Я. Альшванг

П. И. Чайковский

КЛАССИКИ МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Портрет П. И. ЧАЙКОВСКОГО (1893).
Работа художника Н. Д. Кузнецова

ВВЕДЕНИЕ

«В своих писаниях я являюсь таким... каким меня сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую» (из письма Чайковского к С. И. Танееву от 14 января 1891 года) [1]. Из этих слов видно, что Чайковский отлично понимал факт социальной обусловленности художника-творца и, в частности, историческую обусловленность своего собственного музыкального творчества. Нам, потомкам композитора, знающим его искусство во всем объеме, тем более ясно, что стимулы могучего развития гения Чайковского заключались в современной ему русской действительности.

Остры должны были быть столкновения жизненных противоречий эпохи и велики силы, вступившие в непримиримую борьбу, чтобы обусловить художественное явление такого масштаба, как симфонизм Чайковского.

Формирование личности молодого Чайковского протекало в напряженнейший момент русской истории — предреформенный период, когда народные восстания перекликались с оппозиционными выступлениями лучших представителей революционно-демократической интеллигенции. Прямую зависимость между этими явлениями подчеркивал В. И. Ленин [2]. Ответом самодержа-

[1] «П. И. Чайковский — С. И. Танеев. Письма». М., 1951, стр. 169; в дальнейшем сокр.: ЧТ.

[2] В. И. Ленин. О «Вехах». Полное собрание сочинений, т. 19, стр. 169.

вия на эти выступления были казни, каторга, ссылки. Однако несмотря на репрессии, поднимались новые разночинные общественные деятели, пришедшие на смену дворянской интеллигенции.

В самых глухих углах России молодежь увлекалась сочинениями Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Со всей остротой встал вопрос об освобождении личности от бесчисленных пут феодально-крепостнического уклада жизни, грубо попиравшего элементарные права человека. Герцен писал в 1849 году: «Если б Россия не была так пространна, если б чужеземное устройство власти не было так смутно устроено и так беспорядочно выполнено, то без преувеличения можно сказать, что в России нельзя было бы жить ни одному человеку, понимающему сколько-нибудь свое достоинство» [1].

Борьба за человеческие права выражалась прежде всего в стремлении к общественно полезной деятельности. Но эти стремления как до, так и после крестьянской реформы, обманувшей надежды народа на решительные перемены в общественном строе России, неизбежно сталкивались с той же хищнической природой феодально-буржуазного порядка.

В борьбу со старым укладом жизни вовлекались все новые силы, причем социальный характер ее становился очевидным даже для тех, кто как будто не принимал в ней участие. Герцен в 1864 году писал: «События последних годов и вопросы, возбужденные крестьянским делом, открыли глаза и уши слепым и глухим. С тех пор, как огромная северная лавина двинулась и пошла, что́ бы ни делалось, даже самого противоположного в России, она идет от одного социального вопроса к другому» [2].

В эту историческую эпоху трудно переоценить огромную роль русского искусства: новые мотивы властно зазвучали в литературе, драматургии, поэзии, живописи, музыке. Новой и важной темой в искусстве было самоосознание личности и драматичность ее положения в условиях русской действительности. Доста-

[1] А. И. Герцен. Избранные философские произведения, т. II, М., 1948, стр. 13.
[2] Там же, стр. 273.

точно вспомнить Катерину в «Грозе», Жадова в «Доходном месте» А. Н. Островского, поэзию Некрасова. Первые пьесы Островского и сборник стихов Некрасова 1856 года — это спутники молодости Чайковского, их герои — современники композитора.

Чем больше распространялось влияние какого-либо прогрессивного художественного произведения, тем более активному преследованию подвергалось оно и его автор. Атмосфера постоянного сопротивления гнету «недреманного ока» сопутствовала молодости Чайковского.

Можно утверждать, что Чайковский прошел суровую школу воспитания чувств и разума. Эта «школа» прививала прежде всего глубокое уважение к назначению искусства, принимавшего тогда особенно активное участие в решении сложных животрепещущих социальных проблем. Чуткий художник вольно или невольно делался участником борьбы за их решение. Посвящая свою жизнь целиком музыке, Чайковский знал, что роль его искусства выходит за пределы узкоцеховых ремесленных рамок — на простор общения с массой людей, пробужденных к интенсивной духовной жизни.

Глава первая

ДЕТСТВО

Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля 1840 года по старому стилю в семье горного инженера. Его отец, Илья Петрович Чайковский, был назначен в 1837 году начальником Воткинского металлургического завода — одного из наиболее крупных на Урале.

Илья Петрович соединял свой опыт выдающегося инженера-технолога с основательными знаниями в области теории горного дела. Родился он в 1795 году; отец его, дед композитора, Петр Федорович Чайковский, окончив медицинское отделение Московского университета, начал службу полковым лекарем, а кончил городничим в городе Глазове Вятской губернии и был причислен к дворянам Казанской губернии. Илья Петрович в своих неоконченных записках вспоминал: «Нас всех у отца было 9 человек... из сыновей я был последний. Все старшие братья мои пристроены были в военную службу... а меня, бедного мальчишку, по окончании курса в Вятском народном училище, в 1808 году, матушка отвезла в Ижевский завод... где командовал... Андрей Федорович Дерябин»[1]. Крупный деятель в области горного дела, А. Ф. Дерябин устроил Илью Петровича учиться в петербургский Горный корпус, который тот и окончил в 1817 году.

Это учебное заведение считалось одним из лучших в России. Между прочим, там учили танцам, пению и музыке. Искусству придавалось воспитательное значе-

[1] Рукописный отдел Дома-музея Чайковского в Клину, в дальнейшем сокр.: ДМЧ.

ние. В уставе корпуса 1805 года отмечено, что «музыка особенно полезна в том отношении, что по выпуске воспитанников из корпуса может приятным образом занимать их в свободное от должности время, особенно в удаленных местах Сибири, куда они службою предназначаются, и, может быть, отвлечет их от вредных занятий, кои в праздности для молодых людей последствиями своими бывают гибельны»[1]. В корпусе устраивались и ученические спектакли. Именно из рядов воспитанников Горного корпуса вышли такие артисты, как В. А. Каратыгин, И. П. Борецкий, В. В. Самойлов. Илья Петрович, не одаренный сам художественными талантами, очень любил музыку и драматическое искусство. В корпусе он выучился играть на флейте.

Инициативой и поддержкой этой стороны воспитания Горный корпус был обязан тогдашнему директору департамента горных и соляных дел Андрею Федоровичу Дерябину, в ведении которого находилось это учебное заведение. О Дерябине в бытность его службы на Уральских заводах (1806—1811) вспоминали: «Окружив себя людьми благовоспитанными, Дерябин оживил местное общество, заставил его интересоваться изящными искусствами и вообще жить более полной жизнью»[2].

Илья Петрович, как и его товарищи по корпусу, сохранил о Дерябине восторженную память; в его записках имеется такая характеристика: Дерябин — сын дьячка, семинарист, «высокого ума и изумительной деятельности, одним словом, гениальный человек, необыкновенно мягкого характера»[3].

Очень показательным для последователя Дерябина является тот факт, что Илья Петрович, отправляясь на службу в далекую провинцию, привез туда оркестрину (механический орган), заботясь, конечно, о развлече-

[1] «Научно-исторический сборник, изд. Горным институтом ко дню его 100-летнего юбилея». СПб., 1873, стр. 95.

[2] Там же, стр. 57. Роль А. Ф. Дерябина как крупного культурного деятеля, оказавшего большое влияние на Илью Петровича Чайковского, выдвинута И. Ф. Куниным в его книге о П. И. Чайковском (изд. «Молодая гвардия», М., 1958). Приношу благодарность И. Ф. Кунину, оказавшему содействие в моей работе над биографией П. И. Чайковского. — *А. А.*

[3] Рукописный отдел ДМЧ.

Илья Петрович Чайковский, отец композитора

нии не только своей семьи, но и местного общества. Вскоре по приезде в Воткинск, 7 апреля 1837 года, Илья Петрович сообщал в письме: «Чтобы занять их [гостей], я пустил оркестрину, все слушали и ахали». 30 апреля он писал: «После обеда были у меня квартет и трио. Разыгрывали какие-то пьесы, очень недурные: флейта — я, гитара наподобие лиры — Романов, он очень хорошо играет, виолончель — Вакар гвардеец»[1].

Илья Петрович очень дорожил оркестриной и когда отправил ее для ремонта в Петербург, то писал жене, находившейся там в это время (12 августа 1844 года): «Если это дело кончилось 700 и 800 рублями, даже и дороже, я буду на все согласен; разумеется, что с этой прихотью, которая уже входит в число необходимых,

[1] Рукописный отдел ДМЧ.

Александра Андреевна Чайковская, мать композитора

ты сократишь или уничтожишь другие мои поручения, например, шубу и тому подобное — смотря по деньгам». К ней же он обращается с просьбой: «Пожалуйста, съезди в Павловск по железной дороге, а если боишься, то найми карету, забери кого хочешь и послушай там оркестр Германа, а после мне расскажи...»[1]

По отзывам всех знавших Илью Петровича, он был человек прямой, жизнерадостный, приветливый и отзывчивый. Горькие жизненные разочарования не смогли искоренить в нем доверчивости и любви к людям. Сам Илья Петрович в письме к невесте так аттестует себя: «Вас, может быть, уверили, что я добр,— не верьте, я с капризами и горяч, как огонь. Вам сказали, что я богат, Вас чисто обманули, я ничего не имею, да и не хочу жениться на богатстве. В этом случае философия

[1] Там же.

моя никак не согласна с мнением света: я хочу быть счастливым без богатства и счастливым так, как я был,— именно в семействе... судьба обрекла меня жить в отдалении от света, и, признаться, я не люблю суету... и совершенно следую правилу Цезаря: лучше в деревне быть первым, чем в Риме последним»[1].

Местоположение Воткинского завода[2] очень живописно. По склону возвышенности лепились маленькие домики, внизу, на Офицерской улице, где стоял дом начальника завода, над всем пейзажем господствовала колоссальная панорама заводского пруда, площадью около тринадцати квадратных верст. В ясные летние дни пруд весело отражал небо и облака, вечерами на нем блестели огоньки рыбачьих лодок, а зимой на льду заводская молодежь устраивала игры. С балкона дома Чайковских открывался прекрасный вид на пруд.

Илья Петрович приехал в Воткинск вдвоем с молодой женой, Александрой Андреевной, урожденной Ассиер. Отец Александры Андреевны, выходец из Франции, принявший русское подданство, был чиновником таможенного ведомства. Илья Петрович был старше своей жены на 18 лет.

В Воткинске у Чайковских родились: в 1838 году сын Николай, в 1840 — Петр, в 1842 — дочь Александра и в 1843 — сын Ипполит. Кроме них, в семье Ильи Петровича жила его дочь от первого брака — Зинаида Ильинична и племянница — Лидия Владимировна.

Мать композитора была незаурядной женщиной. Выдающийся характер, сила воли, умение подчинить повседневную жизнь строгому и разумному распорядку соединялись в этой молодой женщине с глубиной нату-

[1] Рукописный отдел ДМЧ.

[2] О том, что представлял собой в те годы Воткинский завод, мы узнаем из следующего описания: «К середине XIX века этот завод, особенно когда начальником его был И. П. Чайковский (отец гениального композитора), развернулся в 16 крупных цехов и мастерских с разнообразнейшим производством. Воткинцы производили и тончайшую часовую пружинку и пароходы (с 1847 года) в 200 лошадиных сил, бритвы и якоря, ножницы и перочинные ножи наряду с тяжелыми плитами для военных кораблей. Делали они приборные гвозди, ридерсы и много других изделий, говорящих о высоком мастерстве и искусстве воткинских металлистов уже в это время» (Н. Латышев. Вклады камских заводов в историю русской техники в XIX веке. Ижевск, 1950, стр. 61).

ры и эмоциональной отзывчивостью, правда, запрятанной в недрах души и лишь редко проявлявшейся наружу. Александра Андреевна была достойной подругой и безукоризненной помощницей Ильи Петровича в руководстве такой большой семьей. Гувернантка писала в 1895 году Модесту Ильичу: «Вы не имели счастья достаточно знать Вашу мать, чтобы оценить ее благородный характер... Я должна сказать, что она была еще щепетильнее меня во всем, что касалось деликатности и совести. Она требовала от своих детей абсолютной прямоты»[1].

Петр Ильич рано потерял мать. Он ее помнил «высокой, довольно полной женщиной с чудным взглядом и необыкновенно красивыми, хотя не маленькими руками». В своей жизни Чайковский имел немало сердечных привязанностей, но ни одна из них не могла и отдаленно сравняться с безграничной любовью к матери. Мы неоднократно будем свидетелями этого горячего страстного чувства.

Когда Пете исполнилось четыре с половиной года, он стал вместе со старшим братом и кузиной обучаться языкам и предметам у гувернантки-француженки Фанни Дюрбах. Столь раннее начало занятий объяснялось настойчивыми мольбами маленького Пети разрешить ему учиться вместе со старшими детьми, для которых, собственно, была приглашена гувернантка. Успехи мальчика оказались отличными, и шести лет он уже свободно читал по-французски и по-немецки.

Фанни Дюрбах была двадцатидвухлетней девушкой, когда Александра Андреевна привезла ее из Петербурга в Воткинск в октябре 1844 года. Глубокая серьезность, тонкий такт, прямота и честность Фанни были оценены по достоинству в семье Чайковских, полюбивших ее как близкого человека. Сама Фанни всей душой привязалась к маленькому Пьеру, воспоминания о котором она пронесла непотускневшими через всю свою жизнь и поделилась ими уже в 90-х годах с Модестом Ильичем, будущим биографом композитора.

Петя привлекал к себе все сердца не только добротой, скромностью, но и ярко выраженной талантливостью во всем, что он делал. Он выделялся и в ученье,

[1] Рукописный отдел ДМЧ.

Дом, где родился П. И. Чайковский. Воткинск

и в веселых детских забавах, и в фантазировании. Всем бросалось в глаза, что Петя очень чуток к чужому несчастью и всякой несправедливости; он обычно деятельно вступался за пострадавшего. За эту чуткость его прозвали «стеклянным ребенком». Все указывало на то, что этот худенький мальчик очень восприимчив и богат немолчной внутренней жизнью. Эта сосредоточенность на душевных переживаниях делала Петю несколько рассеянным и небрежным в отношении к своей наружности. В описании Фанни мелькают черты вихрастого замарашки, обладающего, однако, неотразимым очарованием, несмотря на невыгодное для него сравнение с изящным, подтянутым старшим братом.

Особое место занимала в жизни маленького Чайковского его любовь к родной стране. Фанни сохранила детские тетради своего ученика с записанными им самим стихотворениями собственного сочинения, в которых выражается в наивной и сентиментальной форме возвышенное умонастроение мальчика, связанное со страстным обожанием родины. Модест Ильич, биограф композитора, был склонен объяснять патриотические порывы Пети воздействием на него николаевской эпохи с ее шовинизмом. Этот элемент не исключен, так как он проникал в те времена в книжную продукцию и в особенности в учебники. Но возможно и иное объясне-

ние. По нашему мнению, любовь Пети к России неотделима от его музыкального мировосприятия. Уже в зрелом возрасте композитор писал: «...я вырос в глуши, с детства, с самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки...»[1] Еще в Воткинске мальчик Чайковский слышал и воспринял русские народные песни — и их было от кого услышать; основную массу рабочих Воткинского завода составляли «приписные» крестьяне; их песни, несомненно, долетали до слуха маленького Чайковского. Фанни Дюрбах в письме от 24 июля 1893 года к своему бывшему ученику, тогда уже знаменитому композитору, писала из Франции: «Я никогда не видела такого красивого заката солнца, как в России, когда небеса покрывались изумительно яркими красками; я особенно любила тихие мягкие вечера в конце лета. Челны рыбаков качались на пруде, гладком как зеркало, в котором отражалось солнце. С балкона мы слушали нежные и грустные песни, только они одни нарушали тишину этих чудных ночей. Вы должны помнить их, никто из Вас тогда не ложился спать. Если Вы запомнили эти мелодии, положите их на музыку, Вы очаруете тех, кто не может слушать их в Вашей стране»[2].

Почти пятидесятилетний промежуток времени не стер в памяти старушки Фанни, довольно равнодушной вообще к музыке, впечатления от красоты песен, слышанных в Воткинске; можно себе представить, как велика была сила их воздействия на художественную натуру мальчика Чайковского.

В праздничные летние дни рабочий люд Воткинска предавался веселью на открытом воздухе: водились хороводы, далеко разносились звуки песен, балалаек и гармоник[3]. Надо помнить, что «приписные» крестьяне

[1] П. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. VII. М., 1962, стр. 155. В дальнейшем не даются библиографические ссылки к цитатам из писем Чайковского, опубликованных в Полном собрании сочинений П. И. Чайковского. См. Литературные произведения и переписка: т. V (1848—1875). Музгиз, М., 1959; т. VI (1876—1877). Музгиз, М., 1961; т. VII (1878). Музгиз, М., 1962; т. VIII (1879). Музгиз, М., 1963; т. IX (1880). «Музыка», М., 1965.

[2] Рукописный отдел ДМЧ.

[3] См.: Ал. Корельский. Горнозаводская служба и общественная жизнь на Урале в крепостное время. «Русская старина», 1905, ноябрь.

были достаточно вольнолюбивы и в свое время составили ядро Пугачевского восстания[1]. «Со времени возникновения Камских заводов и на всем протяжении XIX века найдется немного лет подряд, когда бы заводские мастеровые и приписные крестьяне не поднимали волнений против невыносимого угнетения и эксплуатации. Поэтому указом Александра I с 1810 года на заводе был установлен военный гарнизон в составе 2-х рот пехоты или казачьих и других кавалерийских частей, а также военный суд для мастеровых и крестьян»[2]. Вот чем объясняется тот факт, что под началом Ильи Петровича в Воткинске находилась сотня казаков.

Бурная история «приписных» крестьян не могла не оставить следов в их песнетворчестве, хотя только на его музыкальной стороне; всякое словесное упоминание о трагических событиях такого рода безжалостно преследовалось[3].

Народная песня могла служить для мальчика Чайковского, обладавшего исключительной художественной восприимчивостью, образным выражением Родины, ее народа и природы. Воплощение идеи Родины в музыкальных звуках должно было оставить более глубокий след в его душе, чем отвлеченные понятия, почерпнутые из книг и учебников, тем более, что музыка очень рано и всецело завладела воображением Пети.

Обращаясь к иным источникам, питавшим музыкальное восприятие маленького Чайковского, нужно прежде всего вспомнить романсы, исполнявшиеся матерью композитора. «Соловей» Алябьева остался на всю жизнь любимой пьесой Чайковского и всегда вызывал яркое воспоминание о пении матери. Нет никакого сомнения в том, что в ее репертуар входили и

[1] «Волнения на Ижевском и Воткинском заводах летом 1761 года и весной 1762 года были крупнейшими из заводских волнений этого времени... И через десять лет весь горнозаводский Урал превратился в базу грандиозной крестьянской войны, поднятой Пугачевым. (Н. Д. Зеленцов. К вопросу об основании Воткинского и Ижевского железоделательных заводов. Ижевск, 1949, стр. 94—95).

[2] Н. Латышев. Вклады Камских заводов в историю русской техники в XIX веке. Ижевск, 1950, стр. 63.

[3] См.: А. Васнецов. Песни северо-восточной России. Киров, 1949. Предисловие.

многие русские романсы популярных тогда композиторов, например Варламова, Гурилева и других. Александра Андреевна получила образование в училище женских сирот в Петербурге, которое окончила в 1829 году. Из ее сохранившихся школьных тетрадок видно, что музыка в ее образовании играла большую роль. Александра Андреевна играла на фортепиано и первая познакомила с этим инструментом своего сына. Как только Александра Андреевна садилась за фортепиано, Петя непременно появлялся около нее.

Важную роль в музыкальном воспитании будущего композитора сыграла уже упоминавшаяся оркестрина. На ее валиках были записи произведений Моцарта, Россини, Беллини, Доницетти. Чайковский впоследствии вспоминал, какое чарующее впечатление оставляла в нем исполнявшаяся оркестриной музыка, и в особенности моцартовская. Звуки «Дон-Жуана», слышанные в детстве, положили начало страстному поклонению Чайковского Моцарту.

Замечательный слух и музыкальная память Пети позволяли ему подбирать на фортепиано все слышанное им. В часы досуга предоставленный самому себе, он охотнее всего проводил время за инструментом. Наблюдая день за днем своего ученика, Фанни Дюрбах решила воспрепятствовать неумеренному, как ей казалось, увлечению музыкой. Она сама в этом сознается, объясняя свои поступки нежеланием видеть своего любимца музыкантом-профессионалом. Сама она не обладала ни музыкальным даром, ни вкусом к музыке. А главное — она беспокоилась за здоровье мальчика. Она не могла не видеть того возбуждающего действия, какое производила музыка на ее любимого Пьера. «После занятий или долгих фантазирований на фортепиано он приходил ко мне всегда нервный и расстроенный. Однажды у Чайковских были гости и весь вечер прошел в музыкальных развлечениях. Вследствие праздника дети были со взрослыми. Петя сначала был очень оживлен и весел, но к концу вечера так утомился, что ушел наверх ранее обыкновенного. Когда я через несколько времени пришла в детскую, он еще не спал и с блестящими глазами, возбужденный, плакал. На вопрос, что с ним, он отвечал: «О, эта музыка, музыка!» Но музыки никакой не было в эту минуту слышно.

Семья Чайковских

«Избавьте меня от нее! она у меня здесь, здесь,— рыдая и указывая на голову, говорил мальчик,— она не дает мне покоя!»[1].

К сожалению, нам не известно, в чем заключались Петины «фантазирования на фортепиано». Знаем только, что потребность эта была очень велика и, ограниченный в своем настойчивом желании проводить время за инструментом, мальчик привык перебирать пальцами по чем попало. Однажды он так увлекся, барабаня по оконному стеклу («разыгрывая свои лучшие вдохновения», по выражению Фанни), что разбил его и сильно поранил себе руку. Это происшествие заставило родителей обратить серьезное внимание на тягу Пети к музыке, и они пригласили для него учительницу.

М. М. Пальчикова приехала в Воткинск в конце 1845 года. Единственный сохранившийся отзыв об этой учительнице принадлежит самому Чайковскому. В 1883 году он, поручая П. Юргенсону выслать ей денег ввиду ее нужды, писал: «У меня просит помощи моя первая учительница музыки, которой я очень, очень обязан...»[2]. Композитор выплачивал ей пенсию и переписывался с ней до ее смерти. По воспоминаниям Фанни, М. М. Пальчикова происходила из крепостных и была скромной, застенчивой девушкой. Вот и все, что мы знаем о первой учительнице Чайковского.

Мы лишены подробных сведений о музыкальных развлечениях взрослых гостей Чайковских, дом которых был средоточием воткинской интеллигенции. Благодаря все той же Фанни нам известно лишь, что там бывал офицер поляк, некто Машевский, хорошо игравший мазурки Шопена. По словам Фанни, Петя к одному из приездов Машевского разучил самостоятельно две шопеновские мазурки и их исполнением заслужил его горячую похвалу. Из этого нам остается сделать вывод, что мальчик хорошо читал ноты и что в воткинском доме имелись ноты шопеновских сочинений, а это последнее обстоятельство расширяет в нашем представлении круг музыкальных интересов в доме Чайковских. Сам Чайковский впоследствии говорил, что он начал сочинять с

[1] М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. I. М.— Лейпциг, 1903, стр. 44; в дальнейшем сокр.: ЖЧ.

[2] Там же, т. I, стр. 44.

тех пор, как узнал музыку, причем «звуки преследовали его постоянно, где бы он ни был, что бы он ни делал». Очень возможно, что отмечаемые Фанни «фантазирования на фортепиано» были для Пети первыми попытками самостоятельного творчества, которые, однако, не получили в то время развития, так как вокруг не нашлось человека, который смог бы руководить им.

В 1848 году Илья Петрович вышел в отставку, и на время поисков места новой службы семья уехала в Москву, а затем в Петербург. Фанни рассталась с Чайковскими. В Петербурге, родине Александры Андреевны, у Чайковских было много родственников и знакомых. Новая обстановка резко изменила жизнь Пети. Он вместе с братом Николаем был определен в пансион Шмеллинга. Тут Петя впервые столкнулся с неприглядной действительностью. Ему, привыкшему к ласке и спокойной семейной обстановке, пришлось испытать и равнодушие учителей и колотушки учеников. Учение отнимало много сил, так как пришлось догонять остальных воспитанников. К этому прибавились еще занятия с преподавателем фортепианной игры Филипповым. Модест Ильич, вероятно со слов композитора, отмечает серьезность этих уроков.

Перегрузка учением и нахлынувшие впечатления от большого города, от театров, куда Чайковские часто водили детей и где Петя впервые услышал большой оркестр, привели к нервному переутомлению. Александра Андреевна писала Фанни о детях: «Дети уже не те, что были в Воткинске; свежесть и веселость их исчезла. Николай постоянно бледный и худощавый, Пьер — тоже»[1]. Переутомление завершилось у Пети серьезным осложнением после кори — нервными припадками, настолько сильными, что мальчику был предписан полный покой. Занятия были оставлены до лета 1849 года. Физическое здоровье Пети восстановилось, но в характере появилась несвойственная ему ранее раздражительность.

В мае 1849 года Чайковские выехали на новое место службы Ильи Петровича — Алапаевск. Илья Петрович стал управляющим Алапаевскими и Нижне-Невянскими заводами. В те времена Алапаевск был захолустьем, по сравнению с Воткинском. Младшие дети в Алапаевске,

[1] ЖЧ, т. I, стр. 48.

до подыскания новой гувернантки, занимались под руководством старшей сестры — Зинаиды Ильиничны, неумелого педагога. Неудивительно, что и успехи Пети в этот период представляются слабыми. Зато его музыкальные достижения обращали на себя внимание. Родные находили, что Петя играл много лучше, чем в Воткинске.

В 1850 году в Алапаевске родились мальчики-близнецы Модест и Анатолий, в будущем очень близкие Петру Ильичу люди.

