



А. М. ЦУКЕР

*Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0002-9634-6203*

О симфонизме «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина

Автор статьи продолжает традицию осмысления творчества А.С. Пушкина сквозь призму музыкальных закономерностей, сложившуюся в отечественном литературоведении и музыковедении. «Маленькие трагедии» великого русского поэта и драматурга рассматриваются в свете симфонизма, трактованного в его универсальном понимании как музыкально-художественного метода постижения динамики окружающего мира, противоречивых процессов, происходящих в самой жизни, ее диалектику. Проявление этого метода в литературных трагедиях создает особую их предрасположенность к музыкальному претворению в условиях симфонизированной оперной драматургии. На примере трагедий «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы» автор показывает проявление в них всеобщей взаимосвязи явлений и процессов – природного свойства симфонического мышления. На музыковедческом языке указанную взаимосвязь можно было бы назвать «сквозным симфоническим процессом взаимодействия образно-тематических сфер», реализуемым и в отдельных пьесах, и в масштабах всего «цикла». В статье также прослеживается произрастание в одноименных операх русских композиторов-классиков из метафорического пушкинского симфонизма – симфонизма реального, музыкального, когда высочайшая логика «Маленьких трагедий», их смысловая символика дают жизнь семантически наполненному движению музыкальной ткани, динамичным интонационно-тематическим процессам. На материале «Скупого рыцаря» С.В. Рахманинова автор статьи демонстрирует влияние пушкинской драматургии, инициирующей многие творческие поиски композитора, оказывающей мощное воздействие на концептуальное и драматургическое решение оперы.

Ключевые слова: симфонизм, «Маленькие трагедии», драматургия, образы-символы, художественный метод, опера, Пушкин, Рахманинов.

Для цитирования / For citation: Цукер А.М. О симфонизме «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 70–80. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.070-080.



ANATOLY M. ZUCKER

*Rostov State Rachmaninov Conservatory
Rostov-on-Don, Russia*

About the Symphonism of the “Little Tragedies” by Alexander S. Pushkin

The author of the article continues the tradition of comprehending A. S. Pushkin's works in the light of musical regularities which have developed in Russian literary criticism and musicology. He examines the “Little Tragedies” of the great Russian poet and dramatist in the context of symphonism by interpreting its universal understanding as a musical and artistic method of investigating the dynamics of the surrounding world, contradictory processes taking place in life itself, its dialectics. The manifestation of this method in literary tragedies creates their special predisposition to musical implementation in the conditions of symphonized opera dramaturgy. By the example of the tragedies “The Covetous Knight”, “Mozart and Salieri”, “The Stone Guest”, “A Feast in the Time of Plague” the author shows how the universal interconnection of phenomena and processes – a natural property of symphonic thinking is realized in them. The indicated interconnection in musicological language could be designated as an end-to-end symphonic process of interacting figurative-thematic spheres, which are realized both in individual pieces and in the frame of the entire “cycle”. The article also traces how from the “metaphoric” Pushkin symphonism grows real musical symphony in the operas on the same name by Russian classical composers; how the highest logic of the “Little Tragedies”, their semantic symbolism gives life to a semantically filled movement of musical material and dynamic intonation-thematic processes. Based on the S. V. Rachmaninov's opera “The Covetous Knight”, the author of the article demonstrates the influence of Pushkin's drama, which initiates many creative searches of the composer and exerts a powerful influence on the concept and dramaturgy of the opera

Keywords: symphony, “Little Tragedies”, drama, images-symbols, artistic method, opera, Pushkin, Rachmaninov.

Исследователями творчества Пушкина не раз предпринимались попытки осмысления его произведений сквозь призму музыкальных закономерностей. Как правило, эти попытки шли двумя путями. Первый был связан с вписыванием поэзии Пушкина в век романтизма и его эстетику, в русле которых протекал его творческий процесс. Известно, что для романтизма было характерно широкое и всеобъемлющее понимание музыкальности. На протяжении всего XIX века можно было наблюдать невиданную экспансию музыки, стоящей на высшей ступени эстетико-философской системы романтизма, во все сферы куль-

турной и духовной жизни. Музыка, с точки зрения романтиков, – это ключ к тайнам человеческой души и модель вселенной, средоточие духовного опыта личности и отражение законов мироздания. В русле подобной панмузыкальности романтизма и трактовалась музыкальная природа произведений Пушкина. Всё, что в них было связано с погружением в мир человеческих чувств, с диалектикой души, уже отождествлялось с музыкой, которая становилась аллегорией внутреннего мира человека. Приведём характерное суждение Чайковского, который считал, что Пушкин «силою гениального таланта очень часто врывается из тесных сфер

стихотворчества в бесконечную область музыки. Это не пустая фраза. Независимо от сущности того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то, проникающее в самую глубь души. Это что-то и есть музыка» [14, с. 44].

