

Садокова Вера

ОПЕРА П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ПИКОВАЯ ДАМА» В СВЕТЕ ПОЭТИКИ ПОГРЕБАЛЬНОГО ОБРЯДА

Роль пушкинской «Пиковой дамы» в *восприятии* одноименной оперы столь велика, что далекое в отношении содержания и эстетики сочинение Чайковского невольно оказывается включенным в художественное поле повести. Однако семантическую основу произведения Чайковского составляет совсем иная тема — смерти¹: она определяет линию развития главных героев, охватывает все этапы музыкальной драматургии. Прочтение «Пиковой дамы» в аспекте художественной танатологии, музыкального опыта выражения неведомого, непостижимого, находящегося за пределами человеческого сознания, позволяет сделать интересные наблюдения о позднем стиле композитора.

Главный интерес опера П. И. Чайковского представляет с позиции нарратологии — ракурса осмысления и формы воплощения феномена смерти.

В архитектонике «Пиковой дамы», структуре и организации внутритекстового пространства фундаментальную роль играют пространственно-временные знаки и символы. Именно они направляют «корабль смерти»: определяют главные семантические акценты музыкальной формы, динамику развертывания танатологической фабулы, символический, метафорический, аллегорический рисунок музыкальной ткани, полифонию *буквального и иносказательного* планов повествования.

Взаимодействие планов выражения отражает идею перехода от внешнего к внутреннему, от профанного к сакральному. Роль иносказания в Пиковой даме настолько велика, что формирует, подобную айсбергу, структуру внутритекстового пространства. Идея репрезентации феномена смерти, раскрытия архаического символа смерти в движении от времени к безвремени задает развертывание текста не столько по горизонтали (отвечая линейной проекции времени), сколько по вертикали: вглубь, внутрь. Философский кон-

текст предметно выраженного плана выстраивает глубинный уровень, который прочитывается в качестве фундаментальной основы сочинения.

Действие оперы разворачивается исключительно в пороговом пространстве, метафорически раскрывающем кризисный, переломный момент². Приближение к нему происходит уже в первой картине: проникновение inferнальных образов Германа («Как демон ада мрачен, бледен» — реплика Сурина), Графини (ведьма, страшилище, карга, Пиковая дама — Томского) намечает постепенное удаление от области жизни, воплощенной топосом летнего сада. Пограничные топосы в опере определяют не только семантику сценического пространства со второй по седьмую картину, но и передвижения внутри него.

Пространство спальни выстраивает образно-ассоциативный ряд, раскрывающий идею перехода от внешнего к внутреннему, от вечера к ночи, от сумерек к темноте, от действия к бездействию, от сна временного к вечному. Карнавальная игровая эстетика *маскарадного бала* (где стирается грань между реальностью и фантастикой и мир предстает вывернутым наизнанку), *игорного дома* (где, как пишет М. Бахтин, «ставка подобна кризису: человек ощущает себя как бы на пороге» [3, 260]), рифмует третью и седьмую картины, в которых героини выпадают «из той роли, которую они играют в обычной жизни» [Там же]. В шестой картине лиминальное пространство репрезентирует *арка* — потомок древнейшего, по замечанию А. ван Геннепа [7, 24], символа, отделяющего профанный мир от сакрального, и *набережная реки*, наделенная в мифологии значением границы между миром живых и мертвых.

В пороговом пространстве размещены главные герои во второй, четвертой, шестой картинах*, а также сосредоточены драматургические узлы сцен: пересечение границы между внутренним/*своим* и внешним/*чужим* пространством составляет кульминации во второй, четвертой, пятой и шестой картинах.

Многообразные и разветвленные связи категорий времени и пространства «с широким кругом иных понятий <...> от логических отношений до отдельных людей и предметов» [6, 130] выстраивают теснейшую взаимосвязь лексического, музыкального, сценического полей сочинения. Отождествленные в пространственно-временном осмыслении элементы музыкального и художественного текста (топосы, персонажи, ситуации, события, наделенные пороговой семантикой акустические знаки, структурно-семантические единицы музыкального языка) моделируют пространство, выстраивая иносказательный путь из бытия в небытие.

Символическая интерпретация персонажей (через лексическое наименование — *богиня, ангел, карга, ведьма, демон, призрак роковой, падающий ангел*; а также тембровую персонификацию) высвечивает их положение относительно границы «жизнь-смерть» (до, на, после), определяя три символические

* У балкона располагается Лиза на протяжении второй картины, под аркой на берегу реки — в шестой; за занавеской будуара ожидает встречу Герман в четвертой.

функции сочинения: *вестника смерти* («за порогом»), *жертвы/умирающего* («на пороге») и *стороннего наблюдателя* («до порога»). Их взаимодействие направляет смысловой вектор сочинения, раскрывает идею перехода.

Наделенные инфернальной характеристикой персонажи:

— *акцентируют близость границы* («роковые призраки» Герман и Графиня в квинтете «Мне страшно ...» в первой картине, «ангел падший» (Герман) и «страшный призрак смерть» (Графиня) во второй);

— *репрезентируют пороговое пространство* (Сурина, Чекалинский, Лиза на маскарадном балу);

— *являются его аллегорическим воплощением* (образ Графини в четвертой картине);

— *определяют динамику пространственного перемещения* — например, выключение и включение функции *постороннего наблюдателя* создает эффект пересечения границы: в четвертой картине вхождения в пороговое пространство, в седьмой — возвращения в сферу жизни.

