

Ю.А. ЧЕРЕНКОВА*Воронежский государственный институт искусств, г. Воронеж, Россия*
*ORCID: 0000-0001-7840-4572***Искусство скрытых смыслов: о концепции
и музыкальной драматургии вокального цикла
Бориса Чайковского «Последняя весна»**

Статья посвящена последнему и одному из вершинных камерно-вокальных циклов Бориса Чайковского «Последняя весна» для меццо-сопрано, флейты, кларнета и фортепиано (1980). Его уникальность – в многослойности идейного замысла, запечатлевшего глубинные философские размышления композитора о теориях универсума, бытии и ценностях человеческого существования. Для воплощения этого замысла были отобраны и соответственно музыкальному развитию скомпонованы стихи Николая Заболоцкого, отражающие пантеистические или панантропические взгляды поэта. Отмечается, что соответствие эмоциональному тону стихов не затеняет роли музыки в раскрытии самобытной концепции. Сами звуковыразительные средства автор трактует как некий аналог явлениям мироздания. В драматургии произведения выявляются принципы *контраста*, проистекающего из сопоставления весны (молодости) и осени (зрелости), *замедления* как постепенного движения жизни к «осени», а также характерные для Б. Чайковского принципы *родства* материала и его *вариантности*. Значение контрастных соотношений обосновывается через такие параметры, как тональное и метроритмическое строение цикла, темпы, формы и продолжительность частей. Выдвигается гипотеза о свойственной композитору опоре на пять интонационных элементов, которые в контексте цикла-размышления о бытии могут быть уподоблены пяти природным стихиям. Внимание уделено также очень тонкой работе с тембрами. Известно, что композитор стремился к локализации духовых, их удалению на второй план, что обеспечило особого рода объёмное звучание, аналогичное ощущению перспективы в изобразительных искусствах. Выделенные в статье принципы в символической форме претворяют на всех уровнях музыкальной ткани эстетические и философские идеи «Последней весны».

Ключевые слова: Борис Чайковский, Николай Заболоцкий, вокальный цикл, «Последняя весна», концепция, музыкальная драматургия.

Для цитирования / For citation: Черенкова Ю.А. Искусство скрытых смыслов: о концепции и музыкальной драматургии вокального цикла Бориса Чайковского «Последняя весна» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 24–39. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.024-039



JULIA A. CHERENKOVA

Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia

ORCID: 0000-0001-7840-4572

The Art of Hidden Meanings: About the Concept and Musical Dramaturgy of Vocal Cycle “The Last Spring” by Boris Tchaikovsky

The article is devoted to the last and one of the top chamber vocal cycles “The Last Spring” by Boris Tchaikovsky for mezzo-soprano, flute, clarinet and piano (1980). Its uniqueness lies in the multilayered ideological design, which captures the composer’s deep philosophical reflections on the theories of the universe, being and the values of human existence. To implement this idea, the poems by Nikolai Zabolotsky were selected and arranged according to the purely musical development, reflecting the poet’s pantheistic or pananthropic views. The article notes that the correspondence to the verses emotional tone does not obscure the role of music in revealing an original concept. The author interprets the sound-expressive means themselves as a kind of analogue to the universe phenomena. In the dramatic formation of the work, the principles of *contrast* arising from the comparison of spring (youth) and autumn (maturity), *slowing down* as a gradual movement of life towards “autumn,” as well as the principles of *kinship* of the material and its *variation*, that are typical for B. Tchaikovsky are revealed. The significance of contrast correlations is justified through such (reflected in the table) parameters as the tonal and metrorhythmic structure of the cycle, the tempo, forms and duration of parts. The article puts forward a hypothesis about the composer’s characteristic reliance on five intonation elements, which in the context of the cycle-reflections on being can be likened to five natural elements. Some attention is also paid to very fine work with timbres. It is known that the composer sought to localize the wind instruments, their removal to the background, which provided a special kind of surround sound, likened to the art of perspective in the visual arts. The principles highlighted in the article symbolically embody the aesthetic and philosophical ideas of the “Last Spring” at all levels of the musical fabric.

Keywords: Boris Tchaikovsky, vocal cycle, “Last Spring”, concept, musical dramaturgy.

Борис Чайковский, композитор самобытного дарования, создал свой особый художественный мир, тайны которого ещё предстоит раскрыть. В его музыке сочетаются масштабные мысли композитора-философа с проникновенным лиризмом, смелое новаторство с опорой на традиции, целостность стиля и его индивидуальное преломление в каждом сочинении.

Своеобразие композиторского мышления ярко демонстрирует цикл «Последняя весна» для меццо-сопрано, флейты, кларнета и фортепиано – последний завер-

шённый опус Бориса Чайковского в камерно-вокальном жанре¹. Произведение являет собой великолепный образец зрелого письма выдающегося мастера, когда, по выражению А. Головина, стиль композитора «...откристаллизовался уже до сути, до сверхплотной материи» (цит. по: [5, с. 38]). Статья призвана раскрыть уникальность многоуровневой музыкальной драматургии сочинения, прежде всего его идейного замысла, охватывающего широкий круг философских вопросов.

На первый взгляд идея «Последней весны» достаточно прозрачна – это

проникновенное лирическое высказывание о человеческой жизни, символически запечатлённой в образах природы. Литературной основой для цикла становится поэзия Николая Заболоцкого, взгляды которого, согласно литературоведческим исследованиям, базируются на натурфилософской и, отчасти, пантеистической или панантропической философии². Семь пейзажей-настроений, навеянных поэтическими образами, определяют концепцию сочинения: на первый план выходит лирико-психологический аспект.