Другим путём поисков музыкальности в сочинениях Пушкина было обнаружение в них конкретных музыкальных закономерностей. Причём такие поиски активно предпринимались как литературоведами: Б.М. Эйхенбаумом [15], Л.Е. Фейнбергом [12], Е.Г. Эткингом [16], так и музыковедами: Л.А. Мазелем [9], О.Е. Левашёвой [8], Б.А. Кацем [7]. С равной увлечённостью, но разной мерой корректности и продуктивности они интерполировали различные музыкальные понятия (интонация, лейтмотив, оркестровка, имитация, полифония, репризность, кадансирование и др.) на литературные произведения, исследовали действие в условиях вербального искусства принципов музыкального формообразования. Особенно часто их внимание привлекала сонатная форма как наиболее общелогическая и универсальная. Л.Е. Фейнберг по этому поводу писал: «Сонатная форма принадлежит к группе таких ценнейших эстетических явлений, как, скажем, законы античной трагедии, или три основных архитектурных ордера». Именно поэтому, она, по мысли литературоведа, и могла проникнуть в поэзию Пушкина, хотя сам поэт «никакими знаниями о сонатной форме не обладал» [12, с. 282, 287].

Встречается в исследованиях пушкинской поэзии и понятие «*симфонизм*». К нему обращаются Е.Г. Эткинд, последняя глава книги которого «Теория стиха» так и называется – «От словесной имитации к симфонизму», Л.А. Мазель, проследивший симфоническую структуру в поэме «Медный всадник», О.Г. Левашёва, в

центре внимания которой роман «Евгений Онегин» в аспекте его конструкции, уподобляемой сонатно-симфоническому циклу.

Автор данной статьи не склонен искать в сочинениях Пушкина закономерности музыкального формообразования, приметы сонатного аллегро, симфонического цикла или иной музыкальной структуры, проводить прямые или опосредованные аналогии, обнаруживать их сходство и отличия. Подобные параллели, чаще всего весьма условные, мало приближают нас к объяснению природы музыкальности литературно-драматического текста. Фундаментальная категория *симфонизм* трактуется в статье в самом расширительном-универсальном её понимании, скорее как метод музыкально-художественного мышления, нежели как совокупность конкретных форм и приёмов. Такой масштаб её проявления в «Маленьких трагедиях» придает им особую предрасположенность к музыкальному претворению в условиях симфонизированной оперной драматургии, о чём ещё пойдёт речь ниже.

Однако сначала вернёмся к самому понятию «симфонизм» и приведём меткое и справедливое суждение замечательного искусствоведа и глубокого мыслителя А.А. Адамяна: «В симфонизме мы более охотно прослеживаем то, как протекает в нём художественное мышление, чем то, что этим мышлением познается. Словом, в симфонизме мы ищем больше принципы композиции, чем принципы содержания» [1, с. 311]. В действительности, по мысли учёного, и я полностью разделяю эту точку зрения, симфонизм обладает исключительной устремлённостью вовне, в окружающий мир и при всём высочайшем уровне абстрагирования оказывается открытым сфере внемusicalного и, шире, внехудожественного, противоречивым процессам, происходящим в самой действительности. Он есть величайшее



завоевание музыки, давшее ей возможность постигать динамику окружающего мира, его контрасты, сложные коллизии бытия, иными словами, диалектику жизни. «Симфонизм, – заключает Адамян, – есть тот принцип художественного мышления, который стремится познать действительность как противоречивое единство двух начал: индивидуального и общественного, личного и исторического, единства человека и среды» [1, с. 312].