Петр Ильич любил вспоминать о двух путешествиях, совершенных в детстве: из Воткинска в 1845 году он ездил с матерью на Сергиевские воды Самарской губернии, а в феврале 1850 года — на ярмарку в Ирбит, куда взял его с собой отец. Не исключено, что, страстный театрал, Илья Петрович побывал там с Петей в театре. В то время на Ирбитской ярмарке выступала театральная труппа с маленьким оркестром из Екатеринбурга, исполнявшая и драматические, и оперные спектакли [1].

Как и в Воткинске, окрестности Алапаевска очень красивы, и Чайковские ездили на далекие прогулки. Одна из таких прогулок связана у Пети с воспоминаниями о красивом эхо, «хоре мужиков, оркестре Екатеринбургском». Вероятно, это был струнный оркестр, обслуживавший горнозаводское общество [2].

В детском обществе Петя главенствовал; он придумывал интересные игры и сочинял пьесы, которые разыгрывались детьми. Но Александра Андреевна отмечает

[1] Статья Е. Вер-ского об Ирбитской ярмарке 1848 г. «Отечественные записки», 1849, т. LXV, стр. 15: «...Театр с труппой г. Соколова (одной из лучших частных трупп в России), переезжающей сюда из Екатеринбурга уже несколько зим сряду; гостиницы, балаганы волтижеров — полны безвыходно...»

[2] «На счет заводских же сумм содержался в каждом горном городе довольно многочисленный и весьма недурной струнный оркестр. Музыканты формировались из состава низших чинов, которые номинально числились на разных мелких конторских и заводских должностях и получали присвоенное тем должностям содержание... Кроме казенного жалованья музыканты получали еще более или менее приличную плату от членов общества за игру на их балах, вечерах и любительских спектаклях» (Ал. Корельский. Горнозаводская служба и общественная жизнь на Урале в крепостное время. «Русская старина», 1905, ноябрь, стр. 323).

Мариинский театр. Петербург

все ту же нервность в письме к Дюрбах (февраль 1850 года): «...дети не те уже, что были при Вас. В особенности Пьер, который очень изменился характером. Он стал нетерпелив и при каждом слове, которое ему говорят и которое ему не по вкусу,— слезы на глазах и ответ готов!» [1].

Модест Ильич высказывается по этому поводу так: «...родители, может быть, из страха возвращения нервной болезни или же потому, что будущности специалиста музыканта для сына не предвидели и не хотели, отказались от всякого активного участия в деле его артистического развития. Ничего не делая после уроков Филиппова для музыкального дарования сына, они в то же время отнюдь не предпринимали ничего, чтобы заглушить его. Во всяком случае, со времени переезда в Алапаев никто серьезно не интересовался в семье не только сочинительством мальчика, но и вообще его успехами в музыке. И он отчасти из гордости, отчасти из недоверия к смутному призванию таил про себя свою силу. Можно утверждать, что это обстоятельство много способствовало к изменению его характера. Сознавая в себе нечто такое, чего нет ни в ком вокруг, он в глубине глубин сердца чувствовал свое превосходство над окружающи-

[1] ЖЧ, т. I, стр. 54.

ми и не мог не раздражаться непризнанием его и равнодушием к его художественным стремлениям»[1].

В ноябре 1849 года к Чайковским приехала новая гувернантка — Настасья Петровна Петрова, молоденькая девушка, только что окончившая Николаевский институт. Она быстро и успешно подготовила Петю к экзаменам в учебное заведение. Александра Андреевна отправилась летом 1850 года с Петей в Петербург, где и определила его в Училище правоведения, а старшего сына, Николая,— в Горный корпус. Итак, с осени 1850 года Петр Ильич стал учеником приготовительного класса Училища правоведения.

В то же лето он получил одно из самых сильных художественных впечатлений в его жизни. В августе он посетил с матерью в Петербурге спектакль «Иван Сусанин» Глинки. Он в первый раз услышал русскую оперу, в которой народная музыка, знакомая ему ранее в песнях и романсах, зазвучала во всем блеске и величии в исполнении большого оркестра, хора и первоклассных певцов. Если десятилетний мальчик не мог еще сознательно воспринять все достоинства этой оперы, столь высоко ценимые композитором впоследствии, то сердцем он приникал к родным ему музыкальным образам глинкинской оперы. Их красота и сила не могли не поразить его музыкального воображения. В 1851 году он в письме к матери отмечает годовщину со дня первого посещения этой оперы. Сестра Глинки, Л. И. Шестакова, вспоминала, как Чайковский в зрелые годы пришел к ней и «пояснил, что ему особенно дорога первая опера Глинки, ибо он слышал ее в счастливые годы своей юности»[2]. «Иван Сусанин» стал одной из любимейших опер Чайковского; партитуру ее он неустанно изучал.

[1] ЖЧ, т. 1, стр. 58—59.

[2] Л. Шестакова. Мои вечера. Ежегодник императорских театров, 1895, кн. 2, стр. 121.

Глава вторая

ГОДЫ УЧЕНИЯ

Училище правоведения, куда поступил десятилетний Чайковский, было привилегированным учебным заведением для дворянских детей. Основанное по инициативе принца Петра Ольденбургского в 1835 году, оно ставило задачу подготовки новых российских чиновников, просвещенных, не берущих взяток. В те годы подобные идеи представляли чистейшее донкихотство, так как деятельность новых чиновников должна была протекать в тех же условиях, в каких подвизались старые подьячие. В результате новые правоведы не вносили изменений в общий ход чиновничьих дел.

В ярких, хотя во многом противоречивых, воспоминаниях В. В. Стасова об Училище правоведения в первый период его существования мы находим отрицательную характеристику педагогического состава и учебных программ, а также методов преподавания и воспитания. «Ничего живого, двигающего вперед, одухотворяющего, раздвигающего горизонты мысли. Одна только самая ординарная схоластика, имена, цифры и голые факты — и более ничего. Во-первых, и самое время-то было такое, когда вовсе речи не шло о том, как бы развивать людей и дать расти их интеллектуальным силам, а во-вторых, и наши преподаватели были все такой народ, который если б и захотел, то не знал бы, чему еще нас учить и в чем нас просвещать, кроме того, что стоит в книжках, одобренных самою невежественною, глубоко темною цензурою тогдашних времен» [1].

[1] В. В. Стасов. Собрание сочинений, т. III. СПб., 1894, стб. 1658.

Училище правоведения

Тепло вспоминает Стасов о поощрении Петром Ольденбургским, большим любителем музыки, музыкальных занятий в стенах училища. Для желающих заниматься музыкой приглашались хорошие артисты, в числе которых были пианист А. Л. Гензельт, виолончелист Кнехт и другие. В училище систематически устраивались концерты силами учащихся, а иногда приглашались и крупные музыканты, например приезжавшая в Петербург Клара Шуман; ученики посещали концерты во дворце Ольденбургского.

Во второй половине 40-х годов Училище правоведения подверглось серьезной опале. Революция 1848 года потрясла общественный строй не только в странах, где непосредственно происходила, но затронула и другие европейские государства. События 1848—1849 годов нашли свое отражение и в России. Репрессии, аресты умножались; страной правило III отделение; проводились различные реакционные мероприятия, касавшиеся непосредственно учебных заведений. Училище правоведения тоже было вовлечено в круг военных контрреформ. Вот что мы читаем в воспоминаниях бывшего правоведа К. К. Арсеньева:

«Мое поступление в училище почти совпало с переменой в его управлении: князь Н. С. Голицын был при

мне директором...[1] В декабре 1849 года место директора занял генерал-майор А. П. Языков; почти в то же самое время создана была новая должность инспектора воспитанников и замещена также военным полковником А. И. Рутенбергом. Дежурными и классными воспитателями стали назначать офицеров, и уже в 1850 году из прежнего состава статских гувернеров (большею частью — иностранцев) оставалось не более трех или четырех. Не помню, кажется, еще до назначения Языкова, нас стали учить маршировке[2]; во всем выражалось желание приблизить училище к типу тогдашнего кадетского корпуса. Ни Языков, ни Рутенберг вовсе не готовились к педагогической деятельности. Первый был строевым офицером, потом рижским полицмейстером, таганрогским градоначальником; второй, если не ошибаюсь, был преподавателем верховой езды и написал сочинение по части гиппологии. Не отличалось педагогическими способностями и большинство офицеров, к нам определенных; были между ними сухие формалисты, были люди ограниченные, служившие предметом насмешек для учеников, были добрые малые, но очень немного было таких, которые старались бы и успели бы приобрести хоть какой-нибудь нравственный авторитет в глазах воспитанников. Обращение к воспитателю за советом, за помощью было у нас чем-то неслыханным; редко завязывалась даже простая беседа между учениками и воспитателем. Спешу прибавить, что старые — т. е. статские — гувернеры, уцелевшие от погрома, весьма немногим отличались от новых, военных; мягкости у них было, может быть, несколько побольше, искусства, знаний,

[1] Н. С. Голицын об этой поре своего директорства писал: «.. выпуск... поступивший с августа 1848 г. в 1-й класс... весьма нехороший тем, что в нем наполовину были неблагонадежные молодые люди и в религиозном, и в политическом, и в нравственном отношении (даже нигилисты). И с этими-то дурными элементами пришлось мне бороться в 1848—1849 учебном курсе, подобно тому, как император Николай в то же время боролся с польской революцией и вне и внутри России. Внутри ее сугубо усилилось действие пресловутого III отделения, бывшего в то время высшего полицейского учреждения... Шпионы и шпионство усилились до крайности, и им подверглись все учебные заведения в Петербурге, в том числе и Училище правоведения» («Русская старина», 1890, ноябрь, стр. 376).

[2] «...Языков завел даже барабан, и одно время в Училище били вечернюю и утреннюю зорю» (Георгий Сюзор. Ко дню LXXV юбилея императорского Училища правоведения. СПб., 1910, стр. 144).

такта — приблизительно столько же. Я думаю, судя по наслышке, что и в общем строе училищных порядков перемена произошла в 1849 году скорее внешняя, чем внутренняя; чаще и громче стал раздаваться начальнический крик, чаще и сильнее стали трепетать сердца воспитанников [1],— но между обеими сторонами и прежде и теперь лежала целая бездна. Внутренняя жизнь воспитанников и прежде и теперь оставалась вне всякого прямого влияния со стороны начальников; начальство и прежде и теперь заботилось только об исполнении известных внешних правил, о соблюдении известного внешнего порядка. Требования сделались более строгими и более настойчивыми, меры понуждения — более жесткими, но сущность требуемого изменилась мало.

Из-за чего же совершился переворот, обновивший в 1849/50 году почти все училищное начальство... Его приписывали, в мое время... истории князя Гагарина и Беликовича, исключенных из училища и отданных в солдаты за какие-то неосторожные отзывы о ком-то или о чем-то [2]. Вместе с тем фактом, что между арестованными (в том же 1849 г.) по делу Петрашевского оказался один правовед (В. А. Головинский) [3], это подало повод

[1] «Он [Языков] вступил в должность довольно оригинально. Дежурный воспитатель построил нас в зале... Генерал объявил: «я ваш директор; государь приказал вас забрать в руки...». В обращении Языкова с воспитанниками было много оригинального; так, он объяснял, что перед сроком явки из отпуска в училище воспитанника должна трясти лихорадка за час или за полчаса, смотря по расстоянию...» (И. А. Тютчев. В Училище правоведения (1847—1852). «Русская старина», 1885, декабрь, стр. 675—676).

[2] Более подробно рассказывает о причинах «переворота» Г. Сюзор: «...началось с того, что в 1848 г. воспитанник V класса Ямонд 2-й, воротясь домой после воскресного отпуска, объявил своим товарищам, что Франция более не королевство, а республика, потому что парижане прогнали короля, а трон сожгли. За это Ямонд без объяснений был исключен из Училища. Второй случай подобного характера произошел в конце того же 1848 года: два воспитанника III класса, соответствующего первому университетскому курсу, князь Г. и польский уроженец Б., рассуждая в кафе-ресторане Лерхе за обедом в компании пяти товарищей о деле Петрашевского, позволили себе высказать довольно резкие суждения по поводу отношения к нему правительства. Почти одновременно с этим происшествием у одного из воспитанников Училища были найдены какие-то вольнодумные записки» (Г. Сюзор, цит. книга, стр. 38—39).

[3] Десятый подсудимый, титулярный советник Головинский, 20 лет, сын генерал-майора, воспитывался в Училище правоведения;

думать, что воспитанников Училища правоведения недостаточно ограждают от неблагонадежных веяний — а лучшей или единственной против них оградой считалась тогда строгость, доведенная до крайности»[1].

В такое мрачное время началось учение Чайковского в Училище правоведения.

Для него была большим испытанием разлука с родителями. Александра Андреевна уехала в Алапаевск в сентябре, и тяжелая сцена прощания с ней осталась на всю жизнь самым ужасным воспоминанием Чайковского. Он не мог забыть чувства отчаяния, охватившего его, когда его насильно отрывали от матери и он бежал за экипажем, увозившим ее, напрасно пытаясь остановить, вернуть... С ее отъездом порывалась последняя нить, связывавшая его со счастливой порой детства. Теперь его судьбой распоряжались чужие ему люди, которым не было дела до его душевных страданий и которым вменялось в обязанность быть черствыми.

В условиях опального учебного заведения нервному, впечатлительному Чайковскому пришлось столкнуться с самыми отвратительными чертами николаевского режима. Барабанный бой, военная муштра, публичные порки, грубые фельдфебели в роли воспитателей — вот первые самостоятельные впечатления, полученные будущим композитором от современной ему русской действительности[2].

Тяжелые чувства, пережитые мальчиком в первые годы учения, не утратили своей остроты в воспоминаниях композитора спустя много лет. В письме к Н. Ф. Мекк

был в числе приговоренных к смертной казни. «Головинский предлагал освободить крестьян немедленно, посредством восстания их против помещиков» (Н. Невский. Очерки по истории Российской коммунистической партии. Л., 1925, стр. 58).

[1] «Русская старина», 1886, апрель, стр. 199—201.

[2] Вся система воспитания в учебных заведениях этой эпохи была неразлучна с жестокостью. Вот что вспоминал о своих годах учения брат композитора — Ипполит Ильич Чайковский, с 1854 года определенный в Морской кадетский корпус: «...когда мне пришлось смотреть и слышать взвизгивание громадных гибких розог, с размахами в три приема здоровенных солдат, старавшихся один после другого дать сильный взмах удара по исполосованному телу мальчика, ноги мои подкашивались, голова мутилась, а я, закрыв глаза, был близок к потере сознания. Вот какова была школа 50-х годов для нервов кадетского юношества» (И. И. Чайковский. Эпизоды из моей жизни. «Исторический вестник», 1913, январь, стр. 83).

от 24 октября 1879 года Петр Ильич писал: «Я нашел вчера у сестры громадные связки моих писем к отцу и матери, писанных когда-то из Петербурга, когда мне было 10 и 11 лет и я очутился совершенно одиноким в большом, чуждом городе. Трудно передать, какое волнующее впечатление произвело на меня чтение этих писем, перенесших меня почти за 30 лет, напомнивших мне живо мои детские страдания от тоски по матери, которую я любил какой-то болезненно страстной любовью... Уж 25 лет прошло со дня ее смерти!.. Результатом этого чтения была совершенно бессонная ночь».

Музыкальные занятия, занимавшие видное место в жизни Училища правоведения, подверглись значительным превратностям в связи с общими переменами в нем в конце 40-х годов. Мы имеем прямое указание на это в историческом очерке Г. Сюзора. «Постепенно прекратились концерты сперва во дворце у принца, а потом и в стенах училища, так как непорядки в училище сильно охлаждали любовь принца к последнему... С охлаждением принца к училищу, с новой переменой порядка, с введением строгого режима изменяется отношение начальства к искусству. Уроки музыки приобретают характер казенный, а отсутствие концертов лишает их своей притягательной силы. Даже посещение воспитанниками театров и концертов в педагогических целях ограничивается праздничными днями, и ни о каких экстренных отпусках не могло быть и речи. ...Суровое, военное воспитание продолжалось очень долго» [1].

Из трех штатных педагогов, преподававших в училище музыкальные предметы, наиболее колоритной фигурой являлся Карл Яковлевич Карель. «Художественного дарования у него не было никакого, знания тоже очень мало, но зато ревность и любовь к музыке были у него беспредельны...— писал В. В. Стасов.— Нашу музыкальную комнату он на свой собственный счет украсил, как только умел: развесил по стенам, в каких-то грошовых рамках, портреты разных музыкальных знаменитостей: Баха, Моцарта, Шпора, Бетховена, Россини, также рисунки некоторых музыкальных инструментов; на стенах висела также пара валторн, а в одном углу комнаты стоял большой шкап, где Карель расставил

[1] Г. Сюзор, цит. книга, стр. 223—224.

маленькую музыкальную библиотеку, им самим накопленную на собственные гроши: биографические и технические лексиконы, истории музыки, трактаты, критики, обозрения. Многие из нас, всего более Серов [1] и я, много обязаны были маленькой библиотечке нашего пламенного финна, охотно дававшего на прочтение свои музыкальные книги каждому интересовавшемуся. Здесь мы впервые познакомились с музыкальной историей и критикой» [2].

Вполне естественно предположить, что Карель первый познакомил своего ученика Чайковского с литературой о музыке, хотя сам он, судя по отзывам Стасова, мало чему мог научить его. С 1853 года Кареля заменил в училище Франц Давыдович Беккер, преподававший фортепианную игру, но ни о том, ни о другом воспоминаний у Петра Ильича мы не находим. Хоровые занятия в училище с 1838 года велись Гавриилом Якимовичем Ломакиным. Чайковский играл заметную роль в училищном хоре, благодаря замечательному слуху и хорошему дисканту, и даже одно время управлял им. Юного Чайковского по-прежнему влекло к импровизированию. Вот что вспоминала его кузина и большая приятельница Анна Петровна Мерклинг о двух первых годах пребывания в училище: «В это время его часто заставляли играть что-нибудь, что он играл по слуху. Он не любил этого и исполнял небрежно, только бы отделаться. Помню, меня это поражало. Поражало меня также выражение детского личика, когда он играл один, для себя, смотря куда-то вдаль и, видимо, не замечая ничего из окружающего. При этом стоило заявить свое присутствие и как-нибудь обратить внимание на его фантазирование за роялем, когда он думал, что его никто не слышит, как он умолкал и бывал недоволен, если его просили продолжать» [3].

Надо себе представить, с одной стороны, силу творческой сосредоточенности формирующейся художественной личности, потребность проявить себя в образном

[1] А. Н. Серов учился в Училище правоведения одновременно с В. В. Стасовым.

[2] В. В. Стасов. Собрание сочинений, т. III. СПб., 1894, стб. 1638—1639.

[3] ЖЧ, т. I, стр. 82.

мышлении и, с другой,— полное отсутствие благоприятных условий для ее развития. Первые годы учения Чайковского совпали с эпохой «мрачного семилетья» (1848—1855), апогея николаевского режима, когда подавление человеческой индивидуальности достигло своих крайних пределов. Еще в середине 20-х годов Бенкендорф писал Пушкину по поводу его записки «О народном воспитании»: «...принятое вами правило, будто бы просвещение и гений служат исключительным основанием совершенству, есть правило опасное для общего спокойствия... Нравственность, прилежное служение, усердие предпочесть должно...»[1] В сущности, это предписание лежало в основе всей государственной системы. Особенно чувствительным этот гнет был для юного поколения.

Затаенность самых глубоких чувств, проявившаяся у Чайковского с ранних лет, была естественной реакцией богато одаренной натуры на господство тенденции полного подавления личности, ее инициативы, воли. Под маской внешней пассивности в душе мальчика отлагались заметные следы тяжелых переживаний, сопровождавших его вступление в жизнь. Его училищный товарищ Ф. И. Маслов вспоминал о Чайковском: «Он питал глубокое отвращение к царившему тогда духу солдатчины»[2].

Успехи в учении правоведа Чайковского были посредственными, не более, особенно в математике.

Петербургские друзья Ильи Петровича брали к себе Петю на праздники, а летом он жил у них на даче. Один из этих друзей — Платон Алексеевич Вакар, сам в прошлом правовед, был хорошим пианистом, близким знакомым А. Н. Серова. Возможно, что его дом, в котором бывал Петя, был не чужд музыкальным интересам.

В сохранившихся письмах Пети к родным главным образом изливаются тоска по ним и мольбы о приезде. Выдержка из письма к родителям от 1852 года показывает, как тесно связаны в воображении мальчика воспоминания о матери с музыкой. «Не так давно я играл в училище на фортепиано и начал «Соловья», как вдруг вспомнил, как играл эту пьесу прежде. Страшная грусть

[1] «Исторический вестник», 1884, т. XV, стр. 82.
[2] «Воспоминания о П. И. Чайковском». М., 1962, стр. 396.

А. Н. Серов

овладела мною. Припомнилось то, как я играл эту пьесу в Алапаеве по вечерам, а вы слушали, то как четыре года тому назад в Петербурге с моим учителем, г. Филипповым, то как вы со мной пели эту вещь, одним словом, вспомнилось, что это была всегда ваша любимая пьеса».

В письме от того же 1852 года есть упоминание о «Волшебном стрелке» Вебера, опере, которая стала в ряд с любимыми произведениями — «Дон-Жуаном» и «Иваном Сусаниным».

Об училищной жизни по этим письмам нельзя получить представления. Вероятно, лаконизм писем зависел отчасти от того, что письма Пети, как пишет Модест Ильич, подвергались просмотру со стороны школьных наставников.

В сентябре 1851 года приезжал в Петербург Илья Петрович, тогда же подавший прошение об отставке. В письме к жене он объясняет причину своего ухода со службы: «...они недовольны моим управлением за то, что я строю новые фабрики и машины»[1]. И здесь инициатива не встречала поощрения и даже преследовалась, как и во всех других областях тогдашней русской жизни.

[1] Рукописный отдел ДМЧ.

В письме отца Петя сделал приписку матери: «Я с Папашечкой веселюсь» — видимо, отец бывал с сыновьями в театрах и вообще развлекал их.

В начале мая 1852 семья Чайковских переехала из Алапаевска в Петербург, и Петя мог проводить праздники в кругу семьи. А. П. Мерклинг вспоминает, что он был «мальчиком худеньким, нервным, сильно впечатлительным. Он всегда отличался ласковостью, в особенности к матери»[1]. Дружба Пети с А. П. Мерклинг, живой и веселой девушкой, выражалась в проказах, которые они затевали сообща, проявляя большую изобретательность.

В июне 1854 года Александра Андреевна заболела холерой и через несколько дней скончалась. Мать была для Пети самым близким и дорогим человеком, и смерть ее была для него большим потрясением. В письме от 5 декабря 1877 года Чайковский писал: «Я, несмотря на победоносную силу моих у б е ж д е н и й, никогда не помирюсь с мыслью, что моя мать, которую я так любил и которая была таким прекрасным человеком,— исчезла навсегда и что уж никогда мне не придется сказать ей, что и после 23-х лет разлуки я все так же люблю ее...»

В 1852 году Чайковский выдержал переходные экзамены из приготовительного в VII класс училища. Вопреки царившему режиму искоренения «вольнодумства», подавления всякого проблеска критической мысли, насильственного сужения круга интересов у учащихся, у воспитанников училища не угасала потребность духовного развития; она находила удовлетворение в искусстве и литературе, правда лишенных официального поощрения, но не потерявших от этого своей притягательной силы. Г. Сюзор пишет: «С 50-х по 80-е годы искусство в стенах училища находило себе приют только в интимных кружках, которые группировались вокруг наиболее талантливых личностей, и выражалось только в совместном чтении и декламации литературных произведений, дилетантском исполнении музыкальных пьес, совместных хождениях в театры и концерты и горячих спорах об искусстве»[2].

[1] ЖЧ, т. I, стр. 78.
[2] Г. С ю з о р, цит. книга, стр. 223—224.

По словам одноклассника Чайковского В. Н. Герарда, «направление и интересы XX выпуска были очень серьезные. Литература увлекала всех». У них выходил журнал «Училищный вестник»; Чайковский писал для него стихи, а также поместил в нем свою критическую статью «История литературы нашего класса». Для журнала писались повести, был в нем и театральный отдел, но, к сожалению, судить о его содержании мы не можем, так как не сохранилось ни одного экземпляра журнала.

Общепризнанным талантом с большой будущностью считался в училище юный поэт А. Н. Апухтин[1], с которым очень сблизился Чайковский. По мнению Модеста Ильича, близко знавшего поэта, натуры двух друзей были глубоко различны, если не прямо противоположны: рано развившийся житейски и умственно, Апухтин уже в юности отличался холодным, скептическим отношением к окружающим людям; он не скрывал презрительного равнодушия к большинству товарищей, резко отличался от жизнелюбивого, общительного Чайковского. Как мы увидим, эта дружба не помешала развитию у Чайковского глубоко отличных от апухтинских эстетических взглядов.

Благодаря присущему Чайковскому обаянию он и в училищной среде возбудил симпатию к себе. Из большого числа однокашников, с которыми дружил Чайковский, некоторые впоследствии передали его биографу — Модесту Ильичу — свои воспоминания о нем. «Несомненно, было в нем что-то особенное, выделявшее его в ряду других мальчиков и привлекавшее к нему сердца. Доброта, мягкость, отзывчивость, какая-то беззаботность по отношению себя были с детства отличительными чертами его характера» (рукопись И. Н. Турчанинова)[2]. Всем бросалась в глаза его рассеянность, в сущности бывшая оборотной стороной сосредоточенности.

Из воспоминаний товарищей явствует, что музыкальному таланту Чайковского никто в училище не прида-

[1] Общепризнанности Апухтина в училище немало содействовало сочувственное внимание к его таланту писателей Тургенева и Фета. Апухтин, единственный из учащихся, был в фаворе у училищного начальства, оказывавшего ему необыкновенное внимание и заботу, что объяснялось проникновением его стихов в придворные сферы.

[2] Рукописный отдел ДМЧ.

вал серьезного значения, хотя его импровизациями на темы из популярных опер все восхищались. А между тем, по собственному признанию Чайковского, уже в училище его не оставляла мысль сделаться композитором. «Петр Ильич рассказывал мне, как однажды, идя по спальне младшего курса с одним товарищем, он отважился высказать уверенность, что из него выйдет знаменитый композитор. Промолвившись, он сам испугался безумия своих слов, но, к удивлению, слушатель не поднял его на смех и не только не стал опровергать, но поддержал его в этом самомнении, чем до глубины тронул непризнанного музыканта» [1].

