

УДК 781.4 / 792

ББК 9 / 85.3

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-180-199

**Брагина Наталья Николаевна**

Доктор культурологии, доцент кафедры теории музыки ННГК

им. М.И. Глинки, Москва

ORCID ID: 0000-0002-5042-4587

nnbragina@yandex.ru

**Ключевые слова:** драма, сонатная форма, монотематизм, мотивная драматургия, интонационный строй.**Брагина Наталья Николаевна**

# «Женитьба Бальзаминова» А. Островского: музыкальное прочтение

В статье представлен анализ драматургии комедии А. Островского «Праздничный сон до обеда» с использованием метода, применяемого при анализе музыкальных текстов. Общая структура произведения определена как аналог монотематической сонатной формы. Основная монотематизма — тема сна. Сон — тематическое ядро пьесы. Он вбирает все мотивы и образы, которые последовательно раскрываются в пьесе. Так, главная партия — образ Бальзаминова как сновидца, а побочная — воплощение сна Бальзаминова в образе богатого дома Ничкиных. Взаимодействие этих тем идет по линии их сближения вплоть до полной идентификации. Кроме общей структуры текста в статье прослеживается вся мотивная драматургия, в которой выявлены черты музыкальной композиции: тематические арки между разделами текста, интонационный строй речи героев, акустические эффекты, аналогичные музыкальным и придающие тексту сходство с оркестровой композицией. На основе анализа делается вывод об универсализме музыкальных форм.

**Bragina Natalya N.**

Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Department of Music

Theory, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Moscow

ORCID ID: 0000-0002-5042-4587

nnbragina@yandex.ru

**Keywords:** drama, Sonata form, monothematism, motivic dramaturgy, intonation system.**Bragina Natalya N.***The Marriage of Balzaminov by A. Ostrovsky: Musical Reading*

In the article the dramatic composition of A. Ostrovsky's comedy *Holiday Dream Before Dinner* is investigated with the method used in the analysis of musical texts. The general structure of the work is defined as an analog of the monothematic sonata form. The basis of monothematism is the theme of *dream*. The dream is the thematic core of the play. It absorbs all the motives and images that are consistently revealed in the play. So, the *first theme* is the image of Balzaminov as a dreamer, and the *second theme* is the embodiment of Balzaminov's dream in the image of the Nichkin's rich house. The interaction of these themes goes along the line of their convergence up to full identification. In addition to the analysis of general structure of the text, the article traces the entire motivic dramaturgy, which emphasizes the features of a musical composition. Thematic arches between sections of the text, the intonation structure of the characters' speech, acoustic effects giving the text a resemblance to an orchestral composition are revealed. The analysis of the play leads the author to the conclusion about the universality of musical forms.

Трилогия А. Островского «Женитьба Бальзамина» неоднократно привлекала внимание музыкантов. Замечательный фильм К. Воинова 1964 года до сих пор любим публикой прежде всего благодаря прекрасному актерскому составу, но не последнюю роль здесь играет и остроумная и запоминающаяся музыка Б. Чайковского. Гораздо менее популярен, но не менее интересен одноименный балет А.А. Беллинского на музыку В. Гаврилина 1989 года.

Интересно, что музыкальное прочтение у таких разных авторов находится в едином смысловом поле — это ряд блестящих пьес-стилизаций: изысканно-ироничных у Б. Чайковского и гораздо более смелых, разудало-гротескных, у В. Гаврилина. Например, авторские версии музыки к душеспитательным романсам «Лютики-цветочки» (на текст К. Воинова) у Б. Чайковского и «Стонет сизый голубочек» (на стихи К. Дмитриева) В. Гаврилина, выполняющие функции лейтмотивов, представляют собой стилизации сентиментальных русских романсов начала XIX века — с разной степенью утрирования характерных жанровых клише. Собственно, стилизованной оказывается вся музыка к обеим постановкам. На такое музыкальное решение настраивает текст А. Островского, насыщенный пословицами и поговорками<sup>(1)</sup>. Поговорка-фразеологизм с устойчивой семантикой — это готовая формула, подразумевающая определенный контекст. Так же работает и музыкальный жанр. Но, при условии избыточной концентрации его обязательных параметров, фактурных и гармонических клише, — создается стилизованный образ с собственным культурным шлейфом. Стилизация (как и поговорка) подразумевает определенную авторскую отстраненность, дистанцию, снимающую непосредственное эмоциональное выражение. Поэтому, в зависимости от чистоты стилизации и от гротескной нарочитости, создается характер либо меланхолической иронии, как у Б. Чайковского, либо откровенной насмешки, как во многих фрагментах музыки В. Гаврилина. Таким образом, музыка к комедии А. Островского обоих авторов раскрывает определенное отношение ко времени и изображенным событиям с точки зрения человека XX века, но не претендует на глубинное

прочтение текста драматурга, то есть не выполняет той задачи, которую ставят перед собой композиторы, пишущие, например, оперу на неизменный авторский текст («Женитьба» Мусоргского по Гоголю, «Каменный гость» Даргомыжского по Пушкину, «Моцарт и Сальери Римского-Корсакова, «Нос» Шостаковича и др.). В последнем случае, кроме необходимости перенесения на музыкальное интонирование особенности артикуляции автора исходного текста, композитор должен соотносить музыкальную драматургию с драматургией театральной или со структурой прозы, так как глубинные смыслы проявляются именно через форму, через функционирование фрагментов текста. Иначе говоря, любой текст обладает внутренней музыкальностью, и «прослушивание» его, как музыкального произведения, позволяет выявить и интерпретировать смыслы, неуловимые при иных подходах.