Задержимся на этой мысли и последуем за ней дальше, чтобы увидеть, как учёный подкрепляет данное положение анализом трагедий Шекспира, ставших неким «художественным фундаментом» симфонизма Бетховена и Чайковского (пространность цитаты объясняется чрезвычайной важностью её для наших последующих размышлений). О «Ромео и Джульетте», в частности, Адамян пишет: «Трагедия Ромео и Джульетты не в личной гибели, как ни жестока сама по себе эта гибель, а в том, что в этой гибели скрывалась необходимость, что только такой ценой, ценой гибели личностей, могло себя спасти общество. Воцарение мира в обществе – заключительный эпизод, сообщающий всей печальной повести её трагический смысл: невозможен порядок, мир, невозможна жизнь общества без гибели личностей <...> – вот смысл трагического в “Ромео и Джульетте”». Или о «Гамлете»: «Не в личном характере Гамлета лежит основание трагедии. <...> Основанием трагедии, в которой центральную роль играет молодой Гамлет, служит то, что ему, этому полному сил человеку, не дано оторвать личное от внеличного, субъективное от исторического, индивидуальное от того, что имеет значение всеобщего. <...> Знаменитая цитата: “Век расшатался, – и скверней всего, что я рождён восстановить его!” – имеет смысл, значение которого, конечно, трудно переоценить» [1, с. 304–305].

Итак, суть трагедий Шекспира, а вместе с тем и суть «шекспиризирующего симфонизма» (по определению И.И. Соллертинского) Бетховена и Чайковского, – во всеобщей взаимосвязи явлений и процессов, в детерминированности индивидуального, личного общественным, внеличным. Но именно такую детерминированность мы и видим в трагедиях Пушкина. Может быть, именно поэтому Шекспир для Пушкина стал мерилем оценок мировой драматургии. «Шекспиризм Пушкина отличался от “культы Шекспира” и “шекспиризации” творчества большинства современных писателей, – пишет Н.В. Захаров, – увлечение поэта Шекспиром наполнилось глубоким духовным содержанием. Шекспиризм Пушкина несёт в себе мировоззренческую проблематику. <...> Именно под влиянием Шекспира формируется у Пушкина зрелый взгляд на историю и народ» [6, с. 235]. А один из самых проницательных исследователей творчества поэта Г.А. Гуковский сущность шекспировского у Пушкина видел в том, что он «преодолевал в своей трагедии индивидуализм и метафизичность понимания личности. Её действия предопределены объективными причинами бытия. <...> Теперь уже для Пушкина мир и общество не выводятся из представлений о личности как субъективного единства, а, наоборот, личность с её внутренним миром выводится из конкретных условий исторической действительности» [5, с. 37].

Всеобщая взаимосвязь и взаимообусловленность – неотъемлемое свойство симфонического мышления – присуще «Маленьким трагедиям» Пушкина и проявляется в них как в масштабах всего цикла, образующего единое целое, так и отдельно в каждой пьесе. Если бы гипотетический композитор задумал на основе болдинского цикла создать оперную тетralогию, у него было бы достаточно ос-

нований для введения разветвлённой лейтмотивной системы вагнеровского типа. Через все трагедии проходят, связывая их сквозной линией идейно-смыслового развёртывания, единые мотивы, темы, образы, имеющие обобщенно-символический характер. Таков, например, мотив пира как символа жизни, её праздничного приятия. И всякий раз ему противостоит тема гибели, смерти, роковой предопределённости. Так, в «Каменном госте» пир у Лауры завершается гибелью Дон Карлоса. Отчаянное и трагическое пиршество составляет основной сюжетный и идейный стержень «Пира во время чумы». Своеобразная картина пира Барона наедине со своими золотыми сундуками разворачивается в «Скупом рыцаре»:

*Хочу себе сегодня пир устроить:
Зажгу свечу пред каждым сундуком,
И все их отопру, и стану сам
Средь них глядеть на блещущие груди.*

Наконец, в трагедии «Моцарт и Сальери» даётся сцена смертного пира, устроенного Сальери в трактире Золотого льва, где Моцарт посреди весёлого застолья знакомит своего друга с неоконченным «Реквиемом».

Сквозной является и тема искусства, творчества. Все герои «тетралогии» – художники, творцы, артисты: Дон Гуан – «импровизатор любовной песни», поэт любви, на стихи которого Лаура поёт романсы; сама Лаура («Я вольно предавалась вдохновенью, / Слова лились, как будто их рождала / Не память робкая, но сердце»), вызывающая своим исполнением восхищение гостей: «Клянусь тебе, Лаура, никогда / С таким ты совершенством не играла. / Как роль свою ты верно поняла!»); знаменитые музыканты Моцарт и Сальери – создатели великих опер «Свадьба Фигаро» и «Тарар», мотивы из которых «звучат» в трагедии;

Вальсингам, сочинивший вдохновенный и загадочный гимн, о смысле которого до сих пор не утихают споры; и даже Барон: он тоже по-своему поэт и артист, а его монотонная сцена в подвале с ритуальным открыванием сундуков и зажиганием свечей – это спектакль, театр одного актера. «Старый барон – не просто скупец, он артист скупости, философ накопления богатств, поэт золота», – пишет В.И. Сахаров [10].