Из попыток музыкального сочинительства юного правоведа до нас дошло очень немногое: романс «Мой гений» на слова Фета и сведения о либретто одноактной шуточно-фантастической оперы «Гипербола», написанном для Чайковского поэтом В. И. Ольховским. Этого, конечно, недостаточно, чтобы судить о направлении музыкальной мысли у будущего композитора.

Среди родных Петра Ильича после смерти матери отец был единственным человеком, серьезно относившимся к музыкальному дарованию сына и старавшимся сделать все возможное для его развития. Илья Петрович, так же как и покойная Александра Андреевна, сознавал исключительность натуры своего второго сына. Для него Петр Ильич был «жемчужиной» семьи, он принимал близко к сердцу его музыкальные успехи и интересы. В 1850 году Илья Петрович писал в Петербург жене, поехавшей определять Петю учиться: «Не забыла [ты], конечно, подумать и о музыке, грешно бросить начатое доброе дело» [2].

В 1855 году Илья Петрович, может быть, по собственной наблюдательности, а может быть, и со слов сына, зная о его неудовлетворенности музыкальными занятиями в училище, счел нужным обратиться к пианисту Рудольфу Васильевичу Кюндингеру с предложением давать уроки Петру Ильичу по воскресеньям. Кюндингер вспоминал впоследствии о хороших способностях своего ученика. «Что-то не совсем обыкновенное» чувствовалось ему в импровизациях Чайковского, поражавшего

[1] ЖЧ, т. I, стр. 128.
[2] Рукописный отдел ДМЧ.

его также и своим гармоническим чутьем. Ученик, не проходивший теории музыки, давал по этой части советы учителю, показывавшему Чайковскому свои сочинения.

Илья Петрович не успокоился и после приглашения этого педагога, а сделал еще один шаг, свидетельствующий о том, как волновал его вопрос об истинном призвании сына. Он обратился к Кюндингеру с вопросом, не следует ли Петру Ильичу посвятить себя специально музыке, и получил отрицательный ответ. Кюндингеру дарование Петра Ильича не казалось из ряда вон выходящим, и, кроме того, по его словам, в этом ответе важную роль играло отчаянное в то время положение музыкантов-профессионалов в России.

Кюндингер со своим учеником после уроков посещали дневные университетские концерты. Это было почти единственное место, где можно было услышать симфоническую музыку. Концерты давались в пользу недостаточных студентов. О том, что они собой представляли и кто в них участвовал, писал Антон Рубинштейн в своей автобиографии: «Наиболее пылкие любители музыки сходились лишь на симфонических концертах в университете, под эгидою известного инспектора студентов, Александра Ивановича Фицтума. Студенты составили там из своей среды оркестр, к ним примкнули некоторые любители, например доктор Берс, примкнул я — и вот без всяких репетиций [1] играли мы по воскресеньям, брали за вход по рублю, и публика ломилась в актовую залу университета... Теперь, как вспомню, не могу не надивиться, как это шли на эти концерты, и ведь шли, нередко буквально пешком, по мосткам, через Неву, целые толпы. Места брали наперебой. Дирижировал на этих концертах Карл Богданович Шуберт [2], а несколько раз, за его отсутствием, дирижировал я. И верите ли, несмотря на то, что играл наш оркестр без репетиций, дело как-то шло само собой: уж много любви и усердия клали любители в эти симфонические концерты в С.-Петербурге! Надо припомнить, что до этих университетских концертов крайне редко бывали симфонические

[1] В. Бессель, участвовавший в оркестре, вспоминал, что одна репетиция делалась в субботу утром.

[2] К. Шуберт — виолончелист, солист театрального оркестра.

собрания: бывало три или четыре концерта в год в зале Певческой придворной капеллы — вот и все»[1].

Добавим, что в этих концертах принимали участие в качестве солистов очень крупные музыканты, например М. А. Балакирев, впервые выступивший там публично 12 февраля 1856 года с исполнением первого Allegro из своего фортепианного концерта фа-диез минор[2]. Численность оркестра доходила до 60 человек, причем иногда он пополнялся музыкантами театрального оркестра. Исполнялись большей частью сочинения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Шуберта, Мендельсона, Шумана. После смерти Глинки была исполнена вся музыка к «Князю Холмскому».

Общественное мнение очень сочувственно относилось к этому предприятию. Вот что писал фельетонист газеты «Русский инвалид»: «...не мало имеют значения, не мало имеют и пользы, относительно развития вкуса, университетские концерты. Да и где же в другом месте возможно услышать все эти симфонии, все эти увертюры великие, исполненные и большим и прекрасным оркестром? Искренне можно поблагодарить того, в чьей голове впервые явилась прекрасная мысль. Не должен забыть его, нам кажется, и будущий историк цивилизации России, потому что музыка могучее средство к образованию, средство к тому же самое естественное...»[3]

Нам кажется, что, несмотря на любительский характер, эти концерты, благодаря их разнообразной программе и участию в них хороших солистов, могли быть интересны не только для широкой публики, но и для будущего композитора — Чайковского.

В 1858 году занятия с Кюндингером прекратились; причиной тому было расстройство материальных дел Ильи Петровича и вследствие этого невозможность платить за уроки. Сам Кюндингер считал, что его занятия не принесли особенных успехов Чайковскому, так как

[1] «Русская старина», 1889, ноябрь, стр. 541.

[2] Программу концерта, состоявшегося 12 февраля 1856 г., приводит А. Н. Серов в своей рецензии на него: Третья симфония Бетховена, две арии Моцарта (исполнители — Лаблаш и Бозио) и уже упомянутое Allegro из концерта Балакирева («Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 8).

[3] «Русский инвалид», 1857, № 245, 13 ноября.

последнему оставалось очень мало времени в училище для упражнений.

В середине XIX века в Петербурге играла итальянская оперная труппа, лучшая в Европе. В эти годы в ее состав входили: Л. Лаблаш, А. Бозио, Э. Кальцолари, Э. Тамберлик, Э. Лагруа и другие. Некоторые из этих певцов и певиц были выдающимися артистами. Репертуар итальянской труппы состоял из опер Верди, Россини, Доницетти, Мейербера. Ставились «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан» Моцарта. В «Дон-Жуане» роль донны Анны пела Эмма Лагруа, по отзывам русской критики, обладавшая ярким драматическим талантом. Роскошные декорации, хороший оркестр дополняли блестящее впечатление от спектаклей итальянской оперы, на которые собиралось высшее общество Петербурга. Именно на такую публику были рассчитаны непомерно высокие цены на места в Большом театре.

«Итальяномания», охватившая большой петербургский свет, больно отозвалась на состоянии русской оперной сцены. Дирекция императорских театров, отражавшая исключительно интересы аристократического общества и придворных кругов, всячески препятствовала развитию русской музыки. Наряду с громадными затратами на итальянскую оперу, русской оперной сцене предоставлялись мизерные средства. А между тем в русской труппе были хорошие голоса и такие крупные артисты, как О. А. Петров, Д. М. Леонова и другие. В отзывах печати о русской опере отмечается хорошее состояние оперных хоров, руководимых в 50—60-е годы дирижером Вителяро, тогда как хоры итальянской оперы неприятно поражали небрежным исполнением [1]. Русские певцы прилагали много усилий для тщательной подготовки спектаклей, причем, в противоположность итальянской опере, где царили солисты, в русской опере наблюдалось взаимодействие солистов и хора, что производило выгодное впечатление подлинного ансамбля [2].

Кроме того, оперы Глинки и Даргомыжского как нельзя более способствовали развитию всех элементов сценического искусства у русских певцов и воспитывали

[1] См. статью А. Н. Серова «Волшебный стрелок». «Иллюстрация», 1862, № 248.

[2] См. Воспоминания Ю. Арнольда, вып. III. М., 1893, стр. 179.

вкусы публики, подготавливая ее к восприятию оперы как единого музыкально-драматического целого. Несмотря на бедность постановок спектаклей русской оперы, у нее был свой, хотя далеко не такой многочисленный, как у итальянской, постоянный контингент слушателей, мнение которых выражала бóльшая часть тогдашней критики.

Г. А. Ларош поставил в прямую связь этот новый поворот интересов театральной публики с особенностями русской классической оперы. «Наша русская опера — давнишнее яблоко раздора между публикой и большинством печати, с одной стороны, и театральной дирекцией, с другой... Любить певца, не имеющего ослепительных качеств тембра, может у нас только публика русской, а никак не итальянской оперы. Это направление вкуса... происходит от свойства самой музыки, исполняемой на русской сцене... Мы склонны искать в опере скорее общемузыкальный интерес, значительность драмы, характер, идею, чем арену для переливов и перекатов голоса...»[1]

Вкусы юного Чайковского, усердного посетителя оперы и балета, определенно тяготели к драматическому характеру музыки. В русской опере он слушал любимые им оперы Глинки. Большой поклонник балета, Петр Ильич выше остальных ценил выдающийся по драматичности сюжета балет «Жизель» Адана. В итальянской опере Чайковского больше всех привлекала певица Эмма Лагруа. Лагруа, несмотря на несовершенство голосовых данных, могла пленить Чайковского именно драматическим талантом. Если сопоставить это увлечение с тем, как высоко впоследствии ценил Петр Ильич игру певицы Дезире Арто, тоже ярко одаренной актрисы, то станет ясным направление его вкусов.

Интерес Чайковского к опере разделяла его тетка по матери, Екатерина Андреевна Алексеева, известная в Петербурге певица-любительница, обладательница прекрасного контральто. Горячее стремление Екатерины Андреевны сделаться оперной артисткой не осуществилось из-за общественных предрассудков. В ее квартире, находившейся в соседстве с Училищем правоведения,

[1] «Московские ведомости», 1874, № 48. Музыкальные письма из Петербурга.

Петр Ильич частенько музицировал, играя с ней в четыре руки. Их сближало обожание Моцарта, и они проиграли вместе всего «Дон-Жуана».

Популярный в Петербурге учитель пения Л. Пиччиоли бывал в доме Чайковских. Шестнадцатилетнему Петру Ильичу крайне недоставало музыкальной среды, и ему, жизнерадостному юноше, очень пришелся по душе восторженный итальянец, полный огня, несмотря на преклонный возраст. Два музыканта, старый и юный, привязались друг к другу, и Чайковский часто посещал Пиччиоли с тем, чтобы, как он говорил, послушать пение и поговорить по-итальянски. Музыкальный фанатизм Пиччиоли, признававшего только итальянскую оперную музыку, не мешал их дружбе, так как Чайковский был весьма независим в своих музыкальных взглядах.

В 1858 году Илья Петрович стал во главе петербургского Технологического института, и в просторной директорской квартире собиралось большое общество молодежи — правоведов и технологов. Душою всех развлечений был Петр Ильич; устраивались любительские спектакли и музыкальные вечера с участием певцов и певиц — учеников Пиччиоли. Сам Петр Ильич был страстным танцором и вообще пластически очень одаренным человеком. Он удачно представлял балерин, не обходились без его участия и драматические спектакли, где ему поручались комические роли. Удавалось ему и подражание знаменитой трагической актрисе Аделаиде Ристори; она приезжала в Петербург и произвела на Чайковского огромное впечатление. Вообще у Петра Ильича были несомненные способности к артистическому перевоплощению.

В Александринском театре Петр Ильич впервые увидел творения своего будущего соавтора, замечательного русского писателя А. Н. Островского. Это знакомство сыграло огромную роль в формировании Чайковского как музыканта-драматурга. Драматизм, острая характерность пьес Островского усиливались песенными образами; они служили Островскому средством художественного обобщения для выводимых им типов, в уста которых он вкладывал то народную песню, то «жестокий» романс. Актуальная драматическая проза представала в пьесах Островского часто в тесном взаимодейст-

А. Н. Островский

вии с бытующими песенными жанрами; они безошибочно аттестовали среду, из которой вышли его герои, и обогащали эмоциональное восприятие публики. С песней как с могучим фактором драматического развития мы встретимся и в музыкальном творчестве Чайковского.

2 декабря 1859 года состоялась петербургская премьера «Грозы» Островского; эта пьеса пленила воображение Чайковского, связавшего с ней свои первые серьезные творческие замыслы.

Мало освещенной стороной училищной жизни Чайковского остаются его литературно-общественные интересы. По воспоминаниям В. В. Стасова, в первые годы существования училища правоведы зачитывались только что вышедшими сочинениями Пушкина, Лермонтова, Гоголя, статьями Белинского. «Громадное значение Белинского относилось, конечно, никак не до одной литературной части: он прочищал всем нам глаза, он воспитывал характеры, он рубил, рукою силача, патриархальные предрассудки, которыми жила сплошь до него вся Россия...» [1]

[1] В. В. Стасов. Сочинения, т. III. СПб., 1894, стб. 1681.

Появление статей Белинского и их популярность были возможны благодаря «неосведомленности» правящих кругов. Мы находим свидетельство тому в воспоминаниях Д. А. Оболенского: «Русские журналы, ежемесячно выходившие в большом числе в Москве и в Петербурге, никем из высших сановников не читались, а между тем в то время уже Белинский в Петербурге и славянская школа в Москве развивали учения, сильно настраивавшие молодежь в том или другом направлении... Когда государю захотелось узнать, что такое московские славянофилы, и когда III отделение не могло ему дать на этот вопрос никакого ясного объяснения, то приказано было арестовать жившего в то время в Петербурге Ивана Аксакова и допросить его о том, что такое московские славянофилы. ...Высшее петербургское общество и высшие представители правительства мало знали и интересовались тем, что делается в интеллектуальных сферах России»[1]. А. И. Герцен записал в своем дневнике в ноябре 1842 года: «...Правительство, по счастью, безграмотно, не читает журналы...»[2]

Зато уже с 1848 года замечается удвоенное внимание ко всякому проявлению «свободомыслия». Управляющий III отделением Дубельт сожалел, что смерть вырвала Белинского из их рук: «Мы бы его сгноили в крепости»[3]. В эти тяжелые времена с большей частью наследия Белинского можно было познакомиться лишь в книжках старых журналов, где печатались его статьи. Вследствие доноса и эти источники — в букинистических лавках — подверглись полицейским преследованиям, и комплекты «Отечественных записок» 1840—1843 годов были предназначены к истреблению.

Путь реформ, на который вынуждено было стать правительство после смерти Николая I, неузнаваемо оживил общественную жизнь России. Передовая мысль пробивалась и в науке и в искусстве. Расширялся круг читателей герценовского «Колокола».

Лучшие литературные силы — И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. А. Некрасов,

[1] «Русская старина», 1909, март, стр. 507.
[2] А. И. Герцен. Сочинения, т. VI. СПб., 1905, стр. 35.
[3] К. Д. Кавелин. Собрание сочинений, т. 3. СПб., 1899, стр. 1094.

А. Н. Островский, Д. В. Григорович, Н. В. Успенский, Н. Г. Помяловский и другие печатались в «Современнике». Более чем вероятно, что в кругу правоведов, интересовавшихся литературой, этот журнал занимал видное место. В 1859 году в нем печатались апухтинские стихотворения.

Гоголевское направление в литературе, поддерживаемое редакцией «Современника», ярко выступало в творчестве поэта-разночинца Некрасова, в сатире Салтыкова-Щедрина, драматургии Островского и у других писателей. Сборник стихотворений Некрасова, вышедший в 1856 году, вызвал неслыханный отклик в читательской среде. Чернышевский писал Некрасову 5 ноября 1856 года, что 500 экземпляров сборника разошлись в два дня: «Восторг всеобщий. Едва ли первые поэмы Пушкина, едва ли «Ревизор» и «Мертвые души» имели такой успех»[1]. Полицейский надзор незамедлительно откликнулся на это событие: последовали смена цензора, запрещение переиздания, перепечаток, отзывов на книгу и т. д. Чайковский в 1878 году вспоминал, что в молодости любил ранние стихи Некрасова — «Тройка», «Огородник», «Забытая деревня» и другие, входившие в названную книгу.

Нельзя переоценить воспитательное значение критического отдела «Современника» для молодежи того времени. Здесь Чернышевский с 1855 года печатал свои «Очерки гоголевского периода», а Добролюбов в критических статьях затрагивал многие насущные вопросы общественной жизни. Трудно предположить, чтобы такие работы Добролюбова, как «Темное царство» (1859), «Луч света в темном царстве» (1860), «Что такое обломовщина?» (1859), прошли мимо внимания Петра Ильича, тем более что эти статьи были «злобой дня» и две из них посвящены творчеству любимого Чайковским А. Н. Островского.

Вопросы, затронутые в статьях Добролюбова, имели близкое касательство и к Чайковскому: раскрытие сущности «темного царства», которое «уничтожало права личности, ставя страх и покорность основою воспитания и нравственности», понятие о великой ценности че-

[1] Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. XIV. М., 1949, стр. 321.

ловеческой личности, о гибели ее в условиях «темного царства», вследствие непротивленчества и даже пассивного протеста, и, наконец, указание единственного спасительного выхода для нее, заключавшегося в живой деятельности, которой посвящаются самые лучшие помыслы и которая является «жизненной необходимостью, сердечной святыней». Конечно, Чайковский был далек от понимания революционных устремлений Добролюбова-публициста. Но разоблачение Добролюбовым волчьей этики, царящей в современном феодально-буржуазном обществе, а также определение им признаков и значения реалистического искусства не могли не оставить глубоких следов в сознании будущего музыканта-творца.

Вот как формулировал Добролюбов критерий, применяемый им в оценке художественного явления: «Признавая главным достоинством художественного произведения жизненную правду его, мы тем самым указываем и мерку, которою определяется для нас степень достоинства и значения каждого литературного явления. Судя по тому, как глубоко проникает взгляд писателя в самую сущность явлений, как широко захватывает он в своих изображениях различные стороны жизни, можно решить и то, как велик его талант. Без этого все толкования будут напрасны. Например, у г. Фета есть талант, и у г. Тютчева есть талант: как определить их относительное значение? Без сомнения, не иначе, как рассмотрением сферы, доступной каждому из них. Тогда и окажется, что талант одного способен во всей силе проявиться только в уловлении мимолетных впечатлений от тихих явлений природы; а другому доступны кроме того и знойная страстность, и суровая энергия, и глубокая дума, возбуждаемая не одними стихийными явлениями, но и вопросами нравственными, интересами общественной жизни»[1].

Интересно сопоставить с этими словами Добролюбова следующее высказывание Чайковского (из письма к А. Н. Алфераки от 1 августа 1891 года): «Настоящий художник, даже если он действительно одарен лишь ограниченною творческою способностью, препятствующей

[1] Н. А. Добролюбов. Темное царство. Избранные сочинения. М.—Л., 1947, стр. 107.

ему создать выдающиеся произведения в различных родах искусств, тем не менее должен стремиться и пламенеть к самым широким и великим целям»[1].

Неослабный интерес Чайковского к новым явлениям в русской литературе ведет свое начало с периода его юности. С этого же времени началось и его преклонение перед Гоголем[2]. В январе 1866 года Чайковский в письме к младшим братьям рекомендует им для чтения Диккенса, находя в нем общие черты с Гоголем, но отмечая, что «глубины гоголевской в нем нет». Применение гоголевской мерки в оценке литературного произведения — черта, характерная для разночинной молодежи предреформенных лет, испытавшей влияние оппозиционных настроений.

В мае 1859 года Чайковский окончил Училище правоведения в чине титулярного советника и поступил на службу в министерство юстиции. Четыре года на службе в качестве рядового чиновника были довольно мучительной фазой его жизни. Вряд ли нужно доказывать, что в Чайковском не мог воплотиться идеал тогдашнего службиста-правоведа по той простой причине, что присущие этому идеалу черты были несовместимы со всей натурой Петра Ильича. Читатель может представить себе этот идеал по великолепно написанному типу правоведа Курнатовского в романе Тургенева «Накануне». Бездушный формализм, «дельность без содержания» — вот самая суть его. Пьеса А. Н. Островского «Доходное место» не менее наглядно показывает нам страшную среду Вышневских, Юсовых, Белогубовых и жалкую участь молодого чиновника Жадова, обреченного на переписывание бумаг. В наше время самое изощренное воображение с большим трудом представит себе Петра Ильича Чайковского, выполняющего обязанности Жадова, а между тем они выпали на его долю. Разумеется, ни канцелярская служба, ни развлечения, заполнявшие досуг Петра Ильича, не заглушали в нем чувства глубокой неудовлетворенности своей судьбой.

[1] ЖЧ, т. III, стр. 500.

[2] Вкусы Чайковского и Апухтина резко разошлись: «Апухтин никогда не мог понять высокого значения произведений Гоголя и совершеннейшие из них.— «Мертвые души» и «Ревизор», считал слабейшими» (Модест Чайковский. Биографический очерк Апухтина. В книге: А. Н. Апухтин. Сочинения. СПб., 1912, стр. XVI).

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ, 1859

Летом 1861 года Чайковский в качестве секретаря и переводчика знакомого инженера побывал за границей; он посетил Берлин, Гамбург, Антверпен, Брюссель, Лондон, Париж и курорт Остенде. В Лондоне он был в концерте певицы Патти, которая на него «особенного впечатления не сделала». В Париже Чайковский слушал оперы «Трубадур» и «Гугеноты»: «И исполнение и самые театры, конечно, гораздо ниже, чем в Петербурге, но постановка замечательно хороша и много *ensembles*» (письмо к отцу от 12/24 августа 1861 года). Несмотря на новизну обстановки и разнообразие впечатлений, это путешествие оставило горький осадок на душе Чайковского; расширение кругозора еще более обострило ощущение собственной неудачно сложившейся жизни. По возвращении Петр Ильич в письме к сестре от 23 октября 1861 года трезво оценивает и случайность этой поездки («необходима... какая-нибудь разумная причина ехать»), и свою неподготовленность к ней («ничего полезного я из этого путешествия не вынес»).

Наиболее близким приятелем Чайковского в этот период остается по-прежнему Апухтин. Как мы уже говорили, в 1859 году в журнале «Современник» печатались его стихотворения, носящие следы влияния передовых идей того времени. В 1860 году в «Современнике» происходит окончательное размежевание писателей революционно-демократического и либерально-дворянского направления, вызвавшее разрыв журнала с Тургеневым, которым Апухтин был отрекомендован редакции. Апухтин в 60-х годах временно прекращает литературную деятельность.

Мы сочли нужным напомнить обо всем этом потому, что поведение поэта должно было вызвать к себе непосредственный интерес со стороны Чайковского, в глазах которого пассивность Апухтина могла наглядно иллюстрировать актуальность вопросов, поднятых Добролюбовым в его статье «Что такое обломовщина?» («Современник», 1859, май). Добролюбов указал на бесплодность «высоких порывов» и мечтаний Обломовых — порождения крепостнического строя.

Чайковский увидел, во что вылились юношеские мечты Апухтина, с которым они еще на школьной скамье делились заветными художественными стремлениями. Консервативность, общественный индифферентизм Апух-

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ, 1860

тина сыграли роковую роль в развитии его поэтического таланта. Оба друга впоследствии, вероятно, не раз сопоставляли свои пути в искусстве. У Апухтина это нашло отражение в стихотворении 1877 года; вот отрывки из него:

П. Чайковскому

Ты помнишь, как, забившись в «музыкальной»,
Забыв училище и мир,
Мечтали мы о славе идеальной...
Искусство было наш кумир,
И жизнь для нас была обвеяна мечтами.
. . . . . .
Мечты твои сбылись. Презрев тропой избитой,
Ты новый путь себе настойчиво пробил,
. . . . . .
А я, кончая путь «непризнанным» поэтом,
Горжусь, что угадал я искру божества
В тебе, тогда мерцавшую едва,
Горящую теперь таким могучим светом.

Будущий композитор стоял лицом к лицу с обломовщиной и отчасти испытывал на себе ее пагубное влияние. Чайковский писал сестре 4 декабря 1861 года: «Ты знаешь, что во мне есть силы и способности, но я болен той болезнью, которая называется обломовщиною, и если не восторжествую над нею, то, конечно, легко могу погибнуть. К счастью, время еще не совсем ушло».

Распознать паразитическую сущность обломовщины помогала публицистическая мысль Добролюбова. Призыв его к «работе общественной» мог немало способствовать укреплению в Чайковском его стремления к творческой деятельности.

В 1858 году Чайковский впервые услышал Антона Григорьевича Рубинштейна. Могучая личность и деятельность артиста-музыканта произвели на юношу захватывающее впечатление. Еще будучи ребенком, в Воткинске, Чайковский выписал в тетрадку привлекшие его внимание слова: «Сила, деятельность. Он обладал силой и деятельностью!»[1] Теперь перед ним было живое воплощение высоко ценимых им черт, и притом в человеке, посвятившем свою жизнь целиком музыке. Совершенно ясно, что появление такой крупной личности на

[1] ЖЧ, т. I, стр. 35.

Братья Антон и Николай Рубинштейны

горизонте тогдашней русской музыкальной жизни сыграло вдохновляющую роль примера самоотверженного служения искусству для юного Петра Ильича. Самый характер игры А. Г. Рубинштейна, делавший его пламенным трибуном в искусстве, неодолимо увлекал слушателей, активизируя и удесятеряя их душевные силы. Вот лучшая из известных нам характеристика исполнительства Рубинштейна: «Бурный, порывистый, фантастически-нежный, чувственно-обаятельный, грациозный, иногда снисходящий до игривой шутки, но чаще полный какой-то трагической скорби, дух пианиста имеет в себе нечто байроническое; это фортепианный титан, попирающий ногами богов, предания и авторитеты. Так же как

и Лист, Рубинштейн изображает собою момент революционный; в увлекательном пафосе его игры слышится какой-то протест, нечто отрицающее, демоническое»[1].

Нечего и говорить, что Чайковский был в числе восторженных поклонников великого пианиста. Модест Ильич, бывший тогда еще мальчиком, сохранил воспоминания о горячем чувстве Петра Ильича к А. Г. Рубинштейну: «В 1860 или 1861 году, не помню, в доме князя Белосельского был благотворительный спектакль любителей. Петр Ильич и мы, двое близнецов, были в числе зрителей. Между последними был также Антон Григорьевич Рубинштейн во цвете своей своеобразной, если так можно выразиться, чудовищной красоты гениального человека, и тогда уже — на вершине артистической славы. Петр Ильич показал мне его в первый раз, и вот, сорок лет спустя, у меня живо в памяти то волнение, тот восторг, то благоговение, с которыми будущий ученик взирал на своего будущего учителя. На сцену он уже не смотрел, а, как влюбленный юноша, трепетно следил издали за недоступной ему красавицей — не отрывая глаз от своего «божества», — в антрактах незаметно ходил за ним, старался расслышать его голос и завидовал счастливцам, которые могли пожать ему руку.