Однако в наибольшей степени видимость отдаления от *своей* и приближения к *чужой* сфере создает мобильная природа танаталогической функции: ее стремительное скольжение сквозь зримые образы к концу третьей картины окрашивает инфернальными тонами практически всех персонажей, поочередно/одновременно интерпретируемых знаками и «на» и «за порогом».

Подобная идея задается уже в первом драматургическом узле оперы (квинтет «Мне страшно»): и Герман и Графиня одновременно трактуются в роли и *жертвы*, и *рокового призрака*. Именно на этой игре — выстраивании скользящей линии смерти — построена цепь диалогов в трех первых картинах. Переключение функций происходит не только между сценами, но и внутри (во второй картине лиминальная функция *жертвы* переходит от Лизы к Герману, а *вестника смерти* от Германа к Графине). В третьей картине в развертывание танаталогической фабулы вовлекаются как главные (Лиза), так и второстепенные персонажи: Сурина, Чекалинский («демон или люди» — слова Германа).

Подвижность танаталогической функции привносит условность в восприятие реального плана и безусловность — сакрального. Мерцающая тень смерти, пронизывающая материю и принимающая различные акустические и визуальные формы, определяет этот образ в качестве главного действующего лица.

Значением пространственно-временных знаков сочинения наделяются обстоятельства и события: ключевыми со второй по шестую картины становятся ситуации, соотношенные с пограничным временем-пространством: *гнетущего ожидания** и *пересечения границы* (балкона Германом и двери Графиней во второй картине, потайной двери Германом в четвертой, двери Призраком

* Во второй картине Лиза ожидает Германа, в третьей Герман Лизу, в четвертой Герман Графиню, в пятой Герман Призрака, в шестой Лиза Германа. Во второй и пятой картинах ситуацию ожидания рождает мысленный диалог героя с воображаемым посетителем, предвещающий его появление («О слушай, ночь!» во второй картине, воспоминание сцены похорон в пятой).

в пятой, арки и берега реки Лизой в шестой). Первая осмысливается «пороговой» во временном плане (в четвертой и шестой картинах она соотносена с полночным боем), вторая — в пространственном (маркирует близость опасной границы, пересекаемой наделенными инфернальными характеристиками персонажами). В каждой последующей картине повторяющиеся ситуации отмечены все большим проникновением внутрь/вглубь пограничной зоны. Во второй картине граница дважды пересекается извне, в третьей источается, растворяясь в пространстве маскарада, в четвертой соотносится с местом длительного мучительного ожидания Германа — за занавеской будуара (с внутренней стороны границы *своего* пространства), в шестой — с местом тягостного ожидания Лизы, в арочном проеме на берегу реки, в конце сцены пересекается героиней изнутри. Наделенный функцией *жертвы* персонаж (Лиза, далее Герман во второй картине, Герман в третьей и пятой, Лиза в шестой) постепенно приближается к пограничной зоне (первая — третья картины), входит в нее (четвертая — шестая), переступает вовне (конец шестой картины).

Семантический переход от предметного/знакового плана выражения к иносказательному/символическому в сочинении выстраивают наделенные пространственно-временным значением акустические знаки: фанфары, военные сигналы в первой и пятой картинах, удары в дверь, окно, пол во второй и пятой, приближающиеся шаги во второй, четвертой и пятой, полночный бой часов в четвертой и шестой. Они формируют пороговое акустическое поле, главным смысловым элементом которого становится лейттема сочинения — тема трех карт. Ее развитие отождествляется с качественным преобразованием времени-пространства на пути от времени к безвременью: ритмическая структура темы интерпретируется и как время «при дверях», предельно сжатое в ритмиформуле стука (вторая картина — пример 3), и как «время на пороге» (четвертая — пятая картина), и как *остановившееся* время «за порогом» — в метафорческих погребальных шагах (шестая картина — пример 8).

* * *

Пространственно-временной ракурс осмысления танаталогической фобулы моделирует символическое поле текста, все элементы которого измеряются положением относительно границы «жизнь-смерть», наделаются одной из трех символических функций: «до», «на», «после» порога; их взаимодействие формирует силовое поле сочинения, соотношенное с ядром семантического поля «смерть», выстраивает путь. Прохождение этого пути точнее всего раскрывает термин *символическая (танаталогическая) функция*³, отражая, одной стороны, процессуальность исполнения, развертывания смерти, с другой — архаическую, сакральную, мистическую природу символа, высшую сущность, которая «*прорезает срез культуры по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее*» [8]. По мере движения к центру эта условная реальность осмысливается подлинной, единственно истинной, непреложной:

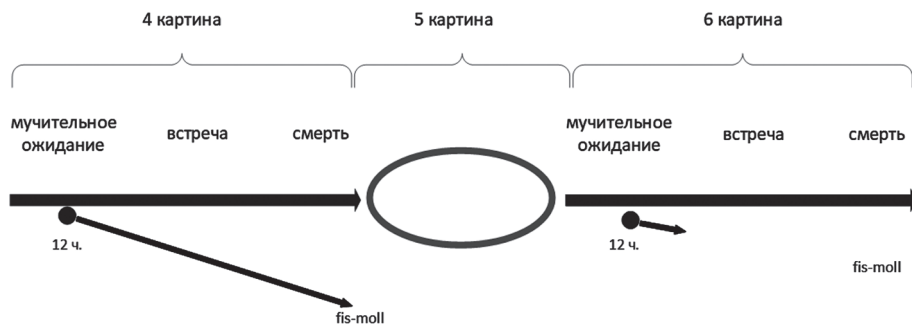
знаковость предметного/профанного плана в процессе проживания этой реальности и вхождения в пограничную сферу претворяется в символичность сакрального. Смерть раскрывается в длительном мучительном процессе, отождествляемом с разворачивающимся во времени-пространстве путем⁴, который начинается незадолго до самого события и продолжается после.