Можно назвать немало других связующих мотивов – смысловых, ситуационных, даже словесных – возникающих между разными частями «цикла». Моцарт, пишущий «Реквием», и Вальсингам, по-своему воспевающий тему смерти в сочиненном им «Гимне чуме». Моцарт говорит: «Намедни ночью / Бессонница моя меня томила, / И в голову пришли мне две, три мысли. / Сегодня я их набросал». И как будто в такт ему вторит Вальсингам: «Я написал его / Прошедшей ночью, как растались мы. / Мне странная нашла охота к рифмам». В резонанс с сальериевской характеристикой Моцарта – «безумца, гуляки праздного», звучит отзыв Барона об Альбере в «Скупом рыцаре»: «Мой наследник! / Безумец, расточитель молодой, / Развратников разгульных собеседник!» В образе Барона вообще много сближающего его с Сальери. Оба – гении одной порочной страсти: скупости или зависти. Оба испытывают душевный подъём в атмосфере мрака и уединённости. Барон: «Весь день минуты ждал, когда сойду / В подвал мой тайный, к верным сундукам. / Счастливый день!» Сальери: «Нередко просидев в безмолвной келье / Два, три дня, позабыв и сон, и пищу, / Вкусив восторг и слёзы вдохновенья, / Я жёг мой труд». От обоих веет «могильным холодом», их постоянно преследуют мысли о смерти. Барон: «Замысловатый грубый, эта ведьма, / От коей меркнет месяц и могилы смущаются и мёртвых высылают... / О, если б из мо-



гилы прийти я мог». Сальери: «Хоть мало жизнь люблю, все медлил я. / Как жажда смерти мучила меня...».

Жизнь и смерть – две образные сферы, образующие сквозную линию взаимодействия на протяжении всех четырёх трагедий. Будучи связанной с конкретными персонажами и ситуациями, указанная линия в то же время выходит за рамки индивидуальных коллизий и, подобно симфонической логике в опере, по-своему имманентна, обладает высокой степенью независимости. Так, в «Каменном госте» атмосфера земной красоты, радости бытия, бьющая через край молодая энергия и её антитеза, полярный образный мир – кладбищенский мрак, жестокость и смерть – постоянно сталкиваются, пересекаются, формируя единое и стройное драматургическое целое. Первая сцена – царство смерти: кладбище, гробница командора, появление его безутешной вдовы и монаха-отшельника, и в обстановку тишины и отрешённости, взрывая её изнутри, вторгаются жизнь, веселье в облике скрывающихся в монастыре Дон Гуана и Лепорелло. Вторая сцена (у Лауры) – напротив, торжество жизни, а вторгающимся началом, нарушающим атмосферу молодого веселья, праздничности, здесь оказывается сфера контрдействия: Дон Карлос с его мрачными размышлениями о губительной власти старости, предвестницы смерти, наконец, сама смерть – сцена убийства Дон Карлоса. Две последующие сцены – ещё один круг в развитии того же конфликта, только данного на более высоком динамическом уровне. Третья сцена вновь возвращает действие в мир, далёкий от жизни и земных усад (опять монастырь, кладбище, гробница). Но, как и в первой сцене, только ещё ярче и энергичнее, сюда врываются жизнь и земные страсти – звучит пленительное в своей лирической вдохновенности лю-

бовное признание Дон Гуана. Наконец, в четвертой сцене вновь господствуют упоение радостью жизни и любви (лирическая сцена Дон Гуана и Донны Анны), однако с вторжением статуи Командора внезапно открывается неумолимое лицо смерти. Указанная надличностная логика, выведенная на уровень широких обобщающих категорий и данная как развивающийся единый процесс, по сути, и есть проявление симфоничности «Каменного гостя».