Цикл, написанный в год круглой даты – 55-летия композитора, предстаёт размышлением Б. Чайковского о самом себе. Автор словно заново переживает яркие моменты своей жизни, отчего произведение приобретает личностно-дневниковый характер³. Однако сам композитор нигде не упоминает о такой «программе» «Последней весны», как, впрочем, и о замысле других циклов. В одном из интервью он лишь приоткрывает метод работы над сочинением, согласно которому главной отправной точкой ему послужил литературный источник: «На поэзию Заболоцкого я обратил внимание именно в силу её необычности, сложности, непростоты. И захотелось музыкально просто её раскрыть» (цит. по: [7, с. 5]). Воззрения Заболоцкого, как видно, не только подсказали идею лирических пейзажей, но и подтолкнули к новому эксперименту – созданию музыкального эквивалента художественному мышлению поэта.

И всё же, почему именно Заболоцкий? Обратим внимание на кажущееся почти мистическим совпадение даты «55 лет». Н. Заболоцкий в 55-летнем возрасте умер от повторного инфаркта, а Б. Чайковский в свои 55 написал «Последнюю весну». Можно предположить, что совпадение цифр явилось одним из импульсов к раз-

мышлениям о конечности жизни, о судьбе поэта и о собственном жизненном пути (не отсюда ли отмеченная «дневниковость» сюжета?).

Осмелимся предположить, что идея цикла возникла и как отклик на события в личной жизни Н. Заболоцкого. Речь идёт о семейной драме, которую ему пришлось пережить, – жена Екатерина после 25 лет супружества ушла из семьи. Тяжело переживая размолвку, Заболоцкий попытался наладить свою жизнь, но тщетно. Душевная гармония восстановилась лишь после воссоединения семьи – спустя три года. Счастье, однако, было недолгим – через полтора месяца Заболоцкого не стало (об этом см.: [3]).

Эту личную историю поэта Б. Чайковский, со свойственной ему склонностью к философским обобщениям, развивает в своеобразную музыкальную притчу о жизни и о любви. Любовь как драгоценный дар судьбы выступает смысловой кульминацией повествования. В таком контексте «биографическая» канва уходит на второй план, уступая место раздумью об общечеловеческих ценностях. Но при этом сам тон изложения остаётся искренне-доверительным. Возникает лишь вопрос: кто рассказывает слушателю мудрую притчу? Чайковский или сам Заболоцкий «словами» своих стихотворений? Очевидно, что совпадение жизненных принципов обоих художников связывает их «голоса» в единое целое.

Примечательно, что двуединая «авторская» линия выстраивается в сознании слушателя лишь постфактум, развиваясь поначалу как скрытый смысловой подтекст. Внешней же «оболочкой» служит сюита из разнохарактерных номеров, объединённых темой природы. Пейзажи-настроения и пейзажи-картины, задавая лирический тон, образуют самостоятельный драма-



тургический уровень. Развиваясь параллельно и на одном и том же музыкальном материале, оба плана обращены, в конечном итоге, к «вечной» философской теме – о бытии. Но парадоксальным образом подаются они по-разному: внешняя (картины природы) «говорит» о естественных законах мироздания и цикличности жизни, а личностная линия, постепенно выдвигаясь на первый план, выделяет главную идею – о смысле и ценностях человеческого существования.

Возникает один из самых интересных и сложных вопросов – какими средствами раскрывается многоуровневый идейный замысел сочинения? Очевидно, что здесь становится неизбежным привлечение самых разных музыкально-драматургических приёмов.

Композитор целенаправленно и поэтапно ведёт музыкальное повествование к главному выводу о ценностях человеческого бытия. Начальный этап (первая и вторая части цикла) связан с образами природы в том натурфилософском понимании, которое даёт Н. Заболоцкий: человек и природа слиты воедино. На втором (с третьего номера) – происходит постепенное отделение линии человека в самостоятельную смысловую ветвь. Образуются два взаимодополняющих друг друга уровня, каждый из которых движется, тем не менее, к своей цели: линия природы – через сопоставление картин весны и осени – к идее о цикличности в природе; линия человека – к мысли о высшем даре жизни – любви. Относительную автономность двух уровней отражает несовпадение их кульминационных зон в структуре сочинения.

Линия природы развивается в семичастном цикле в соответствии с идеей контрастного сопоставления весны и осени как разных времён года и как метафор

двух возрастных этапов жизни человека. Весна – это и начало нового жизненного цикла в природе, и символ по-особому восторженного восприятия действительности, свойственного молодости. Осень – время угасания природных процессов и взгляд на мир зрелого человека, пережившего невзгоды. Согласно этой идее, романсы группируются в два образно-содержательных блока. Первые четыре номера – «Радостное настроение», «Движение весны», «Солнце взошло» и «Зелёный луч» – становятся вдохновенным воплощением красоты жизни в пору её пробуждения и расцветания. Пятый и шестой – «Сентябрь» и «Осень» – картины осеннего ненастья и угасания жизненных сил. Представляется, что именно здесь, в предпоследнем номере, и подводятся итог раздумью о законах мироздания. Заключительные строки «Осени» содержат вывод о естественности процесса увядания: *«И мы должны понять, что это есть значок,/ Который посылает нам природа,/ Вступившая в другое время года»*. В таком контексте финальная седьмая часть «Кто мне ответил?», возвращая светлые настроения весны, словно возвещает о начале нового жизненного цикла.

Вторая линия, связанная с духовным миром личности, развивается по пути последовательного отмежевания от линии природы. Если в начале цикла характер музыки задаёт пейзаж (в панантропическом смысле единства человека и природы), то в конце основной образа становится сам человек, его эмоциональное состояние. Следуя этой задаче, композитор, всегда трепетно относящийся к литературному источнику, в трёх начальных частях «Последней весны» намеренно идёт на редукцию стихов, оставляя только строки, отвечающие «природному» замыслу. Соответственно изменённому смысловому

акценту, частям цикла даются и отличающиеся от названий стихов заголовки.

