

Начиная с этого номера, в рамках рубрики Studia будут публиковаться фрагменты выпускных квалификационных работ по специальности «Музыковедение», защищенных в Санкт-Петербургской государственной консерватории в 2018 году.
Редакция

Maria AVDEEVA
Dialogue as the basis of the
composition and dramaturgy
of G. I. Banshchikov's opera
Woe from Wit

The article is dedicated to G. I. Banshchikov's key composition in the opera genre — the opera *Woe from Wit*, written on the plot of the comedy of the same name by A. S. Griboedov. The main attention is paid to the idea of dialogue in the musical drama of the opera: the dialogue between the composer and the author of the literary source Griboedov, dialogue as the main forms of communication between actors, and the dialogue of waltzes (Griboedov's and Banshchikov's).

Keywords: G. I. Banshchikov, A. S. Griboedov, *Woe from Wit*, opera, comedy, libretto, musical dramaturgy, dialogue.

Мария АВДЕЕВА
Диалог как основа
композиции и драматургии
оперы Г. И. Банщикова
«Горе от ума»¹

Статья посвящена ключевому сочинению Г. И. Банщикова в оперном жанре — опере «Горе от ума», написанной на сюжет одноименной комедии А. С. Грибоедова. Основное внимание уделено идее диалога в музыкальной драматургии оперы: диалога композитора с автором литературного первоисточника — Грибоедовым, диалога как основной формы общения действующих лиц, и диалога вальсов (Грибоедова и Банщикова).

Ключевые слова: Г. И. Банщикова, А. С. Грибоедов, «Горе от ума», опера, комедия, либретто, музыкальная драматургия, диалог.

По признанию самого Геннадия Ивановича Банщикова, его излюбленным жанром является опера: «Будь моя воля — я писал бы только оперы»². В этом жанре перу композитора принадлежит семь сочинений: радиоопера для детей «Осталась легенда» (1967), «Любовь и Силин» (1968) по Козьме Пруткову, «Опера о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (в двух редакциях: 1971; 1982), опера-мюзикл «Смерть корнета Кляузова» (1976) по рассказу А. Чехова «Шведская спичка», микромоноопера «Волшебные силы искусства» на стихи Ю. Кима, «Горе от ума» (1981–1984) по одноименной комедии Грибоедова — опера, до сих пор не поставленная в Петербурге. И, наконец, «Любовник Мельпомены» («Маскарад времен Екатерины Великой», 2002) по пьесе А. Шуйгиной. Единственная «большая» опера среди перечисленных — «Горе от ума» — одно из важнейших сочинений в творчестве композитора, сценическую судьбу которого в пору назвать трагической. Поставленная в 1985 году в Красноярском театре оперы и балета, опера довольно скоро сошла со сцены и с тех пор ожидает своего возрождения на подмостках оперного театра.

Театральность, как отмечают исследователи творчества Банщикова, — черта, присущая не только произведениям мастера для театра. Театральность проявляет себя и в инструментальной музыке композитора. Многие темы в Дуодецимете, фортепианных сонатах, других инструментальных сочинениях ведут себя столь ярко и выпукло, что вызывают ассоциации с поведением героев в пьесе, а развитие в них напоминает разворачивание увлекательного театрального сюжета.

Банщикова, восприняв афористически философский и, вместе с тем, иронический тон грибоедовского повествования, добавил к нему свой драматический подтекст, отчего ирония в его прочтении комедии обрела гораздо более горький оттенок, а в процессе развития и вовсе уступила место трагической эмоции. Более того, «относительно автономная» музыкальная драматургия, где тщательно выписан психологический ряд, создает мощный внутренний план музыкального развития и дает основание определить «Горе от ума» Банщикова как музыкально-психологическую драму.

Для синтаксического строения оперы Банщикова характерно отсутствие завершенных периодических

¹ Статья написана на основе второй главы дипломной работы «Г. И. Банщикова. Опера „Горе от ума“». Научный руководитель — кандидат искусствоведения, профессор И. Е. Роголев.

² Материалы личной беседы автора с Г. И. Банщиковым.

структур, в ней нет замкнутых номеров. Сцены «Горя от ума» свободно перетекают одна в другую, а их смену мы обнаруживаем по кратким ремаркам, указывающим на изменение состава действующих лиц (подобно обозначению явлений в пьесе Грибоедова) или «предмета разговора» героев. В соответствии с этим, опираясь на определение Е. А. Ручьевской³, «Горе от ума» можно определить как оперу речитативную. Ее композиция представляет собой цепь сквозных сцен, сгруппированных в четыре картины, каждой из которых предпослано оркестровое вступление и которые, следуя *attacca*, в свою очередь, группируются по две и образуют два акта. Действие первых двух картин происходит в гостиной в доме Фамусова. Место действия Третьей картины — зал в доме Фамусова (бал), место действия Четвертой — парадные сени в доме Фамусова.