В трагедии «Моцарт и Сальери» противостояние жизни и смерти также наполняет собой всё произведение, является его концептуальной доминантой, обрастая другими символическими мотивами, а центральный конфликт – это не только конфликт двух личностей, характеров, но также и двух мироощущений, двух философий. Не случайно с «подачи» Пушкина моцартианство и сальеризм стали широко понимаемыми символами, а их антагонизм – ярким выражением диалектической бинарности. Именно диалектической, поскольку их конфликт имеет в основании глубокую внутреннюю связь, образует нерасторжимое единство. И.З. Сурат, отталкиваясь от точки зрения О.Э. Мандельштама, который считал, что в каждом поэте присутствуют оба начала: моцартианство и сальеризм, приходит к следующему выводу: «Название “Моцарт и Сальери” означает нераздельно-неслиянное целое, и это нам представляется главным в пушкинском замысле» [11, с. 172].

Уже первый критик трагедии В.Г. Белинский трактовал её не с точки зрения психологии и пагубной страсти Сальери, не в плане личных отношений героев, а как драму внеличную и, в определенном смысле, метафизическую [3, с. 481]. А позже, развивая эту мысль, М.П. Алексеев в комментариях к трагедии в академическом издании сочинений Пушкина писал: «Уже первые читатели почувство-

вали за образами Моцарта и Сальери не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла» [2, с. 544].

Заметим, что сама фигура пушкинского Моцарта внутренне бинарна: в ней соединяется высокое, возвышенное («как некий херувим, который несколько занёс нам песен райских») и земное, понятное, простое (сцена со слепым скрипачом). «Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь», – восторженно заявляет Сальери, но Моцарт тут же приземляет пафос высказанного признания веселой репликой вполне раблезианского толка: «Ба! право? может быть... / Но божество моё проголодалось». «Возвышенное и земное» моментально сжимаются в один неразрывный узел. Такой Моцарт мог одновременно писать устремлённый в недостижимую высь «Реквием» и потешаться над собственным сочинением в исполнении скрипача в трактире. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя», – заключает Сальери, и, пожалуй, трудно точнее определить диалектичность образа, созданного Пушкиным.

А теперь об антитезе «жизнь – смерть». Она здесь дана в моцартовском духе (трагедия отмечена поразительно тонким проникновением в глубины композиторского стиля¹) – как противостояние комического и трагического. В сжатом виде оно заключено уже в описании Моцартом сочиненной им «намедни ночью безделицы»: «Я весел... Вдруг: виденье гробовое, / Незапный мрак иль что-нибудь такое...» Далее эта поляризация захватывает развитие образа Моцарта на протяжении всей трагедии. Она проявляется в соотношении двух её сцен. В первой в обрисовке героя господствует безмятежное веселье, во второй царят настроения мрака, угнетённости, зловещих предчувствий. Как будто бы контраст чрезмерный, если иметь в виду, что, согласно сюжетной ли-

нии, между сценами проходит всего один-два часа. Однако он подготовлен и мотивирован: ведь трагическое зарождается и прорастает в характеристике Моцарта уже в первой сцене – в недрах комедийного. Именно здесь Моцарт рассказывает о томившей его бессоннице, когда в ночные раздумья вторгается «незапный мрак», причина которого проясняется во второй сцене: «Мне день и ночь покоя не дает / Мой черный человек». В трагическую же атмосферу второй сцены, включающую исполняемый Моцартом «Реквием», напротив, проникает элемент комического – через упоминание неунывающего весельчака Бомарше, который говаривал: «Как мысли чёрные к тебе придут, / Откупори шампанского бутылку / Иль перечти “Женитьбу Фигаро”». Указанную взаимосвязь на музыковедческом языке можно было бы обозначить как сквозной симфонический процесс взаимодействия двух образно-тематических сфер. Этот процесс захватывает и развитие образа Сальери, выстраивая в единое зловещее «крещендо» три его монолога, и сложную, имеющую надводную и подводную части систему отношений героев.

Симфоничность мышления Пушкина-драматурга столь же ярко проявляет себя и в других маленьких трагедиях. Она слышна даже в их ёмких и точных названиях: «Пир во время чумы», «Скупой рыцарь». В широком смысле слова сами эти названия «симфоничны», поскольку связывают в некоем единстве два антагонистически противоречивых понятия: ведь эпидемия чумы не предполагает веселья и пиршеств, а рыцарству, согласно исторически сложившимся представлениям, могут быть свойственны различные качества, но только не скупость и накопительство.