В качестве иллюстрации приведём полный текст стихотворения «Уступи

*Уступи мне, скворец, уголок,
Посели меня в старом скворешнике.
Отдаю тебе душу в залог
За твои голубые подснежники.*

*И свистит и бормочет весна:
Но колена затоплены тополи.
Пробуждаются клены от сна,
Чтоб, как бабочки, листья захлопали.*

*И такой на полях кавардак,
И такая ручьев околица,
Что попробуй, покинув чердак,
Слома голову в рощу не броситься!
Начинай серенаду, скворец!
Сквозь литавры и бубны истории
Ты – наш первый весенний певец
Из берёзовой консерватории.*

*Открывай представленье, свистун!
Запрокинься головкою розовой,*

Сохранённые строки в концентрированном виде подаются содержание стихотворения Н. Заболоцкого. Состояние воодушевления, навеваемое образом «первого весеннего певца», определяет эмоциональный тон первой части цикла. Однако усечённый вариант таит и иной, важный для понимания идеи сочинения смысловый оттенок. Персонаж «из берёзовой консерватории» ассоциируется с самим Б. Чайковским, начавшим повествование о жизни и любви («Начинай серенаду, скворец!»). В «зашифрованном» виде присутствует и другой автор и, одновременно, герой повествования – поэт Н. Заболоцкий: «Кто бывает весною горласт, / Тот без голоса к лету останется» – это воспоминание-предостережение Заболоц-

к мне, скворец, уголок», положенный в основу первой части «Радостное настроение» (зачёркнуты неиспользованные четверостишия):

*Разрывая сияние струн
В самом горле у рощи берёзовой.*

*Я и сам бы стараться горазд,
Да шепнула мне бабочка-странница:
«Кто бывает весною горласт,
Тот без голоса к лету останется».
А весна хороша, хороша!
Охватило всю душу сиренями.
Поднимай же скворешню, душа,
Над твоими садами весенними,*

*Носелись на высоком шесте,
Нольхая по небу восторгами,
Прилепись паутинкой к звезде
Вместе с птичьими скороговорками.*

*Повернись к мирозданью лицом,
Голубые подснежники чествуя,
С потерявшим сознание скворцом
По весенним полям путешествуя.*

кий оставил самому себе после шести лет ГУЛАГа по обвинению в контрреволюционной деятельности. Важно, что дополнительные смыслы, заключённые в тексте, в музыке как бы затеваются пасторальным колоритом звучания – оно направляет восприятие, прежде всего, на пантеистический образ.

Вторая часть «Движение весны» (у Н. Заболоцкого стихотворение называется «Весна в лесу») – поэтичная зарисовка о весне и молодости, когда жизнь бурлит и пронизывает своими токами всё вокруг. Главными персонажами жизнерадостного действия здесь выступают грач, исследующий колбочки, подобно врачу или химику, зайцы, водящие хоровод «с причитаньями старинными», и пламе-



неющий лик солнца, с улыбкой взирающего на «лесные чудеса». Строки из стихотворения с несколько затенённым оттенком – о «нелюдимом, как дикарь» глухаре в «глуши лесов таинственных» – из романа исключены.

В третьей части «Солнце взошло» (у Н. Заболоцкого «Поздняя весна») впервые появляется ощущение присутствия человека как самостоятельного образа. В описании восхитительной картины восхода солнца содержится и четверостишие о личных переживаниях героя: *«О любимые сердцем обманы,/ Заблужденья младенческих лет!/ В день, когда зеленеют поляны,/ Мне от вас избавления нет»*. С этого момента драматургическая линия, связанная с духовным миром человека, развивается параллельно с линией природы, неуклонно двигаясь к своему доминированию в финале. Б. Чайковский избирает стихи соответствующего плана, где за картинами природы стоит внутренняя жизнь человека во всей сложности и многообразии переживаний. Стремясь к адекватному воплощению глубин мысли Н. Заболоцкого, композитор, начиная с четвёртой части и во всех последующих номерах, использует только полные тексты стихотворений.

Четвёртая часть «Зелёный луч», завершающая «весенний» блок – о мечтах и стремлениях молодости. По поверью, тому, кто увидит зелёный луч на закате или восходе солнца, удача будет сопутствовать всю жизнь. Предчувствие счастья, запечатлённое в музыке, приобретает энергично-гимническое звучание на последней фразе: *«Только тот,/ Кто духом молод,/ Телом жаден и могуч,/ В белоглавый прянет город/ И зелёный схватит луч!»*. В контексте цикла эту часть можно рассматривать как заблаговременную подготовку последнего номера «Кто мне от-

кликнулся...», в котором будут переданы уже не мечты, а само ощущение счастья.

В пятой и шестой «осенних» частях личностная линия выделяется ещё рельефнее. Природа становится лишь фоном для монологического высказывания. «Сентябрь»: дождливая, холодная погода («царство тумана и морока») согласуется с душевным состоянием уныния и одиночества, и только луч солнца, на мгновение пробившийся из-за туч и осветивший орешину, даёт зыбкую надежду на лучшее: *«Значит, даль не навек занавешена/ Облаками, и значит, не зря,/ Слово девушка, вспыхнув, орешина/ Засияла в конце сентября»*.

Образ девушки-орешины знаменует важный драматургический поворот к теме любви – смысловой кульминации, что становится очевидным только в финале. А пока что красивая метафора лишь оттеняет чувство глубокой меланхолии, которое усугубляется в предпоследней части «Осень» – кульминации «осеннего» блока. Взгляд выхватывает один за другим признаки умирающей природы, тоска и душевное опустошение пронизывают строки *«Дух Осени, дай силу мне владеть пером!»*. Примиряет с действительностью лишь осознание естественности хода жизни.

Финальная седьмая часть «Кто мне ответил?» – проникновенные страницы о любви. Наполненные личным чувством, они навеяны теплыми воспоминаниями о прожитых годах: *«Кто мне откликнулся в чаще лесной?/ Ты ли, которая снова весной/ Вспомнила наши прошедшие годы,/ Наши заботы и наши невзгоды,/ Наши скитанья в далёком краю,/ – Ты, опалившая душу мою?»*. Завершая цикл светлым «весенним» звучанием, композитор выводит на первый план мысль о ценности человеческого бытия: счастье – в самом процессе жизни, в богатстве переживаний, наивысшим из которых является чувство любви.

