



## К 175-летию со дня рождения П. И. Чайковского

А. И. ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова*



УДК 78.01

### ПРОГНОЗЫ ИНОЙ ЭПОХИ

**П**ётр Ильич Чайковский родился в середине XIX столетия и, казалось бы, всецело принадлежал ему. Тем не менее, внимательное осмысление его творческого наследия даёт основание утверждать, что гениальная интуиция великого мастера позволила заповедать следующей эпохе немало примечательных художественных идей.

Сначала – нескольких предварительных соображений на этот счёт. Находясь в ряду самых крупных величин мирового музыкального искусства, Чайковский уже в силу масштаба своего творчества не мог не оказывать влияния на художественную практику последующего времени, что и происходило на протяжении всего XX века. Можно напомнить, что он был в числе немногих кумиров И. Стравинского – одним из проявлений преклонения перед ним явился балет «Поцелуй феи», основанный на темах Чайковского. У Д. Шостаковича наиболее явственный момент сближения находим в Пятой симфонии, особенно её медленной части. У Р. Щедрина – в балете «Анна Каренина», где сознательные заимствования из музыки Чайковского используются в качестве лейттематизма.

Воздействие Чайковского почти неизбежно для всех, кто после него обращается к лирико-драматической и лирико-психологической проблематике, кто тяготеет к принципам конфликтной драматургии, прежде всего в сфере симфонизма (начиная с Г. Малера и Н. Мясковского). И ещё одно соображение. По своей направленности искусство великого композитора прежде всего было связано с выражением гуманистического начала в его самой непосредственной форме. И всякий раз, когда музыкальная культура в её будущем развитии начнёт испытывать острую потребность в воплощении идеалов человечности, она будет апеллировать к драгоценному опыту Чайковского.

Переходя к конкретным аспектам проблемы «Чайковский и XX век», обратимся к позднему творчеству композитора, которое по времени и стилевой ориентации совпало с началом коренного перелома, наблюдавшегося как в общеисторической, так и художественной эволюции.

С конца XIX столетия в недрах музыкальной классики наметилось движение к горизонтам искусства XX века. Это были истоки большого периода, продолжавшегося около четырёх десятилетий (при-

мерно до начала 1930-х годов), на протяжении которого осуществлялся переход от предшествующей эпохи к эпохе нынешней. Важнейшая историческая миссия 1890-х годов состояла в том, чтобы начать это движение, преодолевая инерцию этико-эстетических принципов XIX столетия.

В творчестве Чайковского последних лет, которое совпало с исходным моментом данного процесса, нашли своё завершение многие тенденции, характерные для уходящей культуры, и вместе с тем чутко предвосхищались некоторые стороны будущего искусства. Логично предположить, что именно в исторической значимости отмеченной ситуации и заключено основное объяснение второго по счёту блистательного взлёта гения Чайковского.

Предыдущая кульминация, как известно, приходилась на вторую половину 1870-х годов («Лебединое озеро», «Евгений Онегин», Четвёртая симфония, Первый фортепианный и Скрипичный концерты, «Франческа да Римини», «Итальянское каприччио», Серенада для струнного оркестра, Третий квартет, «Времена года»). Следующий и завершающий пик творчества композитора падает на конец 1880-х – начало 1890-х («Спящая красавица», «Пиковая дама», «Иоланта», «Щелкунчик», Пятая и Шестая симфонии, Шесть романсов на стихи Д. Ратгауза). Причём важнейшая особенность этого этапа состояла в совершенно очевидном образно-стилистическом расслоении на два разнонаправленных потока, один из которых был связан с уходящей эпохой, другой – с эпохой зарождавшейся.

Начнём с того, что в своём позднем творчестве Чайковский сумел с достаточной явственностью передать идею обозначившегося исхода классикоромантической эпохи, подчеркнув при этом остро-драматическое восприятие зреющего слома во внутреннем мире человека и в окружавшей его действительности. Черты и свойства такого восприятия выливались в поток всякого рода отрицательных эмоций, спектр которых простирался от элегической печали и настроений тревожности, смятения до жгучей тоскливости и наплывов страха, внутренних терзаний, нестерпимой душевной боли.