Это полярное двуединство пушкинского «Скупого рыцаря» развил Рахманинов в одноимённой опере. На её примере небез-



интересно будет проследить, как из метафорического (в определённой степени) пушкинского симфонизма произрастает симфонизм реальный, музыкальный, целеустремлённый и последовательный, как высочайшая логика маленькой трагедии, её надличностные смыслы дают жизнь семантически наполненному движению музыкальной ткани, динамичной интонационно-тематической процессуальности. Собственно говоря, подобно пушкинской трагедии, «рыцарство» и «скупость» становятся в опере двумя обобщающими образами-символами, двумя полюсами симфонической драматургии, образуя две интонационные сферы, причём вторая сфера («скупости»), постоянно вторгаясь в развитие первой («рыцарства») и иницируя тем самым её развитие, в свою очередь, так же подвергается значительной динамизации. И по мере разрастания обеих сфер контраст между ними становится все более значительным, а вторая сфера в этом параллельном развитии «дискредитирует» первую.

В пушкинской трагедии конфликт внешне, сценически возникает на основе отношений Альбера и Барона, но по существу он шире и сложнее, поднимается над столь прямой персонификацией, а каждая составляющая его наполняется новыми глубокими смыслами. Казалось бы, рыцарство представлено здесь Альбером, а скупость – Бароном, но на самом деле не всё так однозначно.

В этой связи одно небольшое отступление. Вспоминается телефильм режиссёра Михаила Швейцера «Маленькие трагедии», где роль Барона блистательно сыграл Иннокентий Смоктуновский. Всем, кто видел картину, без сомнения запомнился ярко вылепленный большим мастером персонаж – обрисованный с гротесковой беспощадностью жалкий старец, с трясущимися руками, опустившийся, ни-

чтожный и страшный в своей жадности. И всё же на протяжении сцены в подвале, и чем дальше, тем больше, возникало (у меня, во всяком случае) внутреннее сопротивление, что-то мешало принять героя таким, каким создал его выдающийся актёр. Складывалось ощущение, что в чём-то главном он нарушил внутреннюю пушкинскую логику. Ведь главный нерв образа и всей трагедии состоял в том, что Барон не просто *скупой* (не так назвал своё произведение поэт), Барон – *скупой рыцарь*. Замечательно точно писал о нём Г.А. Гуковский: «В основании внешнего проявления страсти следует искать более глубокую внутреннюю пружину её. О Бароне можно с полным правом сказать: Барон от природы не скуп, он властолюбив. Стремление к власти, привычка к власти – это свойство, вполне подходящее рыцарю, феодалу, барону рыцарских времен» [5, с. 312]. И действительно, если мы перечитаем монолог Барона, то заметим: герой говорит о деньгах, сундуках, но речь его наполнена формулами рыцарского прошлого. Это речь знатной, сознающей своё величие персоны, речь повелителя-властолюбца: «*Что не подвластно мне? Как некий демон, / Отселе править миром я могу...*», «*Мне всё послушно, я же – ничему...*», «*Я царствую! Какой волшебный блеск! / Послушна мне, сильна моя держава*». Таким образом, накопительство у него – не просто жадность, стяжательство (качества, заслуживающие, скорее, осмеяния): это способ обрести власть, могущество, которые некогда добывались мечом, а ныне – денежными сундуками.

Скупость и рыцарство образуют у Пушкина одно нерасторжимое противоречивое целое, формируя «симфоническую диалектичность» образа и всей концепции. Рахманинов же это двуединство «переводит» на язык собственно музыкального симфонизма. Первая из указанных выше

двух интонационных сфер, начиная с исходной реплики Альбера (*«Во что бы то ни стало на турнире явлюсь я»*), и далее обобщает все то, что в тексте связано с темой рыцарства: это и типические черты рыцарского характера – храбрость, решительность, и атрибуты рыцарских доспехов – шлем, копье, и символы рыцарской доблести – битвы, турниры. Иначе говоря, данная сфера характеризует не персонально Альбера, а рыцарство вообще как историко-культурное явление. И её основная интонационная формула отличается столь же явственной тенденцией к обобщению, представляя собой комплекс наиболее характерных признаков героического интонирования.