Музыкальное развитие чутко следует за эмоциональным тоном стихотворений и, вместе с тем, реализует драматургические уровни выстроенного композитором цикла собственными специфическими методами. Мастерство Б. Чайковского впечатляюще: композитор увлечён не только своеобразием поэзии Н. Заболоцкого. Его мысль сугубо музыкальна, зиждется на возможностях музыки, способной запечатлеть непередаваемую словами концепцию любой сложности, в том числе философскую. Сами средства музыкальной выразительности композитор трактует как некий аналог явлениям мироздания.

Основание для такого рода выводов дают особенности музыкальной ткани, подчиняющейся нескольким принципам, соотносимым с идеями сочинения: *контраста*, проистекающего из сопоставления весны (молодости) и осени (зрелости), *замедления* как постепенного движения жизни к «осени», а также характерным для стиля Б. Чайковского принципам *родства* материала и его *вариантного развития*. В контексте размышления о бытии два последних принципа тонко согласуются с натурфилософскими воззрениями Н. Заболоцкого: понимание поэтом мироздания как неразделимого единства человека и природы есть суть теории монизма – философской концепции о единственности вселенной и о родственности всех составляющих её элементов. Поэт, как известно, почерпнул эту идею у К. Циолковского, с которым вёл активную переписку⁴. Заметим, что и принцип контраста, если его рассмотреть с философских позиций, может служить выражением дуалистической теории об универсуме. В противоположность монизму, дуализм признаёт равноправие и несводимость друг к другу материального и духовного. Собственно, эту мысль и развивает Б. Чайковский. Отделяя в драматургии цикла линию чело-

века от линии природы, композитор вступает с Н. Заболоцким в своеобразный философский диалог.

Принцип контраста наиболее ярко проявляется в сопоставлении образных сфер «весны» (первые четыре номера) и «осени» (пятый и шестой). Финальная часть, возвращая к светлым настроениям весны, выполняет функции коды-эпилога. Количественная несоразмерность блоков (4+2) компенсируется их временной протяжённостью, что позволяет сбалансировать образные сферы. Приведённые в схеме пропорции придают структуре цикла черты двухчастной формы с кодой-эпилогом (Таблица № 1).

Контраст между двумя блоками этой макроформы создаётся многими средствами, в том числе тонально-гармоническими: четыре «весенних» номера звучат в мажорных тональностях (*Es-dur*, *Fis-dur*, *E-dur*, *G-dur*), два «осенних» – в минорных (*a-moll*, *h-moll*). Неродственность тональностей внутри образных блоков помогает высветить индивидуальный колорит романсов, существенно отличающихся и по другим параметрам, отчасти отражённым в схеме. Финал, выполняющий итоговые функции, модулирует из *c-moll* в однотерцовый *Ces-dur*, обобщая тем самым на ладотональном уровне смысловые идеи цикла.

Противопоставляются друг другу также масштабы и формы частей, составляющих образные блоки. Небольшие по объёму «весенние» номера имеют ясно очерченные границы разделов, роль цезур между которыми выполняют, как это часто бывает в вокальных циклах Б. Чайковского, инструментальные интерлюдии. Базовой структурой для номеров этого блока является двухчастность, образуемая как крупными разделами формы (*AB*), так и их составляющими (*ab*). Подобно двухчастной макроформе всего цикла, они реализуют



Таблица № 1

Образы весны				Образы осени		Кода-эпилог
I «Радостное настроение»	II «Движение весны»	III «Солнце взошло»	IV «Зелёный луч»	V «Сентябрь»	VI «Осень»	VII «Кто мне ответил?»
A A1 A2 ab a1b1 b2a2	A B A1 B1 aa1bc a1a2 bc	AB C A1B1 abc a2b2 a3bc1	A A1 A2 K ab a1b1 a2b2	AB A1B1 C 35	ABC DBFEFG B1C1A1	A A1 A2 A3 abc a1b1c1 a2b2c2 a3b3c3
Con moto	Moderato	Lento	Allegretto	Ritmo marcato	Largo	Andante
Es	Fis	E	G	a	h	c-Ces
Анапест	Хорей	Анапест	Хорей	Анапест	Ямб	Дактиль
Переменный размер 3/8, 3/4, 3/8, 6/8, 9/8.	Регулярный метр 2/4	Переменный-размер 9/8, 15/8	Регулярный метр 2/4	Переменный размер 7/4, 5/4, 4/4, 3/4, 5/8	Перемен. размер 3/2, 2/4, 4/4, 3/2, 3/4	Регулярный метр 2/2
3:146	2:31	4:36	1:59	3:59	9:48	3:36
I блок: 12:20				II блок: 13: 47		Кода:3:36
Образы весны суммарно (I–IV, VII части) – 15: 56						
Образы осени суммарно (V–VI части) – 13: 47						

принцип контраста, но на своём композиционном уровне. Использование простых форм вызывает соответствующие жанровые ассоциации. В контексте «весенней» образности безыскусность простых (песенных) структур сродни простоте и наивности юного мировосприятия.

«Осенние» части цикла противопоставлены лаконичным «весенним» номерам. В пятой части, расширенной в сравнении с четвёртой более чем в два раза, намечается тенденция к сквозной структуре: здесь к двойной двухчастной форме добавляются дополнительная строфа (C) на новом материале и заключение (3) с элементами репризности в конце. Масштабное полотно шестого кульминационного номера полностью основывается на сквозном развитии⁷. Соответственно меняются и жанровые черты – песенность уступает место сложной монологической сцене оперного типа.