Авторы музыки к фильму и балету такой задачи не ставили. И фильм, и балет написаны «по мотивам» трилогии, иначе говоря, композиторы подошли к сюжету обобщенно, концентрируя внимание на раскрытии характеров основных типажей. Это изменило структуру текста: вместо трех вариаций (три сватовства Бальзамина) в трилогии, каждая из которых обладает индивидуальной драматургией, и фильм, и балет сокращены до одночастности со своей логикой развития, приводя к естественной для комедийного жанра развязке — сцене свадьбы Бальзамина и Белотеловой, которая у Островского только предполагается. Это делает фабулу более прямолинейной и лишает ее многозначности — за счет увеличения зрелищности и жанровой определенности. В балете даже вводится новый персонаж — Девушка (возможно, «пришедшая» из сна Бальзамина: «Вы только представьте, маменька, вдруг вижу я под окном даму или девицу. Раз прихожу, два — бросаю нежный взгляд; она мне отвечает тем же» — «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» — карт. I, явл. 4) [5, с. 321], что меняет всю драматургическую концепцию: возникает образ недостижимого идеала, страдающего при соприкосновении с косной действительностью — в духе примитивного романтизма, чего, опять-таки, нет у Островского. При этом текст Островского наделен глубинной внутренней музыкальностью с чертами симфонизма, то есть с постепенным прорастанием мотивов, раскрывающих свою семантику через взаимодействие, развитие и изменение. Каждой теме, будь то характеристика персонажа или некой общей идеи,

(1) Связь драматургии Островского с фольклорной традицией очевидна и хорошо изучена. Например, богатый материал дает статья О.А. Загнетинной «Характер функционирования фольклорных элементов в трилогии о Бальзаминоме А.Н. Островского» [3].

свойственен индивидуальный комплекс интонаций, проявляющийся через характер речи героев. Все эти свойства текста дают основание для попытки прослушать текст как музыкальное сочинение и проанализировать его с инструментарием музыковедческого анализа. Конечно, при таком подходе необходимо отдельно рассмотреть каждую из частей трилогии, так как они представляют собой законченное драматургическое целое.

Рассмотрим подробнее первую часть трилогии — «Праздничный сон до обеда». Речь в пьесе идет о первой — неудачной — попытке Мишеньки Бальзамина жениться на богатой невесте Капочке Ничкиной. На уровне трилогии ее можно рассматривать как первую из трех вариаций на общую тему: попытки бедного наивного чиновника вырваться из беспросветной рутины обыденной жизни.

При первом же прочтении пьесы обращает на себя внимание глубокий контраст между первой и второй картинками, рисующими, соответственно, как бы два мира: убогий быт дома Бальзаминовых и размеренное, неспешное течение жизни богатого купеческого семейства Ничкиных. На уровне музыкальной формы такой контраст — при явном взаимопроникновении обоих миров — соответствует контрасту главной и побочной тем сонатной формы, причем в ее поздней, романтической модификации, где побочная тема является образом воплощенной мечты, порожденной фантазией персонифицированного героя главной партии. Таким образом, общую форму пьесы можно рассматривать как сонатную, что, в сущности, закономерно, так как сонатная форма имеет театральную природу, передавая музыкальными средствами действие как таковое, то есть отражает динамику развития главной идеи произведения. При этом очевидная связь между основными темами позволяет проводить аналогию с формой, основанной на принципе монотематизма, когда контраст возникает не от сопоставления разных объектов, а из трансформации одного образа.

Итак, первая картина представляет собой развернутую характеристику главного героя, Миши Бальзамина. Внешне простой и забавный комедийный персонаж в свете музыкального прочтения обнаруживает психологическую и семантическую глубину, приобретает характер архетипа: с одной стороны, это романтический герой с противоречивым внутренним миром, с другой — сновидец, мудрец

с детски чистой душой, прозревающий в пошлой обыденности образ мировой гармонии<sup>(2)</sup>. Сложность и глубина образа Бальзамина проявлена через особенности его характеристики. Автор использует тонкие полифонические приемы, дающие возможность рассмотреть разные стороны души героя через его соприкосновение с другими персонажами, как бы увидеть его разными глазами.