Подобная концепция сближает сочинение с мифоритуальным сценарием, в котором последнее событие человеческой жизни также репрезентируется в пространственных категориях. «Перемещение из “своего” в “чужое” является центральным звеном <...> в семантической структуре ритуала. Не случайно в метаобрядовой лексике событие, соотнесенное с ритуалом, представлено в терминах пространства» [2, 113].

Параллели «Пиковой дамы» с поэтикой погребального обряда можно выявить на уровне формы, драматургии, тематизма сочинения. Так, танатологическая фабула оперы — однонаправленный невозвратный путь из *своего* в *чужое* — разворачивается по схеме *rites de passage*⁵. Содержание трех основных разделов, маркированных главными семантическими акцентами (предваряющие смерть полноточные удары), записывается схемой ритуала перехода: *отделение* (1–3 картины) — *промежуточный период* (4–6) — *включение* (7 картина). Вехи пути определяет динамика развития и взаимодействие символических функций.

Семантическая линия, подобная первому этапу переходного ритуала, формируется нарастанием и разрастанием танатологических функций (в первых трех картинах): все главные и большая часть второстепенных персонажей осмысляются, как уже говорилось, в роли *жертвы* (Графиня в первой картине, Лиза во второй, Герман в первой, второй и третьей) и *вестника смерти* (Графиня и Герман в первой и второй, Сурин, Чекалинский, Лиза в третьей).

Выключение в течение четвертой картины функции *стороннего наблюдателя* (*представителя пространства жизни*) создает эффект перехода в качественно отличное пространство, лишенное «своего», смены ракурса повествования: переживание кризисной ситуации смерти в четвертой — шестой картинах раскрывается изнутри сознания героя. Исключение символической функции «до порога» рождает параллели к лиминальному участку невозвратного пути, в процессе которого «путник» пребывает между *своим* и *чужим*⁶. Идею перехода репрезентирует и архитектоника четвертой — шестой картин. Симметрия крайних сцен, разворачивающих представление о смерти как переходе (от длительного мучительного ожидания, озаменованного полноточными ударами, через роковую встречу-поединок — к смерти как событию), высвечивает центр: встречу «окаменелого» героя с Призраком, предваренную троекратно звучащим хоралом, символизирующим пространство смерти. (Хорал звучит трижды, но лишь на третий раз, в вокальном исполнении, приоткрывается облик ирмоса шестой песни канона Богородице с несколько измененной заключительной строкой. В центре богослужебного текста — образ заключенного во чреве кита пророка Ионы, предвещающего сошествие и трехдневное пребывание во аде Спасителя.)



Параллели с заключительным этапом *rites de passage* (седьмая картина) просматриваются в расслоении сюжетных линий живых и мертвых: возвращении в сферу жизни (восстановлении функции стороннего наблюдателя) и выведении смерти из *своего* пространства. Смысловые параллели рождает и мотив перераспределения доли (в погребальном обряде звучащий в символической трапезе, в опере — в рулеточной игре).

Соответствие с мифоритуальным сценарием выстраивает и символическая интерпретация диалогов, создающих композиционный драматургический основ текста. Их трактовка созвучна дуальному принципу обряда⁷: поединки репрезентируют борьбу жизни и смерти, *своего* и *чужого* в динамике пространственного перемещения⁸. Линия «роковых встреч» раскрывает идею трудного пути.

Тождественен ритуалу не только состав участников, отраженных в трех символических функциях сочинения: *своего/жизни*, *чужого/смерти* и пребывающего между *своим* и *чужим* (умирающего), — но и их мобильная интерпретация: одни и те же действующие лица выступают как со стороны умерших, так и живых⁹.

Семантические параллели сочинения с погребальным обрядом просматриваются на уровне концепции сочинения, воплощения замысла: интерпретации структуры текста, внутритекстовых структур, драматургии.

Корни подобного «заимствования», безусловно, уходят за пределы сознания композитора, не проявлявшего в течение жизни интереса к исследованиям в сфере мифопоэтики. Отмечая примеры воспроизведения мотивов «смерти, умерших, загробного мира <...> с удивительной этнографической точностью, во всей своей первобытной детальностью» [12, 17–18] в творчестве отечественных писателей, не знаковых с этнографическими трудами, Ольга Седакова относит этот феномен к бессознательному проявлению архаической традиции [Там же].

В Пиковой даме подобное явление возможно связать с символической природой смыслового вектора сочинения — символической танаталогической функцией, с устойчивостью, целостностью символа. В работе «Символ в культуре» Лотман определяет символ как «наиболее устойчивый элемент культурного континуума» [8]. И по структуре и содержанию являясь текстом, он не утрачивает смысловую и структурную самостоятельность в различных контекстах: «память символа всегда древнее, чем память его несимволического окру-

жения <...> Символы переносят тексты, сюжетные схемы из одного пласта культуры в другой, осуществляя память культуры» [8]. Сакральная архаическая природа символа смерти (более консервативная, чем профанная) задает мифоритуальную схему его развертывания.