Устойчивой доминантой психологического тонаса становится состояние гнетущей депрессии, что в



крайнем выражении подводило к грани трагизма и весьма пессимистическим выводам – особенно, когда погружение в бездны мрака и безнадежности оказывалось финальной точкой произведения (увертюра-фантазия «Гамлет», Шестая симфония). Так складывался тот сумрачно-экспрессивный стиль, который в нашем сознании прочно связывается с представлениями о типичном облике позднего Чайковского.

Однако даже в этом случае не приходится говорить об исторической локализованности, то есть о сопряженности только и сугубо с исходом прежнего мира. Внимательный взгляд обнаруживает тенденции более общего порядка, имеющие непосредственное отношение к современности. В определённых своих сторонах отмеченная настроенность оказывалась и приметой нового жизнеощущения. Происходившее было не только скорбным знаком уходящей цивилизации – одновременно это был знак вступления в историческую зону колоссальных коллизий и трагического мироощущения. Следовательно, исход предшествующей эпохи становился истоком эры небывалых катаклизмов и катастроф.

Так начиналось вхождение в «систему координат» исключительной напряженности бытия. Наблюдается сильнейшее нарастание конфликтности с попутным появлением симптомов дисгармонии и дегуманизации (отчасти в симфонической поэме «Воевода», в полной мере в опере «Пиковая дама»). В возникшей драме сильных страстей на передний план выдвигается неординарная натура с завышенными притязаниями, готовая использовать для достижения своих целей любые средства, что губительно сказывается и на ней самой, и на её окружении (прежде всего Герман, но в какой-то степени и Лиза).

Вырваться из рамок привычного существования, взорвать инерцию жизни – вот что в конечном счёте стояло за драматическим накалом, повышенной интенсивностью проявлений и тем чувством неудовлетворённости, которое становилось внутренним двигателем побуждений нового героя. Кстати, достаточно сопоставить «Пиковую даму» с «Евгением Онегиным», как её аналогом из предшествующего творчества (аналогом по лирико-драматическому строю образности, по силе художественной выразительности и значимости в наследии), чтобы убедиться, насколько ощутимым был скачок уровня напряжения.

Сквозь призму гибельных исходов ряда произведений позднего Чайковского без труда улавливается психологический сдвиг, связанный с зарождением и утверждением чувства катастрофичности бытия в качестве складывающейся константы восходящей эпохи. Это могло представать в виде мотивов прощания с жизнью или погребальных хоралов-отпеваний, а также через подавляющие императивы роковой силы.

Один из самых ранних примеров по-новому трактуемой фатальной образности – вторжения грозowych *tutti* в Пятой симфонии, особенно на кульминации её

Части, где звучание тяжёлой меди в оголённо-прямолинейном интонационном контуре и с категоричным росчерком кадансовой синкопы воспринимается как выражение непрекаемого повеления, надличного диктата, требующего безоговорочного подчинения, что раскрывало ситуацию открытого насилия. Вот почему (и отнюдь не случайно) очертания этого образа весьма непосредственно отзовутся позднее в так называемом эпизоде нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича – том самом эпизоде, который стал для искусства XX века важнейшим музыкальным обобщением натиска негативно-одиозных побуждений.

В чём-то сходную метаморфозу «старого» и «нового» наблюдаем и в сфере неоклассических веяний, заметно коснувшихся позднего творчества Чайковского. Казалось бы, обращение к стилям давно ушедшего времени усиливает ретроспективную направленность художественного материала, подводя едва ли не к грани анахронизма. На деле же, наоборот, подобные устремления стали чрезвычайно перспективными для музыки XX века, вылившись в одно из самых представительных её течений – неоклассицизм. И Чайковский рубежа 1890-х годов настойчиво нащупывает принципы нового творческого метода, намечает многие подходы, ставшие в будущем весьма типичными.