Начинается первая картина с монолога Бальзаминовой (матери Миши), в котором она сетует на неудачу любимого сына. Это первая тема, ядро характеристики Бальзамина. Тема проводится одногласно (монолог), как принято в фигурированных музыкальных формах, но со скрытой полифонией: помимо основных мотивов, характеризующих Мишу, здесь прослушивается голос матери, ее монотонные, тихие, но упорные интонации. Про Бальзамина мы прежде всего узнаем, что он «не от мира сего», «белая ворона»: «разумом-то он у меня больно плох...», «умных слов совсем не знает...», «В кого это он уродился так белокур?..» (карт. I, явл. 1) [5, с. 112]. Одновременно автохарактеристика Бальзаминовой проявляется через особую форму интонирования ее речи, которая в основном состоит из безличных, укороченных предложений: «Все завивается...»; «Эх, молодо-зелено!...»; «Уж и жаль его...»; «И диковина это, что случилось...» [5, с. 113] — и т. п. Возникает впечатление ритмического остинато: никуда не ведущие, топчущиеся на месте интонации, тормозящие развитие мысли и гасящие эмоции. Таким образом, Бальзамина — alter ego своего сына, та часть его натуры, которая привязывает его к косному, тупому, не принимающему его миру.

Так структурирован образ романтического героя — внутренне противоречивый, с надломом почти трагическим, и этот трагический аспект только усугубляется внешним отсутствием всякой пафосности

(2) Хочется обратить внимание на интересный факт. В упомянутом фильме К. Воинова Мишу Бальзамина играет Г. Вицин. И он же играет в более позднем фильме на сюжет «Снегурочки» Островского — «Весенняя сказка» (1971) режиссера Ю. Цветкова. В последнем фильме Вицин исполняет роль Берендея, сказочного мудрого царя, ответственного за сохранение красоты и гармонии мира. В образе Берендея актер создает точно такой же характер, как и в Бальзаминове: общими остаются интонации, пластика, даже внутренний ритм роли. И не важно, что оказывается объектом воплощенной мечты о красоте: «цветок лазоревый» или голубой жилет с позолоченными пуговицами, — суть внутреннего мира романтического мечтателя остается единой.

и возвышенности, банальностью реалистически прописанной бытовой сцены. Романтический герой показан в обстановке, лишенной даже намека на романтизм. В монологе Бальзаминовой, как в тематическом ядре музыкальной темы, концентрированно отражен весь потенциал дальнейшего развития образа, вплоть до фиаско его попытки сватовства.

Развитие темы начинается со второго явления: с появления на сцене самого Бальзамина. Тема сразу обнаруживает свой полифонический потенциал: реплики матери и сына разделяются, проходя в контрапункте на имитационной основе, демонстрируя принцип единства в контрасте. Бальзаминов практически повторяет реплики Бальзаминовой, одновременно противореча ей:

*Бальзаминова.* Да ведь нынче праздник!

*Бальзаминов.* Так что ж, что праздник?

*Бальзаминова.* Все у тебя глупости на уме.

*Бальзаминов.* Какие глупости?

*Бальзаминова.* Незачем шататься-то.

*Бальзаминова.* Как незачем? (карт. I, явл. 2) [5, с. 113]

Налицо полифонический прием проведения мотива и его обращения: утвердительные реплики Бальзаминовой направлены вниз, вопросительные Бальзамина — вверх.

Углубление контраста между голосами приводит к интонационному изменению темы Бальзамина, когда он рассказывает матери свой сон: «Вот, вдруг я вижу, будто я еду в хорошей коляске и одет я очень хорошо, со вкусом: жилетка будто на мне, маменька, черная, с мелкими золотыми полосками, лошади будто серые, а еду я подле реки...» [5, с. 115]. Это монолог широкого дыхания, с мягкими, закругленными интонациями (гармонизация на гласную «о» создает эффект протяженной педали — долгое «О-о-о», летящее над фразами, как стон восторга). Рассказ о сне наполнен красками, что в структуре предложения передано через обилие прилагательных. Прилагательные, как и любые другие определения — эквивалент музыкального хроматизма, обязательной составляющей романтической гармонии. Рассказ о сне — кульминация темы Бальзамина. Он раскрывает самую сущность его натуры. Именно эта

тема, вобравшая в себя все основные мотивы, характеризующие Бальзамина, становится основой монотематизма: из нее вырастают все прочие темы произведения. Бальзаминов — сновидец, мир сна — естественная форма его существования, дающая возможность оторваться от пошлой обыденности и уйти в мир гармонии и красоты — в его понимании.

Контрастом к теме сна звучат реплики Бальзаминовой, возвращая к начальным ритмическим формулам, но в более жесткой форме: «Лошади — ложь...», «Река — речи, разговор...», «Грязь — это богатство» [5, с. 115]. Реплики Бальзаминовой — сплошные существительные. Существительное — эквивалент музыкальной тоники, то есть устоя, окончания движения, статики. Фраза с обилием существительных всегда звучит жестко и уверенно, а если, как в данном случае, речь состоит из одних существительных, то можно, видимо, провести аналогию с тоническим органным пунктом, создающим фон репликам Бальзамина, он (органый пункт) не дает фантазийной, наполненной хроматическими нюансами мелодии оторваться от заданной тональной основы.

Напротив, глаголы и глагольные формы — аналог доминанты, то есть устремленности, стимула к движению. Закономерно, что в речи Бальзамина в диалоге с матерью большое количество глаголов: «Кабы сбылось!.. Уж сколько я снов видел... проснешься — хват, и нет ничего. Один раз генералом себя видел. Как обрадовался! Нет! Перестану верить снам...» [5, с. 115]. Даже простое повествовательное сообщение Миши обнаруживает через избыточность предикатов скрытое стремление и порыв: «Я, маменька, оденусь да пойду погуляю» (карт. I, явл. 2) [5, с. 115].