Финальный номер, как и обрамляющие «весенний» раздел I и IV части, из-

ложен в вариантно-строфической форме. Образовавшиеся «арки» от I к IV и далее к VII номеру придают макроформе симметричность и рондальные черты.

Контрастные соотношения свойственны и другим (отчасти отражённым в схеме) параметрам, среди которых особо важны темп, метроритм и интонационно-тематический материал. Многостороннее и методичное внедрение принципа говорит о целенаправленных действиях композитора.

Например, третья часть (*Lento*) противопоставлена первым двум (*Con moto* и *Moderato*), но ещё в большей степени контрастирует оживлённому *Allegretto* четвёртой части. Пятый номер (*Ritmo marcato*) звучит весьма активно благодаря акцентности ритма; в шестом – после начального *Largo* – включаются многочисленные смены движений, направленные к троекратному убыстрению в разделе *Con moto* (ц. 70) и затем к спаду, вплоть до завершающих *Meno mosso* и *Piu tranquillo*.

Седьмая часть *Andante* в сравнении с обрамляющими разделами предшествующего номера подвижная, её темповые параметры схожи со значениями начала цикла, благодаря чему возникает эффект репризности.

В метрической организации цикла чередуются переменные и регулярные размеры, выбор которых во многом предопределён поэтическим текстом. Создаётся впечатление, что стихотворения специально подбирались композитором «под идею» контраста, настолько педантично выдерживается чередование анапеста и хорей в начальных пяти номерах, после чего появляются дактиль и ямб, выделяя завершающие разделы как кульминационный и репризный.

Дополнительный эффект привносит выбор основных метрических единиц: в номерах с переменным размером «весеннего» блока в этой роли выступает восьмая (в I номере – $3/8$, $3/4$, $6/8$, $9/8$, в III – $9/8$, $15/8$), а в номерах «осеннего» блока – четверть и половинная (в V номере – $7/4$, $5/4$, $4/4$, $3/4$, $5/8$, в VI – $3/2$, $2/4$). Части с регулярным размером подтверждают неслучайность такого решения – размер $2/4$, используемый во II и IV частях, «укрупняется» до $2/2$ в последнем, седьмом, номере, что служит оригинальной музыкальной аллегорией угасания активности в процессе жизненного цикла.

Вопрос о контрастах на интонационном уровне – один из самых существенных. Основу тематизма цикла составляют пять элементов – ходы по звукам трезвучия, квартовые образования, поступенное хроматическое движение, интонации на основе секунды и повторы одного звука. Все они – не что иное, как набор интонационных паттернов, которые активно использовались композитором в предшествующих вокальных циклах. Б. Чайковский как будто в очередной раз испы-

тывает своё умение творить непохожие образы на базе одних и тех же элементов. И делает это блестяще! Дар выдающегося мелодиста и авторские методы вариантного темообразования, развитые в «Четырёх стихотворениях И. Бродского», «Лирике Пушкина» и «Знаках Зодиака», помогают создать новое, превосходное по мастерству и художественным качествам произведение.

Вместе с тем в данном случае избрание пяти интонационных элементов – это не просто черта стиля. В контексте цикла-размышления о бытии они могут быть уподоблены пяти природным стихиям, которые, согласно античным и средневековым учениям, составляют первоначала Вселенной⁸. Сами интонационные элементы вполне могут быть трактованы композитором как первооснова Музыки: они, по сути, репрезентируют первые четыре музыкальных интервала – приму (повтор звука), секунду (смежные тоны и хроматические движения), терцию (в составе трезвучия) и кварту. Все остальные интервалы – обращения первых четырёх. В итоге, наряду с монизмом и дуализмом, в цикле оказывается представленной и плюралистическая концепция о множественности первооснов мира, как бы замыкающая ряд основных учений о бытии. Думается, что такой ракурс в трактовке замысла сочинения может существовать как гипотеза. Не будучи подкреплён прямыми высказываниями Б. Чайковского, он всё же исходит из отмеченной склонности композитора к отражению в музыке (в том числе в вокальных циклах) сложных философских идей.

Экспозиция пяти контрастных элементов даётся в первой части «Последней весны». Тема вступления у флейты и кларнета намечает три таких элемента, они смешиваются в музыкальной ткани дуэта: разложенное тоническое трезвучие, квар-



товые ходы и хроматические (контактные и на расстоянии) движения (Пример №1).

Первое предложение вокальной темы основывается на тех же элементах, но представленных более выпукло – шесть тактов опираются на разложенное трезвучие, которое сменяется хроматическим нисходящим ходом, дублируемым гармонией параллельных квартаккордов (Пример № 2).

Во втором предложении экспонируются оставшиеся элементы – ход на секунду и повтор звука. Размежевание элементов между двумя предложениями обеспечивает их интонационный контраст.

В следующем номере «Движение весны» элементы также распределены в тематизме разных разделов формы. В первом предложении (а) раздела А (ц. 14–15) движения по трезвучию завершаются секундовыми интонациями и скачком на квинту (как обращения кварты), а во втором (а₁) – хроматическим ходом, повторами звука и квартовым скачком (ц. 16–17). Характерность раздела В (ц. 18–21) определяют кварта и репетиционные интонации. Выделяясь в качестве ведущих в вокальной партии, они дополнены эпизодическими вкраплениями других элементов.

Иначе говоря, *комбинирование* становится действенным способом образования мелодии. Пяти интонационных элементов оказывается достаточно для формирования индивидуализированного тематизма любой сложности, протяженности и выразительных качеств. Примером широко развитой мелодии может служить вокальная тема из третьей части «Солнце взошло». Сотканная из

всех пяти характерных интонаций, она отличается естественностью звучания, постепенным развитием к кульминации и проникновенным лиризмом (Пример № 3).

В «осеннем» блоке к комбинированию элементов добавляется метод их

Пример 1.

«Радостное настроение» (№ 1). Тема вступления

Пример 2.

«Радостное настроение» (№ 1).
Первое предложение периода

Пример 3.