Начинал композитор с наиболее простого, а именно с корректной аранжировки материала, принадлежащего мастерам музыки прошлого. Имеется в виду сюита «Моцартиана» (1887), которую в мировой практике можно считать одной из самых далёких зарниц неоклассицизма. Автор сознавал перспективность апробированной здесь техники, отмечая: *«Мне кажется, что этой сюите, благодаря удачному выбору вещей и новости характера (старина в современной обработке), предстоит большая будущность»*. И действительно, непосредственно по такому пути («старина в современной обработке») не раз пойдут композиторы следующего столетия, используя даже формулу названия, предложенного Чайковским – можно напомнить созданные в Италии оркестровые сюиты «Скарлаттиана» А. Казеллы, «Чимарозиана» Ф. Малипьеро, «Россиниана» О. Респиги.

Примечательно, что в «Моцартиане» нет жёсткой стилиевой заданности на «чистого» Моцарта. Это начинается уже с того, что в финале Чайковский воспользовался вариациями композитора, написанными на тему Глюка. В целом, классицизм представлен здесь в достаточно широком диапазоне близких стилей с периодическими отклонениями к Гайдну и раннему Бетховену. Именно в такой плоскости свободного стилистического синтеза и будет впоследствии развиваться отечественная ветвь неоклассицизма, представленная, например, в творчестве С. Василенко (оркестровые сюиты «На тему лютневой музыки

XVI–XVII веков», «Зодиак») и С. Прокофьева (Первая симфония).

Свободное, не скованное догмой ортодоксальности отношение к обрабатываемому материалу позволяло перейти к следующей фазе – творчески самостоятельному воссозданию не буквы, а духа отдалённых эпох. Осуществлялось это чаще всего по линии стилизации старинных танцевальных жанров. В качестве наиболее раннего опыта можно назвать воспроизведение в № 12 из «Спящей красавицы» особенностей менуэта («Танец герцогинь») и гавота («Танец баронесс»). Отсюда путь вёл к отдельным произведениям С. Танеева (в частности, к его Концертной симфонии для скрипки с оркестром) и С. Прокофьева (фортепианные пьесы).

Наследие позднего Чайковского обращает на себя внимание не только потому, что оно содержит в себе почти все необходимые предпосылки техники неоклассицизма, но и в силу того, что в нём заявлена, в сущности, вся гамма семантических функций будущего направления. Скажем, внешняя атрибутика стилизуемой старины могла использоваться в целях обрисовки антуража светской жизни, официальных церемоний (как в только что упомянутых «Танце герцогинь» и «Танце баронесс»). В случае апелляции к высокому, значительным сторонам давней эпохи обретается эквивалент подчеркнута серьёзных, возвышенных чувств и мыслей, олицетворение нравственного императива – в № 29 (Сарабанда) из той же «Спящей красавицы» это достигается обращением к величавой манере *Concerti grossi* с обобщением стилизованных признаков барокко от Корелли до Баха.

Уже у Чайковского в качестве ведущей смысловой функции неоклассицизма определяется противостояние перенапряжениям, чрезмерной конфликтности и трагизму. Нередко это шло по линии отстранения, переключения и выливалось в пребывание в сфере высокой гедонии, отточенного артистизма, изящества, лёгкости, грациозности. Но то мог быть и поиск модели светлого, гармоничного жизнеощущения – таков вокальный квартет «Ночь», который является переложением с собственными словами Фантазии № 4 Моцарта и в котором ощутимо не столько любование стариной, сколько благостное лирико-гимническое приношение жизни (между прочим, вряд ли можно считать случайностью то, что к этому опусу позднее обратился и Танеев, сделавший его оркестровую аранжировку).

Наконец, Чайковский с достаточным основанием можно считать родоначальником того явления, которое стали именовать полистилистикой. В самом деле, в «Пиковой даме» мы впервые в мировом музыкальном искусстве находим последовательно выдержанную систему образно-стилевого двоемирия. Причём, стилизованный пласт, сопоставляемый с актуальной для того времени драмой, не только является внутренне многоплановым по составляющим нацио-

нальным и хронологическим компонентам (русское, французское и «моцартианство» в шкале на весь XVIII-й и первую половину XIX века), но и выступает в массе семантических ипостасей. Здесь и обрисовка служебно-официозных сторон существования, и маска жизненного благополучия, и своеобразно выраженная ностальгия по безыскусности, простодушию, и воспоминание о безвозвратно прошедшей поре, и драматургически необходимая разрядка от потрясений основного сценического действия, и наконец – аллюзии-параллели к нему (романс Полины, интермедия «Искренность пастушки»).