Таким образом, главная тема характеризует Бальзамина как героя «не от мира сего», романтического сновидца, стремящегося бежать в пригрезившийся мир, но прикованного по факту своего рождения к существованию в бесцветной бедности, существованию, подчиненному жестким и непреложным законам, которые он душой не желает принимать.

Третье явление первой картины связано с появлением свахи Красавиной (Говорилихи). Тема вторгается неожиданно: и по сюжету — Красавину никто не ждал, — и по глубине контраста со всем предыдущим материалом. Красавина, предлагая Бальзаминову

в качестве невесты Капочку Ничкину, выполняет роль вестника. Она оказывается посредником между миром грез Мишеньки и реальным миром богатого купеческого дома, о котором мечтает несчастный романтик. Так роль свахи приобретает символический и мифологический смысл, воплощенный в сниженном, фольклорно-сказочном ключе. Можно вспомнить всех серых волков и черных воронов, героев русских сказок, и их сводническую функцию, чтобы обозначить место Красавиной в комедии.

Тем не менее вторжение темы свахи имеет прямые музыкальные аналогии. Так ведут себя темы рока в романтической сонатной форме: нарушая естественное развитие тематизма, они направляют его в другое русло, обостряют ситуацию конфликтности, олицетворяя собой разрушительное начало. При этом фатальные темы объективны и внеличностны, они есть образ стихии, борьба с которой невозможна именно в силу ее внеиндивидуального начала. Эта олицетворенная объективность образа свахи проявляется через характер ее речи, состоящей сплошь из пословиц и поговорок, то есть она нарочито противопоставлена обычной бытовой речи: «Крикнул это, гаркнул: сивка, бурка, вещая каурка, стань передо мной, как лист перед травой!»; «В одно ухо влез, в другое вылез, стал молодец молодцом»; «Сидит королевишна в своем новом тереме на двенадцати венцах...» — и т.п. (кар. I, явл. 3) [5, с. 116]. Поскольку этот набор фольклорных штампов абсолютно лишен информативности и смысла, то воспринимается скорее как магическое заклинание, чем как тема, отражающая индивидуальность персонажа. Абсолютная естественность, с которой сваха воспринимает внятную ей абсурдность мира, делает образ пугающим, фантастичным, заставляет увидеть в ней нежить, хтоническое существо, которое выдают в Говорилихе ее речи: «В одном доме хотели надо мной насмешку сделать, поднесли вместо водки ладиколону... Ничего. Я выпила да еще и поблагодарила. От него ведь вреда нет, от ладиколону-то» [5, с. 116]<sup>(3)</sup>.

Сваха — функция, дополнительный тематический импульс в полифонической ткани пьесы, способствующий дальнейшему развитию основного образа. Аналогичная романтической теме

рока, тема Красавиной олицетворяет голос судьбы в комедийно-сказочном контексте, что готовит эстетическое и жанровое снижение образа «красивой жизни» из мечты Бальзамина, частью которого и является сваха.

С четвертого явления темы свахи и Бальзамина соединяются в контрастном полифоническом проведении, что усиливает драматическое напряжение и готовит кульминацию главной партии — темы Бальзамина.

Мишенька ощущает появление Красавиной как реализацию своего сна-мечты: «Говори! Говори! Маменька, вот сон-то!» (кар. I, явл. 4) [5, с. 117], поэтому его эмоциональное возбуждение постоянно возрастает, что выражается в изменении характера речи, которая теперь состоит из коротких реплик-восклицаний: «Ах!.. Познакомиться! Боже мой! Маменька, я с ума сойду!» — и т. д. [5, с. 117].

В это время Красавина сознательно тормозит развитие событий, оттягивая момент разрешения (раскрытия имени предполагаемой невесты), что только способствует нарастанию напряжения. При этом тон речи свахи абсолютно не меняется — начальный ритм, фольклорные обороты и прибаутки, имитация народного говора: «Ноги с походом, голова с поклоном, язык с приговором».

Долго готовящийся момент кульминации заменен немой сценой, то есть гранд-паузой (ремарка: «ухватив себя за голову, вскакивает, стоит в оцепенении» [5, с. 119]). Это — прорыв, слом формы: Бальзамина выпадает из реальности и будто перемещается в иное, воображаемое пространство. Его интонации (после возобновления речи) приобретают характер романтических штампов — гротескной пародии на стиль сентиментального романса: «Скажи, что я умираю от любви, что, может быть, умру к вечеру... Пусть соберут все розы и лилеи и насыплют на гроб мой» [5, с. 119]<sup>(4)</sup>.

Явление пятое — после ухода Говорилихи — интермедия, контрастный по настроению эпизод. В общей структуре текста он занимает место связующей партии. После экзальтации предыдущей

(3) Не отсюда ли булгаковский Бегемот, лакающий керосин?

(4) Розы и лилии — популярный образ романтической нежной страсти, олицетворяющий, соответственно, любовь и смерть. Порознь и вместе образы роз и лилий наполняют романтическую поэзию, например стихотворение Гейне «И розы, и лилии, солнца сиянье», вошедшее в цикл Р. Шумана «Любовь поэта».