Особый интерес в контексте погребального ритуала представляет анализ семантических мотивов оперы. Он свидетельствует о их буквальном соответствии ключевым темам и мотивам погребального обряда. (Автор статьи придерживается литературоведческой терминологии: под мотивами подразумеваются структурно-семантические единицы текста, посредством соединения которых «развертывается в повествовании» тема [11, 131], под темой — содержание как всего текста (тема однонаправленного невозвратного пути), так и трех ее основных разделов, соответствующих этапам *rites de passage*: отделения, перехода, присоединения.)

Непрерывную линию развертывания танаталогической фабулы на первом этапе отделения (в лексическом, музыкальном поле) выстраивают мотивы завершения, угасания, умирания, доли, отчуждения, прощания, расставания, предзнаменования; на втором (промежуточном) — движения, перемещения; на третьем (присоединения) — перераспределения доли. Далее семантические мотивы оперы «Пиковая дама» рассматриваются в контексте поэтики погребального обряда. Фундаментом для соотнесения и выстраивания параллелей послужили исследования погребального обряда О. А. Седаковой [12] и А. К. Байбурина [2], Невской [10], Андрюниной [1].

* * *

Созвучный начальному этапу переходного ритуала зачин создает семантическое поле второй картины. «Тема конца, последнего, является определяющей для атмосферы кануна» [2, 125]. «На <...> ощущении приближения конца основан “полный” вариант ритуала» [2, 104]. Мотивы умирания изжития наполняют лексическое, музыкальное, сценическое пространство. Динамика их звучания — за счет постепенного накопления, обострения — в процессе второй картины неуклонно нарастает. Зарождаясь в атмосфере предчувствия, проступая в метафорических образах угасания, умирания (дуэт), семантическая линия «преддверия» достигает кульминации в «прощальном» монологе Германа и завершается символической встречей с незванным ночным гостем: появление Графини, подобной *signum mortis*, выражает теснейшее соприкосновение жизни и смерти.

Основной тонус задают два лирических текста, открывающих вторую картину. В отрешенно-созерцательном пасторальном дуэте Лизы и Полины метафору вечера как заката жизни рожают слова со значением завершения — *угасает (два раза), умирает, померкнули, потухшим, спят, последняя (два раза), вечер*.

Более обостренно тема конца звучит в следующем за дуэтом романсе Полины. Предзнаменование, адресованное уже главному персонажу, рождает тема доли, соотносимая с могилой («но что ж досталось мне в сих радостных местах... Могилы, могила, могила!»), а также смысловой подтекст временной формы глаго-

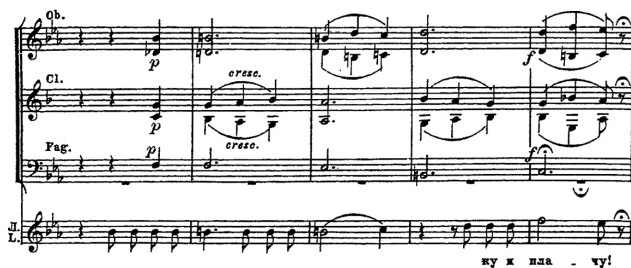
лов: процессуальные глагольные формы в дуэте — *умирает, угасает* — в романсе уступают место перфектным — *жила, вкусила (два раза), сушила, досталось*.

На фоне угасающих, меркнущих образов обездвиженный и удаленный от сценического центра облик главной героини вызывает ассоциации с главным персонажем переходного ритуала на первом его этапе¹⁰: «Лиза, не принимая участия в веселье, задумчиво стоит у балкона» [13, 85], «Лиза стоит в глубокой задумчивости, потом тихо плачет» [13, 94], «тоской и страхом вся полна, дрожу и плачу»¹¹ [13, 96].

Близость героини пороговой сфере подчеркнута сценическим расположением — у балкона, наделенного (во второй картине) функцией проницаемой границы. Его настойчивое семикратное упоминание¹² формирует и акцентирует смысловой центр, точку вторжения чужой сферы.

В музыкальном пространстве отчужденность героини внешнему миру прочитывается на уровне тембровой и мелодико-графической семантики. Подобно тому как постепенно ограничивается жизненное пространство объекта ритуала [2, 65–66], стесняется и акустическое пространство Лизы. Все более явным от седьмой к десятой сцене становится преобладание тембров деревянных духовых (*cl, fg*), связанных с инфернальной лейттемой сочинения. Наделенные лиминальной семантикой голоса играют главную роль уже в начале сцены: реплики кларнета в дуэте и романсе создают звуковую атмосферу, подобную лексемам конца. Особенно знаменательны отмеченные исключительно этими тембрами фразы героини: «Тоской и страхом вся полна, дрожу и плачу» (пример 1).

Пример 1. «Пиковая дама». Вторая картина, № 10, 8–12 тт. после ц. 51



Развертывание лиминальной функции в партии Лизы переходит, набирая новую динамическую волну, в партию Германа — мотивы смерти, прощания и ухода в заключительной сцене второй картины (в музыкальной и лексико-семантической ткани) достигают высочайшей степени драматизма и экспрессии.