Наряду с отображением кризисных явлений своего времени и в противовес им, в позднем творчестве Чайковского с достаточной отчётливостью обозначились контуры возникшего тогда движения за обновление, новый оптимизм и новую действенность. Это было непосредственно связано с восходящим потоком жизни и пророчествовало рождение молодых сил России. Данный процесс повлёк за собой определённые сдвиги в музыкальной технологии: в недрах ещё довольно прочной классической стилистики начинается вызревание элементов новой выразительности, связанной с раскрытием признаков мировосприятия, свойственного человеку XX столетия.

Вот несколько разноплановых примеров. Отдельные интонационные обороты арии Роберта и гимнической темы финала из оперы «Иоланта» предвосхищают черты современной песенной лексики. В «Вальсе снежных хлопьев» из балета «Щелкунчик» характер темброво-гармонического колорирования с ускользающе-арабескными извивами флейтовых фиоритур напоминает сонорные мерцания. Третий фортепианный концерт намечает тот бодрый бравурный стиль, который станет довольно типичным для советского инструментального концерта 1930–1950-х годов.

Весьма примечателен тематизм III части Шестой симфонии с его чеканным рельефом, жёсткостью и ударным складом, «стальным» блеском тембрового облачения. От этого тематизма (особенно, если попытаться представить его в соединении с материалом второго раздела арии Кашеевны из оперы Римского-Корсакова «Кашей») легко прослеживается генеалогия лейтмарша из оперы Прокофьева «Любовь к трём апельсинам», который стал одной из музыкальных эмблем начала XX века.

Но в целом процесс стиливого обновления был преимущественно подспудным, завуалированным. Основные перемены происходили пока что не столько в конкретном плане, сколько скорее были обращены к выявлению общих очертаний меняющегося жизнеощущения. В этом отношении следует прежде всего выделить идейно-образные линии, связанные с юношеской тематикой и народно-национальным началом.



Назревавшее зарождение новой эпохи уже в конце XIX столетия вызывает всё более настойчиво заявляющее о себе ощущение как бы заново открываемого мира и побуждает искусство всё чаще портретировать облик молодого поколения, выходящего на авансцену бытия. Вот в чём видится причина расцвета того явления, которое можно обозначить понятием юношеская тематика, что подразумевает запечатление различных граней – от младенчества до молодости. Причём показательно, что ещё в «Спящей красавице» (1888–1889) композитор практически не воспользовался мотивами детства и отрочества, хотя сюжет давал для этого все основания, но уже через какие-нибудь полтора-два года он становится выдающимся их выразителем.

Помимо неотразимого обаяния и безусловной убедительности образов, впечатляет богатство ракурсов и аспектов в отражении особенностей, присущих различным возрастным «категориям» – от трогательно-наивных детских сцен «Щелкунчика» до шумного и горячего бурления сил держащей молодости в Третьем фортепианном концерте. С интересом прослеживает Чайковский процесс взросления своих юных героев. Есть это и в «Щелкунчике» (эпизоды, связанные с зарождением лирической эмоции – № 6, 13, 14), но в качестве пружины происходящего со всей полнотой и диалектичностью он разворачивается в «Иоланте».

Исходной ступенью становления является здесь «колыбель жизни» (хрупкая в своей нежности и идиличности музыка первых трёх номеров), хотя уже и на этом этапе возникает нота внутренней неудовлетворённости, стремление к иному, неизведанному (ариозо Иоланты). Ключевым моментом повествования становится сцена Иоланты и Водемона, смысл которой – постепенное раскрытие чувства, а с ним и совершающееся на глазах зрителя возмужание в преодолении препятствий на пути к конечному утверждению. Вся последующая часть оперы оказывается проекцией этого момента, конкретизирующей и доводящей до логического завершения процесс постижения бытия.