сцены, в которой герой доведен до экстатического состояния, сцена подсчета годовых доходов и процентов с предполагаемого приданого богатой жены («а как будет триста тысяч — пишет: 300 000 — так если по тысяче в год... все-таки мне на триста лет хватит» [5, с. 120]) выглядит нелепо, смешно. Так в музыке неожиданный контраст создает комический эффект. Но смысл данного фрагмента не только в усилении комизма пьесы. Это введение нового мотива — мотива денег и денежных расчетов, который, по законам музыкальной драматургии, не может пропасть бесследно и обязательно должен иметь продолжение. И именно этот мотив формирует тему будущей коды, в которой происходит окончательная развязка драмы.

Вторая картина — в доме Ничкиной — как бы воплощает сон Бальзамина: это и есть царство гармонии и красоты, достигнутой через богатство, как его воображает Миша.

В романтической сонатной форме образ идеала — зона побочной партии. Новая тема не возникает случайно. По законам симфонического развития она готовится всем предыдущим развитием. В листовско-берлиозовском варианте сонатной формы, основанной на принципе монотематизма, побочная партия — не что иное, как модификация главной, трансформированная до глубокого контраста. Гармоничное царство богатства и покоя Бальзаминов видел в своих снах. Его рассказ о сне — интонационный эмбрион побочной темы. То есть побочная партия косвенно продолжает развитие основного образа всей пьесы — образа Миши Бальзамина, что соответствует романтической концепции, в которой все многообразие мира суть разные стороны души героя. Но уже в первом разделе формы (зоне главной партии) было огромное количество указаний на снижение жанра, на пародирование, доходящее до абсурда, и это сказалось на характере самого «идеала».

Побочная тема начинается с тематического ядра, выполняющего функцию лейтмотива, который формирует всю атмосферу этого раздела, — мотива жары: «Как жарко! А пообедать, так еще пуще разморит... так разморит... разморин такой нападает, не глядела б ни на что» (кар. II, явл. 1, реплики Ничкиной-старшей) [5, с. 121]. Атмосфера душного морока, остановившегося времени, тупой, расслабленной лени создается бесконечным повторением мотива

«жарко», который тормозит и прерывает всякое движение, возвращая к начальному моменту:

*Капочка.* Давай, мамаша, споем!

*Ничкина.* Ну вас, и так жарко. <...>

*Устинька.* Нынче уж тиранство не в моде!

*Ничкина.* Какое тиранство... у меня и рассудку-то не хватает... да и жара-то... [5, с. 121]<sup>(5)</sup>

Побочная тема имеет и определенную жанровую основу: здесь буквально звучит популярный в XIX веке романс П. Булахова на стихи Н. Радостина «Вот на пути село большое» (о чем говорит ремарка автора). Романсовые интонации впервые прозвучали в зоне главной темы, после кульминационной немой сцены, но не получили там развития. В побочной партии они оформились в жанрово-стилистический комплекс, раскрывающий семантику темы. Здесь используются и полифонические приемы из главной партии. Так, мелодия романса контрапунктически соединяется с многократно повторяющейся лейт-интонацией жары. Сочетание романсовой сентиментальности с пытением «Жарко!» Ничкиной создает комический эффект и обнажает пошлость и бездуховность того мира, который видит в мечтательных снах Бальзаминов.

Развитие побочной темы буквально аналогично развитию главной партии. Совместное пение дам переходит в диалог Ничкиной с одной стороны и Капочки с Устинькой с другой. Бойкие, восходящие мотивы реплик Капочки и Устиньки (К.: «А в чахотку-то, маменька, разве не

(5) Здесь снова напрашивается музыкальная аналогия. Некоторые произведения построены таким образом, что начинаются как бы с конца: с каденционного оборота в самом начале изложения темы (Моцарт, Менуэт из симфонии 40; Шуберт, «Неоконченная симфония», II часть; Шопен, Баллада № 1, главная партия; Шостакович, Симфония № 15, I часть, главная партия и др.). Любое, самое интенсивное развитие темы неизбежно приводит к начальному обороту, не просто затормаживая развитие, но обнажая его бессмысленность. Эмоционально это создает ощущение или безнадежности, или вселенского покоя. Дальнейшее развитие такого типа тематизма может идти только двумя путями: либо ценой огромных усилий инерция должна быть преодолена, приводя к новому этапу развития; либо драматического конфликта не возникает, и тогда все разнообразие мира уходит в область воспоминаний, не порождающих уже сильных душевных движений.

приходят от родителей?»; У.: «Разве есть законы для чувств?»... К.: «Разве не бегают из дому-то в слуховое окно?») перебиваются за- торможенной, будто одуревшей от жары, разорванной паузами речи Ничкиной: «Так-то так... да уж и воли-то большой дать нельзя... С вами и стыда-то не оберешься... на все Замоскворечье...» (кар. II, явл. 2) [5, с. 123]. Это то же противостояние старого и нового, детей и матерей, как и в диалоге Бальзамина и Бальзаминовой. Но в данном случае тупое, косное начало, воплощенное в образе Ничкиной-старшей, подавляет и подчиняет себе юные романтические порывы, даже не вступая в конфликт. Тема заканчивается мотивом, с которого все начиналось, закольцовывая форму и противодействуя движению и развитию: «Ах, отстаньте от меня, и без вас тошно! Куда деваться-то от жару! Батюшки!» [5, с. 124].