Очевидно, что Баншиков во многом опирается на традицию русской речитативной оперы, заложенную «Каменным гостем» А. С. Даргомыжского и продолженную «Женитьбой» М. П. Мусоргского, «Моцартом и Сальери» и «Боярыней Верой Шелогой» Н. А. Римского-Корсакова, «Пиром во время чумы» Ц. А. Кюи, «Скупым рыцарем» С. В. Рахманинова, «Игроками» Д. Д. Шостаковича... «В эстетике композиторов, Могучей кучки», преклонявшихся перед „Каменным гостем“ Даргомыжского, критерий правды и реализма был заключен в правдивости интонации, в максимальном приближении ее к звучанию речи» [7, с. 76]. В высказываниях кучкистов так или иначе этот девиз был озвучен. В «Летописи моей музыкальной жизни» Н. А. Римский-Корсаков отмечает: «Я принялся за пушкинского „Моцарта и Сальери“ в виде двух оперных сцен речитативно-ариозного стиля. Сочинение это было действительно чисто голосовым; мелодическая ткань, следящая за изгибами текста, сочинялась впереди всего; сопровождение, довольно сложное, образовалось после <...> Я был доволен; выходило нечто для меня новое и ближе всего подходящее к манере Даргомыжского в „Каменном госте“» [5, с. 268].

Но все перечисленные выше оперы являются скорее экспериментами в сфере камерной речитативной оперы. Неслучайно сам Мусоргский называл «Женитьбу» «этюдом для камерной пробы»⁴, а Римский-Корсаков после «Моцарта и Сальери», «Веры Шелогой» воскликнул: «Хватит „Каменного гостя“! Надо и музыки!» [4, с. 127].

Опера Баншикова, в отличие от камерных речитативных опер кучкистов, является «полнометражной» оперой для большого симфонического оркестра и большого хора, не говоря уже о значительном количестве солистов. Да и «этюдом» ее не назовешь, поскольку она представляет собой одну из вершин творчества выдающегося композитора, отразившую его многолетние, напряженные искания в оперном жанре.

Многие свои идеи композитор воплотил с помощью особых драматургических приемов. И одним из ярких таких приемов стала целая система диалогов, мастерски выстроенная композитором в опере.

«Диалог» с первоисточником

Первый в этой системе — диалог композитора (уже не автора либретто, а именно — композитора) с драматургом. Понятно, что любой композитор, обращаясь к литературному произведению в качестве первоисточника оперного либретто, вступает с его автором в особые отношения. В соответствии со своей музыкально-драматургической концепцией, композитор может сократить литературный текст, уменьшить количество действующих лиц, нарушить последовательность сценического действия... Однако отношения Баншикова с литературным первоисточником — это именно диалог с автором комедии, от лица коего выступает освященная полуторавековой историей интерпретационная традиция. Композитор принципиально переосмысливает грибоедовские образы Чацкого и Софьи, и эти изменения столь значительны, что в пору говорить о полемике композитора с драматургом, полемике, ведущейся музыкальными средствами.

Уже первое появление Чацкого в опере (в доме Фамусова) говорит о том, насколько переосмыслен Баншиковым грибоедовский герой. Его выход на сцену (в Первой картине) сопровождается взлетающим, словно вихрь, виолончельным пассажем. Мощное оркестровое *tutti* с фанфарами валторн, возгласами труб, поддерживаемых ударами тарелки, отсылает нас к некоторым героико-драматическим страницам симфонических поэм Р. Штрауса.

«Чуть свет — уж на ногах! И я у ваших ног», — как-то преувеличенно восторженно восклицает Чацкий, адресуясь к Софье. Все в этом обращении вроде бы соответствует моменту: после долгой разлуки герой счастлив вновь встретить предмет своей любви. В комедии эта открывающая сцену фраза (быть может — с годами!) обрела некоторый иронический оттенок. Неслучайно ведь «кривое отражение» Чацкого — Репетилов — в буквальном смысле при встрече с Чацким оказывается «у ног» последнего, растянувшись на полу. Чацкий Баншикова, приветствующий Софью, слишком, и оттого не вполне естественно, радостен. Во-первых — начало: гимническая кварта — уж очень мужественный зачин любовного обращения! Во-вторых — встречный ритм (на ногах) довольно странной (в объеме тритона) записанной в четырехдольном метре мазурочной фигуры создает впечатление эдакого неуклюжего танцевального па. Наконец, в-третьих, вся фраза весьма динамично устрем-

³ «Речитативная форма строится по принципу речитативного синтаксиса и состоит преимущественно из фрагментов асимметричных, свободно перетекающих друг в друга. Аperiodичность, отсутствие завершенных типовых структур — главная ее черта» [6, с. 393–394].

⁴ Письмо М. П. Мусоргского к А. А. Голенищеву-Кутузову от 15 августа 1877 года [3, с. 196].

лена к вершине, которая приходится на «вытянутое» на целый такт «ми» и своей кульминацией подчеркивает слово «ног», что выглядит едва ли не комично (пример 1).

В результате фраза, не лишённая у Грибоедова оттенка иронии (или обретшая его в своей жизни в бытовой речи), в опере «Горе от ума» становится транслятором не самоиронии Чацкого, а иронии композитора, окрашенной в драматические тона.