В сущности, это чувство (я бы сказал «влюбленности», если бы оно не было основано на вполне сознательном отношении к артистическим и человеческим достоинствам Антона Рубинштейна) не покинуло Петра Ильича до гробовой доски...

Как энергический, безупречно чистый деятель, как гениальный артист, как человек, неспособный ни на какие сделки с совестью, неутомимый враг шарлатанства, величаво презирающий торжествующую пошлость, не допускающий никаких уступок ей, наконец, как неустанный труженик — он несомненно был учителем, оставившим глубокий след на артистической деятельности Петра Ильича...»[2]

[1] Ларош. Музыкальное обозрение. «Русский вестник», 1886, октябрь, стр. 797.

[2] ЖЧ, т. III, стр. 330—332.

Глава третья

ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

Во второй половине 50-х годов в русской музыкальной жизни возникают новые, еще небывалые черты широкого просветительства. Это движение не имело равных себе в концертной и учебной музыкальной деятельности старой дворянской России. Приближались 60-е годы, с их богатейшей инициативой и новыми творческими силами во всех областях культурной жизни. Не осталась в стороне от этого могучего движения и музыка. Бурная созидательная энергия проникла и в музыкальное творчество, приобщая крупнейших композиторов к передовому демократическому движению. Появились новые музыкально-просветительные учреждения, как, например, Бесплатная музыкальная школа, основанная в 1862 году в Петербурге. Прекрасный хор, очень серьезные программы концертов, в которых большое место занимала русская музыка, энергия ее основателей — крупнейшего деятеля русской музыкальной культуры 60-х годов М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина — все свидетельствует о высокой роли этого учреждения. Демократизм устава Бесплатной школы, предоставлявшего возможность учения каждому обладающему необходимыми природными данными, открывал всем сословиям широкий доступ к элементарному музыкальному образованию.

Но самым крупным по масштабам своей концертной и учебной работы учреждением было Русское музыкальное общество (1859). Инициатором его создания являлся Антон Григорьевич Рубинштейн, он же был его художественным руководителем до 1867 года. Просветительское значение РМО огромно, несмотря на то,

что влияние придворных кругов, с их отсталыми и враждебными русской музыке вкусами, определяло направление деятельности общества, не уделявшего достаточного места в своих программах новой русской и западной музыке. Отчасти это объяснялось направлением личных вкусов и самого А. Г. Рубинштейна.

Тот же А. Г. Рубинштейн явился инициатором и другого учреждения — Петербургской консерватории, первого специального музыкального учебного заведения в России. Пока вырабатывался устав консерватории и преодолевались препятствия, вызываемые равнодушием правительства к новому делу и материальными затруднениями, Рубинштейн от имени РМО организовал в 1860 году бесплатные классы на дому для обучения пению и теории музыки. Желающих заниматься оказалось так много, что классы были перенесены в помещение Михайловского дворца и была назначена небольшая плата за обучение. Круг специальностей расширился: хоровое пение вели Г. Я. Ломакин и О. И. Дютш, сольное пение — Г. Ниссен-Саломан, фортепиано — Ф. О. Лешетицкий и Беггров, скрипку — Генрих Венявский, виолончель — Карл Шуберт и музыкальное сочинение — Н. И. Заремба. Все эти музыканты живо откликнулись на призыв Рубинштейна и за минимальную плату вели преподавание в классах.

Осенью 1861 года Чайковский, не бросая службы, начал занятия в классе теории музыки у Зарембы.

В семье Чайковских к тому времени произошло много перемен. Александра Ильинична в 1860 году вышла замуж за сына декабриста — Льва Васильевича Давыдова и уехала с ним в Каменку, Киевской губернии. Николай Ильич работал в провинции, а Ипполит Ильич находился в плавании. Петр Ильич жил с отцом и близнецами — Модестом и Анатолием, поступившими в Училище правоведения. Занятый работой в Технологическом институте, Илья Петрович не имел возможности уделять много внимания двум младшим мальчикам, и роль нежного опекуна их взял на себя Петр Ильич. Модест Ильич с благодарностью вспоминал ласки и заботы, которые проявлял к ним старший брат в дни их отпуска из училища. Свободное от службы время Чайковский отдавал музыкальным занятиям: готовил теоретические задания для Зарембы и проигрывал много классической

П. И. ЧАЙКОВСКІЙ, 1862

А. И. и Л. В. Давыдовы, 1860

музыкальной литературы. Обширный круг светских знакомств Петра Ильича постепенно сужался, ограничиваясь людьми, имеющими отношение к музыке. Мысль о том, чтобы отдаться всецело музыке, была поддержана в Чайковском непосредственным вмешательством А. Г. Рубинштейна, о чем Петр Ильич, по воспоминаниям Н. Д. Кашкина, впоследствии рассказывал следующее: «А. Г. Рубинштейн, почитая класс теории музыки основным для будущей консерватории, очень им интересовался, часто заходил во время занятий и просматривал работы учащихся. Однажды он попросил Чайковского остаться с ним после класса на пару слов и тут сказал ему, что у него несомненный талант, но что он слишком небрежно занимается. Он советовал взяться за дело вполне серьезно или же совсем его оставить, а если служебные занятия не позволяют ему посвятить

себя музыке, то он просит, как о личном для себя одолжении, прекратить посещение классов, говоря, что не может видеть, когда даровитый человек занимается музыкой кое-как»[1].

Недовольство Петра Ильича своим положением вызвало и на этот раз чуткую реакцию со стороны отца. Он уловил мучительное состояние сына и поддержал его стремление к перемене профессии. Этот поступок Ильи Петровича доказал лишний раз горячую любовь к сыну и незаурядность его собственной индивидуальности, многие черты которой — доброта, отзывчивость, жизнелюбивость, кипучая энергия — передались композитору.

В октябре 1861 года устав Петербургской консерватории (первоначально она называлась музыкальным училищем) был утвержден, а в сентябре 1862 года состоялось ее открытие. Основанию консерватории предшествовала большая подготовительная работа, в которой приняли участие энтузиасты нового дела. Стоящий во главе их А. Г. Рубинштейн пропагандировал идею организации учебного заведения, выпускающего музыкантов-профессионалов. По его мнению, создание консерватории было большим национальным делом. Рубинштейн добился от правительства освобождения учащихся консерватории от рекрутской повинности, от податей и получения ими по окончании курса прав почетных граждан. Прием в консерваторию был открыт для лиц всех сословий. Учащиеся и преподаватели музыкальных классов перешли в консерваторию. Кроме того, было принято много новых учеников и учителей. Появились новые специальности — орган, арфа, духовые, контрабас, причем вели их крупные виртуозы.

В письме к сестре Александре Ильиничне от 10 сентября 1862 года Чайковский сообщал важную новость: «Я поступил во вновь открывшуюся консерваторию, и курс в ней начинается на днях. В прошлом году, как тебе известно, я очень много занимался теорией музыки и теперь решительно убедился, что рано или поздно, но я променяю службу на музыку. Не подумай, что я воображаю сделаться великим артистом,— я просто хо-

[1] Н. Кашкин. П. И. Чайковский и его жизнеописание. «Московские ведомости», 1902, 11 января.

чу только делать то, к чему меня влечет призвание; буду ли я знаменитый композитор или бедный учитель,— но совесть моя будет спокойна, и я не буду иметь тяжкого права роптать на судьбу и на людей. Службу, конечно, я окончательно не брошу до тех пор, пока не буду окончательно уверен в том, что я артист, а не чиновник».

Музыка занимала все большее место в жизни Чайковского, и все более очевидным становилось, что ради нее придется оставить службу. Кроме отца, все родственники композитора и многие друзья резко отрицательно отнеслись к назревавшей перемене в судьбе Петра Ильича. В те времена в России они имели основание считать, что профессия композитора не сулила ничего отрадного: материальная необеспеченность и низкое общественное положение были уделом русских музыкантов. Однако Чайковский, утвердившись в сознании своих творческих сил, решился идти навстречу всем невзгодам. Модест Ильич приводит следующий разговор Петра Ильича со старшим братом: «В конце 1862 года, несколько месяцев после поступления в консерваторию, однажды он ехал на извозчике с братом Николаем Ильичем. Последний принадлежал к числу тех близких, которые осуждали задуманное решение бросить службу и поступить в консерваторию; поэтому, воспользовавшись случаем, он начал отговаривать брата и между прочим высказал, что надежды на талант Глинки в нем нет и что, стало быть, он осужден на самое жалкое существование музыканта средней руки. Петр Ильич сначала ничего не ответил, и оба брата доехали молча до места, где им нужно было разойтись, но когда через несколько минут он вышел из саней, то как-то особенно взглянул на Николая и проговорил: «С Глинкой мне, может быть, не сравняться, но увидишь, что ты будешь гордиться родством со мной». Николай Ильич до сих пор не забыл ни звука его голоса, ни взгляда» [1].

В мае 1863 года Чайковский был официально отчислен от штатной службы. Этой же весной вышел в отставку Илья Петрович; получая только пенсию и выплачивая из нее накопившиеся долги, он уже не мог

[1] ЖЧ, т. I, стр. 129.

много помогать Петру Ильичу. Семья Чайковских была вынуждена во всем соблюдать жестокую экономию. Положение Петра Ильича в это время ясно отражено в его письме к сестре от 15 апреля 1863 года: «Милый друг Саша! Из полученного от тебя сегодня письма к Папаше я вижу, что ты принимаешь живое участие в моем положении и с недоверием смотришь на решительный шаг, сделанный мною на пути жизни. Поэтому-то я и хочу подробно объяснить тебе, что́ я намерен делать и на что я надеюсь. Ты, вероятно, не будешь отрицать во мне способностей к музыке, а также и того, что это единственное, к чему я способен; если так, то понятно, что я должен пожертвовать всем для того, чтобы развить и образовать то, что мне дано богом в зародыше. С этой целью я начал серьезно заниматься теорией музыки; пока это мне не мешало кое-как заниматься и службою, я оставался в министерстве, но так как занятия мои делаются все серьезнее и труднее, то я, конечно, должен выбрать что-нибудь одно. Добросовестно служить при моих занятих музыкою невозможно; получать даром жалованье целую жизнь нельзя, да и не позволят,— следовательно, остается одно: оставить службу (тем более, что я к ней всегда могу возвратиться). Одним словом, после долгих размышлений я решился причислиться к Министерству, оставив штатное место и лишившись жалованья. Не заключи из этого, что я намерен делать долги или вместо жалованья выпрашивать деньги у Папаши, которого положение теперь далеко не блистательное. Конечно, я немного выиграл в материальном положении, но, во-первых, я надеюсь в будущем сезоне получить место в консерватории (помощника профессора); во-вторых, я уже достал себе на будущий же год несколько уроков; в-третьих, и это самое главное, так как я совершенно отказался от светских удовольствий, от изящного туалета и т. п., расходы мои сократились до весьма малых размеров. После всего этого ты, вероятно, спросишь: что из меня выйдет окончательно, когда я кончу учиться? В одном только я уверен,— что из меня выйдет хороший музыкант и что я всегда буду иметь насущный хлеб. Все профессора консерватории мною довольны и говорят, что при усердии из меня может выйти многое. Все вышесказанное я пишу не из хвастовства (кажется, не

в моем характере), а говорю с тобой откровенно и без всякой ложной скромности. Когда кончу курс консерватории, мечтаю на целый год приехать к тебе, чтоб среди тишины и покоя написать что-нибудь большое,— и потом пойду мытарствовать по свету...»

Сокращение расходов отразилось прежде всего на внешнем виде Петра Ильича. О том, как он выглядел осенью 1863 года, пишет Модест Ильич: «От светского молодого человека не осталось и следа. С длинными волосами, одетый в собственные обноски прежнего франтовства, он внешним образом переменился так же радикально, как и во всех других отношениях... Легкой утрировкой небрежности и бедности своего вида он хотел пойти навстречу возможного в той среде, в которой он вращался, отказа от знакомства — показать, что отныне не имеет с этими людьми ничего общего, открыто и резко заявляя бесповоротность и решительность отречения от всего, что его занимало прежде. Цель эта отчасти была достигнута; нашлось не мало лиц, которые перестали кланяться ему...» [1]

Из обширной директорской квартиры Чайковские переехали в небольшую, в которой у Петра Ильича была маленькая, узенькая комната. Он имел заработок от нескольких уроков и от аккомпаниаторства. Редкие свободные часы он проводил с отцом. Поддержка Ильи Петровича в эти трудные дни вызвала в Петре Ильиче ответное чувство глубокой преданности. Через много лет в письме к Н. Ф. Мекк от 19/7 марта 1878 года Чайковский с восхищением вспоминал об отношении отца к нему: «Не могу не умиляться при воспоминании о том, как мой отец отнесся к моему бегству из Министерства юстиции в консерваторию в Петербурге... Хотя отцу было больно, что я не исполнил тех надежд, которые он возлагал на мою служебную карьеру, хотя он не мог не огорчаться, видя, что я добровольно бедствую ради того, чтобы сделаться музыкантом,— но никогда, ни единым словом он не дал мне почувствовать, что недоволен мной; он только с теплым участием осведомлялся о моих намерениях и планах и ободрял меня всячески. Много, много я обязан ему. Каково бы мне было, если б судьба дала мне в отцы

[1] ЖЧ, т. I, стр. 158.

тиранического самодура, какими она наделила многих музыкантов?..»

Петр Ильич никогда еще не был в таком бодром и радостном настроении, как в этот период решительного перелома в своей жизни. Над своей нуждой он только весело подшучивал.

Товарищеская среда в консерватории сильно отличалась своим социальным составом от правоведческой. «Нахлынув на юное учреждение из самых разнообразных слоев общества и отчасти из самых отдаленных углов России, мы представляли пеструю толпу. Был тут и отставной чиновник таможенного ведомства Кросс, и сын придворного певчего Рыбасов, и бывший помощник судебного следователя при черниговской уголовной палате Рубец, и старший столоначальник департамента министерства юстиции Чайковский, и дерптский студент Тирон, и грузин Саванелли, и военный инженер Мирецкий, и адвокат Баранецкий, и поручик лейб-гвардии Семеновского полка фон Цур-Мюлен, и приехавший из Ньюкастля конторист пароходного общества, петербургский англичанин Люджер, и сын младшего преподавателя французского языка при Третьей петербургской гимназии Ларош. Даже был один магометанин, конвойный офицер»[1].

Годы учения Чайковского в консерватории совпали с бурным периодом в истории русского студенчества. Об этом писал современник Чайковского, учившийся в то же время в Петербурге, Илья Ефимович Репин: «Студенчество 60-х годов клокотало подавленным вулканом, и его прорывало в разных местах опасными неожиданностями. Внутри образованных кружков молодая жизнь кипела идеями Чернышевского. Ссылка его пролетела ураганом из края в край через университеты. Бурлило тайно все мыслящее: затаенно жило непримиримыми идеями будущего и верило свято в третий сон Веры Павловны («Что делать?»). Даже у нас, в Академии художеств, глухо, по-своему волновались смелые головы, пробившиеся в столицу из дальних краев и подогретые здесь свежими событиями 1861 года»[2].

[1] См.: Н. Финдейзен. Очерки деятельности СПб. отд. ИРМО, 1909, стр. 33.

[2] И. Е. Репин. Далекое близкое. М., 1953, стр. 198.

Революционный элемент проникал во все учебные заведения, в том числе и в консерваторию. Однокурсником Чайковского был исключенный из Петербургского университета и побывавшей в Петропавловской крепости Харлампий Иванович Саванелли [1].

«Я не забуду встречи этих двух товарищей и друзей после двадцатилетней разлуки, свидетелем которой мне пришлось быть в первый приезд Чайковского в Тифлис в 1885 году. Один был уже всемирно признанным композитором, а другой скромным чиновником государственного банка. С каким волнением они бросились друг другу в объятия и долго не могли начать своей дружеской беседы. Затем полились воспоминания об интереснейшей эпохе начала самостоятельной русской музыкальной культуры, о жизни студенческой богемы, когда и Петру Ильичу приходилось ходить от Смольного в Коломну на рублевый урок. Во время пребывания в консерватории Х. И. жил где-то у устья Фонтанки, нанимая комнату в пятом этаже под крышей, в которой едва помещалось старинное фортепиано, служившее ему и комодом, и буфетом. В своей комнате он часто прятал от полицейских ищеек своих товарищей, предоставляя им свою кровать для ночлега, а сам на ночь уходил в ночлежку на Сенной площади, где и ночевал за 5 коп., как современный Диоген, в огромной бочке из-под сахара» [2].

Дружеские связи Петра Ильича в консерваторские годы соединяли его с людьми, составлявшими разительный контраст с представителями «света», отрекшимися от знакомства с разночинцем Чайковским. Сам Петр Ильич подчеркивал всячески свое плебейское происхождение и игнорировал дворянство рода Чайковских, которое он, по словам Модеста Ильича, считал «фантастическим».

Из товарищей по консерватории Петр Ильич ближе всех сошелся с семнадцатилетним Германом Августовичем Ларошем. Этот худенький, тщедушный юноша

[1] Х. Саванелли организовал первые в Грузии бесплатные хоровые курсы и участвовал в открытии частных музыкальных курсов в начале 70-х годов (Гр. Чхиквадзе. Из истории грузинской музыки. «Советская музыка», 1940, № 3).

[2] М. М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934, стр. 42.

Модест Ильич Чайковский

обладал мощным интеллектом, способствовавшим его раннему умственному развитию.

Музыкальная одаренность его проявилась еще в детстве. Кроме общего образования, правда, очень тщательного, включавшего знание четырех языков, полученного им от матери, по профессии учительницы, всем остальным развитием он был обязан собственным способностям и любознательности. Перед поступлением в консерваторию он недолгое время занимался композицией в Москве у А. Дюбюка. Кроме того, Ларош самостоятельно изучил несколько музыкально-теоретических трудов, не говоря уже о его знакомстве с музыкой разных стилей и эпох. Написанные Ларошем два смычковых квартета произвели хорошее впечатление на московских музыкантов, и он был направлен Московским отделением РМО в Петербургскую консерваторию с правом бесплатного обучения. Музыкальная и литературная одаренность и образованность Лароша, ненасытная пытливость его ума, тонкое остроумие привлекли к нему Чайковского. В свою очередь, Ларош, как и все, подпал под обаяние яркой личности Петра Ильича. Гармоническое развитие всех сторон натуры Чай-

Анатолий Ильич Чайковский

ковского выступало очень явственно по сравнению с интеллектуализмом Лароша, склонного к идеалистическому теоретизированию, которое было совершенно чуждо трезвому уму Петра Ильича. Как велико было влияние Петра Ильича на Лароша, видно из того, что первое же признание Чайковским литературно-критического таланта у Германа Августовича бесповоротно решило всю дальнейшую судьбу последнего.

В консерватории Чайковскому, кроме теоретического класса Зарембы, предложили посещать еще класс «обязательного» фортепиано, несмотря на то, что Петр Ильич играл даже виртуозные вещи, вроде парафразы Листа на секстет из «Лючии». В декабре 1862 года его освободили от занятий по фортепиано.

Об игре Чайковского вспоминал Ларош: «... он играл не только «совершенно достаточно для теоретика», но и вообще очень хорошо, бойко, с блеском, мог исполнять пьесы первоклассной трудности. На мой тогдашний вкус исполнение его было несколько грубоватое, недостаточно теплое и прочувствованное — как раз противоположное тому, которое прежде всего мог бы представить себе в воображении современный читатель.

Очень может быть, что я в известном смысле нашел бы то же самое даже и теперь. Дело в том, что Петр Ильич, как огня, боялся сентиментальности и вследствие этого в фортепианной игре не любил излишнего подчеркивания и смеялся над выражением «играть с душой». Если ему не нравился термин, то еще менее нравился самый способ игры, обозначавшийся термином; музыкальное чувство, жившее в нем, сдерживалось известною целомудренностью, и из боязни пошлости он мог впадать в противоположную крайность. ... Пианист-любитель соединялся в нем с певцом-любителем. Он пел небольшим, но, на мой слух, очень приятным баритоном, с необычайною чистотою и точностью интонации...»[1]

Подобная резкая реакция Чайковского на пошлость и сентиментальность была, вероятно, вызвана полным их господством в тогдашней так называемой салонной манере исполнения, а также и в салонных пьесах и романсах.

Призыв Рубинштейна пополнить ряды ученического оркестра привел Петра Ильича в класс флейтиста-виртуоза Чезаре Чиарди, которому Чайковский еще раньше аккомпанировал на концертах. Петр Ильич настолько овладел флейтой, что играл и в оркестре, и в ансамблях. Но по миновании надобности он оставил этот инструмент. Столь же недолговременными были его занятия игрой на органе. Кстати сказать, к органной музыкальной литературе Чайковский никогда не питал интереса.

Н. И. Заремба, музыкант с ограниченным кругозором (для него развитие музыки остановилось на Мендельсоне-Бартольди), привносивший к тому же в свои теоретические лекции религиозно-мистический элемент, не импонировал Чайковскому и не имел на него никакого влияния. В музыкальных классах за год Петр Ильич прошел у Зарембы курс гармонии, а в консерватории с 1862 по 1863 год — строгий контрапункт и церковные лады. С осени 1863 года он учился у Зарембы в

[1] Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1. М., 1922, стр. 1—2. Собрание музыкально-критических статей Г. А. Лароша (т. I. М., 1913; т. II, ч. I. М., 1922; т. II, ч. 2. М.—П., 1924) в дальнейшем дается сокращенно: Ларош, Статьи.

«классе форм» и у Рубинштейна в классе инструментовки.

Все ученики консерватории благоговели перед А. Рубинштейном, несмотря на его молодость. В 1862 году ему исполнилось всего 33 года, но огромный практический композиторский опыт и широкие музыкальные интересы создавали ему непререкаемый авторитет в глазах учащихся. Правда, в его музыкальных вкусах была некоторая односторонность из-за приверженности к академизму. Для характеристики бескорыстного отношения Рубинштейна к консерватории достаточно сказать, что свое директорское жалованье в 1500 рублей он тратил на стипендии учащимся и на вознаграждение приглашенных педагогов по недостающим специальностям; кроме того, он безвозмездно вел классы инструментовки, ансамблевой и оркестровой игры и хорового пения[1]. Если ко всему этому прибавить неотразимое обаяние его личности, то станет понятным всеобщее обожание, окружавшее молодого руководителя консерватории. Что это обожание разделялось и юным Чайковским, мы уже знаем.

Как проводил свои занятия А. Г. Рубинштейн, рассказывает соученица Чайковского — А. Спасская[2]: «Лекции А. Г., перешедшие потом просто в беседы по инструментовке и практическим сочинениям, навек остались лучшим моим воспоминанием как о высокоартистическом профессоре, так и даровитом ученике (в то время) П. И. Чайковском. Это были музыкальные беседы, самые интересные, самые обстоятельные, с разбором и критическими замечаниями обо всякой мелочи, обо всяком ничтожном проявлении какой-нибудь особенности автора или его намерения, которые не ускользали от внимания профессора и его усердных слушателей. Требуя от учеников довольно обширных задач по предмету практических сочинений, Рубинштейн разбирал их, что называется, по косточкам, и, конечно, немногие

[1] По свидетельству современников, Антон Григорьевич в 60-е годы жил очень скромно, даже бедно; в полупустых комнатах его квартиры, обставленной старой мебелью, резко выделялся лишь дорогой беккеровский рояль.

[2] «А. Л. Спасская — основательница музыкальной школы в Вильне, хорошая также музыкантша» (А. Рубинштейн. Воспоминания. «Русская старина», 1889, XI, стр. 562).

могли, при других специальных своих занятиях, удовлетворять его строгим требованиям. Исключение составлял Чайковский, во-первых, как специалист по музыкальной композиции, так и по своему выдающемуся таланту. Он почти постоянно представлял интересные сочинения по заданным на разные, так сказать, программы задачам. Помню, как, пройдя с нами довольно большое уже количество инструментов, в том числе и арфу, Рубинштейн задал нам написать и инструментовать с применением арфы сцену у фонтана из «Бориса Годунова». Никто, конечно, не написал ничего, только один Чайковский выполнил блестяще это требование. Я редко представляла собственные сочинения, но неуклонно приходила послушать интересные замечания А. Г. по поводу сочинений Чайковского, что для меня составляло громадное наслаждение, и я не пропускала ни одного случая послушать лекцию и разбор зарождавшегося таланта Чайковского. Часто, придя в класс и видя, что никого нет, кроме Чайковского и еще кого-нибудь из учеников, А. Г. брал его сочинение, просматривал его стоя или, держа тетрадку в руках, выходил в залу и начинал ходить по ней, сопутствуемый своими немногими слушателями. Я как теперь помню наши интересные прогулки по зале: А. Г. в середине, я и Чайковский, иногда и еще кто-нибудь — по бокам, слушая и ловя каждое слово, каждое замечание, которое можно было ценить на вес золота. Часто наш маленький кортеж останавливался перед роялем и Рубинштейн проигрывал те места сочинений, в которых указывал на какие-нибудь особенности или которые вызывали какие-нибудь замечания или требовали изменения. Глядя на наши прогулки, никто бы не подумал, что это лекция, и самая интересная, самая полезная лекция...