В призме отроческого восприятия окружающее нередко рисуется в сказочных очертаниях, мир предстаёт как чудо, волшебство. Таких страниц много в «Щелкунчике» с его завораживающими «панорамами», обилием радужно-звончатых звучаний и пикторескных деталей (не случайно жанр произведения автор определил как балет-феерия). Пребывающую в грёзах душу ребёнка неоднократно посещает чувство зачарованности, что передаётся через полное торможение темпоритма, полуфантастические звуковые гирлянды с красочной аккордикой, арфообразные эффекты и насыщенные органые пункты (Колыбельная и средний раздел Скерцо-фантазии из Восемнадцати пьес для фортепиано ор. 72).

Народно-национальное начало, интерес к которому не ослабевал в русской музыке на протяжении всего XIX столетия, приобретает с 1890–х годов качественно новые очертания. Постепенно накапливались элементы, которые привели в 1910–е годы к резкому сдвигу в его понимании и трактовке (прежде всего в творчестве Стравинского и Прокофьева). Процесс этот начался с рубежа 1890–х годов и в числе примечательных вех у позднего Чайковского можно назвать хор «Соловушка» (1889) и две последние части струнного секстета «Воспоминание о Флоренции» (1890), где наблюдается подчёркнутое сближение с естеством народной музыкальной речи, с характерным для неё натурально-ладовым строем.

В поисках новых граней народно-национального композитор соприкасается даже с варваристикой – имеется в виду «Демонический танец пружинных кукол» из балета «Щелкунчик» (заключительный эпизод № 14), в чём-то предвосхищающий «Поганый пляс Кашеева царства» из «Жар-птицы» Стравинского: тот же зловеще-мрачный колорит и острый синкопированный рисунок, та же «дьяволиада» тритона.

С наибольшей активностью Чайковский разрабатывал новый подход к народно-национальному началу в жанровой сфере, связанной с запечатлением повседневной жизни, бытовых проявлений, отдохновений и празднеств. В ряде номеров «Щелкунчика» (сцены «Шоколад – испанский танец», «Чай – китайский танец», «Мамаша Жигонь и паяцы» и т.д.), а также некоторых других произведениях (например, «Характеристический танец» и «Танцевальная сцена» из Восемнадцати пьес ор. 72) без труда обнаруживаются различные свидетельства меняющегося отношения к жанровости.

Прежде всего обращает на себя внимание особый дух раскованности, что сказывается в освобождении от академических «запретов». На передний план выдвигается шумный, размашистый, даже разбитной характер, порой с чертами сознательного огрубления и примитивизации, что приближает к ярмарочно-балаганной манере. Подчас ощутима нарочитая буффонность, эксцентричность, утрировка – и тогда бурлескный стиль приобретает огротескованную окраску (с соответствующим интонационным изломом).

Многое осуществляется путём прямого выхода к «натуре», посредством широкого включения так называемого сомнительного, сниженного материала: уличная песенка, грубовато-фанфаронский солдатский марш, шарманочная мелодия и т. п. Соответственно понадобилась особая терпкость красок – будь то полиаккордовые наложения, «обнажение» тембров или сопряжение резко сопоставленных далёких регистров. Как видим, многое в этой палитре подготавливало балет Стравинского «Петрушка», который стал блистательным манифестом современного музыкального жанризма.

Весьма примечательный момент исканий композитора в сфере народно-национального был связан с выходом за пределы традиционного ориентализма. Чайковский, который всегда находился в стороне от увлечений музыкой Востока, в конце творческого пути неожиданно обнаруживает к ней интерес и даёт любопытнейшие её запечатления, приближаясь к эстетике «нового ориента». Его занимает не красочная экзотика, а явление «мистической души», особого мирозерцания, так отличающегося от привычно-европейского (именно этот ракурс в трактовке восточного начала станет для искусства XX века наиболее притягательным).

Отсюда та серьёзность тона, которая обнаруживается в монологе Эбн-Хакиа из «Иоланты» и сцене «Кофе – арабский танец» из «Щелкунчика». Автор демонстрирует здесь чуткое слышание особенностей ладового строя, ритмической организации, тембрового колорита в их убеждающей созвучности подлиннику. Самым деятельным образом используется магия остигатности, причём подчёркивается её закликательная природа. В монологе Эбн-Хакиа это становится основой драматургического развёртывания и позволяет добиться эффекта магнетического воздействия (благодаря настойчивому повторению формулы-однотакта с постепенным фактурно-динамическим разрастанием).