И далее! Выпавший приветственную фразу Чацкий вдруг умолкает, быть может, под холодно-удивленным взглядом Софьи. Гармоническая рассогласованность — словно свидетельство возникшей неловкости. Подобно начальному взлету следует столь же импульсивный, обрушивающийся в *cis-moll*, поток у низкого дерева и струнных. Едва возникшее радостное чувство сменяет смятение. Это ли не диалог композитора с драматургом?

А вот проявление «полемики» двух авторов на примере музыкального портрета Софьи. В трактовке Банщикова Софья подвергается изменению не меньшему, чем Чацкий. Рискнем заметить, что в опере ее линия развития выглядит более сложной, чем у Грибоедова, а отношения с Чацким — более драматичными. В первой сцене с влюбленным в нее Чацким Банщиков рисует героиню, в том числе, и ироническими средствами. Последний же диалог главных героев не содержит и наме-

ка на иронию, являя собой один из самых драматичных эпизодов оперы.

У Грибоедова Софья не лишена некоего романтического очарования, она мечтательна и даже склонна к размышлениям. В опере, точнее в ее начале, Софья выглядит совершенно иначе. Тема, которую старательно выпевает героиня (иначе не проинтонировать чисто) — не что иное, как секвенция, «пленяющая» своим простодушием. Венчающее секвенцию «соль», протянутое на три четверти такта, с одной стороны, чувствительно-сентиментально, с другой стороны, создавая остановку на этом неприготовленном задержании, сообщает мелодии некую назидательность: наша героиня не чужда резонерства! Вместе с тем, интонационно эта фраза, которой суждено стать лейттемой в опере, весьма близка к лирическим темам современных Банщикову советских мюзиклов, что также характеризует банщиковскую Софью определенным образом. Добавим к этому солирующую скрипку в оркестре, где разрастаются в геометрической прогрессии (б. 3, ув. 4, б. 6) не то скрябинские, не то вагнеровские мотивы томления на фоне красочной гармонической последовательности... Перед нами в этой сцене — молодая, чувствительная, возможно, начитавшаяся, как Татьяна или Наталья Павловна, романов в духе «Грандисона»⁵, но, вместе с тем, рассудительная особа, с нетерпением ожидающая жениха (пример 2).

Пример 1

Росо più mosso ♩ = 120

ЧАЦКИЙ *f*

Чуть свет — уж
на ногах! И я ува-ших ног.

Пример 2
Лейттема Софьи

Росо meno mosso ♩ = 96

mp

Счаст - ли - вы - е ча - сов не на - блю - да - ют.

⁵ Имеются в виду литературные пристрастия пушкинских героинь — сентиментальные романы Самюэля Ричардсона, например «История сэра Чарльза Грандисона» (1754).

В диссертации «Музыкальный театр Банщикова: жанрово-драматургические особенности произведений на сюжеты русской классической литературы» М. В. Холодова пишет: «В музыкальной драматургии оперы образ Софьи предстает наследницей оперных героинь П. Чайковского» [9, с. 111]. На наш взгляд, если Банщиков и дает в данный момент какую-то отсылку к сцене письма Татьяны («взволнованность материала», порученного струнной группе оркестра и основанного на секвенционном движении мелодии), то исключительно в ироническом смысле.

Говоря о диалоге Банщикова с автором комедии, нельзя не остановиться на судьбе грибоедовских афоризмов. Обращаясь в опере «Горе от ума» к грибоедовскому шедевру, Банщиков поставил перед собой немислимо сложную, если не сказать неразрешимую, задачу: сочинить музыку на либретто по пьесе, в которой едва ли не каждая реплика давно превратилась в то, что называется «крылатой фразой». И композитор избрал, как нам кажется, единственно возможный путь в решении этой проблемы: он не стал создавать музыкальные эквиваленты афоризмам Грибоедова — соревнование, в котором он по объективным причинам был бы обречен на поражение, но включил афоризмы в их музыкальном воплощении в речь персонажей, превращая эти положенные на музыку «крылатые фразы» в квинтэссенцию их эмоционально-психологических характеристик. Так, грибоедовская сентенция «счастливые часов не на-

блюдают», став частью музыкального портрета Софьи, зазвучала в своем первоначальном виде как ироническая усмешка в адрес героини. Грибоедовский афоризм является для Банщикова своеобразным средством раскрытия и усиления подлинной сущности того или иного героя. Часть афоризмов Грибоедова Банщиков превращает в лейттемы своих героев. Возникая позже уже в другом музыкальном контексте и иной сюжетной ситуации, эти лейттемы сочетаются с другим вербальным текстом (например, знаменитое «В мои лета не должно сметь свое суждение иметь» Молчалин «распевает» на материале лейттемы Софьи; *пример 3*).