Семантическое поле партии Германа формируют лексемы, раскрывающие представление о смерти как об уходе, пространственном перемещении. Смысловой центр определяет понятие «смерть», произнесенное в различных лексических формах 18 раз (12 раз — производные от «смерть»: *умирающий, умру, смертный (час), умереть, умирая, смертную (борьбу), смерть, смерть, умереть, смерти (приговор)*, шесть раз — через семантические синонимы: *гибель (погибну, погибла, губите), приговор (два раза), последний, могильный,*

поздно). На протяжении монолога проходят важнейшие для похоронного обряда мотивы ухода (*уйду, не возвращусь, уйдите, постой, не уходи, уйдите, уйдите, уходи*) и расставания (*проститься (два раза), прости (два раза), прощай*).

Удаленная от обыденной речь героя, сложенная в начале диалога из предельно коротких, спонтанных восклицательных прерывистых реплик, экспрессивный тон создают особый тип высказывания, по форме и содержанию подобный «последнему» слову, предсмертному обращению. «Прощание с землей, белым светом <...> — первый акт в цепи отделения от живых» [2, 104].

Философским авторским комментарием прочитывается высказывание героя в ариозо «Прости, небесное создание». Жанровая природа ариозо, ассоциирующаяся со скорбными танцами, включает в себе представление о смерти как переходе. Лексические мотивы прощания и ухода размещаются в звуковом контексте траурного шествия. Впервые так явно звучит и главная тема как центрального этапа пути, так и всего сочинения. Медленный темп, минорный лад, поступенное нисходящее движение баса (особенно знаменательно участие лиминальных в концепции оперы тембров кларнета и фагота — пример 2), нисходящие интонации скорбных вздохов, а также характерный для жанра сарабанды акцент на второй доле (который отмечает вступающее на вторую долю баркарольное покачивание скрипок, педаль альтов; со второго куплета акцент явно слышится и в партии Германа) — все это создает аллюзии на старинное траурное шествие. Нисходящие поступенные ходы кларнета и фагота акцентируют основную композиционную идею, стержневую роль нисходящего вектора в четвертой–шестой картинах (пример 3).

Тональность ариозо *fis-moll* предвещает акустическую краску загробья — впоследствии она прозвучит лишь трижды, в момент смерти главных героев: Графини в четвертой, Лизы в шестой, Германа в седьмой картине. Знаменательно, что эта же тональность сопровождает первое вторжение inferнальной сферы (квintет «Мне страшно»).

Пример 2. «Пиковая дама». Вторая картина, заключительная сцена. Ариозо Германа

В динамике разворачивания лиминальной функции особую роль играет пограничное расположение смыслового центра музыкального и сценического

пространства. Высвечивание, акцентирование промежуточных участков (балкона, двери), около которых разворачиваются главные события второй картины, создает эффект постепенного приближения к границе. Если в начале сцены балкон отмечен лишь в интерьере сценического пространства, соотносен с расположением главной героини, то с середины картины явно обозначен как опасная проницаемая граница. Две кульминации связаны с ее пересечением извне: вторжение репрезентирующих сферу смерти персонажей («*падавший ангел*» — Лиза называет Германа, «*страшный призрак смерти*» Герман — Графиню) рождает подобный обрядовому сценарию мотив ослабления границы, проникновению *чужого в свое*¹³. Эффект приближения границы создает в процессе первой — четвертой картин и течение времени — от дня к вечеру и к полночи.

Максимальное сближение полюсов жизни и смерти, теснейшее их соприкосновение знаменует сцена появления Графини. Шаги ночного гостя, стук в дверь рождают мотив предзнаменования смерти. Символический подтекст выявляет лейттема оперы, отмеченная семантической связью со стуком (пример 3). Соприродность стуку обозначена в ритмо-временной и акцентной структуре темы — трехстопного анапеста с сильным мужским окончанием. Именно этот план, в отличие от мелодической изменчивой характеристики, составляет смысловой остов темы и сохраняется неизменным на протяжении всего музыкального текста. Главная тема оперы — знак, чтобы открыли, — раскрывает момент преддверия роковой встречи, становится символом конца.

Пример 3. «Пиковая дама». Вторая картина, заключительная сцена. Момент появления Графини

Музыкальный пример 3. «Пиковая дама». Вторая картина, заключительная сцена. Момент появления Графини. Музыкальный фрагмент включает партии Фейоа (Fag.), Графини (Gräfin.), Вйолы (Viole.), Келло (Cell.) и С.В. (C.B.). Музыкальная тематика характеризуется ритмом трехстопного анапеста с сильным мужским окончанием. Музыкальные инструменты и вокальные партии отмечены динамическими обозначениями: *pp* (pianissimo) и *pizz.* (pizzicato).

Дважды, во второй и пятой картинах, в тембре кларнета и фаяота тема репрезентирует удары в дверь, палкой об пол*, окно (Призрака). Звук приближающихся шагов, стук, вызывающие крайнее смятение героев («*Боже правый, я погибла!* — реплика Лизы, «*Могильным холодом...* О страшный призрак смерти, я не хочу тебя — реплика Германа во второй картине и «*Нет, я не выдержу*» — реплика Германа и «*Герман стоит как окаменелый*» — ремарка в пятой картине), рожают аллегорическую картину прихода смерти¹⁴. По описанию исследователей погребальной обрядовости восточных славян,

* Ремарки в пятой картине: «Шум шагов и стук в дверь. Стук усиливается. (Графиня) стучит палкой; ремарки в шестой — «Стук в окно. Опять стук в окно».