В это время в консерватории устроились ученические музыкальные вечера и образовались хор и оркестр из учеников, первые упражнения которых были до смешного комичны. Надо было иметь энергию, терпение и выносливость А. Г., чтобы согласить всю эту разнокалиберную, никогда нигде не игравшую массу во что-нибудь путное. Усердным ему помощником в этом деле был П. И. Чайковский. Он и аккомпанировал хору, и репетировал иногда с новоиспеченным оркестром, и

участвовал в нем сам как литаврист, умевший своим стойким ритмом поддержать часто сбивавшийся с пути истинного оркестр. Хоровое пение в особенности привлекало внимание Чайковского. ...На лекциях Зарембы контрапункта и форм сочинений мы прилежно слушали и записывали за чтением профессора, один только Чайковский никогда не вел записок и даже, кажется, не брал карандаша и бумаги. Как теперь вижу его серьезную фигуру, всегда садившуюся особняком со сложенными на груди руками, внимательно следившую за каждым словом профессора, строго вдумывающуюся в приводимые примеры и часто прерывающую профессора каким-нибудь вопросом...» Чайковского с Ларошем «всегда можно было встретить на репетициях в оркестре с партитурами в руках или, за неимением их, с фортепианным переложением исполняемого. Оба они были рьяными поклонниками Глинки, сочинения которого всегда прослушивали с партитурами в руках»[1].

Об оригинальном способе занятий А. Г. Рубинштейна с учениками вспоминал и другой одноклассник Чайковского — А. И. Рубец: «Рубинштейн, несмотря на то, что был занят с утра до вечера, назначил теоретикам особые занятия от 6 до 9 вечера. Они состояли в том, что он читал стихотворения, а учащиеся должны были набрасывать тут же музыку для одного или нескольких голосов, кто как чувствовал и понимал. Сочинять надо было в эскизах, а на следующий день работы должны были приноситься уже законченными и переписанными... Иногда он разнообразил прием, заставляя учащихся импровизировать в форме рондо первых трех видов, largo, andante cantabile, скорый марш с трио, полонез или менуэт...»[2].

На этих необычных уроках восхищение товарищей и Рубинштейна вызвала композиция Чайковского на текст «Ночного смотра» Жуковского, поразившая всех разнообразием и сложностью, соответствием содержа-

[1] А. Спасская. Товарищеские воспоминания о П. И. Чайковском. «Русская музыкальная газета», 1899, № 44, стб. 1115—1118.

[2] Воспоминания проф. А. И. Рубца о первых годах Петербургской консерватории. «Новое время», 1912, № 13096.

Г. А. Ларош

нию стихов. Рубец счел нужным особо отметить восторг Лароша от этого сочинения и то, что «с этого дня Ларош особенно сблизился с Чайковским».

Несмотря на добросовестность и старательность ученика Чайковского как в классе Зарембы, так и Рубинштейна, несмотря на его преклонение перед Рубинштейном, будущий композитор вынашивал самостоятельные музыкальные взгляды и убеждения, во многом отличные от взглядов и убеждений теоретика Зарембы и композитора Рубинштейна. Этими расхождениями объяснялся молчаливый затаенный протест ученика. Творчество Чайковского с первых шагов показало, что его путь существенно иной. Развитие основных принципов русского симфонизма делало Чайковского прямым наследником Глинки.

Воспоминания Лароша дают материал для суждения о музыкальных интересах Петра Ильича в годы учения. Глинка по-прежнему занимал первое место среди его любимых авторов; к ранним впечатлениям от «Ивана Сусанина» и «Князя Холмского» прибавились новые — от возобновленной в 1864 году на Мариинской

сцене оперы «Руслан и Людмила». «Мы бегали слушать «Руслана», когда могли, и в скором времени добрую половину его знали наизусть»[1]. Инспектор консерватории и оркестров императорских театров В. А. Кологривов всячески заботился о предоставлении консерваторцам бесплатных посещений оперы и концертов. А. Г. Рубинштейн рекомендовал своим ученикам сидеть в оркестре, чтобы привыкать к звучанию разных инструментов.

Симфоническую литературу от Бетховена до Шумана и Листа Чайковский постоянно проигрывал в четыре руки с Ларошем, и, кроме того, на репетициях и концертах РМО они знакомились с обширным репертуаром. Страстная порывистость, жгучая искренность шумановской музыки нашли в Чайковском горячего поклонника. Ларош не без удивления отмечает особое увлечение Петра Ильича программными увертюрами Литольфа[2]— «Робеспьер» и «Жирондисты».

Но смелый драматизм революционной тематики, яркость песенных образов «Марсельезы» и «Ça ira», использованных Литольфом в этих сочинениях, сочетание драматизма с преобладающей мажорной ладовой окраской совершенно естественно могли привлечь симпатии молодого Чайковского. Кстати сказать, Петр Ильич остался им верен до конца жизни: в 1893 году, собираясь дирижировать симфоническими концертами РМО сезона 1893/94 года, он включил в проектируемые программы увертюру «Жирондисты».

Увлечение оперой «Юдифь» А. Серова также проходит через всю жизнь Чайковского, начиная с 1863 года, когда она была поставлена в Петербурге. Чайковского восхищал сильный драматизм и народные сцены в этой опере. Ларош познакомил Петра Ильича с Серовым, и они бывали у него.

Приятель Чайковского архитектор И. А. Клименко в письме к Модесту Ильичу вспоминал о своей встрече с обоими друзьями в доме Серова: «... познакомился я с Петей у Серова. Однажды, во един из вторников, нахожу у Серова двух новых лиц, которые сразу пленили

[1] Ларош. Статьи, т. II, ч. 1, стр. 53.

[2] Литольф Анри Шарль (1818—1891) — французский композитор, пианист и дирижер.

меня: один — очень молодой, необыкновенно приветливый, благовоспитанный, бесконечно скромный и как-то по-особенному красивый; другой — почти мальчик, с лицом, напоминавшим мне лично имеющийся у меня плохой бюст Шиллера, с прямыми листовскими волосами и с такой худобой в лице, что невольно напоминал того гейневского англичанина, который был так худ, что у него фаса не было — один профиль. Конечно, в первом Вы угадали своего брата, а во втором — Маню[1] Лароша. Сей последний очень много и интересно говорил, острил, играл и был, так сказать, героем вечера, тем более что сам Серов выражал ему свое удивление и своим разговором давал ему возможность блеснуть; на лице Пети все время было написано искреннее удовольствие от того успеха, который имел Маня»[2]. Петр Ильич вместе с Ларошем посещали публичные лекции Серова и следили за его выступлениями в печати. Утверждение Лароша, что Чайковский пренебрежительно относился к серовским статьям, кажется нам сомнительным, так как некоторые существенные черты идейно-эстетических воззрений Серова были восприняты композитором. Серовская пропаганда оперной реформы Вагнера не вызвала у Петра Ильича сочувствия; как симфониста Чайковский оценил Вагнера гораздо позже.

Малый заработок от уроков и аккомпаниаторства не давал Петру Ильичу достаточных средств на жизнь. Незадолго до окончания консерватории Чайковский писал к мачехе 29 октября 1865 года (Илья Петрович в в 1865 году в третий раз женился): «Вчера я встретил поверенного портного Марбрие, который сказал мне, что срок уплаты моего векселя очень близок... чтобы я об этом подумал, так как на этот раз уже никаких отсрочек быть не может... У меня теперь к концу консерваторского курса будет огромная работа, и мне не хотелось бы попадать в долговое отделение...» Илья Петрович в силу стесненных материальных обстоятельств в 1865 году уехал на год к своей первой дочери на Урал. Оставшаяся в Петербурге у своих родных мачеха Пет-

[1] Маня — уменьшительное от имени Лароша Герман.

[2] И. А. Клименко. Мои воспоминания о П. И. Чайковском. Рязань, 1908, стр. 5—6.

ра Ильича — Елизавета Михайловна Александрова — была очень внимательна к своему пасынку, выручала его из денежных затруднений, следила за его маленьким хозяйством, помогала при переездах с квартиры на квартиру. Переезды эти были довольно часты, так как дешевенькие комнаты, снимаемые Чайковским, каждый раз обнаруживали какие-нибудь нестерпимые неудобства. 22 октября 1865 года Петр Ильич писал сестре, что ему опять необходимо менять свое местожительство: «Во-первых, сырость невообразимая, и с тех пор, как я переехал, я постоянно чувствую себя нехорошо: то болят зубы, то руки и ноги, кашель постоянный и т. д.; во-вторых, далеко от всех центров, от консерватории и т. д.; в-третьих, покоя нет ни малейшего, постоянный шум, звонки, раздающиеся у моей комнаты и т. п. Вдобавок ко всему, я даже не могу перевезти рояль из опасения совершенно его испортить сыростью. Между тем занятия мои делаются очень серьезны. К окончанию консерваторского курса мне задано большое сочинение, которое потребует тишины, покоя и инструмента».

Вновь друзья стали советовать Петру Ильичу поступить на службу. Модест Ильич вспоминает, что «один из них очень серьезно предлагал доставить ему сносно оплачиваемое место «надзирателя за свежей провизией на Сенной площади». К великому счастью потребителей этой провизии, да и самого композитора, дальше разговора дело не подвинулось»[1]. Нужда не порождала уныния в душе Петра Ильича, и его рвение к музыкальным занятиям не ослабевало.

На третьем году обучения Чайковский получил от А. Г. Рубинштейна задание на лето — написать оперную увертюру. Петр Ильич написал увертюру к драме Островского «Гроза»; он сочинил и оркестровал ее летом 1864 года в имении Тростинец Харьковской губернии, куда увез Чайковского владелец имения князь А. В. Голицын, один из немногих светских знакомых композитора, не порвавших с ним отношений. Хозяин был внимателен к гостю и предоставил ему необходимые условия для работы: никто не нарушал одиночества Чайковского во время занятий и дальних прогулок.

[1] ЖЧ, т. I, стр. 199.

Увертюра «Гроза» представляет собой первую попытку композитора в области инструментальной программной музыки; это сочинение далеко от совершенства, но очень интересно в отношении творческого использования Чайковским народной песни, предопределившего в существенных чертах формирование его мелодического стиля.

Увертюра «Гроза» не была одобрена Рубинштейном, и надежда Чайковского услышать свое сочинение в концертах РМО не осуществилась. При жизни Чайковского «Гроза» не исполнялась ни разу, но она сыграла свою роль как в творчестве Петра Ильича, так и во взаимоотношениях учителя и ученика. Чайковский раздражил Рубинштейна тем, что оркестровал «Грозу» средствами новейшего оркестра, тогда как Рубинштейн пользовался сам и рекомендовал ученикам оркестр куда более скромный, мендельсоновской эпохи. Ярко выраженная романтическая трактовка темы увертюры не могла вызвать сочувствия у академически настроенного Антона Григорьевича. Рубинштейн имел основание увидеть в поступке Чайковского открытый протест против всяких ограничений и заявление о своей самостоятельности. Все творческое развитие Чайковского могло подтвердить неуклонность его новаторских исканий, и, может быть, это послужило причиной охлаждения учителя к ученику. Во всяком случае, другой причины мы не знаем. Сам Чайковский в конце своей жизни с горечью констатировал: «Прошло с тех пор почти 30 лет... Я имел счастье изредка видеть Антона, я все так же продолжал любить его и считать одним из величайших артистов и благороднейших людей,— но я не стал и никогда не стану его другом. Эта неподвижная звезда всегда в моем небе, но, видя ее свет, я чувствую ее очень далеко от себя. ...По отношению ко мне он никогда не изменил тону воздержанности и благосклонного равнодушия. Самое вероятное объяснение этого оскорбительного снисхождения — нелюбовь к моей музыке и антипатия к моей музыкальной личности»[1].

Однако не все в этой картине, нарисованной Чайковским, абсолютно верно. Из высказываний совре-

[1] ЖЧ, т. III, стр. 542—543.

мейников мы узнаем, что Антон Григорьевич отдавал должное музыке Чайковского, но, видимо, не высказывал этого лично автору, чем, несомненно, больно задевал самолюбие композитора, для которого было бы очень дорого поощрение, полученное от горячо любимого им учителя и артиста. Такая же «позиция молчания» была избрана в свое время Рубинштейном и по отношению к Листу, творчество которого претило ему, как поборнику традиционализма. Отношение Рубинштейна к музыке Чайковского с годами менялось в соответствии с эволюцией его собственных творческих взглядов. Но ученик в этом смысле намного опередил своего учителя.

В течение зимы 1865 года Чайковский написал для оркестра «Характерные танцы», впоследствии вошедшие составной частью в «Танцы сенных девушек» из оперы «Воевода».

Во второй половине 60-х годов Чайковский близко сошелся с семейством Давыдовых — вдовой и детьми декабриста Василия Львовича Давыдова, родственниками Чайковских по мужу Александры Ильиничны. Вдова декабриста Александра Ивановна, сопровождавшая мужа на каторгу в Сибирь была, несмотря на преклонные годы, человеком с ясной памятью и хранила много интересных рассказов о событиях и людях своего времени. Кроме декабристов, она знала и А. С. Пушкина. Петр Ильич не уставал слушать ее захватывающие повествования. Сама личность Александры Ивановны, мужественно перенесшей так много горя и сохранившей до старости бодрость духа и деятельную отзывчивость к людям, представлялась Чайковскому идеалом русской женщины. Младшая дочь Александры Ивановны — Вера Васильевна Давыдова — интересовалась музыкой, сама играла и пела и очень подружилась с Чайковским. Эта дружба перешла в любовь со стороны Веры Васильевны, не нашедшей ответного чувства у Петра Ильича.

Летом 1865 года Петр Ильич осуществил свою мечту побывать у сестры в Каменке. Он поехал туда с братьями-близнецами. Этим летом Чайковский остался очень доволен; кроме радости свидания с сестрой, оно доставило ему и удовлетворение от выполненной работы: в Каменке он сочинил концертную увертюру c-moll и сделал

Дом Давыдовых в Каменке

заданный ему Рубинштейном перевод с французского на русский язык «Руководства к инструментовке» Геварта.

В увертюре c-moll композитор использовал тематику вступления из увертюры «Гроза». Однако в увертюре «Гроза» программа послужила стимулом развития данного музыкального материала, его качественно новой трансформации, тогда как в увертюре c-moll мы не наблюдаем этого явления. Форма c-moll'ной увертюры более совершенна, чем увертюры «Гроза», где намеченная композитором программа ломала рамки стройной композиции. И в более поздних сочинениях Чайковского видна эта «одержимость» композитора увлекшей его темой — будь то сюжет для оперы или программа для симфонического произведения,— толкавшей его на поиски новых форм. Во время создания «Грозы» юный Петр Ильич еще не имел достаточного творческого опыта для того, чтобы найти новые принципы воплощения образов, переполнявших его воображение.

В конце августа Чайковский вернулся в Петербург, где его ожидал приятный сюрприз: в Павловске Иоганн Штраус исполнил в своем концерте «Характерные танцы». Как устроилось это исполнение — Модест Ильич

не помнил, привел только предположение Лароша, что партитура «Характерных танцев» была оставлена Чайковским на лето у кого-нибудь из знакомых музыкантов, которыми она и была передана Штраусу. Во всяком случае, для молодого композитора это событие было радостной неожиданностью; автору самому не удалось попасть на концерт, состоявшийся на другой день после его приезда, но присутствовавшему там Ларошу «Характерные танцы» понравились. Это событие немало способствовало хорошему настроению Чайковского, ясно проступающему в письме к сестре (начало октября 1865 года): «...несмотря на некоторые невзгоды, расположение духа у меня довольно розовое, кажется, оттого, собственно, что снедающее меня самолюбие (это мой главнейший недостаток) в последнее время было польщено несколькими музыкальными успехами и впереди я предвижу другие».

«Другими успехами», которые предвидел Петр Ильич, были исполнения одночастного смычкового квартета B-dur (30 октября на вечере учеников консерватории) и увертюры F-dur (14 ноября в зале Михайловского дворца исполнялась консерваторским оркестром под управлением Чайковского), сочиненных композитором по возвращении в Петербург. В квартете B-dur использована украинская народная песня, записанная Чайковским в Каменке, где ее пели работницы в саду. Для этого квартета характерна богатая тематическая работа (динамическая, ритмическая, ладовая); она ставит квартет B-dur выше лучшего русского квартета того же времени — квартета Афанасьева «Волга».

В разгар консерваторских занятий, во время усиленной подготовки к выпускным экзаменам, Петр Ильич получил приглашение занять место профессора вновь открывающейся Московской консерватории.

Руководитель Московского отделения РМО, брат А. Г. Рубинштейна — Николай Григорьевич,— приехал в Петербург в сентябре, чтобы завербовать из выпускников Петербургской консерватории педагога-теоретика для будущей консерватории Москвы, после безуспешной попытки привлечь к этому делу А. Н. Серова. Еще в Москве Николай Григорьевич узнал о Чайковском от Н. Д. Кашкина, которому Ларош в письмах очень хвалил талант Петра Ильича.

Однако учителя композитора — А. Г. Рубинштейн и Н. И. Заремба — настойчиво рекомендовали Николаю Григорьевичу кандидатом не Чайковского, а его сокурсника — теоретика и пианиста Г. Кросса, более зрелого по возрасту и имевшего в Петербурге еще до консерватории солидную репутацию фортепианного педагога[1]. Очень возможно, что в этом случае сыграло роль не только недоверие к недостаточной опытности педагога Чайковского, как это предполагал Кашкин, но и несочувствие творческому мировоззрению молодого композитора. Вероятно, известная «творческая ортодоксальность» была необходимым критерием для А. Г. Рубинштейна и Зарембы в деле музыкальной педагогики. Николай Григорьевич обладал более широкими взглядами в этой области. Об этом говорит уже приглашение им в Московскую консерваторию А. Н. Серова, деятеля как нельзя более далекого от музыкального консерватизма. Неудивительно, что и в выборе между Чайковским и Кроссом Николай Григорьевич доверился своему собственному впечатлению. Он «пригласил к себе в гостиницу в разное время обоих кандидатов, подробно поговорил с ними и решил, вопреки полученным советам, избрать Чайковского, который произвел на него прекрасное впечатление всем своим существом»[2]. По окончании выпускных экзаменов Чайковский должен был переехать в Москву. Несмотря на то, что до открытия консерватории Чайковскому предстояло преподавать в музыкальных классах за небольшое вознаграждение — 50 рублей в месяц, он согласился на это предложение, так как очень нуждался. Только молодость и хорошее настроение духа помогали переносить стойко все житейские невзгоды.

Для выпускного экзамена Чайковскому была задана А. Г. Рубинштейном кантата для солистов, хора и оркестра на слова шиллеровской «Оды к радости». 29 декабря 1865 года на публичном экзамене кантата была исполнена под управлением Рубинштейна; солистами выступали Н. Ирецкая, Е. Скордули, П. Бронников

[1] См.: Н. Кашкин. Русское музыкальное общество. «Московский еженедельник», 1908, 5 июля, № 26.

[2] Н. Кашкин. Н. Г. Рубинштейн. «Русская мысль», 1906, апрель, стр. 26.

и Д. Чернавин. По-видимому, кантата была расценена экзаменаторами положительно, так как Чайковский был признан достойным звания свободного художника и награжден серебряной медалью. Однако просьба Петра Ильича исполнить кантату в концертах РМО вызвала со стороны А. Г. Рубинштейна требование больших изменений в ней, на что Чайковский не согласился.

А. Н. Серов и Ц. А. Кюи, присутствовавшие при исполнении кантаты Чайковского отозвались о ней отрицательно. Отзыв Кюи появился в «СПб. ведомостях» 24 марта 1866 года. «Консерваторский композитор г. Чайковский совсем слаб. Правда, что его сочинение (кантата) написана в самых неблагоприятных обстоятельствах: по заказу, к данному сроку, на данную тему и при соблюдении известных форм. Но все-таки если бы у него было дарование, то оно хоть где-нибудь прорвало консерваторские оковы. Чтобы не говорить много о г. Чайковском, скажу только, что гг. Ренталеры и Фолькманы[1] несказанно бы обрадовались его кантате и воскликнули бы с восторгом: «Нашего полку прибыло!»

Этот первый печатный отзыв привел Чайковского в отчаяние: «Когда я прочел этот ужасный приговор,— я не знаю, что сделалось со мной. У меня потемнело в глазах, голова закружилась, и я, как безумный, выбежал из кафе (где читал эту газету). Что я делал, куда попадал, я не отдавал себе отчета. Я целый день бесцельно бродил по городу, повторяя: я пустоцвет, я ничтожность, из меня ничего не выйдет, я бездарность»[2].

Ободряющее напутствие Чайковский получил от своего юного друга — Г. А. Лароша, которому он, уезжая в Москву, поручил переговоры с А. Г. Рубинштейном относительно исполнения кантаты в концертах РМО.

11 января 1866 года Ларош сообщил Чайковскому: «... Рубинштейн мне сказал, что исполнит вашу кантату не иначе, как при условии многих изменений. Но это заставит вас переписать всю партитуру. Стоит ли игра свеч? Я этим не отрицаю достоинств вашей кантаты — эта кантата самое большое музыкальное

[1] Немецкие композиторы консервативного направления.

[2] См.: П. И. Чайковский. Письма к родным. М., 1940, стр. 667.

событие в России после «Юдифи»; она неизмеримо выше (по вдохновению и работе) «Рогнеды», прославленной не в меру своей ничтожности. Но переписывать! Переписывать — это ужасно! Не воображайте, что я здесь говорю как другу: откровенно говоря, я в отчаянии признать как критик, что вы самый большой музыкальный талант современной России. Более мощный и оригинальный, чем Балакирев, более возвышенный и творческий, чем Серов, неизмеримо более образованный, чем Римский-Корсаков, я вижу в вас самую великую или лучше сказать — единственную надежду нашей музыкальной будущности. Вы отлично знаете, что я не льщу: я никогда не колебался высказывать вам, что ваши «Римляне в Колизее» — жалкая пошлость, что ваша «Гроза» — музей «антимузыкальных курьезов. Впрочем, все, что вы сделали, не исключая «Характерных танцев» и сцены из «Бориса Годунова»[1], я считаю только работой школьника, подготовительной и «экспериментальной», если можно так выразиться. Ваши творения начнутся, может быть, только через пять лет: но эти, зрелые, классические, превзойдут все, что мы имели после Глинки. Чтобы резюмировать все, что я сказал сейчас: не за то, что вы сделали до сих пор, люблю я вас так сильно, но за то, что вы можете написать, имея в виду мощь и живость вашего гения. Образцы, которые вы дали до сих пор,— только торжественные обещания превзойти ваших современников»[2].

В этом письме уже видны характерные черты Ларош — будущего музыкального писателя и критика: смелость и оригинальность суждений и блестящий литературный дар, ироническая складка ума («откровенно говоря, я в отчаянии признать» и т. д.).

Но в этом письме проглядывают также и истоки наметившихся разногласий с Чайковским в очень существенных вопросах музыкального творчества, переставших в коренные разногласия по важнейшим общим

[1] Объяснение Самозванца с Мариной: «Ночь. Сад. Фонтан». Эта сцена и «Римляне в Колизее» — несохранившиеся школьные упражнения Чайковского.

[2] ЖЧ, т. I, стр. 204—205.

проблемам жизни и искусства. Мы имеем в виду заключенную в письме резкую оценку увертюры «Гроза»— «музей антимузыкальных курьезов». Рассмотрение дальнейших критических оценок Ларошем программных сочинений Чайковского покажет, что его отношение к «Грозе» положило начало последовательному расхождению между композитором и критиком в вопросе о программности и вообще о выразительности в музыке. На самом деле увертюра «Гроза» в большей степени, чем кантата «К радости», была многообещающим залогом развития программного симфонизма Чайковского.

Глава четвертая

ЧАЙКОВСКИЙ В 60-е ГОДЫ

Дворянско-крепостническая, купеческая, патриархальная, полная сословных предрассудков, еще хранившая предания грибоедовской поры, Москва сильно изменилась ко второй половине 60-х годов. Лучший в России Московский университет, вызывавший прилив в Москву свежих молодых сил, как нельзя более чутких к веяниям новой эпохи, растущая промышленность, железные дороги способствовали постоянному обновлению московского населения. Новые судебные учреждения и уставы, новый университетский устав, минимальные, но все же получившие права гражданства облегчения цензурных условий в печати — все это внесло в московскую жизнь черты, которые не гармонировали уже с недавним прошлым и властно требовали новых форм общественной жизни.

В Москве 40—50-х годов дворянское и купеческое сословия жили каждое своим замкнутым кругом интересов. Музыкальное искусство сосредоточивалось вокруг домашних очагов; процветало увлечение камерной музыкой. В богатых дворянских и купеческих домах давали уроки музыканты-иностранцы. Из иностранцев же состоял главным образом оперный оркестр. Концертов симфонической музыки в Москве почти не было; в великопостные недели обычно устраивались концерты местных и заезжих солистов.

В Москве отсутствовали задававшие тон придворные аристократические круги, царившие в Петербурге, но губительное влияние режима, в частности монополия

Дом на Моховой улице в Москве, в котором П. И. Чайковский жил у Н. Г. Рубинштейна в 1860 годы

императорских театров, сказывалось на положении драматического искусства и в первую очередь на судьбе русской оперы в Москве. Так же как и в Петербурге театральные чиновники держали московскую русскую оперную труппу в черном теле. По составу артистов она была гораздо ниже петербургской. Обосновавшаяся в Москве с 1861 года итальянская оперная труппа (до этого итальянские певцы выступали в концертах) демонстрировала высокие качества исполнителей-солистов, но из года в год увлечение ими московской публики все уменьшалось, отчасти из-за неудовлетворительности художественно-драматической стороны спектаклей итальянцев, а также благодаря изменению направления вкусов слушателей. В 60-х годах в театральных и музыкальных рецензиях все чаще появляются требования «простоты», «правды чувств», «силы», порицания пустой аффектации, бессодержательного виртуозничанья. Основные положения реалистической эстетики, разработанные Н. Г. Чернышевским еще в 50-е годы, утверждались самой жизненной практикой.

В развитии вкусов публики важную роль сыграли пьесы А. Н. Островского, которые шли в Москве в ис-

полнении артистов Малого театра. Драмы и комедии Островского, прежде чем попасть на сцену, проходили тернистый путь цензурных испытаний, но, увидев свет рампы, неизменно вызывали восторженный прием у зрителей. Предоставим слово современнику москвичу Н. В. Давыдову: Малый театр был «для молодежи... единственной еще в то время почвой, на которой легально могли выражаться целою группой людей не личные, а общественные симпатии, высказываться одобрение или неодобрение авторам и тем или другим веяниям и идеалам, олицетворявшимся на сцене... Малый театр с честью нес свои обязанности, удовлетворяя предъявлявшимся к нему требованиям, чему в значительной степени содействовал А. Н. Островский, драмы и комедии которого занимали центральное место в репертуаре Малого театра и многие из произведений которого, нося обличительный характер, являя из себя протест против пошлости, невежества, отсталости и других пороков современного автору общества в разных его классах и взывая к гуманности, просвещению и вообще прогрессу, совпадали с настроениями молодежи и поддерживали его» [1].