В побочную партию, как и в главную, вторгается тема Красавиной. Она представлена теми же выразительными средствами — аналогичными мотивами присказок и прибауток: «По щучьему велению, по моему прошению, извольте снаряжаться — к вечеру гости будут» (кар. II, явл. 3) [5, с. 125]. Функция темы Красавиной остается прежней — это дополнительный тематический импульс, придающий тематизму энергию движения. Однако работает этот импульс в обоих фрагментах по-разному. Если в главной партии приход Красавиной вызвал бурю эмоций Бальзамина и привел к кульминации — восторженному замиранию на взлете и жанровому обновлению темы Бальзамина, то здесь некоторое волнение, произведенное известием свахи на Капочку (К.: «Ах, я боюсь... Я всегда боюсь мужчин, особенно в кого влюблена» [5, с. 125]) — растворяется в общих формах движения разговора столь бессмысленного, что он прямо воспринимается как развитие мотива одуряющей жары, приводя к абсолютно сюрреалистическому бреду:

*Красавина.* Да вот, говорят, что царь Фараон стал по ночам из моря выходить, и с войском, покажется и опять уйдет... Да, говорят, белый арап на нас подымается, двести миллионов войска ведет.

*Ничкина.* Откуда же он, белый арап?

*Красавина.* Из белой Арапии... Да говорят еще, какая-то комета ли, планида ли идет, так ученые в микроскоп смотрели на небо

и рассчитали по цифрам, в какой день и в каком часу она на землю сядет [5, с. 126]<sup>(6)</sup>.

Итак, разница в драматургии главной и побочной тем, несмотря на их монотематическое родство, проявляется на уровне мотивного развития: в первом случае — динамическая волна, обрывающаяся на кульминации, во втором — заикленность композиции, свидетельствующая о выпадении из реальности и остановке времени. Здесь структура оборачивается хаосом, как в тяжелом душном сне, мысли теряют направление и растворяются в неясных смутных видениях.

Толчок к новому витку развития дает появление Неуеденова, что знаменует начало разработки.

Начинается разработка (кар. II, явл. 4) с интенсивного развития мотивов Капочки и Устиньки. Здесь проявлена их истинная сущность как всецело принадлежащих миру жаркого морока дома Ничкиных. Мотив жары обыгрывается в новой модификации, следуя принципу монотематизма, — теперь это «жар любви», Капочка: «Мое сердце самое горячее к любви» [5, с. 127]. Единый интонационный исток главной и побочной тем, показывающий, что мир Ничкиных — воплощенный сон Бальзамина, подчеркнут реминисценциями мотивов Мишиного сна в речи Капочки: «голубой цвет так идет к нему», «я умру от любви» [5, с. 127]. И в самом Бальзаминоме как мечтателе и сновидце обнаруживается внутренняя связь с мотивом жары на интонационном уровне: «[Устинька] Это значит, он просто сгорает... И должно быть, самый, самый пламенный в любви» [5, с. 127]. Таким образом, в разработке продолжается мотивное сближение главной и побочной тем, вплоть до полного слияния.

Далее в разработке идет комический эпизод: условно его можно обозначить как «Эпизод шелканья орехов». Этот фрагмент решен сугубо музыкальными средствами. Он на время отстраняет основное развитие

(6) Этот бредовый текст создает широчайшие аллюзии, прежде всего здесь ощущается влияние Н.В. Гоголя. Это и крысы, которые «пришли, понюхали и пошли прочь» (Гоголь, «Ревизор»), и «Записки сумасшедшего»: («Завтра, в семь часов совершится странное явление: земля сядет на луну. Об этом и знаменитый английский химик Веллингтон пишет»). Но ощущается еще и предчувствие будущих стилей XX века — от сюрреализма до постмодерна. (О влиянии творчества Н.В. Гоголя на А.Н. Островского см.: [4].)

действия, еще больше оттягивая развязку. Здесь обрывочно, с обилием брошенных, недоговоренных фраз, заканчивающихся многоточием, и вопросов, остающихся без ответа (Ничкина: «Да... вот... такая жара, а мы сватовство затеяли... какая теперь свадьба... в такой жар...» [5, с. 129]), звучат фрагменты уже надоевших, утомивших слух тем на фоне бодрого ритмического *ostinato* — Неуеденов колет орехи<sup>7)</sup>. Ритм ударов структурирует всю сцену. Контраст на глазах разрушающейся, будто впадающей в спячку, речи и равномерных ударов создает эффект ожидания перемен, что предвещает развязку пьесы.