Семантика второй интонационной сферы сложнее, раскрывается постепенно, расширяя от этапа к этапу свой смысловой диапазон. Если весь поэтический текст, охватываемый данной сферой, свести воедино, то обнаружится определённый смысловой ряд – деньги, ростовщичество, скупость, связанные с властью золота. Представлен данный ряд соответствующими лейтмотивами, относящимися к сфере «скупости»: «золота», «сундуков», «подвалов». Рождению подобных ассоциаций способствует не только текст, но и собственно музыкальный облик тем: экономный звуковой состав, регистровая одноплановость, сжатые, «стиснутые» хроматические интонации, аскетизм мелодической линии. Затем эта лейтмотивная цепь, где каждое последующее звено предопределяется смыслово и интонационно предыдущим, дополняется «темами-следствиями»: «зла», «слёз», «возмездия», «гибели».

Заметим, однако, что в музыкальной характеристике Барона есть и другое. Если мы обратимся к тем разделам его монолога, которые посвящены властолюбивым помыслам героя, то обнаружим, что Рахманинов решает их в ином ключе,

активно развивая музыкальный материал из сферы рыцарства. И тогда фигура Барона, бывшего некогда рыцарем, но ставшего ростовщиком, воспринимается уже не морально-психологической аномалией, а порождением определённого времени и среды. Тем трагичней выглядит нравственная гибель этого рыцаря, и не просто рыцаря, не одного из многих, но личности необыкновенной, крупной, шекспировского масштаба, такой, что некогда была, по-видимому, оплотом рыцарского сословия.

В этом концептуальном контексте понятно, почему две указанные сферы при их полярной контрастности имеют явственную интонационную связь, более того, они взаимопроизводны. Симфоничность подобного решения является своего рода эквивалентом основного конфликта литературной трагедии, заключенного Пушкиным в её афористически точном названии.

Мощное излучение пушкинской драматургии, инициировавшей многие творческие поиски Рахманинова в «Скупом рыцаре», очевидно. Как очевидно оно и в других операх – маленьких трагедиях: Даргомыжского, Римского-Корсакова, Кюи. Д.Д. Благый, размышляя о судьбе трагедий Пушкина и их месте в литературно-художественном процессе, писал о том, что они «не оказали сколько-нибудь существенного влияния на драматургию того времени, в коей по-прежнему продолжали преобладать мелодраматические приёмы изображения характеров и “физических движений страстей”, над которыми так смеялся сам Пушкин в пору создания своих “драматических опытов”. Мало того, как и все наиболее зрелые и особенно значительные творения Пушкина... маленькие трагедии не имели прямого потомства: созданный ими особый жанр “драматических изучений” никакого



непосредственного развития в литературе не получил» [4, с. 671]. Возможно, данное суждение, при всей его категоричности, справедливо в отношении драматургии, драматического театра, но только не театра музыкального. Совершенно очевидно, сколь велико было влияние трагедий Пушкина на русскую оперу, которую

во многом и можно считать «прямым потомством» пушкинской драматургии. Рассмотренная проблема симфонизма – лишь один из аспектов такого влияния. Оно имеет много уровней. Каждое аргументированное исследование «послойно» приближает нас к его постижению, но, думается, дна мы никогда не достигнем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробней об этом см. в моей статье: [13]

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамян А.А. Принципы поэтики Шекспира в музыке // Адамян А.А. Статьи об искусстве. М.: Музгиз, 1961. С. 297–331.
2. Алексеев М.П. Моцарт и Сальери. Подгот. текста и коммент. // Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 7. Драм. произведения. Л.: Изд-во АН СССР, 1935. С. 523–546.
3. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. М.: Художественная литература, 1985. 560 с.
4. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина. М.: Советский писатель, 1967. 713 с.
5. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957. 414 с.
6. Захаров Н.В. Шекспиризм в творчестве А. С. Пушкина // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 2. С. 235–249.
7. Кац Б.А. Об аналогах сонатной формы в лирике Пушкина // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 151–158.
8. Левашёва О.Г. О симфонизме пушкинского романа // Мир искусств. Альманах. Вып. 5. СПб.: Алетейя, 2004. С. 7–42
9. Мазель Л.А. О чертах сонатной формы в сочинениях Пушкина // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 5–7.
10. Сахаров В.И. Сцены одной великой драмы // URL: <https://archvs.org/tragedy.htm> (дата обращения 27.04.2021).
11. Сурат И.З. Сальери и Моцарт // Новый мир. 2007. № 6. С. 172–177.
12. Фейнберг Л.Е. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» (фрагмент из книги «Сонатная форма в поэзии Пушкина») // Поэзия и музыка. М.: Музыка, 1973. С. 186–280.
13. Цукер А.М. Моцартианство как миф и как традиция // Художественное образование и наука. 2015. № 1 (2). С. 72–81.
14. Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. В 3 кн. М.: Захаров, 2004. Кн. 1. 624 с.
15. Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. Пб.: ОПОЯЗ, 1922. 200 с.
16. Эткинд Е.Г. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998. 506 с.