Новые запросы публики распространялись не только на театры, но и на концертные залы, где высоко ценилась драматическая выразительность в пении и игре на инструментах. Большим успехом пользовались вокальные произведения Глинки и Даргомыжского.

Из недр московского общества вышел человек, который своей деятельностью ответил на насущные культурно-общественные запросы москвичей, взяв в свои руки дело музыкальной пропаганды и музыкального образования. Это был Николай Григорьевич Рубинштейн (1835—1881).

Яркая разносторонняя талантливость, безграничная работоспособность, беззаветная преданность искусству составляли черты, общие обоим братьям Рубинштейнам. Однако в деле музыкального просветительства, как мы уже знаем, Николай Григорьевич отличался большей широтой взглядов, чем Антон Григорьевич. По-видимому, тут сыграли роль условия, в которых протекало формирование личности младшего брата.

[1] Н. В. Давыдов. Из прошлого. М., 1913, стр. 53—54.

С четырех до девяти лет Николай Григорьевич учился музыке у матери, хорошей пианистки, затем в Берлине в течение двух лет брал уроки фортепианной игры у Т. Куллака и теории у З. Дена. Николай проявил себя более одаренным, чем Антон. В России он продолжал учиться у А. И. Виллуана, занятия с которым кончились через два года, так как ученик превзошел учителя. Тринадцати лет Николай Григорьевич играл пьесы такой трудности, как фантазия «Дон-Жуан» Листа. Из-за смерти отца Николай Григорьевич должен был рано начать зарабатывать уроками фортепианной игры. Не учившись в гимназии и не имея средств для оплаты репетиторов, Николай Григорьевич самостоятельно подготовился к экзаменам в университет, куда он поступил в шестнадцатилетнем возрасте. Николай Григорьевич прошел курс наук на юридическом факультете Московского университета, который окончил в 1855 году. Мало интересуясь собственно юридической специальностью, Николай Григорьевич посещал те лекции, которые помогали его общему развитию. По словам Н. Д. Кашкина, Николай Григорьевич «всегда с живейшим удовольствием и благодарностью вспоминал годы своей университетской жизни» [1].

Если напомнить, что в то время в Московском университете читал лекции Тимофей Николаевич Грановский, то станет понятным энтузиазм, с которым Рубинштейн говорил о своих студенческих годах. Популярнейший в Москве молодой профессор-историк был страстным врагом феодально-крепостнических порядков и умел придавать своим выступлениям злободневный характер. Кроме того, он вносил в лекции элемент художественности и тонкого артистизма. Слышавший его лекции Герцен писал: «... его речь была строга, чрезвычайно серьезна, исполнена силы, смелости и поэзии, которые мощно потрясали слушателей, будили их» [2]. Грановский принадлежал к блестящей плеяде русских просветителей XIX века. «Влияние Грановского на университет и на все молодое поколение было огромное и пе-

[1] Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, М., 1954, стр. 39—40; в дальнейшем сокр.: Кашкин. Воспоминания.

[2] А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем, т. XIII, П., 1919, стр. 114.

К. К. Альбрехт

режило его; длинную, светлую полосу оставил он по себе»[1].

В этой полосе влияния Грановского, а также и Герцена[2] был и Н. Г. Рубинштейн, которому скоро предстояло стать музыкальным просветителем Москвы. К этой деятельности двадцатилетний Николай Григорьевич готовился совершенно сознательно. После окончания университета все свободное от уроков музыки время он тратил на знакомство с музыкальной литературой и на чтение книг о музыке. «Он... сосредоточился и внутренно углубился в искусство, установив себе в нем твердые, самостоятельные принципы. Он сам впоследствии говорил, что... им было много перечитано и передумано о музыке»[3].

Отношение Николая Григорьевича к искусству можно было назвать идеальным: его не прельщали ни материальные выгоды, ни личный успех, которые могла

[1] А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем, т. XIII. П., 1919, стр. 110.

[2] Герцена Николай Григорьевич посещал и в его изгнании в Лондоне, за что подвергался угрозе ареста.

[3] Н. Кашкин. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне. «Русское обозрение», 1897, № 9, стр. 166.

бы принести ему карьера виртуоза. Его ум, железная воля, талант — все было направлено на достижение заветной цели — сделать музыкальное искусство в России общественным достоянием, всеми силами способствовать расцвету и распространению русской музыки, чтобы она стала непосредственной участницей общественного прогресса. Сталкиваясь с проявлением недобросовестного или торгашеского отношения к искусству со стороны артиста, Николай Григорьевич давал волю своей неукротимой вспыльчивости и бывал резок до грубости. Отдаваясь сам всей душой любимому делу, он деспотически требовал такой же преданности ему и от других музыкантов [1].

По описанию Модеста Ильича Чайковского, Николай Григорьевич был «коренастый блондин, среднего роста, с кудрявой головой, задумчивым взглядом и лицом, выражавшим непоколебимую энергию» [2]. Г. А. Ларош писал о Николае Григорьевиче, что он «связал свое существование с Москвой и все свои силы посвятил ей. Москва заплатила за это ему популярностью, которой трудно найти подобную. Еще не дожив до тридцати лет, губернский секретарь Рубинштейн был положительно из местных тузов, держал себя наравне с самыми важными стариками и приглашался, как архиерей, на всякого рода торжества общественные. Замкнув свою деятельность в город хотя огромный, но по многим культурным признакам провинциальный, Николай Григорьевич Рубинштейн не опустился и не обуржуазился. Как ни странно, но виртуозный талант его (самый яркий из всех его многочисленных даров) развивался и богател; совершенство его фортепианного исполнения с годами возрастало и могло быть сравниваемо только с игрою гениального брата, причем трезвая мощь, ясность и техническая отделка подробностей москвича заставляли многих, в том числе Петра Ильича, даже отдавать ему предпочтение» [3].

[1] Справедливость требует сказать, что деспотизм натуры обоих братьев Рубинштейнов был отчасти выработан и суровой системой воспитания, полученного ими в детстве. За малейшую провинность мальчиков жестоко наказывали.

[2] ЖЧ, т. I, стр. 209.

[3] Там же, стр. 208—209.

Свою известность, уважение и любовь к себе среди москвичей Николай Григорьевич опять-таки обращал на пользу музыкального дела, приобщая к нему все более широкий круг людей и убеждая раскошеливаться московских толстосумов на музыкальные нужды.

Энергично поведя дела Московского отделения РМО, во главе которого он стал с момента его учреждения — с 1859 года, Рубинштейн скоро достиг того, что концерты симфонической музыки пользовались широкой известностью у московской публики.

Эта известность особенно укрепилась после общедоступных концертов с пониженной входной платой, устраивавшихся в колоссальном помещении Манежа. В те же годы утвердилась и новая исполнительская специальность Николая Григорьевича Рубинштейна — дирижерская.

Концерты РМО выдержали конкуренцию итальянской оперы, которая, как и в Петербурге, пользовалась в Москве поддержкой высшего общества в ущерб русской оперной труппе. Николай Григорьевич не остался равнодушным к судьбам московского русского оперного театра, доведенного до самого жалкого прозябания. Рубинштейн пытался проникнуть в Большой театр в качестве капельмейстера, чтобы поднять музыкально-художественный уровень русских оперных спектаклей. «Он соглашался поступить в Большой театр младшим помощником капельмейстера без жалованья, но ему отказали, мотивируя отказ тем, что он никогда не дирижировал на оперной сцене. Тогда Николай Григорьевич обратился с просьбою дать ему продирижировать три пробных спектакля, но в этом ему просто отказали, а затем и он прекратил свои домогательства, сознав невозможность пробить эту броню чиновничьей тупости и враждебности к самостоятельному артистическому элементу. Чиновники театральной конторы, в сущности, были правы, ибо, если бы к ним попал такой человек, каким был Н. Рубинштейн, вся их канцелярская система управления уже давно была бы отброшена и разбита, как бессмысленное и вредное для искусства порождение человеческой тупости и своекорыстия»[1].

[1] Н. Кашкин. Н. Г. Рубинштейн. «Русская мысль», М., 1906, апрель.

Николай Григорьевич принимал близкое участие в организации нотной торговли и издательства П. И. Юргенсона; влиянием Рубинштейна надо объяснить серьезное направление фирмы Юргенсона, содействовавшей распространению классической и современной русской музыкальной литературы. Первыми изданиями Юргенсона были «Гавот» И. С. Баха, фортепианные сочинения Ф. Мендельсона-Бартольди и песни Р. Шумана и Ф. Шуберта с русскими переводами под редакцией Н. Г. Рубинштейна, имевшие большой успех.

Среди окружения Николая Григорьевича было несколько лиц, особенно сблизившихся с ним на почве общих музыкальных интересов: Константин Карлович Альбрехт — виолончелист оперного оркестра, будущий инспектор Московской консерватории, Петр Иванович Юргенсон — нотный торговец и издатель и присоединившийся к ним в 1860 году Николай Дмитриевич Кашкин — сын воронежского книготорговца, пианист, ученик Дюбюка, в будущем профессор Московской консерватории и музыкальный писатель. Все они были так же молоды, как Николай Григорьевич. Связь П. И. Юргенсона с интересами кружка, в сущности, сводилась к практической стороне дела. Кашкин же и Альбрехт всем сердцем разделяли воззрения Рубинштейна и безусловно верили в плодотворность его деятельности: они стали его верными помощниками и советчиками. По инициативе Рубинштейна Кашкин впервые в Москве вел в «Московских ведомостях» в 1862—1863 годах постоянную музыкальную хронику.

Так же как и в Петербурге, при Московском отделении РМО с 1860 года существовали классы пения и теории музыки; за недостатком средств и помещения, до 1863 года занятия происходили в квартире Николая Григорьевича. Объявление об открытии классов гласило: «Каждый без различия пола и возраста и без всякого предварительного испытания может пользоваться уроками в этом классе с платой по одному рублю в месяц...». Среди педагогов были Рубинштейн, ведший фортепиано и гармонию, и Кашкин, имевший многочисленный фортепианный класс. Количество специальностей постепенно увеличивалось. Для расширившихся классов было снято помещение, в непосредственном соседстве с жильем Николая Григорьевича.

П. И. Юргенсон

Рубинштейн деятельно готовился к открытию в Москве консерватории. Это выразилось и в переговорах с крупнейшими артистами-музыкантами о работе в будущей консерватории. Так, в 1865 году велись переговоры со скрипачом Ф. Лаубом и виолончелистом Б. Коссманом. Мимо внимания Николая Григорьевича не прошла блестящая деятельность А. Н. Серова. Музыкально-критические статьи Серова пользовались известностью не только в столице, но и в провинции. Об этом можно судить по словам Н. Д. Кашкина: «Наибольшее впечатление делали на меня блестящие статьи А. Н. Серова, из которых я еще в провинции познакомился с новейшими взглядами и течениями в музыкальной литературе». В 1865 году Серов был приглашен в Москву для прочтения шести публичных лекций об истории оперы. Николай Григорьевич тогда же обратился к Серову с предложением работать в консерватории.

Элемент активного новаторства, столь характерный для просветительской деятельности Серова, видимо, привлекал Николая Григорьевича, и он не страшился приобщить его к молодой музыкальной педагогике.

Ввиду крупного успеха оперы «Рогнеда» осенью 1865 года в Петербурге, Серов нарушил соглашение и отказался от работы в Москве. Такое отношение к взятым на себя обязательствам по делу, которое Николай Григорьевич ставил превыше всего, возмутило последнего и привело к резкому разрыву между ним и Серовым. Как мы уже знаем, за этим последовало приглашение в консерваторию Чайковского.

Петр Ильич приехал в Москву 6 января 1866 года. Молодого музыканта ожидала радушная встреча со стороны его новых московских товарищей. Николай Григорьевич тут же пригласил Чайковского поселиться в его квартире, учитывая более чем скромный бюджет педагога музыкальных классов. Сразу же последовало от него и предложение исполнить в концерте РМО сочинения Петра Ильича. Н. Д. Кашкин с первых шагов знакомства выяснил, к своему удовольствию, что у него и у Чайковского много общего в музыкальных и литературных вкусах. Чуть ли не в первый день встречи они играли на фортепиано в четыре руки; оба постоянно и много читали, были страстными поклонниками русской литературы и неукоснительно следили за ее развитием. Горячее преклонение перед гением Глинки, Моцарта, Бетховена, увлечение музыкой романтиков роднило музыкальные интересы Кашкина и Чайковского. Кашкин вспоминал, что у Шопена Петр Ильич отмечал «некоторую болезненность» выражения, а также избыток личной чувствительности», отдавая предпочтение пылкости и мужественности порывов Шумана.

Но самым важным для Чайковского в отношении к нему его новых друзей было то, что они сразу почувствовали в нем большую творческую силу подлинного художника, чья близость могла украсить и обогатить их жизнь и чье творчество должно было дать направление и смысл их деятельности, посвященной развитию русского музыкального искусства. Близкое будущее подтвердило, что они не ошиблись: Николай Григорьевич стал лучшим интерпретатором сочинений Чайковского, а Кашкину принадлежит лучшее из того, что было написано о творчестве Петра Ильича его современниками.

На москвичей произвела впечатление наружность Чайковского. Вот как описывал ее один из учеников консерватории, Р. Геника: «... молодой, с миловидными,

почти красивыми чертами лица, с глубоким выразительным взглядом красивых темных глаз, с пышными, небрежно зачесанными волосами, с чудной русой бородкой, бедновато, небрежно одетый, по большей части в потрепанном сером пиджаке»[1]. О том, что Чайковскому уже пришлось близко познакомиться с нуждой, свидетельствовал его костюм, в котором он приехал в Москву и начал свою новую жизнь. С «необыкновенно старой» енотовой шубой, которую дал Чайковскому Апухтин, употреблявший ее в деревенских поездках, вполне гармонировали, по словам Кашкина, и остальные части его костюма. Впрочем, по словам того же Кашкина, изящная простота манер и гордое достоинство молодого педагога затмевали в глазах его товарищей и учеников досадные следы бедности в одежде.

По первым письмам Чайковского из Москвы видно, что он сразу же побывал в театрах и концертах. Московская опера не понравилась ему. После посещения концерта РМО Петр Ильич писал: «... оркестр хорош, а хор великолепен». Надо заметить, что в концертах РМО играл тот же оперный оркестр, преображавшийся под управлением Николая Григорьевича. Оркестранты ценили и артистическое руководство и человеческие качества Рубинштейна, заботившегося о них и старавшегося как можно чаще использовать оркестр в концертах, чтобы доставить им заработок, в котором музыканты очень нуждались.

Самые яркие впечатления в Москве Чайковский вынес из спектаклей Малого театра, в котором шли пьесы А. Н. Островского, увлекавшего композитора больше других современных русских писателей. Восторженными словами характеризовал Петр Ильич труппу Малого театра: «... таких актеров, я думаю, нет во всем мире, и тот, кто не видел здешнюю труппу, не имеет понятия о том, что значит хорошо сыгранная пьеса» (письмо к Е. М. Чайковской от 15 января 1866 года). В 1865 году в Москве был создан Артистический кружок, призванный служить целям сближения представителей передового русского искусства — писателей, музыкантов, художников, артистов.

[1] «Воспоминания о П. И. Чайковском». М., 1962, стр. 149.

П. И. Чайковский в московском Артистическом кружке

Н. Д. Кашкин писал в своих воспоминаниях о Чайковском: «Одним из мест, часто посещаемых Петром Ильичем, был Артистический кружок, превратившийся впоследствии в обыкновенный клуб средней руки, но тогда бывший центром, в котором собирались писатели, артисты Малого театра, музыканты и вообще люди, интересовавшиеся искусством и литературой. Кружок был основан Н. Г. Рубинштейном при содействии Островского и князя В. Ф. Одоевского и в первые годы своего существования собирал в своем помещении на Тверском бульваре, в доме Пукирева, лучшую часть интеллигентного общества Москвы. Собрания кружка не имели определенной программы, но почти всякий день устраивалось что-нибудь более или менее интересное. Очень нередко происходили чтения новых литературных произведений, в этих чтениях принимали участие Островский, Писемский, Чаев, Плещеев, граф В. А. Соллогуб и другие. Часто устраивались музыкальные вечера, в которых иногда играли квартеты, трио и т. д. или же принимали участие солисты из наиболее выдающихся: обыкновенно всякий приезжий виртуоз прежде всего играл в Артистическом кружке... П. И. Чайковский редко участвовал в музыкальных исполнениях, разве приходилось кому-нибудь проаккомпанировать (он делал это превос-

ходно), сыграть партию в четырех- или восьмиручной пьесе для фортепиано или, наконец, сменить какого-нибудь пианиста и поиграть для танцев... При всей простоте, царившей на... вечерах, они носили отпечаток какой-то умственной высокопоставленности и совсем не походили на вечера остальных клубов...»[1]

В клубе бывали и университетские преподаватели. Чайковский был знаком с математиком Н. В. Бугаевым, историком В. О. Ключевским. Композитор близко сошелся с поэтом А. Н. Плещеевым[2].

Чайковскому довелось лично познакомиться с А. Н. Островским и артистами Малого театра. Островский и Пров Михайлович Садовский нежно полюбили молодого музыканта и его появление встречали радостно. Вообще Петру Ильичу было свойственно вносить в общество светлое настроение. Модест Ильич приводит поэтичное определение этой черты композитора, данное его новыми московскими знакомыми Лопухиными: «...они дали ему прозвище «иволга», потому что впечатление, производимое им, напоминало радостное и светлое пение этой птицы».

Гармоничность натуры молодого Петра Ильича сказывалась прежде всего в том, что при всей его тончайшей, сохранившейся с детства чувствительности ко всякой несправедливости, ко всякому как своему, так и чужому несчастью он умел видеть и хорошие стороны жизни; отсюда оптимизм его, и жизнелюбие, и добро-

[1] Кашкин. Воспоминания, стр. 22—25.

[2] Плещеев был в числе петрашевцев; в связи с этим дочь Кашкина вспоминала об интересном эпизоде, происходившем в присутствии Чайковского в одном из собраний Артистического кружка. На собрание приехала певица в сопровождении своего мужа, полковника. При знакомстве с присутствующими полковник, «услыхав фамилию Плещеева, любезно щелкнув каблуками, сказал: «Я имел уже удовольствие встречаться с господином Плещеевым». Близорукий Плещеев слегка наклонился с высоты своего большого роста, как рассказывала мать, очень ясно помнившая эту сцену, чтобы лучше рассмотреть лицо своего собеседника, и говорит недоуменно: «Простите, я не могу вспомнить, где мы с вами встречались» — «Когда по делу Петрашевского вы вместе с другими были приговорены к смертной казни, то я командовал взводом, назначенным присутствовать при приведении приговора в исполнение».— Растерявшийся Плещеев не нашелся, что на это ответить...» (Воспоминания С. Н. Нюберг-Кашкиной в книге «Воспоминания о П. И. Чайковском». М., 1962, стр. 264—265).

желательство к людям, и неиссякаемый источник веселья.

С молодых лет Чайковский выработал в себе дисциплину труда. Вот что писал наблюдавший его Кашкин: «При всей пылкости и впечатлительности своей натуры, Петр Ильич всегда был олицетворением порядка и аккуратности, в особенности в своих занятиях, и всегда умел ценить время. В первое время своего пребывания в Москве он, несмотря на свой 26-летний возраст, был неопытным юношей по многим, особенно материальным, вопросам жизни; но по отношению к работе он и тогда был зрелым мужем, с какою-то особенно выработанною техникой труда, в которой все было предусмотрено в смысле простоты и практичности приемов, точно у хирурга при операции. Это уменье также сберегало ему немало времени и позволяло работать с непостижимой для других скоростью» [1].

Круг светских знакомств Чайковского в Москве расширялся бы до бесконечности, если бы Петр Ильич не ограничил себя; он писал сестре 7 февраля 1866 года: «От знакомств совершенно отказался, кроме музыкальных». Светский образ жизни, который ему пришлось вести летом 1867 года на курорте Гапсаль в семействе Давыдовых, мешал его усиленным занятиям композицией; Петр Ильич писал сестре 20 июля 1867 года: «Скажу тебе по секрету, что с тех пор, как наш замкнутый кружок прорвался и целые кучи знакомых хлынули на наших, а следовательно, отчасти и на меня,— я стал хмуриться и внутренно даю себе слово никогда не жить летом в таких местах, где люди чуть не каждый день танцуют и делают друг другу визиты ежеминутно... Я имею случаи в Гапсале беспрестанно убеждаться в том, что во мне гнездится болезнь, называемая м и з а н т р о п и е й; на меня находят здесь страшные припадки ненависти к людям». Модест Ильич совершенно прав, толкуя это состояние брата как все усиливающееся стремление стать хозяином своего положения и времени, посвященного творчеству, оберегая его от случайных, непрошеных вторжений; кроме того, ощущение своей чужеродности в светском обществе увеличивалось у Чайковского по мере того, как он все бо-

[1] К а ш к и н. Воспоминания, стр. 32—33.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ, 1866

лее осознавал свое истинное место в жизни. Это подтверждают наблюдения Лароша в 90-х годах: «Из безвестного столоначальника департамента юстиции он успел сделаться всесветною знаменитостью, а знакомых у него, по-видимому, стало вдесятеро меньше. В девяностых годах мне опять, как тридцать лет тому назад, случалось ходить с ним по Невскому, но бывало так, что знакомого не встречалось ни одного... Он давно перестал быть светским человеком в прежнем смысле слова, в аристократических салонах бывал изредка в качестве «звезды», обыкновенно же знался и дружил только с музыкантами, с которыми его связывали сотни деловых нитей, а во многих отдельных случаях и теплые сердечные отношения» [1].

Интерес Петра Ильича к текущей жизни был очень велик, и это всегда отличало его. Он ежедневно в книжном магазине просматривал все газеты и читал толстые журналы. Н. Д. Кашкин называет «еще одно место», которое они с Чайковским посещали: «трактир Барсова, довольно резко отличавшийся от остальных... в нем получались не только газеты, но и толстые журналы. В то время толстые журналы заключали в себе почти все проявления русского умственного движения и представляли большой интерес. В библиотеках новые книжки всегда были разобраны, и мы с П. И. находили наиболее удобным местом для знакомства с текущими новостями литературы этот трактир, где нередко проводили за чаем и книжками журналов часа два-три; прислуга, поощряемая с нашей стороны скромными даяниями на чай, старательно доставляла нам всякую свободную книжку, и трактир был настолько тих, что можно было заниматься чтением без помехи. За чтением следовало, конечно, обсуждение, превращавшееся иногда в длинный спор, как и всякие споры, обыкновенно не кончавшийся» [2].

По словам Лароша, Чайковский «интересовался критикой литературной. О Добролюбове и Чернышевском, об Огареве и Герцене, об Ап. Григорьеве и Н. Н. Страхове, впоследствии о Ренане, Эдмоне Шерре и Ж. Ж. Вейсе — у нас с ним бывали разговоры» [3].

[1] Ларош. Статьи, т. II, ч. 1, стр. 25.
[2] Кашкин. Воспоминания, стр 25—26.
[3] Ларош. Статьи, т. II, ч. 2, стр. 54.

П. Д. Кашкин

Из писем Петра Ильича мы узнаем, что он бывал на зимних и летних народных гуляньях в Москве.

Собственно, народу предоставлялось развлекать себя своими силами, так как народных театров не существовало. Необходимость их отмечалась уже в прессе 50-х годов[1]. Однако действие монополии императорских театров было таково, что воспрещались не только частные театры, но даже концерты и диалоги в балаганах на народных гуляньях. Для разрешения диалогов в балаганах требовалось специальное ходатайство[2].

[1] Так, после премьеры драмы «Гроза» А. Н. Островского критик М. И. Дараган писал: «Смотря драму «Гроза», мы жалели, что она сначала давалась на Малом театре, круг зрителей здесь не так велик; ее стали давать на Большом — и мы все жалели, что мало зрителей... Произведения г-на Островского — по преимуществу народные пьесы. Их надо бы играть во всех концах Москвы, в небольших, нарочно для этого устроенных театрах, где плата за вход была бы самая маленькая, 20 коп. за кресло, 1 рубль за ложу, чтобы мог туда пойти всякий разночинец» («Русская газета», 1859, 23 декабря, № 8).

[2] См.: Ив. Иноземцев. К истории народного театра в России. «Театр и искусство», 1901, № 16, стр. 315.

На масленичных гуляньях в балаганах давались пантомимы батального характера, выступали кукольники, акробаты, фокусники, пелись песни [1].

Московские трактиры представляли своеобразные «клубы», где можно было почитать или послушать чтение вслух газет и журналов, насладиться игрой «машины» (механический орган) [2] и пением народных певцов, виртуозами на народных инструментах. Память современников сохранила для нас имена народных исполнителей, заслуживших в свое время горячую любовь слушателей, которым трактирные развлечения заменяли театры и концерты. В трактире «Милан» на Смоленском рынке пел очень известный, выписанный из Петербурга хор Молчанова. «Сам Молчанов, белый, как лунь, старик, превосходно пел русские народные песни. Обладая и в старости чудным могучим тенором, он просто заливался соловьем. Молчанов имел награды за обучение полковых песенников и сам мне говорил, что Глинка его очень любил: «когда я был молодой, звал меня «синичкой»...» [3]. В трактире на Немецком рынке славился исполнитель русской народной песни Осип Кольцов, выступавший также с хором. Он умел расшевелить душу своих слушателей грустной песней, а веселые так исполнял со своим хором, что мурашки бегали по телу.

На зимние праздники у Рогожской заставы шло катанье на тройках, в морозном воздухе раздавались песни.

На летних народных гуляньях, по свидетельству современника, «более всего любили хороводы. Помню хо-

[1] «В тех балаганах, где бывала военная музыка,— иногда всего-навсего четыре трубы и барабан,— этот оркестр дудил и гремел вовсю, а так как балаганов было много и музыка играла единовременно и разное, и к этим звукам присоединялась, слышная, конечно, и снаружи, пальба батальных пантомим и звон колоколов, которыми балаганы созывали публику к началу представления, то получалась замечательно дикая и оригинальная какофония, переносная для уха, благо это происходило на воздухе, и даже возбуждающая, веселящая» (Н. В. Давыдов. Из прошлого. М., 1913, стр. 33).