«Солнце взошло» (№ 3). Раздел А

вариантного развития. Секундовые ходы объединяются в гаммообразные линии, а движение по трезвучию разрастается до мелодических и гармонических много-терцовых образований. Сами трезвучия, прежде только мажорные и минорные, теперь дополнены их уменьшёнными и увеличенными разновидностями. Альтерационным изменениям подвержены чистые кварты. Способом переинтонирования становится замена интервалов и аккордов их обращениями⁹. Различные методы преобразований первоэлементов расширяют интонационную сферу согласно образному строю частей – осенняя пора как аллегория зрелого возраста предстаёт новым, более сложным витком жизненной спирали.

В финальной части «Кто мне ответил?», наряду с основными пятью элементами, содержатся и те, что получили новый интонационный облик в «осенних» номерах: в вокальной партии появляется ход на малую сексту – интервал романсовой лирики замечательно согласуется с любовным содержанием части; в гармоническую вертикаль включаются, фактически, все интервалы, побочные тоны и усложнённые аккордовые конструкции.

Подобно принципу контраста, проявления принципа замедления как символа «осеннего» угасания жизненной активности, также весьма многообразны. Соответствующие эффекты дают, главным образом, метроритмические средства, которые обнаруживаются на разных уровнях – внутри тем, между темами, в методах вариантного развития. Все они, в сущности, являют собой *выписанное замедление*, когда темповое затормаживание выражено более крупными длительностями. В исходной части подобным образом завершаются оба предложения вокальной темы (пример 2). В по-

следующих номерах цикла данный приём обнаруживается на каденционном участке многих тем – во втором предложении раздела А «Движения весны» (ц. 17), начальной теме третьей части «Солнце взошло» (пример 3), в коде четвёртого романа «Зелёный луч», в разделе С из пятой части «Сентябрь» (ц. 52), в основной теме финала «Кто мне ответил?» (ц. 89).

Укрупнение длительностей может применяться и как приём ритмического варьирования в процессе становления тем и их развития. В пятом и шестом номерах такого рода «замедления» встречаются неоднократно. В представленных ниже парных примерах первые фрагменты взяты из начальных разделов формы, а их последующее переизложение – из вторых, отличающихся включением более крупных длительностей. Всё это говорит о ритмическом увеличении как специально культивируемом приёме.

Пример 4а. «Осень» (№ 6). Раздел А



Пример 4б.



Пример 5а. «Осень» (№ 6). Раздел А



Пример 5б. «Осень» (№ 6). Раздел А,



Вариантность как метод работы с материалом является предметом особого вни-



мания композитора – своего рода полем для экспериментов. К нестандартному методу вариантности можно отнести *комбинирование* тем из пяти элементов-первооснов (некий аналог комбинирования материи из элементов-стихий). Фактически все темы «весеннего» блока были созданы, как уже установлено, именно таким способом. К вариантности следует отнести и интонационные преобразования первоэлементов (путём их обращений), и ритмическое варьирование тем в «осенних» номерах.

Специфическим авторским средством является метод «горизонтальной прогрессии» (термин Н. Алпаровой) (цит. по: [5, с. 53]), когда краткий мотив начала темы, повторяясь в последующих сегментах, удлиняется путём присоединения новых звуков. Образцом такого вида вариантности может служить вокальная партия из первого раздела «Осени».

По-новому переосмысливается композитором характерный для творчества романтиков приём перегармонизации материала. Особое отношение к фактуре, где мелодия и гармония зачастую мыслятся как двуслойная полифоническая ткань, пласты которой развиваются по собственному плану, рождает эффект помещения мотива (темы) в новую звуковую среду, что лишь внешне напоминает перегармонизацию. Такого рода гармонические изменения становятся одним из ведущих приёмов вариантного развития в финале «Кто мне ответил?», где в результате четырёхкратно повторённая тема (в трёх вокальных строфах и одной инструментальной) каждый раз предстаёт словно бы в новом функционально-гармоническом контексте.

К числу способов вариантного развития может быть отнесена и работа с тембрами. Звучание голоса сопровождают разные ан-

самбли – инструментальное трио, одни духовые или только фортепиано. Интересно, что композитор стремился к локализации функций духовых: «... я не хотел, чтобы флейта и кларнет были инструментами солирующими, на первом плане» (цит. по: [5, с. 67]). Действительно, в партитуре «Последней весны» их использование весьма деликатно. Но такая вторичность отнюдь не ущербна – именно она создаёт особого рода объёмное звучание, которое можно уподобить ощущению перспективы в изобразительных искусствах, где есть передний и дальний планы. Впрочем, удалённость этого последнего может быть различной и определяться, в частности, разной динамической нюансировкой – от *ppp* до *ff*. Интересно, что произведение открывается как раз этим задним (фоновым) планом, то есть дуэтом флейты и кларнета «*non legato*», где их переключки как бы воссоздают диалог обитателей природы, предваряющий реплику автора «Уступи мне, скворец, уголок». Щебет птиц имитируется и в последующих номерах – 2-м, 4-м, 7-м (ц. 22, 36–40, 90–92). И это лишь одно из предназначений духовых.

Отдельного внимания заслуживают унисонно-октавные дублировки с вокальной или фортепианной линиями, призванные не просто усилить звучание или получить смешанный тембр, но обеспечить функциональную самостоятельность духовых, словно бы создающих особого рода подсветку этим линиям. Сама же эта подсветка может иметь разный оттенок, цвет и степень яркости, что зависит, в основном, от штрихов, артикуляции, динамики, совместного или раздельного (например, поочерёдного) вступления духовых. Оставляя за пределами данной статьи сложнейшие вопросы глубоко продуманной, хотя, казалось бы, элементарной «инструментовки» цикла, констатируем, что

к этому сочинению вполне приложимы понятия Б. Чайковского «тембровая оптика» и «движенческая палитра», подробно описанные в ряде статей одного из его воспитанников – композитора и музыковеда Ю. Абдокова (см., например, одну из его последних работ: [1]).

