7].
 - ⁸ Понятие «микродиалог» по отношению к героям Достоевского использует М. Бахтин [1], обозначающая происходящий в мысленном пространстве персонажей диалог.
 - ⁹ В подобном ключе — в стиле романтических двойников — решено инструментальное сопровождение монолога Лизы, которое представляет собой ритмически и темброво трансформированную тему «восхождения» из второй картины на фоне жужжащего кларнета.
 - ¹⁰ Трехтактовое заключительное соло кларнета в романсе Полины переходит в арпеджированные пассажи в девятой сцене, к которым добавляются аккорды фагота, и, наконец, гобой. В следующей, десятой, эти инструменты становятся главными голосами, раскрывающими семантику сцены.
 - ¹¹ Сходство (в характеристике Германа в первой картине и Лизы во второй) просматривается и в характере и взаимоотношении голосов ансамбля деревянных духовых. Подобны тембровые сплетения, мелодические переходы коротких соло от гобоя к фаготу, выразительные вздохи гобоя, кларнета и фагота.
 - ¹² О мекфистофельских чертах Раскольникова пишет Е. М. Мелетинский [5, 54], Т. Г. Котельникова [4, 44].
 - ¹³ С точки зрения фактуры и тембра (аккордовые фигурации кларнета) ариозо Лизы «Так это правда» составляет рифму ариозо Германа «Ты меня не знаешь» из первой картины.
 - ¹⁴ О связи кризисной с ситуацией с пороговыми пространственными топосами в произведениях Достоевского см.: [1, 257–258].
 - ¹⁵ В подобной, отмечающей границы «своего» пространства, функции в романе Достоевского выступают ворота (др.-прусс. *warto* — «дверь», лтш. *varti*, англос. *weoƿð, woƿð* — «ограда дома»), см. М. Фасмер. Этимологический словарь. М.: Астрель: АСТ, 2009. с. 354–355).
 - ¹⁶ Пространство «Пиковой дамы» «организуется оппозицией верх-низ».
 - ¹⁷ Партию контрабаса при первом спуске дублируют фаготы (от *e* малой октавы), при втором — виолончели (от *gis* большой).
 - ¹⁸ Подобную, лиминальную, функцию уже в мелодических голосах несут нисходящие поступенные линии фагота, кларнета, бас кларнета и контрабаса от *e* малой до *a* контроктавы в монологе «Как постыл мне этот свет!» и далее.

- ¹⁹ Первый спуск, с первого по седьмой удары часов, — от *ses* большой октавы до *e* контроктавы у контрабаса (у тромбона на октаву выше), второй — от *e* большой до *a1s* контроктавы.
- ²⁰ Текст ирмоса приведен по изданию: Каноны на каждый день для домашнего чтения. Москва: Изд. Тихомирова М. Ю., 2020.
- ²¹ Устремленную к верхней границе музыкального пространства тему — в контексте лиминальной поэтики оперы, непрерывного нисхождения героев к нижней пространственной границе — видится возможным назвать темой «восхождения».
- ²² М. Бахтин пишет о вневременном и внесюжетном характере диалога в произведениях Достоевского: *«Ядро диалога всегда внесюжетно, как бы ни был он сюжетно напряжен ... диалог не может и не должен кончиться ... Достоевский переносит диалог в вечность»* [1, 383].