Повторяя секвенцию Софьи, он дополняет ее еще одним — четвертым и (что сложно не заметить) «лишним» звеном. В этом «лишнем» звене сошлось, по сути, все в характере Молчалина: и внутренняя пустота, и хамелеонство, и стремление буквально из кожи вылезти, чтоб угодить.

Такова же судьба знаменитого скалозубовского афоризма: на вопрос Фамусова «Как вам доводится Настасья Николавна?» этот персонаж, как мы помним, отвечает: «Не знаю-с, виноват; мы с нею вместе не служили». У Грибоедова это реплика туповатого солдафона. Банщиковский Скалозуб гораздо острее. Это — идиот в мундире. И «пум-пурум» тому убийственное подтверждение (Вторая картина; *пример 4*).

Обращаясь к грибоедовским афоризмам, Банщиков не только создает эмоциональные и психологиче-

Молчалин

Пример 3

В мо - и ле - та не долж - но сметь сво - е суж -

- де - ни - е и - меть.

Скалозуб

Пример 4

- на? Не зна-ю-с, мы с не-ю вме-сте не служи - ги - ги-ги-ги-ли. Пум-пу-рум.

ские акценты в портретах своих героев, но сообщает большую ясность своим оценкам того или иного персонажа в различных ситуациях. Так, например, реплика «Блажен, кто верует» композитор предваряет простеньким и никак не подготовленным предшествующей, задумчивой, с оттенком сомнения, фразой «Положимте, что так» затактом к C-dur. После этого довольно банального затакта отвечающее ему квартетное возгласие звучит преувеличенно пафосно и оттого вновь оказывается под прицелом иронии композитора, дающего таким способом осознать сомнительность положения главного героя (пример 5).

Примеров подобного рода заочных, «разведенных во времени» диалогов (разной степени полемичности) композитора и автора комедии множество. Приведенные образцы этого диалога свидетельствуют о степени его интенсивности.

Диалог как основная форма общения действующих лиц

Как было отмечено ранее, особенностью строения «Горя от ума» является практически полное отсутствие развернутых сольных эпизодов. Сцены «Горя от ума» представляют собой череду диалогов, непрерывно следующих один за другим. Даже короткие монологи Чацкого в пору назвать внутренними диалогами. Пытаясь разгадать чувства Софьи и ее отношение к себе, он ищет ответы на вопросы, задаваемые себе самому. Единственный развернутый ансамбль в опере — сцена бала с участием хора (из Третьей картины Второго акта) — не только не обрывает цепь диалогов, но, напротив, оказывается своеобразным катализатором их развития. Вступая в свою кульминационную фазу в данной сцене, диалоги становятся еще более динамичными и напряженными. Именно в сцене бала выходит на поверхность, становясь очевидным, конфликт между двумя близкими, но такими далекими друг другу Чацким и Софьей.

Главный герой оперы — Чацкий — находится в весьма динамичном контакте со всеми действующими лицами, настолько динамичном, что в некоторых случаях диалоги превращаются в своего рода «интонационные поединки». Подобное явление в «Аиде» Дж. Верди отмечает Н. И. Дегтярёва в своей работе «„Аида“, „Отелло“, „Фальстаф“ Дж. Верди: интонационный сюжет и музыкальная драматургия»: «дуэт становится диалогом-поединком» [2, с. 27]. Одна из «напряженных интонацион-

ных коллизий» в опере «возникает во взаимодействии тем Аиды и Амнерис. <...> Тема ревности в партии Амнерис становится инвариантом практически всех наиболее ярких и рельефных тематических структур, связанных с образами Радамеса и Аиды (общность синтаксиса, ритмического рисунка, тематических ячеек)» [2, с. 28–29].

Анализируя «диалогическое пространство» Чацкого, нельзя не заметить, что его партия поделена между двумя сюжетными линиями «Горя от ума». Первая (назовем ее условно «лирической») относится к сфере отношений с Софьей. Вторая представлена диалогами Чацкого с представителями московского высшего света. В ходе развертывания первой линии Чацкий поначалу предстает окрыленным, стремительным, влюбленным и полным надежд, но постепенно утрачивающим почву под ногами. Второй пласт диалогов главного героя представляет все более разрастающуюся линию конфликта с обществом, частью которого он когда-то был. В Финале две эти линии сходятся, и в момент схождения наступает трагическая развязка оперы.

Диалогические сцены Чацкого и Софьи — стержневые в музыкальной драматургии оперы. Парадокс заключается в том, что взаимодействие этой пары обобщается «интонационным поединком», в котором по крайней мере один из героев влюблен самым нешутливым образом.

Всего в опере четыре «маркирующие» действие диалогические сцены Чацкого и Софьи, по одной в каждой картине. Первая из них — появление Чацкого в доме Фамусова, вторая — диалог после падения Софьи в обморок из-за «несчастья» с Молчалиным, упавшим с лошади. Третья сцена происходит на балу, когда Чацкий пытается разгадать, в кого влюблена Софья. И, наконец, четвертая — «разоблачение любви» Софьи, развязка оперы. В этих сценах обращает на себя внимание мастерски реализованная «интонационная диффузия»: Чацкий и Софья не просто обмениваются мелодическим материалом. Каждый момент такого интонационного проникновения «ранит» собственный материал участников этого поединка. При этом — еще один парадокс! — в диалогических сценах Чацкого с Софьей мы обнаруживаем отсутствие лирики в партии главного героя, вплоть до последней сцены.