ночной троекратный стук считался знаком приближения смерти. «Согласно распространенным поверьям, смерть по ночам подходит к дому, стучит в двери, порог, заглядывает в окна»; «... если ночью нечто трижды ударит в порог и дверь — кто-то умрет» [1, 38].

По мере развертывания танаталогической фабулы, приближения и вхождения в пороговую сферу язык повествования становится более абстрактным. В центральном разделе, соотносимом с лиминальным этапом пути (четвертая–шестая картины), главным в музыкальной ткани становится семантический мотив движения. Он выражен линейной графикой, наделенной интерпретирующей символической функцией: мелодические линии, обращенные и направленные к ликам смерти: ирмосу, партии Призрака, полночным ударам, а также речитативу Германа «в какую пропасть...», акцентируют близость нижнего центра, подчеркивают момент завершения пути. Знаменателен процесс их постепенного выравнивания и ритмического увеличения. Изложение каждой последующей по мере приближения к центру пространства отличает все более неспешное, замедленное развертывание: от длительностей шестнадцатых, контрапунктирующих инструментальному звучанию хорального напева, восьмых и четвертей — речитативу Германа, половинной с точкой — партии Призрака (пример 7) и целой — полночным ударам (пример 4).

Пример 4. П. И. Чайковский Пиковая дама. 6 картина. Сцена 21, бой часов

(Бой часов на крепостной башне.)
(Die Uhr des Festungsthurmes schlägt.)

1 2 3 4 5 6

Лиза, Лиза. (съ отчаяньемъ) (verzweifelt)

О, где - мн! по - до - жди, онъ бу - детъ вѣдь ось - часъ... ахъ, мн. лый, при - хо - ди, сжа - лся,
Ach, hem - ma! dei - nen mit - leid - lo - sen Schritt, o Zeit... Ge - lieb - ter, kü - ssen nicht, kom - me

Viole. *pp* *sf* *pp* *sf* *pp* *sf*

Con. *pp* *sf* *pp* *sf* *pp* *sf*

Bas. *pp* *sf* *pp* *sf* *pp* *sf*

С линией пути главного персонажа отождествляется семантика движения тембров линейной графики четвертой — шестой картин: от звучания струнных и наделенных инфернальной семантикой деревянных духовных — cl, bcl, fg (в четвертой и пятой картинах) — к медным (шестая картина).

Роль смыслового стержня четвертой–шестой картин играет лейттема сочинения. Ее качественное переосмысление в процессе развития отождествляется с аллегорическим движением от времени к безвременью. Развертывание лиминальной фабулы от «при дверях» к «на пороге» прочитывается в постепенном ослаблении, «растекании» ритмической структуры темы: претворении предельно сгущенного и сжатого времени, запечатленного в ритмоформуле стука (пример 3), в форму пространства (пример 7).

В четвертой картине структура темы как будто иссякает, истаивает, растворяется, растекается, наполняя и горизонталь, отражая временной аспект,

и вертикаль — пространственный. Ощущение ее неявного присутствия не покидает на протяжении всей картины¹⁵. Она проступает и в пульсирующем ритмическом остинато (1–53 тт.) — претворившемся в учащенный пульс ночным стуком, и в прихрамывающих соло деревянных духовых центрального раздела. Не соответствующие ее природе одежды песенного и ламентозного стиля со вздохами, поклонами (песенка Гретри, хор приживалок, «Уж времена») придают сцене призрачно-мистический колорит, намечающий *иное* течение времени. Аллегорическую линию движения хронотопа выстраивает ряд вариаций на главную тему, которая прочитывается в ритмическом и тембровом остоле хора приживалок (пример 5).

Пример 5. «Пиковая дама». 4 картина. Хор приживалок

FL. I.
Ob.
Cl.
Fag.

(Вбегает горничная и поспешно зажигает свечки. За ней прибывают другие горничные.)
(Eine Kammerfrau kommt herein gelaufen und zündet eilig die Lichter an. Nach ihr kommen andere Kammerfrauen.)

p cresc. tr.
p cresc. tr.

«Прихрамывающая» пунктирная фигура (с акцентом на третьем слоге) в звучании инфернальных тембров кларнета и фагота неспешно развертывает аллюзивный шлейф темы (пример 6). Постепенное «растекание», линейное выравнивание темы словно следует «сползающему» ритмическому остову сцены: фундамент четвертой картины, остинато струнных от первого (партия альтов) до последних (контрабасов) тактов, выстраивается как неуклонный спуск к нижнему центру. Графическая линия раскрывает события «между»: от мучительного ожидания (*cis^m*) до смерти — (*fis^k*) «Она мертва».

В пятой картине наблюдается качественное преобразование лейттемы. Направленная к нижнему уровню линия (контрапункт партии Призрака) обретает тембровые (кларнет) и временные (фигура анапеста в ритмическом увеличении) характеристики лейттемы (пример 7). Ее лик проступает и в горизонтальном срезе: структура речитатива Призрака представляет собой тему, сжатую до ритмоформулы.

Пример 6. «Пиковая дама». 4 картина. Сцена 16

Fl. I.
Cl.
Cl. b.
Fag.

pp

Ну вре-мя на- По-ме-се-лит-ся то-лко-мне у- мнют-ся. Что за ма-
 Nein, die-se Welt! vor-zeitlich-mal sich-recht-ig a-mi-ni-sie-ren. Was-für Ma-

Viol. I. Con sordini pp
Viol. II. Con sordini pp

Пример 7. «Пиковая дама». 5 картина. Сцена 19, явление Призрака

Cl. I. 10
Cor. III. 1. pp ma marcato

10

Cl. I.
Cor. I.
Cor. III. pp

Призрак Графини.
Geist der Gräfin.