[2] Чайковский слушал в исполнении трактирного органа фантазии на русские песни, сочиненные Альбрехтом, и они производили в нем «нечто вроде трепетания восторга» (письмо Чайковского к С. И. Танееву от 23 июля 1884 г., ЧТ, стр. 110).

[3] Пав. Богатырев. Московская старина. «Московский листок», 1906. Прибавление к № 298, 19 ноября.

рошо... за заставой... один хоровод состоял, смело скажу, не менее как из двухсот человек, если не больше»[1].

Рабочий люд любил петь и за работой. Трудовые люди складывали свои песни; П. Богатырев указывает на гужевых извозчиков как на создателей песни «Степь Моздокская».

В Москве песне жилось привольнее, чем в чопорном, затянутом в мундир, чиновном Петербурге; там близкое соседство «высоких сфер» замораживало всякое проявление «мужицких чувств», считавшееся несовместимым с хорошим тоном не только в «большом свете», но и в мещанских кругах, которые старались подражать ему. Эту особенность петербургского быта отмечал Белинский в своей статье «Петербург и Москва».

Народническое движение вызвало среди интеллигенции — и особенно московской — повышение интереса к народной песне; увеличилось количество выходящих сборников народных песен, причем они печатались в переложении для разных инструментов. Например, сборник 150 русских народных песен К. Вильбоа печатался у Юргенсона в переложениях для фортепиано, для гармониума, для скрипки, для виолончели, для флейты, для кларнета, для корнет-а-пистона, для гармони-флейты, для аккордеона, для гитары, для скрипки и фортепиано, для виолончели и фортепиано. Среди знакомых Чайковского были замечательные исполнители русских песен, например П. М. Садовский, по словам Кашкина, певший их «безукоризненно хорошо».

В ранний период своей деятельности Петр Ильич неоднократно обращался к А. Н. Островскому, большому знатоку русской народной песни, за советами относительно тех или других песен и их вариантов. Драматург, судя по его пьесам, понимал значение живого звучания народного напева, как и вообще живой интонации. Вот интересная запись Островского 1886 года: «Тон есть импульс. Склад речи, переведенный на слуховой орган, есть тон. Отчего легко учить мои роли? В них нет противоречия склада с тоном: когда пишу, сам произношу вслух»[2]. Нечто подобное мог сказать

[1] Пав. Богатырев. Московская старина, «Московский листок», 1906. Прибавление к № 298, 19 ноября.

[2] П. Морозов. А. Н. Островский в его переписке. «Вестник Европы», 1916, октябрь, стр. 84.

про свое творчество Чайковский: жизненность и верность интонаций никогда не изменяли ему, и он всегда черпал их из живой звучащей среды.

1 сентября 1866 года открылась Московская консерватория. На торжестве открытия Петр Ильич, в числе прочих выступавших ораторов, произнес речь. Он отметил заслуги Антона Григорьевича Рубинштейна в деле основания и развития музыкального образования в России и пожелал учащимся Московской консерватории, чтобы они стремились к славе честного художника, беря за образец личность Антона Григорьевича. В. Ф. Одоевский в своей речи сказал: «Будем надеяться, что со временем Московская консерватория не оставит без художественно-исторической обработки и наших народных мирских напевов, рассеянных по всему пространству великой Руси... Воспитанники консерватории, получив полное музыкальное образование, будут и по сему предмету важными способниками музыкального искусства; некогда их трудами соберутся с разных концов России наши подлинные народные напевы и науке представится возможным бессознательное доныне ощущение перевести на технический язык, определить те внутренние законы, коими движется наше народное пение» [1].

Музыкальная часть торжества, по предложению Чайковского, началась музыкой Глинки: Петр Ильич сыграл на фортепиано увертюру к опере «Руслан и Людмила».

В состав преподавательского персонала консерватории вошли скрипач Ф. Лауб, виолончелист Б. Коссман, пианисты А. Дюбюк, И. Венявский, А. Доор, певица А. Д. Александрова-Кочетова и другие. Если прибавить сюда Чайковского и Н. Рубинштейна, то первый педагогический состав Московской консерватории можно назвать блестящим.

Совместное жительство Петра Ильича с Рубинштейном продолжалось теперь во флигеле здания консерватории, на углу Воздвиженки и Арбатского проезда. Жа-

[1] «Современная летопись», 1866, 4 сентября, № 30, стр. 2—4.

лованье Чайковского в консерватории увеличилось вдвое, и о прежней жестокой нужде не было и помину.

Консерваторские занятия Петра Ильича по количеству часов были необременительны. Он не тяготился уроками, когда перед ним были внимательные и способные ученики, для которых он не жалел ни времени, ни сил. Р. Геника оставил описание его занятий. «Когда я поступил в класс Чайковского, его учебник гармонии еще не был издан; он появился в каталоге Юргенсона на следующий год. Чайковский, расхаживая по классу, медленно и очень внятно диктовал нам, а мы записывали. Все первое полугодие он знакомил нас с построением и связью различных гармоний, объясняя задержание и предъемы, заставляя разрешать задачи на цифрованный бас; к гармонизации мелодии он переходил лишь во втором полугодии. Изложение Чайковского, его замечания, объяснения и поправки были замечательно ясны, сжаты и удобопонятны. Позднее я проходил в его классе инструментовку и теорию так называемой свободной композиции, перекладывая для оркестра различные фортепианные пьесы, писал под его руководством струнный квартет и для окончательного экзамена — оркестровую увертюру. Простота, ясность изложения, пластичность формы, прозрачность, легкость инструментовки были идеалами, к которым Чайковский заставлял стремиться своих учеников; различные правила он любил иллюстрировать ссылками на Глинку и Моцарта»[1].

В 1891 году Н. Д. Кашкин, отмечая первое 25-летие Московской консерватории, счел нужным указать, что «высокое положение теоретических классов Московской консерватории... в значительной степени подготовлено было... талантом П. И. Чайковского, соединявшимся в нем с чрезвычайной добросовестностью и аккуратностью в занятиях по его классам»[2].

Среди новых товарищей по работе Чайковский нашел много искренних друзей и почитателей. Такими были Ф. Лауб, А. Доор, Б. Коссман, А. Дюбюк, певицы А. Д. Александрова-Кочетова, Б. О. Вальзек, а также

[1] Р. В. Геника. Из консерваторских воспоминаний. «Русская музыкальная газета», 1916, № 49.

[2] Н. Кашкин. Первое 25-летие Московской консерватории М., 1891.

Московская консерватория, 70-е годы

вступивший позже в число преподавателей пианист К. Клиндворт. Клиндворт и Доор стали усердными пропагандистами творчества Чайковского. По воспоминаниям Кашкина, Лауб добивался того, чтобы Петр Ильич давал ему уроки композиции, но последний отказывался, «считая невозможным чему-нибудь учить такого музыканта».

Близкое участие во всем касающемся музыкальных дел в Москве и, в частности, консерватории принимал В. Ф. Одоевский. Полный кипучей энергии и живого интереса к науке и искусству, он очень тепло отнесся к Чайковскому и внимательно следил за его первыми выступлениями в Москве. «Это одна из самых светлых личностей, с которыми меня сталкивала судьба,— вспоминал в письме от 2/14 декабря 1878 года Петр Ильич.—Он был олицетворение сердечной доброты, соединенной с огромным умом и с всеобъемлющим знанием, между прочим и музыки».

В семействе Марии Васильевны Шиловской-Вердеревской, талантливой певицы-дилетантки, Чайковский познакомился с Даргомыжским, который, приезжая в Москву, бывал у Шиловской, учившейся когда-то у него пению. Сыновья Шиловской — Константин и Владимир — стали близкими людьми для Чайковского.

Старший брат Константин, разносторонне одаренный, был типичным представителем артистической богемы. Его литературным сотрудничеством пользовался впоследствии Чайковский при составлении либретто оперы «Евгений Онегин». В этой же сфере артистической богемы Петр Ильич сблизился с Константином де Лазари, актером и эстрадным певцом, способным имитатором. Как человек очень талантливый и наблюдательный и к тому же горячо привязанный к Петру Ильичу, де Лазари в своих воспоминаниях о нем отметил характерные яркие черточки, ускользнувшие от внимания других современников[1].

В 1867 году в Москву переехал Ларош. Он тоже начал работу в Московской консерватории и, кроме того, сотрудничал в качестве музыкального и литературного критика в журнале «Русский вестник» и газетах «Московские ведомости» и «Современная летопись». К совместному музицированию Кашкина с Чайковским теперь примкнул Герман Августович, причем при знакомстве с вокальными новинками Петр Ильич под аккомпанемент Лароша или Кашкина пел и, по словам Николая Дмитриевича, выразительностью пения превосходил даже Даргомыжского. Впрочем, кроме Лароша и Кашкина, никто не слышал пения Чайковского.

Завоевав ценой упорной работы и материальных лишений право на композиторский труд, выйдя на самостоятельную дорогу профессионала-музыканта, Чайковский сделал попытку вернуть к творческой жизни своего приятеля — поэта Апухтина. Апухтин ответил Петру Ильичу: «...ты ... как наивная институтка, продолжаешь верить в т р у д, в б о р ь б у!.. Странно, как ты еще не помянул о п р о г р е с с е?! Для чего трудиться? С кем бороться? Пепиньерка милая, убедись раз навсегда, что т р у д есть иногда горькая необходимость и всегда величайшее наказание, посланное на долю человека[2],— что занятие, выбранное по вкусу и склонности, не есть

[1] К. д е - Л а д з а р и. Воспоминания о П. И. Чайковском. «Россия», 1900, № 388, 393, 405, 441.

[2] Подобные взгляды имел в виду Добролюбов, когда писал в статье «Что такое обломовщина?»: «Многие доходят даже до того, что не могут представить себе, чтоб человек мог работать по охоте, по увлечению» (Н. Д о б р о л ю б о в. Избранные сочинения. М.—Л., 1947, стр. 91).

труд, что музыкальная деятельность для тебя такой же труд, как для г-жи Н. разговоры с М. или для М. покупка нового галстуха...»[1]

С 1868 года у Чайковского завязываются отношения с петербургскими музыкантами — членами «Могучей кучки». Их глава М. А. Балакирев с 1867 года дирижировал концертами Петербургского отделения РМО вместо уехавшего за границу А. Г. Рубинштейна; он поддерживал тесный контакт с Николаем Григорьевичем, вызванный общностью задач в деле пропаганды русской музыки. Кроме того, Балакирев высоко ценил исполнительский талант Н. Рубинштейна. В 1866 году Милий Алексеевич слышал под его управлением F-dur'ную увертюру Чайковского, и она понравилась ему настолько, что через два года, в январе 1868-го, при знакомстве с Петром Ильичем в Москве он сыграл ее на память на фортепиано, изумив этим автора, успевшего основательно забыть свое сочинение.

Балакирев проникся к Чайковскому симпатией и интересом, по-видимому, не меньшими, чем к членам своего кружка. Между ними установилась переписка, изобилующая активным вмешательством Балакирева в творческие планы Петра Ильича, советами и наставлениями, в свойственной Милию Алексеевичу безапелляционной манере. За этим менторством Балакирева чувствуется любовь к таланту и личности Чайковского, которого он сразу, без колебаний, зачисляет в ряд крупных деятелей русской музыки. Он заявляет об этом Петру Ильичу в первом же письме к нему в ответ на просьбу Чайковского написать «словечко поощрения» по поводу его «Характерных танцев», посланных им Балакиреву для исполнения в Петербурге. Милий Алексеевич сообщал 21 февраля 1868 года, что «Танцы» будут исполнены, и добавлял: «Что же касается до слова поощрения, то такой образ действий в отношении к Вам я считаю не только неуместным, но и недобросовестным. Поощрения применимы только к малым детям искусства, а по Вашей партитуре я вижу в Вас и по оркестровке, и по фактуре совсем готового художника, к которому приложима только строгая критика, а не поощрение»[2].

[1] ЖЧ, т. I, стр. 242

[2] «Балакирев. Воспоминания и письма». Л., 1962, стр. 118.

Надо отдать справедливость Чайковскому: несмотря на подчас очень резкую критику Балакирева, он сумел должным образом оценить его искренний, горячий интерес к творческому развитию своего собрата по искусству. 8 октября 1882 года Петр Ильич писал Балакиреву: «Не говоря уже об искреннем уважении к Вам, как музыканту и человеку, которое я питал бы, даже если б судьба не сталкивала меня с Вами,— могу ли я не ценить множество проявлений дружеского сочувствия, которое Вы мне оказывали? Я могу без всяких фраз сказать, что если бы и еще 10, 20 лет прожил, не видя Вас, все-таки никогда бы не забыл Вас и не перестал бы с любовию думать о Вас, как об одной из самых светлых, безусловно правдивых и даровитейших художнических личностей, с какими встречался»[1].

Мы еще много раз будем обращаться к переписке Балакирева с Чайковским, а пока считаем необходимым сказать, что суть этих отношений для Чайковского заключалась в том, что он нашел поддержку и дружеское сочувствие к развитию, как выразился Балакирев, «сильных сторон его таланта», отлично осознанных самим Петром Ильичем, но не имевших до тех пор такого сильного, убежденного союзника, каким являлся вождь молодой русской школы. Неизменное восхищение Балакирева программной музыкой Чайковского составляло противовес скептическому брюзжанию Ларош о границах выразительности в музыке.

При наездах Чайковского в Петербург Балакирев представил Петра Ильича своим товарищам, в свою очередь заинтересовавшимся его творчеством. Из них наибольшее сочувствие вызвал у Чайковского Римский-Корсаков, с которым у него также завязываются письменные сношения. В их письмах виден взаимный интерес друг к другу, хотя, по сравнению с письмами Чайковского, тон писем Римского-Корсакова обращает на себя внимание некоторым холодком, настороженностью. Между тем отношения Петра Ильича к Николаю Андреевичу в течение всей жизни не давали никаких оснований для такой настороженности. Чайковский питал глубокое уважение к личности Николая Андреевича и высоко ценил его как композитора. Еще до личного

[1] «Балакирев. Воспоминания и письма». Л., 1962, стр. 164.

знакомства с Римским-Корсаковым, в 1868 году, Чайковский выступил в печати в защиту несправедливо раскритикованного московской прессой сочинения Николая Андреевича — «Сербская фантазия»,— исполненного в том же году под управлением Н. Рубинштейна. Это было первое литературное выступление Чайковского, и оно произвело благоприятное впечатление на молодых «кучкистов».

Атмосфера общего доброжелательства, окружавшая Чайковского в Москве, надежды, возлагавшиеся на него московскими и петербургскими музыкантами, как нельзя более способствовали творческой активности молодого композитора.

В декабре 1867 года в Москве состоялись концерты Г. Берлиоза. Московская публика горячо приветствовала французского композитора, испытавшего у себя на родине всю горечь непризнания. 27 декабря в помещении Манежа был устроен общедоступный дневной симфонический концерт (цены на билеты были от 3 руб. до 25 коп.) под управлением Берлиоза. Исполнялись «Offertorium» из Реквиема Берлиоза, его же увертюра «Римский карнавал» и вторая часть симфонии «Ромео и Юлия», Пятая симфония Бетховена и «Славься» Глинки. Восьмитысячная аудитория устроила композитору грандиозные овации, до глубины души растрогавшие его. На публику произвела потрясающее впечатление музыка Берлиоза, полная глубоких чувств и ярких, блестящих красок, а также и выдающийся исполнительский дар композитора. 31 декабря на торжественном обеде в честь Берлиоза в консерватории в числе других ораторов произнес речь и Чайковский. Одоевский, присутствовавший и выступавший с речью, записал в дневнике: «Чайковский предложил поставить портрет Берлиоза в консерватории...»[1] В памяти Петра Ильича встреча с Берлиозом оставила глубокий след.

Весной 1868 года в Москву приехала итальянская оперная труппа, приглашенная итальянским антрепренером Мерелли. Единственным украшением этой до-

[1] В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, стр. 628.

вольно слабой по актерскому составу труппы была певица — француженка Дезире Арто. Она происходила из музыкальной семьи: ее отец был знаменитым бельгийским валторнистом. Училась петь она у Полины Виардо, и, видимо, именно эта школа сильно развила в ней драматическую сторону вокального искусства. Московская публика принимала ее с таким восторгом, какого она не вызывала ни в Петербурге, ни в других столицах. Московская пресса отмечала, что Арто поет и играет с «безукоризненной художественною простотой и прелестью... силой и страстью, возвышающейся до поразительных трагических моментов»[1].

С первого же знакомства с игрой и пением Арто был пленен ее искусством и Чайковский. Личное общение с ней дало почувствовать композитору все обаяние женщины, по словам Кашкина, обладавшей не только талантом, но и блестящим, тонким умом. В письме к отцу от 26 декабря 1868 года Петр Ильич рассказывал, что бывал у Арто каждый вечер. Чтобы дать представление о всем облике этой артистки, сыгравшей большую роль в жизни Чайковского, приводим замечательную характеристику ее, оставленную Ларошем: «...единственное, но яркое исключение (в труппе Мерелли) составляла тридцатилетняя девушка с некрасивым и страстным лицом, только что начинавшая полнеть и затем быстро состарившаяся, и видом, и голосом... Голос ее, по-видимому сильный и способный к самому драматическому пафосу, был в действительности не прочен и, как я уже сказал, артистка лишилась его в сравнительно молодые годы, лет шесть или семь после описываемого мною времени. Но помимо драматического тембра этот голос был чрезвычайно способен к фиоритурам и руладам. А так как, будучи сопрано, он имел прекрасный низкий регистр, дававший возможность исполнять многие меццо-сопрановые партии, то репертуар певицы был почти не ограничен... По мере того как голос ее старелся и беднел тембром, сохраняя объем и гибкость, музыкальная прелесть ее исполнения отступала перед поэтическою, по крайней мере для тех непосвященных, которые не умеют слы-

[1] А. Орлов. Г-жа Арто в роли Маргариты. «Московские ведомости», 1868, № 77, 12 апреля.

шать сквозь тембр; но изумительная тонкость искусства и непосредственность одушевленного порыва порою заставляли забывать недостатки голоса. Впрочем, повторяю, мы узнали Арто в такую пору, когда еще этих недостатков не было: молодой, слегка резкий, более гобойный, чем флейточный, тембр дышал не поддающейся описанию прелестью, звучал негою и страстью.. Я начал ее описание с того, что она была некрасива. Весьма ошибется тот, кто почувствует к ней филантропическое сожаление или предположит, что она с великим трудом, посредством тайн искусства и туалета принуждена была бороться с невыгодным впечатлением, производимым ее наружностью. Она покоряла сердца и мутила разум наравне с безукоризненной красавицей. Удивительная белизна тела, редкая пластика и грация движений, красота рук и шеи были не единственным оружием: при всей неправильности лица в нем было изумительное очарование, и между несметным множеством виденных мною Маргарит я не помню более идеальной и пленительной. Конечно, тут подкупал драматический талант. Я не видал человека более сжившегося со сценой: от первого, по-видимому, незначительного движения до последнего крика торжества или отчаяния — иллюзия была полная; ни одна черта не обличала лицедейки, нигде не позволяла вам выходить из области грезы и вымысла, и это тем удивительнее, что драматический талант Арто не имел специальности, что комическое, трагическое и деми-характер равно были ее царством. Эта энциклопедичность и объективность дарования не сопровождались холодностью, а были последствием необыкновенного богатства и отзывчивости натуры, умевшей воспламеняться в самых различных и, по-видимому, исключавших одна другую задачах»[1].

Судя по портрету, сделанному Ларошем, Арто была для Чайковского живым, прекрасным воплощением наиболее ценимой им драматической стороны музыки, как бы живой музой его искусства. В свою очередь, богато одаренная, глубоко отзывчивая на все прекрасное натура Арто сразу же подпала под обаяние личности молодого Чайковского. Этим обоюдным влечением объясняет-

[1] См.: ЖЧ, т. I, стр. 300—302.

Дезире Арто

ся их быстрое сближение и решение соединить свои жизненные пути.

Назревавшая перемена в жизни Чайковского сильно встревожила его близких друзей и, в первую очередь, Николая Григорьевича. Они пытались воздействовать на Петра Ильича, и он в письме к отцу от 26 декабря 1868 года рассказывал об этом: «...мои друзья, и в особенности Рубинштейн, употребляют самые энергические меры, дабы я не исполнил предполагаемый план жениться. Они говорят, что, сделавшись мужем знаменитой певицы, я буду играть весьма жалкую роль мужа моей жены, т. е. буду ездить с ней по всем углам Европы, жить на ее счет, отвыкну и не буду иметь возможности работать, словом, что, когда моя любовь к ней немножко охладеет, останутся одни страдания самолюбия, отчаяние и погибель. Можно было бы предупредить возможность этого несчастья решением ее сойти со сцены и жить со мной в России, но она говорит, что, несмотря на всю свою любовь ко мне, она не может решиться бросить сцену, к которой привыкла и которая доставляет и славу и деньги. В настоящее время она уехала

уже петь в Варшаву, мы остановились на том, что летом я приеду в ее имение (близ Парижа), и там должна решиться наша судьба. Подобно тому, как она не может решиться бросить сцену, я с своей стороны колеблюсь пожертвовать для нее всей своей будущностью, ибо не подлежит сомнению, что я лишусь возможности идти вперед по своей дороге, если слепо последую за ней. Итак, милый папочка, вы видите, что положение мое очень затруднительно; с одной стороны, я привязался к ней всеми силами души, и мне кажется в настоящую минуту невозможным прожить всю жизнь без нее, с другой — холодный рассудок заставляет меня призадумываться над возможностью тех несчастий, которые рисуют мне мои приятели. Жду, голубчик, чтоб Вы мне написали Ваш взгляд на это дело».

По ответу Ильи Петровича (29 декабря 1868 года) видно, что он, как всегда, всей душой предан интересам сына и абсолютно чужд родительского эгоизма: «Друзья-приятели сознают твой талант, но боятся, чтобы ты не потерял его с этой важной переменой. Я против этого. Если ты ради таланта бросил коронную службу, то, конечно, не перестанешь быть артистом даже и тогда, когда на первых порах не будешь счастлив; так бывает почти со всеми музыкантами... Добрый друг сумеет возбудить твое вдохновение,— успевай только записывать. С такой особой, как твоя желанная (Desirée), ты скорее усовершенствуешься, чем потеряешь свой талант... Оставлять ей театральные подмостки не следует, а тебе также не следует бросать занятие артиста по призванию...»[1]

По воспоминаниям родных Чайковского, Рубинштейн воздействовал не только на Петра Ильича, но и на Арто и, видимо, успел в этом; уехав из Москвы в Варшаву, она вскоре вышла там замуж за певца Падиллу. Судя по поспешности этого шага и по тому, что, по словам Чайковского, Падилла до этого события был предметом насмешек Арто, можно расценить ее поступок как стремление уйти от своего очень сильного чувства к Петру Ильичу, которого, как ей это внушили, она могла сделать несчастным.

[1] П. И. Чайковский. Письма к родным. М., 1940, стр. 678.

Чайковский тяжело пережил отказ Арто, но в глубине души он, вероятно, считал ее правой. Во всяком случае, в нем не возникло враждебного чувства к ней, и меньше чем через год, 30 октября 1869 года, Петр Ильич писал брату об Арто: «...меня влечет к ней какая-то необъяснимая симпатия до такой степени, что я начинаю с лихорадочным нетерпением поджидать ее приезда». Она навсегда осталась для него гениальной артисткой, с которой не выдерживала сравнения в его глазах ни одна из слышанных им певиц. Кроме того, с образом Арто были связаны воспоминания о лучших днях молодости, когда легко верилось в возможность полного счастья.

В следующий приезд Арто в Москву, осенью 1869 года, Чайковский был на ее первом выступлении в роли Маргариты в «Фаусте» Гуно и писал брату 1—3 декабря 1869 года, что она «была так хороша, как никогда». Наблюдавший Петра Ильича во время этого спектакля Кашкин вспоминал, что ему «пришлось сидеть в партере рядом с Чайковским, волновавшимся очень сильно. При появлении артистки на сцене он закрылся биноклем и не отнимал его от глаз до конца действия, но едва ли много мог рассмотреть, потому что у него самого из-под бинокля катились слезы, которых он как будто не замечал» [1].

Памятником отношений Чайковского с Арто остался посвященный ей романс ор. 5 для фортепиано. Кроме того, несомненна связь между счастливой порой осени 1868 года и увертюрой-фантазией «Ромео и Джульетта» (сочинена в октябре 1869 года), с ее проникновенным выражением любовных чувств, с ощущением разлитого повсюду счастья. Утешение в личном горе Петр Ильич нашел в усиленной композиторской работе. Он и в этом смысле знал цену труду. В его письме к Модесту Ильичу от 1 февраля 1869 года мы находим такие слова: «...я тебя уверяю, что единственное спасение в душевном горе — это работа».

4 апреля 1866 года на Александра II было совершено Каракозовым покушение. Ответом правительства было усиление реакции. Судя по воспоминаниям современ-

[1] Кашкин. Воспоминания, стр. 92.

ника, «...с открытием верховной комиссии с Муравьевым во главе началась паника во всем либеральном лагере... Паника эта еще более обострилась, когда Муравьев не ограничился арестами одних прикосновенных к делу лиц, а начал арестовывать поголовно всех писателей радикального лагеря, сотрудников и «Современника», и «Русского слова», и «Искры»... От Муравьева ждали беспощадных казней, судя по деятельности его в Вильне, и уж само собою разумеется, что Некрасову, создавшему «Современник», организовавшему его силы, можно было ожидать первой виселицы после Каракозова»[1].