Первое же появление (вторжение) Чацкого прерывает диалог Софьи и Лизы. Девушки обсуждали возможных кандидатов в женихи Софьи, речь шла о Молчалине. Софья мечтает о нем и противопоставляет его Чацкому

Пример 5

ЧАЦКИЙ *f* rit.

Бла - жен, кто ве - ру - ет, теп - ло е - му на све - те!

(«Кого люблю я, не таков»). Остается только предполагать, в какие чувства повергло Софью вторжение Чацкого в момент мечтаний о возлюбленном. Первая фаза данной диалогической сцены открывается репликой Софьи: «Ах, Чацкий, я вам очень рада» с ремаркой «растерянно». Интонации — тритон, приходящийся как раз на имя Чацкого, — звучат действительно растерянно. Речитативный диалог героев красочными гармониями поддерживает оркестр. Чацкий взволнован! Но в оркестре на *piano* неоднократно повторяется флейтовый мотив: он разделяет реплики героев и отсылает нас к флейтовым мотивам из сцены Лизы и Фамусова в самом начале Первой картины («То флейта слышится, то будто фортепьяно»). Мотив этот двигается по звукам ломаного септаккорда, что интонационно приближает его к песенке Молчалина из Третьей картины («По мере я трудов и сил три награжденья получил») — деталь чрезвычайно важная, отчасти раскрывающая психологический подтекст происходящего. Речь между девушками шла о Молчалине, а потому тень его витает на протяжении всего диалога.

В этой сцене уже хорошо заметен тот самый «интонационный поединок», о котором шла речь. Дело в том, что в обиходном своем существовании сентенция «Блажен, кто верует» часто цитируется без своего продолжения «тепло ему на свете». А между тем, именно это заключение содержит разгадку того, что и как происходит в рассмотренной ранее первой части вложенного в уста Чацкого афоризма. Музыкальный материал этого заключения представляет собой пазл из элементов лейттемы Софьи!

Вторая фаза сцены открывается вопросом Чацкого: «Здесь нынче тон каков?» [клавир⁶, ц. 38]. Вокально-

му «интонационному поединку» Софьи и Чацкого явно «подыгрывает» оркестр. Его тембры, будто «подогреваемые» спором главных героев, также вступают в поединок: первые и вторые скрипки противостоят флейтам. Когда речь заходит о «смешении языков, французского с нижегородским», Софья, задетая тоном Чацкого, осуждающего нравы и быт Москвы, начинает его передразнивать, явно копируя интонации: если в партии Чацкого был ход по звукам излюбленного Баншиковым уменьшенного трезвучия, то в партии Софьи — по звукам уменьшенного септаккорда.

Чацкий, не желая остаться в долгу, пародирует интонации Фамусова: на словах «По крайней мере не надутый» звучат доминантовые цепочки — важная деталь музыкального портрета этого персонажа. В это время Софья, выражая недовольство речами Чацкого, резюмирует (в сторону): «Не человек — змея!». А затем, адресуясь к Чацкому, копируя его реплику, вопрошает: «Случалось ли, чтоб вы добро о ком-нибудь сказали?».

«Интонационный поединок» героев вновь обнаруживает себя в третьей, финальной фазе этой сцены: начиная свое лирическое обращение к Софье с типичной интонации романсового происхождения («И день, и ночь»), Чацкий вдруг «застывает» на терцовом мотиве из предшествующей реплики Софьи («о ком-нибудь сказали»). Эта интонация звучала у Софьи естественно — просто, но живо (нисходящая секвенция). Напротив, в партии Чацкого в верхнем регистре этот мотив («по снеговой пустыне») звучит скованно, словно оцепенев (Пример 6).

В завершение сцены на *piano*, в верхней тесситуре баритонового диапазона, Чацкий практически вполгласа произносит: «И все-таки я вас без памяти люблю!».

Пример 6

Росо *meno mosso* ♩ = 108

ЧАЦКИЙ *mf*

о ком-ни-будь ска-за-ли? Вот доб-ро-е вам де-ло:

p *gliss.* *pp*

tr

и день и ночь по сне-го-вой пус-ты-

(8)

⁶ Здесь и далее ссылки даются на издание: Баншиков Г. И. Горе от ума. Опера в двух актах, четырех картинах. Клавир. Л.: Сов. композитор, 1989.

Крайне напряженное интонационно высказывание акцентирует мотив в объеме тритона, мигрирующий от Чацкого к Софье и обратно. Ответом Чацкому служит остинато (в тексте Грибоедова ремарка: «минутное молчание»). Здесь впервые становится очевидной роль остинато в опере. Призванное подчеркнуть важнейшие драматургические узлы в действии, оно берет на себя роль трагического оркестрового комментария. В данной сцене остинато — словно предсказание обреченности чувства Чацкого, поэтому фактуру Финала Первой картины также пронизывает остинатная ритмическая фигура. Как видим, уже на этой стадии развертывания диалогической линии Чацкого и Софьи иронию начинает теснить драматическая эмоция. Пока еще подспудно, но уже ощутимо.