Я при-шла ж-де-бъ про-ти-во-з-ни-
 Dir er-schein' ich hier wir-der Wöl-len,

Кульминацией и завершением линии пути от времени к безвремению прочитывается акустическое поле шестой картины. Движение хронотопа от «на пороге» к «за порогом» раскрывается через жанровую метафору однонаправленного невозвратного пути — погребального шествия, символа остановившегося времени. Аллюзии на шопеновский траурный марш, ставший, по словам А. Наумова, «универсальной моделью для жанра на многие годы» [9, 64], в заглавной теме шестой картины (пример 8) рождает «мелодия-пребывание на одной ноте, словно оттягивающая момент перехода к другим звукам» [9, 62], развитие начальной мелодической фигуры — создающий эффект нарастания восходящий повтор, «колокольное терцовое сопоставление аккордов сопровождения в низком регистре» [9, 62], покачивание плагальной гармонии (t-II в тексте Чайковского, t-VI — Шопена), поступенное нисходящее в диапазоне кварты мелодическое движение.

Пример 8. «Пиковая дама». 6 картина. Сцена 21



В процессе анализа «Пиковой дамы» с позиции осмысления и воплощения феномена смерти были выявлены параллели оперы с текстом погребального ритуала. Соответствия, прослеживающиеся на уровне формы и содержания, подтверждают роль мифоритуальной схемы в качестве структурной и семантической модели сочинения Чайковского.

Рассмотрение оперы в контексте мифоритуальной поэтики позволяет не только по-новому прочесть и услышать знакомый текст, но и прикоснуться к тайне творческого процесса, в котором бессознательные мифопоэтические образы, несомненно, сыграли определяющую роль.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андрюнина М. А.* Символика пространства в славянской похоронно-поминальной обрядности: этнолингвистический аспект (украинская, белорусская и полесская традиции): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». — Москва, 2015.
2. *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. — СПб.: Наука, 1993.
3. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. — СПб.: Азбука-Классика, 2015.
4. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — Москва: Худож. лит., 1975. — С. 234–407. — URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronotop10.html.
5. *Бонфельд М. Ш.* Проблемы двуязычия в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама». Чайковский и русская литература. Сост. Б. Я. Аншаков, П. Е. Вайдман. — Ижевск: Удмуртия, 1980. — С. 178–190.
6. *Гак В. Г.* Пространство времени // Логический анализ языка. Язык и время. Отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Т. В. Янко. — Москва: Индрик, 1997. — С. 122–130 с.
7. *Геннеп А., ван* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. с франц. — Москва: Восточная литература РАН, 1999. — 198 с. (Этнографическая библиотека).
8. *Лотман Ю. М.* Символ в системе культуры. Избранные статьи. Т. 1. — Таллин, 1992. — С. 191–199. — URL: <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92e.htm>.
9. *Наумов А. В.* Траурный марш: история и теория жанра : диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2001. 222 с.
10. *Невская Л. Г.* Семантика дома и смежных представлений в погребальном фольклоре // Балтославянские исследования, 1982. — С. 106–121.
11. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. Гл. науч. ред. Н. Тамарченко. — Москва: Издательство Кулагиной; Intrada 2008. — 358 с.
12. *Седакова О. А.* Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. — Москва: Индрик, 2004.
13. *Чайковский П. И.* Пиковая дама. Клавир. — Москва: Музыка, 2010.

REFERENCES

1. *Andryunina M. A.* Simvolika prostranstva v slavyanskoj poxoronno-pominal'noj obryadnosti: e'tnolingvisticheskiy aspekt (ukrainskaya, belorusskaya i poleskaya tradicii). Diss. Na soiskanie stepeni kandidata filologicheskix nauk [The symbolism of space in the Slavic funeral and memorial rites: an ethnolinguistic aspect (Ukrainian, Belarusian and Polesie traditions). Diss. For the degree of Candidate of Philological Sciences]. Moscow, 2015.
2. *Bajburin A. K.* Ritual v tradicionnoj kul'ture. Strukturno-semanticheskij analiz vostochnoslavjanskix obryadov [Ritual in traditional culture. Structural and semantic analysis of East Slavic rites]. St. Petersburg: Nauka, 1993.
3. *Baxtin M. M.* Problemy' poe'tiki Dostoevskogo. [Bakhtin M. M. Problems of Dostoevsky's Poetics]. St. Petersburg: Azbuka-Klassika, 2015.
4. *Baxtin M. M.* Formy' vremeni i xronotopa v romane Oчерки po istoricheskoy poe'tike // Baxtin M. Voprosy' literatury' i e'stetiki [Bakhtin. M. M. Forms of time and chronotope in the novel Essays on historical poetics // Bakhtin M. Questions of literature and Aesthetics]. URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronotop10.html.
5. *Bonfel'd M. Sh.* Problemy' dvuyazy'chiya v opere P. I. Chajkovskogo «Pikovaya dama». Chajkovskij i russkaya literatura. Sost. B. Ya. Anshakov, P. E. Vajdman [Problems of bilingualism in Tchaikovsky's opera The Queen of Spades. Tchaikovsky and Russian literature. Comp. B. Ya. Anshakov, P. E. Weidman]. Izhevsk: Udmurtia, 1980. P. 178–190.
6. *Gak V. G.* Prostranstvo vremeni // Logicheskij analiz yazy'ka. Yazy'k i vremya. Otv. red. N. D. Arutyunova, T. V. Yanko [Gak V. G. Space of time // Logical analysis of language. Language and time. Ed. by N. D. Arutyunova, T. V. Yanko]. Moscow: Indrik, 1997. 352 p. 122–130 p.