Самым масштабным и весьма оригинальным является претворение вариантности на уровне композиции, хотя и все ранее отмеченные её проявления тоже определяют те или иные особенности формообразования. Отправной точкой для преобразований становится двухчастная контрастная структура, которая, как уже отмечалось, является основой не только макроформы цикла, но и его отдельных частей и разделов. В первом номере двухчастность представлена двумя контрастными предложениями (ab). В «Движении весны» (№ 2) контраст становится двухуровневым – не только между малыми построениями (ab), к которым впервые добавляется ещё один контрастный элемент (c), но и между большими (AB). Третья часть «Солнце взошло» варьирует элементы формы, представленные в первых двух номерах, – двухчастную структуру (AB) на основе трёх контрастных элементов ($ab+c$) в крайних разделах формы и контраст на базе двух элементов (ab) в середине (C). Четвёртая – «Зелёный луч», завершая «весенний» блок, возвращает форму к первоначальной вариантно-строфической с двухчастностью на малом уровне (ab), выполняя тем самым в этом блоке репризную функцию. Форма пятой части «Сентябрь» представляет собой вариант двойной двухчастной безрепризной формы, подобной структуре второго номера «Движение весны», но с добавлением нового крупного раздела C , вводимого теперь в конце части. «Осень» (№ 6), как кульминационная, демонстри-

рует максимальную степень контраста с включением многих элементов. Повторяемость крайних разделов ABC и $B_1C_1A_1$ выделяет их как экспозиционно-репризное вариантное обрамление трёхчастной (уже не двухчастной) формы (элемент C из дополнительного становится основным). Функцию усложняющих форму новых элементов выполняют разделы $DBFEFG$ (в схеме они отделены). Седьмая часть «Кто мне ответил?» – динамизированная реприза цикла – вновь в вариантно-строфической форме, но контраст на уровне малых построений теперь создают не два, а три элемента (abc).

Таким образом, формы цикла развиваются в направлении от двухчастной контрастной структуры к контрасту на основе трёх элементов. Кульминация («Осень») воплощает идею контраста в гипертрофированно-многоэлементной конструкции.

Родство материала – ещё один стилизованный феномен. Понимаемое обычно как родство интонационное, оно в контексте рассмотренных закономерностей цикла охватывает более широкий круг параметров – не только сугубо интонационные, но и метроритм, гармонию, тембры, формы, приёмы развития. Средствами, обеспечивающими это родство, и выступают основные выделенные в статье принципы контраста, замедления, вариантности и родства.

В заключение подчеркнём, что последовательное и драматургически выверенное претворение этих принципов на всех уровнях музыкальной ткани позволило композитору найти оригинальную форму концентрированного воплощения эстетических и философских идей, лежащих в основе сочинения, завершающего, к тому же, «цикл циклов» вокального творчества композитора в целом. Глубоко



оправданным в этом плане оказалось привлечение стихов Н. Заболоцкого, отражающих его пантеистические и панантропические взгляды. Анализ показал, что они были тонко и художественно вдохновенно преломлены композитором сквозь призму сугубо музыкальных образов, семантика которых предопределена ладотональными, мотивными, метроритмическими

и масштабно-темповыми параметрами. Всё это свидетельствует о самобытности мышления и впечатляющем мастерстве Б. Чайковского.

Благодарность: за помощь в подготовке статьи выражаю признательность моему научному руководителю – доктору искусствоведения, профессору Евгению Борисовичу Трёмбовельскому.

PRIMECHANIYA

¹ Вокальное наследие композитора представлено шестью циклами, которые создавались на протяжении сорока с лишним лет. Ранний из них – «Два стихотворения М.Ю. Лермонтова» для сопрано и фортепиано – был написан композитором в 1940 году в возрасте пятнадцати лет. Следующее обращение к вокальному жанру состоялось спустя четверть века, в 1965 году. С этого момента и вплоть до 1980 года Б. Чайковский создаёт свои вершинные сочинения – «Четыре стихотворения И. Бродского» (1965), «Лирику Пушкина» (1972) для сопрано и фортепиано, кантату «Знаки Зодиака» для сопрано, клавесина и струнного оркестра (1974) на тексты А. Блока, Ф. Тютчева, М. Цветаевой и Н. Заболоцкого и, наконец, цикл «Последняя весна» (1980) для меццо-сопрано, флейты, кларнета и фортепиано на стихи Н. Заболоцкого. Вокальный цикл «Из Киплинга» для меццо-сопрано и альты (1994) остался неоконченным: в печати опубликованы только две его части – «На далекой Амазонке» и «Гомер», в рукописях остались наброски номера под названием «Война».

² Известный литературовед С. Кекова, в частности, считает, что «у Заболоцкого не пантеизм, а, если так можно выразиться, панантропизм. У него не божество растворено в природе, а человек!» [4].

³ Сходные суждения см.: [8, с. 95; 2, с. 79].

⁴ Об увлечении Н. Заболоцкого идеями К. Циолковского, с которым поэт был знаком и вёл переписку, см. в работе Т. Меньшикова [6].

⁵ В схемах форм 5 и 6 частей цикла указаны только крупные разделы.

⁶ Хронометраж сделан в соответствии с фонозаписью 1985 года. Исполнители: меццо-сопрано – Наталия Бурнашева, флейта – Сергей Бубнов, кларнет – Александр Иванов, фортепиано – Борис Чайковский.

⁷ К. Корганов приводит воспоминания Б. Чайковского о его работе над шестой частью «Осень»: «И ещё была трудность: романс «Осень» – большой. Но я посмотрел, как у Заболоцкого цепляется один куплет за другим (у него вообще всё очень сцеплено, а в этом стихотворении – просто нерасторжимо) и понял, что если какой-либо переход убрать – ну и рухнет вся постройка, это уже будут не его стихи» (цит. по: [5, с. 67]).