Об авторе:

Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор, научный и творческий руководитель кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова (344002, Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-9634-6203**, amzucker@rambler.ru.

REFERENCES

1. Adamyan A.A. Printsipy poetiki Shekspira v muzyke [Principles of Shakespeare's Poetics in Music]. Adamyan A.A. *Stat'i ob iskusstve* [Articles about Art]. Moscow: Muzgiz, 1961, pp. 297–331.
2. Alekseev M.P. Motsart i Sal'eri. Podgotovka teksta i kommentarii [Mozart and Salieri. Preparation of the Text and Comments]. *Pushkin. Polnoe sobranie sochineniy. T. 7. Dramaticheskie proizvedeniya* [Complete Works of T. 7. Dramatic Works]. Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1935, pp. 523–546.
3. Belinskiy V.G. *Sochineniya Aleksandra Pushkina* [Works by Alexander Pushkin]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1985. 560 p.
4. Blagoy D.D. *Tvorcheskiy put' Pushkina* [Pushkin's Creative Path]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1967. 713 p.
5. Gukovskiy G.A. *Pushkin i problemy realisticheskogo stilya* [Pushkin and the Problems of the Realistic Style]. Moscow: Goslitizdat, 1957. 414 p.
6. Zakharov N.V. Shekspirizm v tvorchestve A. S. Pushkina [Shakespearianism in the works of A.S. Pushkin]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skills]. 2014. No. 2, pp. 235–249.
7. Kats B.A. Ob analogakh sonatnoy formy v lirike Pushkina [On Analogs of the Sonata Form in Pushkin's Lyrics]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1995. No. 1, pp. 151–158.
8. Levasheva O.G. O simfonizme pushkinskogo romana [On the Symphonism of Pushkin's novel]. *Mir iskusstv. Al'manakh. Vypusk 5* [World of Arts. Almanac. Issue 5]. St. Petersburg: Aleteyya, 2004, pp. 7–42.
9. Mazel' L.A. O chertakh sonatnoy formy v sochineniyakh Pushkina [On the Features of the Sonata Form in the Works of Pushkin]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1999. No. 2, pp. 5–7.
10. Sakharov V.I. *Stseny odnoy velikoy dramy* [Scenes From One Great Drama]. URL: <https://archivs.org/tragedy.htm> (27.04.2021).
11. Surat I.Z. Sal'eri i Motsart [Salieri and Mozart]. *Novyy mir* [New World]. 2007. No. 6, pp. 172–177.
12. Feynberg L.E. Muzykal'naya struktura stikhotvoreniya Pushkina «K vel'mozhe» (fragment iz knigi «Sonatnaya forma v poezii Pushkina») [Musical Structure of Pushkin's poem "To the grandee" (a fragment from the book "Sonata form in Pushkin's poetry")]. *Poeziya i muzyka* [Poetry and Music]. Moscow: Muzyka, 1973, pp. 186–280.
13. Tsuker A.M. Motsartianstvo kak mif i kak traditsiya [Mozartianism as a myth and as a tradition]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science]. 2015. No. 1 (2), pp. 72–81.
14. Chaykovskiy P.I. *Perepiska s N.F. fon Mekk. V 3 knigakh. Kniga 1* [Correspondence with N.F. von Meck. In 3 Books. Book 1]. Moscow: Zakharov, 2004. 624 p.
15. Eykhenbaum B.M. *Melodika russkogo liricheskogo stikha* [Melody of Russian Lyric Verse]. Petrograd: OPOYaZ, 1922. 200 p.
16. Etkind E.G. *Materiya stikha* [The Matter of Verse]. St. Petersburg: Gumanitarnyy soyuz, 1998. 506 p.

About the author:

Anatoly M. Zucker, Dr. Sci (Arts), Professor, Scientific and Creative Head of the Music History Chair, Rostov State Rachmaninov Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-9634-6203**, amzucker@rambler.ru