7. Gennepe A., van Obryady` perexoda. Sistematicheskoe izuchenie obryadov / Per. s francz. [Gennep A., van Rites of Passage. Systematic study of rituals / Trans. from French.]. Moscow: Oriental Literature of the Russian Academy of Sciences, 1999. 198 p.
8. Lotman Yu.M. Simvol v sisteme kul'tury`. Izbranny'e stat'i. T.1. [Lotman Y. M. Symbol in the system of culture. Selected articles. Vol.1.]. Tallin, 1992. P. 191–199. — URL: <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92e.htm>.
9. Naumov. A. V. Traurny`j marsh: istoriya i teoriya zhanra : dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.02. [The Funeral March: history and theory of genre : dissertation ... Candidate of Art History : 17.00.02]. Moscow, 2001. 222 p.
10. Nevskaya L. G. Semantika doma i smezhny`x predstavlenij v pogrebal`nom fol'klore // Balto-slavyanskije issledovaniya [Semantics of the house and related representations in funerary folklore // Balto-Slavic studies]. 1982. P. 106–121.
11. Poe'tika: slovar` aktual'ny`x terminov i ponyatij. Gl. nauch. red. N. Tamarchenko [Poetics: dictionary of current terms and concepts. Gl. scientific. ed. N. Tamarchenko]. Moscow: Kulagina Publishing House; Intrada 2008. 358 p.
12. Sedakova O. A. Poe'tika obryada. Pogrebal`naya obryadnost` vostochny`x i yuzhny`x slavyan [Poetics of the rite. Funeral rites of the Eastern and southern Slavs]. Moscow: Indrik, 2004.
13. Chajkovskij P. I. Pikovaya dama. Klavir [The Queen of Spades. Clavier]. Moscow: Muzyka, 2010.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Понятие смерти определяется в качестве главной семантической темы уже во второй картине.
- ² Как отмечает М. Бахтин, «самое слово “порог” уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог) [4].
- ³ Рассмотрению сущности символа посвящена статья посвящена статья Ю. Лотмана «Символ в системе культуры» [8].
- ⁴ О значении темы пути в погребальном обряде см.: [12, 51–58].
- ⁵ Концепция *rites de passage* была сформулирована и изложена Арнольдом ван Геннепом в книге «Обряды перехода» [7].
- ⁶ Второму этапу переходного ритуала свойственно «промежуточное между жизнью и смертью, своим и чужим состояние», которое «на уровне мифологии ритуала <...> описывается как “смерть”» [2, 179]
- ⁷ О дуальности как ведущем принципе погребального обряда см.: [12, 100–103].
- ⁸ «В абстрагированной игровой схеме предстает вся драматическая основа обряда: разделение всех его участников на партию “живых” и партию “мертвых”; пространства — на “пространство жизни” и “пространство смерти”; моделирование встречи этих двух сфер с последующим переходом покойного в “сферу смерти” и закреплением живых в “сфере жизни”» [12, 100].
- ⁹ «Раздвоение состава участников несомненно, но принадлежность каждого из них к той или иной “стороне” не фиксирована. В ходе обряда мы видим ряд сцен, микродиалогов, вербальных или акциональных, которые происходят между “мертвыми” и “живыми”, но при этом одни и те же участники обряда переходят с одной позиции на другую. Например, гости, входящие в дом, выступают “со стороны живых” (внося жертвы, снимая шапки перед входом, осыпая дом зерном и т. п.), но затем, приняв участие в похоронном шествии, они оказываются “на стороне мертвого”» [12, 103].
- ¹⁰ Первому этапу переходного ритуала соответствует сцена девичника (события второй картины происходят в день помолвки Лизы с Князем).
- ¹¹ Об особом внимании П. И. Чайковского к сценическим ремаркам см.: Вайдман П. Работа П. И. Чайковского над рукописью либретто оперы «Пиковая дама». Чайковский и русская литература. Сост. Аншаков, Вайдман. Ижевск: Удмуртия, 1980. С. 155–177.

- ¹² Балкон упоминается в предваряющей начало второй картины ремарке «Дверь на балкон, ведущая в сад», далее: «Лиза, не принимая участия в веселье, задумчиво стоит у балкона» (№ 8), «горничная <...> подходит к балкону, чтобы затворить его. Лиза: "Не надо затворять"» (№ 10), из балконной двери появляется Герман, он же прячется за занавеской, балконную дверь спешит затворить Графиня («Зачем балкон открыт?», «Графиня (жестом велит затворить балкон», «Лиза подходит к балкону, открывает его и жестом велит Герману уходить».
- ¹³ О проникновении чужого в свое, сказывающемся в постепенном ослаблении границы, см.: Байбурин А. К. Ритуал: свое и чужое. В кн.: Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л., 1990. С. 9.
- ¹⁴ О смерти как вторжении незваного ночного гостя см.: [12, 73].
- ¹⁵ О преобразовании темы *трех карт* в тему хора приживалок писал М. Ш. Бонфельд, см.: [5, 150].