⁸ Известно, что Аристотель рассматривал силы земли, воды, воздуха и огня как элементы первоэссенции; оживляет же материю некая нематериальная стихия – «квинтэссенция» (от лат. *quintaessentia* – пятая сущность) – Божий эфир, Божий Дух, который пронизывает всё и является движущей силой жизни. По древнекитайской философии, У-син – первооснову мироздания – также создают пять энергий: металл, дерево, вода, огонь и земля.

⁹ Первая замена кварты на квинту уже отмечалась во втором номере «Движение весны».

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдоков Ю.Б. Секстет для арфы и духовых инструментов Бориса Чайковского: очерк стиля и тембровой поэтики // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 3 (42). С. 127–147.
2. Дурандина Е.Е. Эхо поэта: о вокальных циклах Б. Чайковского // Творческое наследие Бориса Чайковского / сост., ред. В.М. Келле. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 72–82.
3. Дьяконов Л.В. Дьяконов – Заболоцкий. В моем лице нанесён ущерб всей советской поэзии. Ч. 3 // URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5fe9ffaac461cc26b2d8b612/v-moem-lice-nanesen-uscherb-vsei-sovetskoi-poezii-chast-3-1a1f575305ceb5cb82fb9d7> (дата обращения: 02.10.2022).
4. Кекова С.В. Райская природа языка. Поэт Светлана Кекова о символическом реализме, пространстве Заболоцкого и псалмическом мелосе / беседовала Д. Данилова // URL: <https://nekrasov1979.livejournal.com/38379.html> (дата обращения: 02.10.2022).
5. Корганов К.Т. Борис Чайковский: личность и творчество. М.: Композитор, 2001. 200 с.
6. Меньшиков Т.В. Философия природы в творчестве Н.А. Заболоцкого // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 3. С. 162–167.
7. Овсянкина Г.П. Вместе с Борисом Чайковским // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 5–10.
8. Серова Г.А. Вокальная музыка Б. Чайковского (исполнительский анализ) // Творческое наследие Бориса Чайковского / сост. и ред. В.М. Келле. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 83–95.
9. Шуранов В.А., Левина И.Р. О художественном противоречии слова и музыки в романсе (С.В. Рахманинов. Романс «Сон», ор. 8) // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1 (42). С. 81–89.

Об авторе:

Черенкова Юлия Алексеевна, студентка 5 курса, Воронежский государственный институт искусств (394053, Воронеж, Россия), **ORCID: 0000-0001-7840-4572**, julliklavisha13@mail.ru

REFERENCES

1. Abdokov Yu.B. *Sekstet dlya arfy i dukhovyykh instrumentov Borisa Chaykovskogo: ocherk stilya i tembroyoy poetiki* [Sextet for Harp and Wind Instruments by Boris Tchaikovsky: an Essay on Style and Timbre Poetics]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scientific Herald of the Moscow Conservatory]. 2020. No. 3 (42), pp. 127–147.
2. Durandina E.E. *Ekho poeta: o vokal'nykh tsiklakh B. Chaykovskogo* [Echoes of a Poet: On the Vocal Cycles of B. Tchaikovsky]. *Tvorcheskoe nasledie Borisa Chaykovskogo* [Creative Legacy of Boris Tchaikovsky]. Compiler, editor V.M. Kelle. Moscow: PROBEL-2000, 2015, pp. 72–82.
3. D'yakonov L.V. *D'yakonov – Zabolotskiy. V moem litse nanesen usherb vsey sovetskoy poezii. Chast' 3* [Dyakonov – Zabolotsky. In My Face Damage to All Soviet Poetry. Part 3]. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5fe9ffaac461cc26b2d8b612/v-moem-lice-nanesen-uscherb-vsei-sovetskoi-poezii-chast-3-1a1f575305ceb5cb82fb9d7> (02.10.2022).
4. Kekova S.V. *Rayskaya priroda yazyka. Poet Svetlana Kekova o simvolicheskom realizme, prostranstve Zabolotskogo i psalmicheskom melose* [The Paradisiacal Nature of Language. Poet Svetlana Kekova on Symbolic Realism, Zabolotsky's Space and Psalmic Melody]. Interviewed by D. Danilova. URL: <https://nekrasov1979.livejournal.com/38379.html> (02.10.2022).



5. Korganov K.T. *Boris Chaykovskiy: lichnost' i tvorchestvo* [Boris Tchaikovsky: Personality and Creativity]. Moscow: Kompozitor, 2001. 200 p.
6. Men'shikov T.V. *Filosofiya prirody v tvorchestve N.A. Zabolotskogo* [Philosophy of Nature in the Works of N.A. Zabolotsky]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill]. 2011. No. 3, pp. 162–167.
7. Ovsyankina G.P. *Vmeste s Borisom Chaykovskim* [Together with Boris Tchaikovsky]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1996. No. 1, pp. 5–10.
8. Serova G.A. *Vokal'naya muzyka B. Chaykovskogo (ispolnitel'skiy analiz)* [Tchaikovsky's Vocal Music (Performing Analysis)]. *Tvorcheskoe nasledie Borisa Chaykovskogo* [Creative Legacy of Boris Tchaikovsky]. Compiler, editor V.M. Kelle. Moscow: PROBEL-2000, 2015, pp. 83–95.
9. Shuranov V.A., Levina I.R. *O khudozhestvennom protivorechii slova i muzyki v romanse (S.V. Rakhmaninov. Romans «Son», op. 8)* [On the artistic contradiction between words and music in a romance (S.V. Rachmaninov. Romance “Dream”, Op. 8)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 1 (42), pp. 81–89.

About the authors:

Julia A. Cherenkova, the 5th Year Student, Voronezh State Institute of Arts (394053, Voronezh, Russia), **ORCID: 0000-0001-7840-4572**, julliklavisha13@mail.ru