Итак, в общей картине позднего творчества Чайковского совершенно очевидно расслоение на два противостоящих потока, что не просто составляло антитезу скорби и радости, мрака и света, а отражало присутствие двух разнонаправленных линий: с одной стороны, жизнь слабеющая, увядающая, а с другой – жизнь, связанная с подъёмом сил, с чувством энтузиазма и жаждой обновления.

Композитор неоднократно фиксировал возникшее размежевание, но в рамках отдельно взятого произведения чаще всего делал это как бы по касательной или в виде эпизодического вкрапления, что соответствовало начальной фазе развёртывания данного процесса, когда многое ещё было скрытым, подспудным. Так, в гротеске из «Щелкунчика» (завершающий раздел № 5) слышится ирония в адрес «взрослых» – добродушный, но грубоватый и открытый шарж на «стариков». В «Пиковой даме» одной из реалий избывающей себя жизни становится образ Графини с её «песенкой», передающей забвение в былом.

В той же опере чрезвычайно интересно с рассматриваемой точки зрения оркестровое вступление к 5-й картине, где сопоставление панихидной молитвы и звонких фанфар обусловлено программным замыслом (воспоминание о похоронах Графини и указание на местонахождение Германа в военной казарме), но вместе с тем несёт в себе подтекст – обобщённые символы мёртвеющего старчества и молодости, полной сил и бодрости.

Отношения между прежним и новым Чайковский чаще всего раскрывал косвенно, через контраст устремлений и общей настроенности. Допустим, в «Иоланте» уходящее предстаёт в тонах сумрачной анемии, оцепенения с характерным отчуждённо-мёртвенным колоритом и фатальным оттенком (Интродукция) или в патетике мучительных терзаний с обнажённо страдальческой нотой (ариозо Рене). Идущее на смену заявляет о себе в порыве к свету, активности, в образах «живой жизни» (выражение В. Вересаева), в воодушевлении и восторженности, что естественно согласуется с обликом молодых героев оперы (эта линия кульминирует в арии Роберта и гимне-марше из сцены Иоланты и Водемона).

Подобная ситуация могла выливаться и в совершенно отчётливое противостояние. Такое происходит, к примеру, в Шести романах ор. 73 на слова Д. Раггауза, где резкое размежевание образов доведено до уровня поляризации. Половина номеров основана на интонациях стога, бессильного вопрошания, на горестных задержаниях и тягостной, давящей педали низкой тоники (частично в романсе «Мы сидели с тобой», от начала до конца в романсах «Ночь» и «Снова, как прежде»), что позволяет в разных оттенках и с различной степенью интенсивности выразить состояние психологической скованности, всепроникающей горечи, тоски, безнадежности с прорывами на кульминациях открытой экспрессии боли, отчаяния.

Этому противостоят романсы с восходящим, даже взбегающим ввысь мелодическим потоком, который поддержан радостным бурлением фигураций фортепианного сопровождения – так передаётся горячий порыв к жизни, чувство светлой взволнованности, дух молодости со свойственной ей пылкостью и окрылённостью (как бы в противовес заголовкам – «В эту лунную ночь», «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней»).

Отмеченные контрасты, как правило, не поддерживались отчётливо выявленным стилистическим расслоением, и целое оставалось в рамках позднеклассического искусства. Поэтому в таких случаях скорее приходится говорить о предвестии намечавшегося разлома эпох. Но Чайковский вплотную приближался к разработке данной проблематики и в её достаточно конкретном раскрытии, то есть на базе стиливого взаимодействия классического и современного как художественных репрезентантов – носителей старого, уходящего мира и мира нового, восходящего.

Одним из ярких воплощений этого дуализма стала Шестая симфония, где за столкновением жизни и смерти, личностного начала и надличных сил просматривается второй план, связанный с конфронтацией старого и нового, что с наибольшей явственностью заявляет о себе в противостоянии скерцо остальным частям цикла. Ведущая образная сфера

– череда конфликтов и катастроф, в конечном счёте выливающих в цепь скорбных ламентаций, смысл которых в мученическом ощущении жизни, а также в оплакивании и отпевании безвозвратно уходящего, что придаёт этой симфонии черты реквиема.