Нужно заметить, что Неуеденов как бы принимает на себя функцию свахи Говорилихи (Красавиной), которая, выполнив свою миссию, исчезает из пьесы так же неожиданно, как появилась. Но роль посредника между двумя мирами берет на себя дядюшка. Не случайно его пристрастие к пословицам и поговоркам: «Это по нашему, значит: в одном кармане смеркается, а в другом заря занимается, по-татарски — ёк, а по-русски — нет ничего», «На воре-то, видно, и шапка горит», «У баб волос долог, да ум короток» [5, с. 138]. Общность интонаций подчеркивает функциональное родство Неуеденова и Красавиной.

Центральный раздел разработки — сцена любовного свидания Капочки и Бальзамина. Здесь в пародийно-романтической стилистике развивается тема сна, в который будто погружены оба влюбленных. Родство главной и побочной тем уже обнаружило себя в процессе становления образов, здесь же — кульминация слияния, полная идентификация их. При этом тематизм обнаруживает все признаки разработки: нет длинных законченных периодов, фразы короткие и очень слабо сопряженные, частая смена предмета разговора без резкой смены настроения метафорически воспринимается как блуждание по родственным тональностям, столь характерное для разработки.

Бессмысленные диалоги продолжают развивать мотивы сна и жары:

<sup>7)</sup> В плане прямых музыкальных аллюзий фрагмент прослушивается как крайне ироничная пародия на знаменитый эпизод ковки золота из «Золота Рейна» Р. Вагнера. О влиянии творчества Р. Вагнера на русскую драматургию подробно: [1], [2].

*Капочка.* Какие ягоды вы больше любите?

*Бальзамино.* А вы какие?

*Капочка.* Клубнику со сливками.

*Бальзамино.* А я крыжовник.

*Капочка.* Вы шутите! Как можно крыжовник... Он колется.

*Бальзамино.* Я этого не боюсь-с. А вы боитесь?

*Капочка.* Ах! Что вы говорите? Я вас не понимаю [5, с. 132].

Это тихое импрессионистическое бормотание, заканчивающееся обязательным поцелуем, трижды прерывается вторжением неуместных реплик спрятавшегося на голубятне Юшки. Как геликон на фоне журчания арфа, звучат его выкрики: «Раз, два, три». Это продолжение ритмической контрапунктической игры, начавшейся в «Эпизоде колки орехов». Вторжение реплик Юшки разрушает идиллию любовного свидания, едва не приводя к раздору:

*Капочка.* Ах, не подходите ко мне близко!

*Бальзамино.* За что такие немилости-с?

*Капочка.* Мужчинам доверять никак нельзя...

*Бальзамино.* Какие жестокости для моего сердца!

*Капочка.* Оставьте, оставьте меня!

*Бальзамино.* Умерла надежда и скончалась любовь (кар. III, явл. 2) [5, с. 133].

В мотивной драматургии эта любовная размолвка — очередной этап подготовки анекдотического финала пьесы.

С третьего явления третьей картины начинается реприза. Поскольку все предыдущее мотивное развитие шло по линии сближения контрастных тем на основе единого интонационного истока — темы сна, вобравшего в себя мотивы жары, любовного томления, бреда, — то в репризе этот образ господствует. Начинается реприза с реплики Ничкиной: «Сядемте... жарко... (Капочке): — Ишь, как тебя стянули... в такой жар» [5, с. 134]. Поскольку в репризе снят экспозиционный контраст, то она сильно сокращена и имеет синтетический характер. Как квинтэссенция образа сюрреалистического бреда, в репризе повторяется тема бредовых новостей в стиле гоголевских «Записок сумасшедшего» из второй картины:



*Ничкина.* Говорят, царь Фараон стал по ночам с войском из моря выходить?

*Бальзаминов.* Очень может быть-с.

*Ничкина.* А где это море?

*Бальзаминов.* Должно быть, недалеко от Палестины.

*Ничкина.* А большая Палестина?

*Бальзаминов.* Большая-с... [5, с. 134–135].

Развязка наступает в коде, которая начинается с четвертого явления третьей картины. Это момент выхода Неуеденова, очнувшегося после дневного сна. Пробуждение Неуеденова и буквально, и символично, так как знаменует разрушение сновидческих чар, во власти которых находятся все главные персонажи пьесы. Вождельный Бальзаминовым мир богатства и благополучия, на деле обернувшийся душным тупым мирком, рушится с приходом рационального, здравомыслящего, ироничного купца. Неуеденов заводит с Бальзаминовым разговор о деньгах: «В нашем, в купеческом деле — деньги важная вещь» [5, с. 136]. Мотив денег уже появлялся в тексте — в финале первой картины, в комическом эпизоде, где Мишенька Бальзаминов, еще не отошедший от восторга по поводу грядущего сватовства, начинает мысленно подсчитывать будущие доходы. В коде тот же мотив переходит к Неуеденову. Этот герой синтезирует в себе начало, противостоящее романтизму сновидцев и исполнителей сентиментальных романсов. Его речь жестко структурирована, предложения короткие, но емкие, построенные по всем правилам русской грамматики: «Я с вами буду, сударь, про наше купеческое дело говорить» (карт. III, явл. 4); «Зачем же жить-то прилично такому человеку, который не имеет способов деньги достать?» [5, с. 136].