Следующая диалогическая сцена Чацкого и Софьи буквально врывается в диалог Скалозуба и Чацкого (ремарка: «вбегает Софья, за ней Лиза») и отличается существенным нарастанием драматизма, по сравнению с первым их «интонационным поединком».

Собственно «интонационный поединок» Софьи и Чацкого происходит в третьем разделе этой сцены. «Где он? Что с ним? Скажите мне!» — восклицает едва пришедшая в чувство героиня на фоне звучащего уменьшенного септаккорда. Благородные ариозные интонации Чацкого контрастны нервным, взвинченным репликам Софьи — герой словно не подозревает о своем счастливом сопернике. Софья приводит Чацкого в замешательство своим обвинением в «холодности». Чацкий близок к разгадке тайны Софьи. «Смятенье! Обморок! Поспешность! Гнев! Испуг!» — целая гамма чувств, пережитых Софьей во время падения Молчалина с лошади, отзывается столь же сильно и в душе Чацкого. «Такое можно ощущать, когда лишаешься единственного друга», — заключает Чацкий и покидает сцену, сопровождаемый остинатной фигурой.

Третья диалогическая сцена Чацкого и Софьи происходит на балу. Этот диалог героев подготавливает развязку: сразу после него Софья «запускает» слух о сумасшествии Чацкого. Прием, примененный здесь Баншиковым — обособление данной сцены, изъятие ее из общих бальных увеселений, — приводит к тому, что все внимание концентрируется на главных героях. Единственное, что напоминает о происходящем вокруг Софьи и Чацкого бале — невнятные реплики хора (ремарка: «хористы бормочут произвольные слова в пределах указанной высоты и длительности»; ц. 127).

Четвертая и последняя диалогическая сцена Чацкого и Софьи завершает линию их взаимоотношений в опере. Завершение это с точки зрения интонационного и тематического развертывания логично и предсказуемо: в данном диалоге сходится основной материал главных героев в виде, явившемся результатом всего предшествующего развития.

Вместе с тем, и здесь проявляется незаурядное мастерство Баншикова композитора-драматурга-режисера, психологическое решение этой сцены неожиданно

и по-своему парадоксально. От первоначальной иронии в изображении Чацкого не осталось и следа! В его партии появляется подлинно лирическая интонация. Разумеется, она готовилась в прежних сценах. Но всякий раз что-то мешало ей окристаллизироваться. В данный момент лирический тон высказывания становится очевидным. Уже не «раня» друг друга взаимными цитатами, Чацкий и Софья бережно и взволнованно передают из партии в партию выразительную фразу, в основе которой — уменьшенный септаккорд. Весьма парадоксальное, в свете предшествующих событий и колкостей, сближение.

Однако это кажущееся согласие на самом деле оказывается видимым. Подлинное состояние и положение героев раскрывает партия оркестра, где на протяжении дуэта, поддерживая сначала Чацкого, затем Софью, возникает тема Вальса Грибоедова. Внешне это может служить знаком примирения (которого так страстно желал Чацкий), но... Вальс «рассыпается» буквально на глазах, как «рассыпается» так и не состоявшееся ариозо Чацкого. Реплики героя звучат одиноко и словно растерянно. В оркестре, подобно обрывкам мыслей, мелькают «осколки» тем Чацкого. Хаос царит в сознании героя. Собственно говоря, перед нами — трагическая развязка действия. Все происходящее после — ее результат и трагический авторский комментарий.

Иначе выстраиваются диалоги Чацкого с другими персонажами. Чацкий и Молчалин — конфликтующие образы. Их диалог в начале Третьей картины Второго акта весьма показателен с этой точки зрения. Молчалин — счастливый соперник Чацкого, который еще этого не знает (хотя подозрения уже начинают овладевать им).

Появление самого Молчалина в опере выглядит существенно иначе, чем в комедии Грибоедова. Молчалин «проходит по залу, не замечая Чацкого, насвистывая» (ремарка Баншикова). Полагая, что он один, Молчалин отбрасывает маску заискивающего подхалима. Перед нами цепкий, но с довольно банальными ухватками, тип. Сама песенка, что он насвистывает, незатейлива — явно бытового происхождения. Однако (важнейшая для дальнейшего развития событий деталь!) благодаря ритму она превращается в агрессивную фигуру, чем-то напоминающую ритмическое строение темы эпизода из Седьмой симфонии Шостаковича или темы Финала из его же Второго Фортепианного трио.