III часть не изолирована от других – к примеру, зерно её настроенности появляется в середине побочной партии I части (радужность флейтового тембра, устремление ввысь, «легкокрылость»). Собственно скерцо – «племя младое, незнакомое», встающее в дерзком и праздничном развороте наступательного шествия (о чертах современной стилистики в этом тематизме выше уже говорилось).

Следует признать, что при всей объективности художественного исследования проблемы конфликтного расслоения жизни переломного времени Чайковский оставался сыном XIX века, выстраивая свои поздние концепции с позиций уходящей эпохи. Общеизвестно, к какому решению после долгих колебаний пришёл он в отношении финала последней симфонии – им стало именно *Adagio lamentoso*, а не *Allegro molto vivace*.

Примерно то же находим и в вокальной серии ор. 73, которая с явной «тенденциозностью» формируется не по принципу чередования контрастов, а таким образом, что светлые порывы (№ 3, 4, 5) оказываются в тисках душевного надлома и разуверенности (№ 1, 2, 6). Причём внутри каждой из линий развитие идёт по восходящей: в побочной – с нарастанием эмоций

радостного приятия бытия, в основной – с углублением мотивов исхода. То есть происходит усиление конфронтации восторга жизни и её погребения, и побеждает в этом противоборстве второе. Подобную расстановку акцентов в возникшей антитезе «закат – восход» можно понять только в контексте трагедийного восприятия происходящего слома времён...

Резюмируя сказанное, выделим следующее. С точки зрения тенденций, устремлённых в перспективу XX столетия, Чайковскому последних лет удалось наметить ключевую проблему переходного периода 1890–1920-х годов, состоящую во взаимодействии двух стилевых систем, за противоборством которых улавливалось всеохватывающее содержание – движение от уходящей эпохи к эпохе нынешней. Кроме того, он стал зачинателем неоклассицизма, нашёл новые подходы в воплощении народно-национального начала, жанровой стихии, юношеской тематики, обозначил сильнейшее нарастание конфликтности, симптомы обнаружившейся дисгармонии существования и зловещие признаки его дегуманизации.

Творчество Петра Ильича Чайковского прервалось слишком рано, когда искусство России ещё только вступало в полосу «сдвига всех осей» (Вяч. Иванов), но и трёх-четырёх лет оказалось великому композитору достаточно, чтобы выявить ряд важнейших позиций для формирования музыкального мышления новой эпохи.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. 375 с.
2. Моисеев Г. А. Камерные ансамбли П. И. Чайковского. М.: Музыка, 2009. 296 с.
3. Николаева Н. С. Симфонии П. И. Чайковского. От «Зимних грёз» к «Патетической». М.: Музгиз, 1958. 299 с.
4. Розанова Ю. А. П. И. Чайковский // История русской музыки. М., 1981. Т. 2, кн. 3. 310 с.
5. Ручьевская Е. А. Чайковский: краткий очерк жизни и творчества. СПб.: Композитор, 2010. 140 с.
6. Силвестер Р. Д. Все романсы П. И. Чайковского / пер. с англ. Н. Н. Кулаковой. М.: Наука, 2013. 388 с.
7. Ярустовский Б. М. Оперная драматургия Чайковского. М.; Л.: Музгиз, 1947. 242 с.

## REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *O muzyke Chaykovskogo* [About Tchaikovsky's Music]. Leningrad: Muzyka Press, 1972. 375 p.
2. Moiseyev G. A. *Kamernye ansambli P. I. Chaykovskogo* [Works for Chamber Ensemble by Piotr Ilyich Tchaikovsky]. Moscow: Muzyka Press, 2009. 296 p.
3. Nikolayeva N. S. *Simfonii P. I. Chaykovskogo. Ot «Zimnikh grez» k «Pateticheskoy»* [The Symphonies of Piotr Ilyich Tchaikovsky. From the "Winter Dreams" to the "Pathetique"]. Moscow: Muzgiz, 1958. 299 p.
4. Rozanova Yu. A. P. I. Chaykovskiy [P. I. Tchaikovsky]. *Istoriya russkoy muzyki* [The History of Russian Music]. Vol. 2, book 3. Moscow, 1981. 310 p.
5. Ruchyevskaya E. A. *Chaykovskiy: kratkiy ocherk zhizni i tvorchestva* [Tchaikovsky: a Brief Sketch of his Life and Work]. St. Petersburg: Kompozitor, 2010. 140 p.
6. Silvester R. D. *Vse romansy P. I. Chaykovskogo* [Complete Songs by Tchaikovsky]. Translation from the English by N. N. Kulakova. Moscow: Nauka, 2013. 388 p.
7. Yarustovsky B. M. *Opernaya dramaturgiya Chaykovskogo* [Tchaikovsky's Operatic Dramaturgy]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1947. 242 p.

Прогнозы иной эпохи

Творчество П. И. Чайковского последних лет совпало с исходным моментом процесса перехода от предшествующей эпохи к эпохе нынешней. В нём нашли завершение многие тенденции, характерные для уходящей культуры, и вместе с тем чутко предвосхищались некоторые стороны будущего искусства. Композитор сумел с достаточной ясностью передать идею исхода классико-романтической эпохи, подчеркнув при этом остродраматическое восприятие зреющего слома во внутреннем мире человека и окружающей его действительности. Однако в определённых своих сторонах отмеченная настроенность оказывалась и приметой нового жизнеощущения. Происходившее было не только скорбным знаком уходящей цивилизации – одновременно это был знак вступления в историческую зону колоссальных коллизий и

трагического мироощущения. Наряду с отображением кризисных явлений своего времени и в противовес им, в позднем творчестве Чайковского отчётливо обозначились контуры возникшего тогда движения за обновление, новый оптимизм и новую действенность, что было непосредственно связано с восходящим потоком жизни и чем пророчествовалось рождение молодых сил России. Этот процесс повлёк за собой определённые сдвиги в музыкальной технологии: в недрах ещё довольно прочной классической стилистики начинается вызревание элементов новой выразительности, связанной с раскрытием признаков мировосприятия, свойственного человеку XX столетия.

**Ключевые слова:** П. И. Чайковский, стилевые элементы музыки XX столетия, классико-романтическая эпоха в музыке

Predictions of a New Epoch

The musical output of Piotr Ilyich Tchaikovsky during his final years coincided with the terminal moment of the process of transition from the preceding epoch to the present time period. His music demonstrated the conclusion of many tendencies characteristic for the departing culture and, at the same time, sensitive harbingers of certain aspects of the future art. The composer was able to convey the idea of the denouement of the Classical-Romantic epoch with a sufficient amount of distinctness, at the same time, having stressed the acutely dramatic perception of the maturing breakdown in the inner world of the human being and his surrounding environment. Nonetheless, in some of his aspects the marked tone turns out to be signs of a new perception of life, as well. Not only did the occurring events present a doleful sign of the departing civilization, but simultaneously it was a sign of entrance into a historical

period of immense collisions and a tragic world perception. Along with the reflection of the critical phenomena of his time and in counterbalance to them, Tchaikovsky's late music distinctly marked out the contours of the trend newly appeared at that time, gearing towards renewal, new optimism and new efficiency, which was directly connected with the arising current of life and which prophesized the birth of the young artistic forces of Russia. This process triggered certain shifts in musical technology: in the depths of the still quite sturdy classical style there begins the maturation of elements of new expressivity connected with the disclosure of signs of the world perception characteristic of 20<sup>th</sup> century human beings.

**Keywords:** P.I. Tchaikovsky, stylistic elements of 20th century music, the Classical-Romantic epoch in music

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.114-120

**Демченко Александр Иванович**

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки  
E-mail: alexdem43@mail.ru

Саратовская государственная  
консерватория им. Л. В. Собинова  
Российская Федерация, 410012 Саратов

**Alexander I. Demchenko**

Doctor of Arts,  
Professor at the Music History Department  
E-mail: alexdem43@mail.ru  
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory  
Russian Federation, 410012 Saratov