На фоне этой достойной, ритмичной речи с закругленными фразами буквально видно, как «расползается», блекнет и замирает речь прочих участников сцены. Фразы не договариваются, провалы мысли отмечены многоточием: «Ну уж ты, братец... Ну, право! С тобой не сговоришь... право, ну!» [5, с. 137]. Так в музыке происходит разрушение тем, характеризующих героя, или идею, или душевное состояние. Укорачивание фраз, выпадение мотивов из темы всегда означает либо смерть, либо моральное поражение того объекта, который данная тема характеризует. Поэтому внешне неожиданный

финал пьесы: разрыв помолвки, изгнание Бальзамина и даже перспектива нового жениха для Капочки — прямо подготовлен всей мотивной драматургией, становясь не просто логически оправданным, но и абсолютно неизбежным.

Подводя итог анализу, можно сделать вывод, что пьеса А. Островского развивается по сугубо музыкальным законам. Структура пьесы имеет музыкальный эквивалент в виде романтической сонатной формы с монотематической основой. Главный герой — Миша Бальзаминов — сновидец и романтик (со всем комплексом свойств, сформировавшимся в культуре XIX века для характеристики аналогичных образов), поэтому тема сна становится не просто ведущей в произведении, но и оказывается интонационным истоком для развития всей музыкальной драматургии. Постепенное прорастание мотивов, их трансформация, их контрапунктическое переплетение и взаимодействие подчинено принципу симфонического развития, а отдельные остро комические фрагменты раскрывают свой юмористический потенциал с помощью оркестровых красок, через ритмическую и тембровую игру.

Тот факт, что столь детальное следование всем перипетиям музыкальной формы применяется драматургом, несомненно, совершенно бессознательно, свидетельствует только об архетипическом характере музыкальных структур, их универсальности и неизбежности проявления в вербальном тексте, вне зависимости от эстетических и методологических установок автора.

Дальнейшие пьесы трилогии: «Свои собаки грызутся — чужая не приставай» и «За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзамина)» — образуют цикл вариаций также со своей логичной музыкальной драматургией.

**Список литературы:**

- 1 *Ахметшин Р.Б.* Р. Вагнер и А.Н. Островский: типы национальных мифологий // Рихард Вагнер в России. Сборник исследований. Т. 1. Tübingen. Серия: Skripten des Slawischen Seminars der Universitat Tubingen. Tübingen, 2001 (B. 34). С. 111–128.
- 2 *Волощенко А.Ю.* Тетралогия «Кольцо нибелунга» в контексте русской вагнерианы: диалог интерпретаций начала XX – начала XXI веков. Дисс... канд. искусствоведения (17.00.02). Нижний Новгород, 2006. 187 с.
- 3 *Загнетина О.А.* Характер функционирования фольклорных элементов в трилогии о Бальзаминове А.Н. Островского // Философия науки. Вопросы теории и практики. 2020. № 7. С. 65–68.
- 4 *Лотман Л.М.* Островский и драматургия второй половины XIX века / Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). М.; Л.: Изд-во Акад. Наук СССР (Ленинградское отделение), 1961. 360 с.
- 5 *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений. В 12 т. / Под редакцией Г.И. Владыкина и др. Т. 2. Пьесы 1856–1866 годов. М.: Искусство, 1974. 808 с.

**References:**

- 1 Akhmetshin R.B. R. Wagner i A.N. Ostrovskiy: Tipy natsionalnykh mifologiy [Wagner and A.N. Ostrovskiy: The Types of National Mythologies]. *Rikhard Vagner v Rossii. Sbornik issledovaniy* [Richard Wagner in Russia: Collection]. Vol. 1. Tübingen. Seriya: Skripten des Slawischen Seminars der Universitat Tubingen. Tübingen. 2001 (B. 34), pp. 111–128. (In Russ.)
- 2 Voloshchenko A.Yu. *Tetralogiya "Koltso nibelunga" v kontekste russkoy vagneriany: Dialog interpretatsiy nachala XX – nachala XXI vekov* [The Nibelung Ring Tetralogy in the Context of Russian Wagnerian: a Dialogue of Interpretations of the early 20th – early 21st Century]. Diss... kand. iskusstvovedeniya (17.00.02). Nizhniy Novgorod, 2006. 187 p. (In Russ.)
- 3 Zagnetina O.A. Kharakter funktsionirovaniya folklornykh elementov v trilogii o Balzaminove A.N. Ostrovskogo [The Nature of the Functioning of Folklore Elements in A. N. Ostrovsky's Trilogy about Balsaminov]. *Filosofiya nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philosophy of Science. The Issues of Theory and Practice], 2020, no. 7, pp. 65–68. (In Russ.)
- 4 Lotman L.M. *Ostrovskiy i dramaturgiya vtoroy poloviny XIX veka* [Ostrovsky and Drama of the Second Half of the 19th Century]. Akademiya nauk SSSR, Institut russkoy literatury (Pushkinskiy dom). Moscow, Leningrad, Izd-vo Akad. Nauk SSSR (Leningradskoye otdeleniye) Publ., 1961. 360 p. (In Russ.)
- 5 Ostrovskiy A.N. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Works]. In 12 vols., ed. G.I. Vladykin, etc. Vol. 2. P'esy 1856–1866 [Plays 1856–1866]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 808 p. (In Russ.)