В диалоге героев четко видно различие двух миров: мира Чацкого с его болью, умом, неподдельным чувством — и мира Молчалина, ничего собой не представляющего, но при этом обладающего скрытой силой, таящей в себе угрозу. В этой связи контраст жанровой природы материала данных героев чрезвычайно показателен: музыкальная речь Чацкого философски-возвышенна и благородна, его ариозные реплики перебивает своим агрессивным ритмом молчалинская песня. Под натиском механистичных повторов этой безобидной на первый взгляд песни реплики Чацкого словно «рассыпаются».

Иначе ведет себя Чацкий в диалоге с Фамусовым. Здесь он становится на удивление внимательным слушателем и дает высказаться своему собеседнику (причем довольно пространно). Чацкий говорит с Фамусовым достаточно откровенно, оттого в его партии появляются ирония и гротеск.

Показателен их диалог из Второй картины. В начале диалогической сцены отчетливо слышно разделение оркестровых тембров на две группы. Реплики Фамусова сопровождают представители группы деревянных духовых (сначала в качестве солиста в оркестре выступает английский рожок, затем из всей группы выделяются кларнеты, и к ним постепенно подключаются остальные деревянные духовые), а также хорал «тяжелой» меди (тромбонов и тубы). Речь Чацкого звучит на фоне тембров валторны и струнной группа оркестра. Этот диалог двух оркестровых групп будет выдержан вплоть до рассказа о Максиме Петровиче. Подобная конфронтация тембров призвана подчеркнуть противоречие образов Фамусова и Чацкого. Однако это противопоставление — лишь первое впечатление от их диалога. Далее, как это ни удивительно, музыкальный язык Чацкого будет все более тесно соприкасаться с партией Фамусова, и скоро станут явными «кочующие» от одного героя к другому мелодические обороты.

Диалог вальсов

Накапливающаяся по мере развития линии диалогов-поединков трагическая эмоция достигает высшей точки в сцене бала. Здесь, в Третьей картине оперы, со всей ясностью обнаруживает себя третий, пожалуй, наиболее трагический диалог, во многом определяющий метафорический уровень драматургии «Горя от ума». Речь идет о диалоге двух вальсов — грибоедовского и баншиковского. Данным диалогом Баншиков в музыкально-метафорической форме формулирует основную, по нашему мнению, художественную идею произведения. Эта музыкальная метафора объединяет по меньшей мере три составляющих, играющих определяющую роль в драматургии оперы. Первая — тот факт, что в конфликт вступают два вальса. Это внутрижанровый конфликт. Обстоятельство уже само по себе драматическое. Взаимоотношения этих вальсов принято трактовать как противостояние сферы лирических чувств Чацкого и гротескно представленного образа московского

общества. «Трудно вообразить контраст более кричащий. Хрупкая интимная лирика и упоенность стадным весельем», — отмечает Э. И. Финкельштейн [8, с. 78]. Соглашаясь с автором очерка, все же заметим, что на наш взгляд такая трактовка вальсов — лишь одна из возможных. Дело в том, что противопоставление вальсов парадоксальным образом обнажает в себе внутреннее единство, скрывающееся в их интонационной связи.

В этом смысле чрезвычайно примечательным является место появления — точнее, место вторжения — Второго, фамусовского вальса. Вальс Грибоедова прерывается буквально на полуслове, и... с этого же «слова» в ракоходе начинается Второй вальс: секста, с которой начался Второй вальс ($fis^1 - g^1 - h$) — не что иное, как зеркальное отражение сексты, на которой обрывается Первый ($h^1 - g^2 - fis^2$). Тон h во Втором вальсе оказывается запрятым среди гармонических голосов. Несмотря на это, Баншиков всячески акцентирует кажущийся замаскированным тон путем повторения: мелодическая структура вальса почти целиком состоит из секвенций, содержащих этот зеркально отраженный ход (пример 7).

Ракоход как музыкальное выражение идеи зеркальности напоминает особенность, о которой пишут, в частности, исследователи творчества Грибоедова: повторяемость, зеркальность некоторых сценических ситуаций чрезвычайно важна в комедии Грибоедова. Достаточно вспомнить невольно пародирующего Чацкого Репетилова. Однако, согласно этой важнейшей музыкально-драматургической идее, в зеркальных отношениях в опере находятся вовсе не Чацкий и Репетилов, а Чацкий и фамусовское общество — они, словно вглядываясь друг в друга, являются взаимным отражением. В этом, как видится, и заложен смысл одного из способов интонационной работы в «Горе от ума». Речь идет об упоминавшейся «интонационной диффузии» — приеме, при котором характерные мелодические обороты из партии Чацкого перемещаются к Софье, Фамусову, Скалозубу, а их материал, в свою очередь, — к нему. Поэтому внутрижанровый конфликт в «Горе от ума» предстает не столько метафорой противостояния изысканного, нежного — и грубого, бытового вальсов, при победе за явным преимуществом последнего, сколько знаком неразрешимого противоречия между объектом и его отражением.

Вторая составляющая баншиковской метафоры — историческая принадлежность Вальса Грибоедова⁷. Цитируя этот вальс, Баншиков не дает более никаких музыкальных отсылок к XIX веку. Он не воспроизво-

Пример 7



⁷ По свидетельству племянницы лучшего друга Грибоедова С. И. Бегичева Е. П. Соковниной, Вальс e-moll был написан в течение зимы 1823/1824 года, то есть в период окончания комедии «Горе от ума» (см: [1, с. 17]).

дит (даже эпизодически) стиль «века минувшего», как, например, Чайковский в «Пиковой даме». Очевидно, что Баншиков не ставил перед собой задачу воссоздания атмосферы эпохи.

В опере Баншикова грибоедовский вальс служит совсем иной цели, нежели цитаты в опере Чайковского. Будучи единственным подлинным музыкальным словом минувшего времени, этот Вальс, как нам кажется, является метафорой несвоевременности положения Чацкого. Согласно нашей гипотезе, вторым смыслом цитирования Вальса Грибоедова является указание на тот факт, что примчавшийся «с корабля на бал» герой оперы Баншикова на самом деле явился не ко времени. Этим Вальсом, смотрящимся в контексте современного и довольно жесткого музыкального языка оперы неким ностальгическим воспоминанием о безвозвратно канувшей поре, композитор дает понять: Чацкий вернулся *non con tempo*. Надо признать, даже у Грибоедова резонерство главного героя выглядит в некотором роде анахронизмом: его взгляд на общество («Служить бы рад — прислуживаться тошно») выглядит с точки зрения Фамусова и прочих, по меньшей мере, несвоевременным. Чацкий Баншикова не просто оказался не ко двору — он выпал из ушедшего вперед времени. Не отстал, не опередил: выпал! Именно этим объясняется Финал оперы с его бесконечным, словно не имеющим цели движением, которому уготовано одно лишь направление — в никуда.

И, наконец, третья составляющая музыкальной метафоры в «Горе от ума» — судьба Вальсов в опере. Итогом интонационного развития оперы становится крушение вальсов. Баншиковский Вальс разрушает хрупкий грибоедовский Вальс. Этот разрушительный процесс начинается в момент, когда Софья объявляет о сумасшествии Чацкого. Он неостановим, поскольку у благородного и возвышенного грибоедовского Вальса нет «иммунитета» против утрированно обыденного Второ-

го Вальса, в природе которого, помимо всего прочего, многократные повторы наступательно-агрессивного движения.

Острота и блеск ума Чацкого, его язвительность, обличительный пафос речей сохранились в опере от образа главного героя литературного первоисточника. Но не Чацкий-резонер, а Чацкий-лирик становится для Баншикова центром музыкального развития. В опере бегство Чацкого из особняка Фамусова, из Москвы, из жизни Софьи — не столько свидетельство трагедии его выдающегося ума, сколько свидетельство трагедии его чувства. Чацкий Баншикова оказался не ко времени не столько со своим блестящим умом, сколько со своей любовью, нежностью и верностью. В этом и заключается трагический пафос оперы, начавшейся с очевидно иронической ноты.

Глубинный метафорический уровень драматургии оперы «Горе от ума» — конфликт вальсов, символизирующий конфликт личности и времени, которому она, эта личность, уже не принадлежит. Трагическая по своей сути коллизия оказывается завуалированной за внешним, легко читаемым уровнем, содержащим яркие и запоминающиеся музыкально-психологические характеристики героев, поданные через иронию и гротеск.

Чацкий в опере, как и его автор, «немодем». Его трагическое *non con tempo* раскрывается постепенно и окончательно оформляется лишь в конце оперы. Баншиковская ирония над влюбленным Чацким — это прием, оттеняющий трагедию. Иронически представляя своего героя, композитор подчеркивает нелепость не столько самого Чацкого, сколько его чувства. Там, куда он, влюбленный и окрыленный, мчался, его чувство не ко времени. Поэтому острота ума Чацкого в опере куда как менее ослепительна, язвительна и убийственна, чем в комедии. Главная модуляция в опере — это модуляция от «Горя от ума» к «Горю чувству».

Литература

1. Александр Сергеевич Грибоедов: музыкально-литературный альбом / Ред.-сост.: В. Соловьев. СПб.: Сударыня, 2005. 119, [1] с.
2. Дегтярёва Н. И. «Аида», «Отелло», «Фальстаф» Дж. Верди: интонационный сюжет и музыкальная драматургия: учебн. пособие. 2-е изд. СПб.: Скифия-принт, 2015. 51 с.
3. Мусоргский М. П. Письма. М.: Музыка, 1981. 359 с.
4. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков: Жизнь и творчество: В 5 вып. Вып. 4. М.: Музгиз, 1937. 169 с.
5. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М.: Музыка, 1980. 454 с.
6. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2002. 396 с.
7. Ручьевская Е. А. «Хованщина» М. П. Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. 388 с.
8. Финкельштейн Э. И. Г. Баншиков: монографический очерк. Л.: Сов. композитор, 1983. 93 с.
9. Холодова М. В. Музыкальный театр Г. И. Баншикова: жанрово-драматургические особенности произведений на сюжеты русской классической литературы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02.–17. Красноярск, 2014. 192 с.