В свете этих мрачных событий интересна промелькнувшая в письме Чайковского от 25 апреля 1866 года следующая фраза: «...они (речь идет о московских знакомых Петра Ильича — Тарновских.— *А. А.*) подчас меня ужасно бесят своею невообразимою пустотою и чисто московскою привязанностью ко всему отсталому, старому, к муравьевщине, катковщине и т. д. Вообще я ненавижу род людской и с удовольствием удалился бы в пустыню, с самой незначительной свитой». По-видимому, новый разгул реакции вызвал такую реплику у Чайковского, до той поры очень сдержанного в письменных высказываниях по поводу политических событий. О том, что он был в курсе этих последних, говорит его письмо к Н. Ф. Мекк от 12/24 марта 1878 года: «Я не могу также забыть, что в 1864 году, когда Муравьеву давали в Английском клубе обед, он (Некрасов.— *А. А.*) прочел стихи в честь его деятельности по усмирению мятежа, тогда как всем было известно, что он не сочувствовал ему и в глубине души его ненавидел». Эта памятливость Чайковского показывает, что описанный им случай (он происходил 16 апреля 1866 года) не оставил его равнодушным.

Модест Ильич писал: «...Петр Ильич до конца дней своих обходился без строго оформленных политических взглядов и большею частью принимал ту или другую окраску направления, руководясь неопределенными симпатиями и антипатиями к главным вожакам господствовавших мнений. За время жизни его можно отметить несколько колебаний в ту или другую сторону, наступавших совершенно незаметно и, на первый взгляд, неизвестно

[1] А. М. Скабичевский. Первое 25-летие моих литературных мытарств. «Исторический вестник», 1910, январь, стр. 49.

В. В. Стасов

почему, но, большею частью, всегда в зависимости от отношения к личности деятелей. Происходило это, несомненно, от коренного равнодушия к вопросам этого рода. Но, как бы то ни было, какой-нибудь взгляд, хотя и не очень стойкий, все-таки всегда был в наличности» [1].

К сожалению, Модест Ильич в этом заявлении не называет имен «главных вожаков господствовавших мнений», оказывавших влияние на Чайковского, и тем самым оставляет нам широкое поле для догадок. Но что касается 60-х годов, то, судя по письму от 25 апреля 1866 года, Петр Ильич отдавал себе ясный отчет в значении происходящих политических событий, под чьим бы влиянием он тогда ни находился.

Годы молодости Чайковского необычайно показательны для его будущего умственного и нравственного пути. Самый склад его ума, чуждавшегося, по свидетельству Модеста Ильича, всяких форм отвлеченного мышления, «склонного ко взгляду на вещи эмпирическому», не тер-

[1] ЖЧ, т. I, стр. 195—196.

пящего произвола и насилия над фактами, болезненно остро реагировавшего на всякую фальшь и в жизни и в искусстве, — словом, ума по всей линии чуждого идеализму, — как нельзя более способствовал усвоению материалистических принципов лучших передовых людей 60-х годов. Именно в эти годы молодой Чайковский избрал свой жизненный путь, и в это же время определились его воззрения на искусство и на роль художника в общественной жизни. Эти воззрения были выработаны Герценом и Белинским. Про Белинского В. В. Стасов писал: «Мы все — прямые его воспитанники». Он отмечал роль Белинского как величайшего общественного деятеля, который «издали приготавливал то здоровое и могучее интеллектуальное движение, которое окрепло и поднялось четверть века позже» [1]. Мы уже говорили о том, какое значение для Чайковского могла иметь публицистическая деятельность революционных демократов. Потребность проявить свои творческие силы была подкреплена у него осознанием общественной ценности труда художника, живущего интересами своего времени. Этому осознанию содействовала и живая практика русского искусства 50—60-х годов.

Все новое, что несла с собой эпоха 60-х годов, и главным образом ее гуманизм [2] и общественно-просветительские тенденции, стимулировало и духовное развитие молодого Чайковского. 60-е годы явились для него залогом будущего развития, сообщив его творчеству динамические черты, рожденные борьбой нового со старым, приведшей в движение массы людей всех сословий. Сила и жизнеспособность симфонизма Чайковского говорят об этом с полной очевидностью.

[1] В. В. Стасов. Собрание сочинений, т. III. СПб., 1894, стб. 1681.

[2] «Особенность тогдашнего общества (то есть печати и читателя) составляла гуманность — этот самый лучший, самый благородный и великодушный протест шестидесятых годов против тупости, грубости и жестокости прежнего общественного и домашнего строя» (Н. В. Шелгунов. Воспоминания. М.—Пг., 1923, стр. 116).

Глава пятая

ПЕРВЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ

С первых же дней пребывания в Москве Петр Ильич интенсивно работал. Он определил для исполнения в концерте РМО увертюру c-moll, написанную летом 1865 года в Каменке. 10 января 1866 года композитор писал братьям: «...чувствую непреодолимую жажду к работе... Уже оркестровал бо́льшую часть моей летней увертюры, и, к ужасу моему, она выходит непомерно длинна, чего я вовсе не ожидал; сперва я обещал Н. Рубинштейну отдать ее для исполнения сюда, а потом перешлю в Петербург».

Кроме Чайковского, у Николая Григорьевича жил еще молодой скрипач Шрадик. Его упражнения на скрипке и шумное соседство музыкальных классов заставили Петра Ильича искать убежище для занятий композицией вне дома. Он нашел его в трактире «Великобритания», против Манежа, где днем было малолюдно и тихо.

Увертюра c-moll не была принята ни Николаем Григорьевичем, ни Антоном Григорьевичем в Петербурге. Николай Григорьевич одобрил увертюру Чайковского F-dur, написанную в Петербурге, и Петр Ильич переделал ее партитуру для большого оркестра. 4 марта 1866 года она была исполнена Н. Рубинштейном в его бенефисном концерте в Большом зале Благородного собрания. Сам композитор писал об этом Анатолию Ильичу 6 марта 1866 года: «В концерте бываю каждый вечер, в пятницу на концерте Рубинштейна игралась увертюра моего сочинения и имела успех, я был единодушно вызван и, говоря высоким слогом, приветствован громкими

рукоплесканиями. Еще лестнее для моего самолюбия была овация, сделанная мне на ужине, который после концерта давал Рубинштейн. Я приехал туда последним и, когда вошел в залу, раздались весьма долго продолжавшиеся рукоплескания, причем я очень неловко кланялся во все стороны и краснел. За ужином после тоста за Рубинштейна он сам провозгласил мой тост, причем опять — овация. Пишу вам все это так подробно, ибо это, в сущности, мой первый публичный успех, а потому весьма мне приятный (еще одна подробность: на репетиции мне аплодировали музыканты). Не скрою, что это обстоятельство прибавило Москве в моих глазах много прелести».

Вскоре после исполнения увертюры F-dur в журнале «Антракт» появилась заметка по этому поводу за подписью «О. Дл-й»: «Не могу пропустить случая, чтобы не обратить внимания на замечательный композиторский талант г. Чайковского, увертюра которого была исполнена в концерте г. Рубинштейна. В ней проявляется несомненный талант. Мы желаем молодому композитору успеха на его поприще и надеемся, что он найдет у нас необходимую поддержку».

Это первый известный нам, и притом благоприятный, отклик московской прессы на творчество Чайковского.

Главным стремлением композитора остается написание оперы. С мечтой о сюжете «Гроза» Островского пришлось расстаться, так как оперу «Гроза» уже писал композитор В. Н. Кашперов. Помощь для составления либретто предлагает Чайковскому поэт А. Н. Плещеев.

Преподавание в музыкальных классах происходило два раза в неделю; Петр Ильич постепенно привык к урокам и не тяготился ими, пока они не отнимали много времени, нужного для занятий композицией. В связи с предстоявшим сочинением оперы Петр Ильич вновь обращается к партитурам Глинки и так же, как в годы учения, с нотами в руках слушает оперные спектакли.

Главным событием жизни Чайковского с весны 1866 года является сочинение Первой симфонии. Дня ему, видимо, не хватало, и Петр Ильич работал по ночам. В письмах появляются жалобы на «неудачно сочиняемую симфонию», на большое нервное переутомление. Чайковский мечтал о лете, когда можно было бы уехать

к сестре в Каменку и там, на свободе, отдаться целиком композиции.

Однако надежды на поездку в Каменку не оправдались: не оказалось денег на дорогу, и Петра Ильича вместе с Модестом приютила на даче под Петергофом А. И. Давыдова. Этим летом у Петра Ильича все более развивалась потребность в одиночестве во время далеких прогулок: творческий процесс требовал полной сосредоточенности. Всю жизнь композитор дорожил этим ежедневным уединением, в тиши которого рождались музыкальные мысли. Если же кому-нибудь разрешалось его сопровождать, то требовалось при этом соблюдать полное молчание. В одном из своих писем 80-х годов к Петру Ильичу Ларош, желая приехать в гости к Чайковскому, обещал заранее, что не будет мешать композитору на прогулках «прислушиваться» к его Пятой симфонии, которую тот сочинял в то время.

Этим же летом 1866 года Чайковский вместе с Апухтиным совершил поездку на Валаам, оставившую в нем «незгладимое впечатление» от величественного озера и его живописных островов. С детских лет Петр Ильич тонко ощущал поэзию русской северной природы. Суровая красота Прикамья и Урала, широкой Невы, Ладожского озера, окрестности Петербурга и Подмосковье — вот круг впечатлений молодого Чайковского от родной природы. Чувство глубокой нежности к ней не покидало его всю жизнь. Она будила в нем отклик и широким раздольем полей, и печальным задумчивым видом деревенского пейзажа, и буйной красотой лесов и рек, и медленно наступающей северной весной, доставлявшей ему всегда много радостных переживаний. Скромный, целомудренный облик природы родного края вызывал у Чайковского «неизъяснимый подъем духа», прилив творческих сил, наполнял его счастливым и вместе поэтическим ощущением жизни.

Работа над Первой симфонией продолжалась летом 1866 года, но подвигалась туго, и композитор не оставлял занятий по ночам. Нервное напряжение все возрастало и разразилось в конце июля сильными припадками, сопровождавшимися галлюцинациями. Доктор, лечивший Чайковского, нашел его положение очень серьезным, и Петр Ильич с тех пор старался никогда не работать ночью. Можно предположить, что тяжелое

болезненное состояние, в которое впал тогда Чайковский, было вызвано не только ночной работой, но и исключительной трудностью самой задачи, которую взялся разрешить молодой композитор со свойственной ему страстной нетерпеливостью, — задачи создания русской симфонии. Чайковский пошел по пути программного симфонизма Глинки. Симфонизация русской народной музыки, которую мы находим в операх и увертюрах Глинки, применялась Чайковским к области классической симфонии.

Живое, активное, с яркой национальной окраской содержание искусства Чайковского с первых своих шагов пришло в столкновение с академическими требованиями. В русской живописи еще в самом начале 60-х годов произошел бунт против академической схоластики, тщетно пытавшейся иссушить живой почин молодых художников во главе с Крамским.

Чайковский уже в период создания увертюры «Гроза» дал почувствовать своим учителям, что он не поступится творческими замыслами ради сохранения музыкально-академических догм. Через два года, сочиняя Первую симфонию, молодой композитор вступил на тот же путь программного симфонизма, отдавшись целиком во власть ярких характерных образов, толпившихся в его воображении.

Эта неуклонность Чайковского в поисках новых путей, как и следовало ожидать, встретила оппозицию со стороны А. Г. Рубинштейна и Н. И. Зарембы. И не только они, но и ближайший друг и соученик Петра Ильича — Ларош придерживался тех же взглядов. Он тщетно пытался заинтересовать Чайковского западной музыкой строгого стиля XVI века, видя в ней твердый оплот против новых веяний, разрушавших, по его мнению, самые основы музыкального искусства. Настойчивая пропаганда Лароша, по его собственному признанию, оказалась бесплодной в отношении Петра Ильича, совершенно не способного увлечься формальной стороной искусства, чуждого ему по духу.

Когда Чайковский в Петербурге показал свою симфонию А. Г. Рубинштейну и Зарембе, это сочинение опять не нашло у них признания. Прослеживая творческий путь Чайковского, мы наталкиваемся на постоянно повторяющееся явление: произведения, заслужившие

благодарную память современников и потомства, вызывали возражения у определенной части музыкантов той эпохи. Кашкин в 1896 году писал: «По правде сказать, я и до сих пор не понимаю строгости петербургского суждения относительно «Зимних грез», теперь русская симфоническая литература по крайней мере вдесятеро богаче, нежели тогда, но если бы появилось вновь подобное сочинение молодого, начинающего композитора, то оно сразу составило бы ему имя» [1].

Это непонятное, по мнению Кашкина, отношение к музыке Чайковского имело свои причины. Если сопоставить определение Ларошем увертюры «Гроза» как «музея антимузыкальных курьезов» и только, замечание Зарембы о чрезмерной контрастности музыкальных тем первой части в Первой симфонии и более поздние высказывания Лароша о «недостатке связи между отдельными частями целого, недостатке органического единства» в сочинениях Чайковского,— то станет ясным, что критиков раздражало вторжение в область «чистой» инструментальной музыки программного элемента, нарушавшего в их представлении эстетические нормы музыкальных форм. Творчество Петра Ильича казалось им «тенденциозным» — у Лароша мелькают в его статьях о музыке Чайковского такие выражения, как «гнет современщины», «программное малевание» и т. п. Про такое понимание тенденциозности В. В. Стасов сказал, что оно — «известное прибежище людей близоруких и огорченных в своих стародавних привычках» [2].

Николай Григорьевич заказал Чайковскому увертюру на датский гимн. В письме от 8 ноября 1866 года Петр Ильич писал, что увертюру кончил, начинает переделку симфонии по замечаниям А. Г. Рубинштейна и Зарембы и, кроме того, не оставляет мыслей об опере. А. Н. Островский обещал сделать для Чайковского либретто по своей пьесе «Воевода».

Из переделанной симфонии Чайковский предложил Николаю Григорьевичу исполнить в Москве только скерцо (исполнено 10 декабря 1866 года), а всю симфонию представил опять на суд своих учителей в Петербург.

[1] Кашкин. Воспоминания, стр. 35.

[2] В. В. Стасов. Собрание сочинений, т. III, СПб. 1894, стб. 248.

Тут его ждало жестокое разочарование: и эта редакция была забракована и приняты к исполнению только две средние части, которые и прозвучали в Петербурге в феврале 1867 года. Если московское исполнение скерцо не вызвало отзывов в печати, то на петербургское исполнение откликнулась «Петербургская газета», поместившая статью, подписанную «А. Д.», дилетантского характера, в которой выражается недоумение по поводу холодного приема петербургской публикой музыки Чайковского, обладающей большими достоинствами.

Больше Чайковский уже не представлял новых сочинений своим петербургским наставникам, убедившись, видимо, что их недовольство касалось таких сторон его творчества, жертвовать которыми он бы никогда не согласился. При дальнейших переделках симфонии он вновь изменил эту, вторую редакцию. Если судить по тому, что Кашкин писал о первом варианте второй темы первой части симфонии — яркой, контрастной по отношению к первой теме, очень нравившейся и автору и Кашкину, и по тому, как переделал в третий раз это место в симфонии Чайковский,— можно предположить, что, забыв основательно первый вариант второй темы, композитор все же стремился к первоначальному замыслу, так как третий вариант, по сравнению со вторым, отличается именно более яркой индивидуальностью, характерностью.

С 1867 года начинаются первые серьезные успехи Чайковского у московской публики.

Концертная жизнь Москвы во второй половине 60-х годов являла собою оживленную картину [1]. Все виды серьезной музыки были представлены в ней. В симфонических собраниях РМО за 1866—1869 годы преобладала западноевропейская классическая и романтическая музыка, занимавшая $^2/_3$ репертуара. Из русских композиторов в программах по числу исполненных произведений первое место занимал Глинка, второе — Чайковский и А. Рубинштейн, третье — Даргомыжский, четвертое — Балакирев и Римский-Корсаков. В квартетных собраниях исполнялась западная классика, более всего

[1] Н. Н. Вольтер предоставила мне для ознакомления материалы, собранные ею при изучении концертной жизни Москвы 60-х годов, за что выражаю ей свою признательность.— *А. А.*

Бетховен, из русских — только отдельные камерные произведения А. Рубинштейна, квартет Афанасьева «Волга».

По свидетельству современника, на симфонические собрания РМО в зале Благородного собрания «собиралась вся интеллигентная и элегантная Москва,— более светские слои внизу, а все остальные на хорах». Концерты вошли в моду, и посещение их по субботам «стало как бы обязательным для москвичей. Люди, вовсе не увлекавшиеся музыкой, жестоко скучавшие, даже во время исполнения длинных симфоний считали своей обязанностью бывать на симфонических собраниях. Публики собиралось так много, что она не только переполняла большую колонную залу, но занимала все места в соседней гостиной, где, как и в зале, стулья ставились рядами...» [1].

Другой современник писал, что «симфонические вечера приобрели... такую славу, что даже из-за Москвы-реки начали ездить на них, как в театр...» [2].

Публика высшего круга не была склонна к серьезной музыке, будучи воспитана, по словам Ларош, на репертуаре «поверхностных, рутинных произведений», «салонных пьесах фортепианных виртуозов, итальянских операх... и чувствительных, но не всегда грамотных произведениях... отечественных дилетантов». Такого рода слушатели откровенно скучали в симфонических концертах. Привить любовь к серьезной музыке людям, привыкшим с колыбели относиться к искусству как к легкой забаве, было делом нелегким.

Публика, посещавшая квартетные собрания, была весьма малочисленна. Зал обычно заполнялся лишь наполовину, и это несмотря на то, что, по словам одного из рецензентов, «в целой Европе не отыщете уголка, где для исполнения квартетной музыки... собралось бы зараз больше капитальных артистов» [3]. Тем не менее было некоторое количество постоянных верных посетителей,

[1] Н. В. Давыдов. Из прошлого, М., 1913, стр. 83—84.

[2] В. А. Из воспоминаний о Н. Рубинштейне и Московской консерватории. «Русский архив», 1897, кн. 3.

[3] Н. Н. Квартетные собрания РМО в Москве. «Московские ведомости», 1866, № 260, 10 декабря; рецензент имел в виду такие имена, как Ф. Лауб, Н. Рубинштейн, Б. Коссман.

горячих приверженцев именно квартетной музыки, из числа тех, в чьих тесных кружках, еще задолго до основания РМО, культивировалось домашнее музицирование. В одной из рецензий, относящихся к 1866 году, мы находим следующие строки: «Публики собралось очень немного... Кроме артистов, собрались только те из наших меломанов, которые всему в мире предпочитают квартетное исполнение классической музыки. Замечательно, что в числе этих московских меломанов очень много докторов, и притом известнейших...»

Просветительная роль концертов РМО была очень велика. Об этом говорит, во-первых, самый факт исполнения в Москве почти всех симфоний Бетховена и в том числе Девятой, Реквиема Берлиоза, слушать который собралась многочисленная толпа и которому аплодировали с одушевлением; во-вторых, факт всегда переполненной залы симфонических собраний; в-третьих, постоянные замечания в периодической печати об улучшении музыкальных вкусов публики.

Ларош в 1869 году писал, что публики, посещавшей квартетные собрания этого года, «хотя все еще немногочисленной, было значительно больше, нежели в прошлые годы». Ларош объяснял этот показатель роста «нашей музыкальной культурности» прекрасным составом квартета, «во главе которого находится такой великолепный истолкователь намерений великих классических композиторов, как г. Лауб: его широкая, одушевленная, величавая игра привлекает в квартетные собрания значительную часть публики, смотрящую более на красоты исполнения, чем на выбор пьес, и таким образом незаметно популяризирует у нас и квартетный стиль, и квартетный репертуар»[1].

Москвичи чрезвычайно высоко оценили Лауба и его игру, чуждую погони за эффектами и голого виртуозничанья. В. Ф. Одоевский прямо считал Лауба основателем в Москве настоящей скрипичной школы. Он видел в нем образец «объективного исполнителя», глубоко вникающего в исполняемое творение, и отмечал в его игре отсутствие эффектов для публики и «притворной чувствительности». Это «действительно музыка, а не

[1] Ларош. Музыкальная хроника. «Современная летопись», 1869, № 13, стр. 12.

пляска на канате»[1]. Рецензия эта очень любопытна не только как мнение одного из просвещеннейших и талантливейших русских музыкантов того времени, но и как выражение тяготения Москвы к искусству глубокому, чуждому неискренности и виртуозничанья.

Но есть еще один чрезвычайно важный показатель изменения музыкальных вкусов в сторону серьезной музыки. Он свидетельствует о просветительной работе, концертной и педагогической, РМО как очага и рассадника серьезной музыкальной культуры. Этот показатель — нотный рынок. На основании газетных объявлений и реклам о нотах и нотных новинках можно наблюдать за ростом спроса на серьезную литературу.

В начале 60-х годов, идя навстречу потребностям публики, Юргенсон предпринимает издание полного собрания фортепианных сочинений Мендельсона, а несколько позднее, в 1869 году, Шумана. В 1866 году Юргенсон по подписке издает сборник «50 песен и романсов» под редакцией Н. Рубинштейна. Сборник состоит из двух отделов: классического и салонного. В этом сборнике — песни И. С. Баха, Бетховена, Генделя, Глюка, Мендельсона, Моцарта, Перголезе, Страделлы, Вебера и других. В 1868 году ряд нотных магазинов — Юргенсон, Гутхейль, «Орфей» — выписывают огромное количество симфонической, оперной и камерной литературы.

По газетным объявлениям можно установить, что вскоре после исполнения в концерте того или иного музыкального произведения оно поступало в продажу. Так, например, после исполнения 27 февраля 1868 года в концерте Н. Рубинштейна Скерцо ор. 2 Чайковского, «На берегу ручья» Листа и Симфонических этюдов Шумана произведения эти появились в продаже в марте того же года.

Весьма показательны программы многочисленных благотворительных концертов, рассчитанных на вкусы широкой публики, чье внимание необходимо было привлечь для обеспечения полного сбора. Почти постоянным участником этих концертов был Н. Г. Рубинштейн — любимейший из московских артистов. Основой

[1] О. О. О. О Лаубе как основателе у нас настоящей скрипичной школы. «Московские ведомости», 1868, № 49, 6 марта.

репертуара благотворительных концертов являлась русская музыка, что, видимо, отвечало потребностям широкого круга слушателей Москвы, состоявшего главным образом из интеллигенции, учащейся молодежи. Наибольшей популярностью пользовались сочинения Глинки: хор «Славься», трио из «Ивана Сусанина», «Камаринская», увертюра к опере «Руслан и Людмила», ария «О поле, поле»; отдельные номера из оперы «Русалка», «Казачок» Даргомыжского. Очень большой успех имели русские народные песни и русские романсы. Эти жанры музыки были широко представлены в концертах хора под управлением князя Ю. Н. Голицына, очень охотно посещавшихся публикой.

Такова была картина музыкальной концертной жизни Москвы, когда Чайковский выступил со своими первыми крупными сочинениями. «Мне случалось видеть его на симфонических собраниях,— вспоминает о Чайковском один из современников,— в обществе 2—3 учеников, на хорах, присевшим на ступеньках, ведущих в верхнее фойе...» Если восторженная публика вызывала его как автора, он «как-то застенчиво и сконфуженно выходил... и, словно неохотно, отвешивал неловкий поклон» [1].

29 января 1867 года на благотворительном концерте Н. Рубинштейн исполнил увертюру на датский гимн Чайковского. В рецензии, появившейся в «Московских ведомостях» 2 февраля, писалось, что увертюра имела успех и «была принята публикой с громкими рукоплесканиями». Сам композитор считал увертюру вещью «репертуарной, очень эффектной». Николай Григорьевич играл также фортепианные пьесы Чайковского.

Для оперы «Воевода» Петр Ильич переработал и заново инструментовал свои «Характерные танцы», введя их в качестве балетного номера во второй акт оперы под названием «Антракт и пляски сенных девушек». «Танцы» в новом виде исполнялись впервые 2 декабря 1867 года во втором симфоническом собрании РМО. Композитор писал 12 декабря 1867 года Анатолию Ильичу, что «Танцы» имели «большой успех; Юргенсон даже собирается напечатать их аранжировку в четыре руки». Появился и отзыв о «Танцах» Н. М. Пановского,

[1] «Воспоминания о П. И. Чайковском». М., 1962, стр. 152.

очень расхвалившего новое сочинение. Привлекает внимание фраза, в которой говорится, что в «Танцах» «наши музыкальные судьи видят задаток на славную будущность»[1]. В отзыве отмечается вдохновенность музыки Чайковского, сочетающаяся с высоким профессионализмом.

3 февраля 1868 года Николай Григорьевич исполнил Первую симфонию на восьмом собрании РМО. Пресса не откликнулась на это событие, хотя «этот вечер был первым настоящим триумфом молодого композитора, симфония имела огромный успех» (Ларош). По словам присутствовавших на этом концерте, Чайковский, «небрежно одетый, с шапкой в руках, которую нервно мял, очень неловко и неизящно выходил раскланиваться»[2]. Об этом успехе Петра Ильича рассказывает Кашкин: «...Симфония «Зимние грезы», забракованная в Петербурге, была исполнена в Москве и встретила в публике такой горячий прием, который превзошел даже наши (то есть друзей Чайковского) ожидания... Чайковский был очень взволнован и возбужден, крупный успех такого серьезного сочинения, как его g-moll'ная симфония, подействовал на него очень сильно... Первая часть симфонии потом еще раз подвергалась переделке, и партитура симфонии была напечатана лишь несколько лет спустя. Симфонию эту в Москве играли еще дважды: один раз под управлением Эрдмансдерфера и в присутствии Чайковского, которому публика сделала овацию,— а другой раз под управлением В. И. Сафонова, и оба раза симфония имела весьма большой успех, который не был, следовательно, случайностью на первый раз»[3].

19 февраля 1868 года в Большом театре состоялся большой благотворительный концерт, в котором Петр Ильич дирижировал своими «Танцами» из «Воеводы». Это — его первое выступление в Москве в качестве дирижера. До крайности застенчивого Чайковского заранее волновало предстоявшее ему испытание. Вот как описывал это выступление Кашкин: «...вышел П. И., и я

[1] Н. Пановский. Музыка и театр в Москве. «Современная летопись», 1867, № 46.

[2] ЖЧ, т. I, стр. 285.

[3] Кашкин. Воспоминания, стр. 54.

с первого взгляда увидел, что он совершенно растерялся: он шел между местами оркестра, помещавшегося на сцене, как-то пригибаясь, точно старался спрятаться, и когда наконец дошел до капельмейстерского места, то имел вид человека, находящегося в отчаянном положении. Он совершенно забыл свое сочинение, ничего не видел в партитуре и подавал знаки вступления инструментам не там, где это было действительно нужно, к счастью, оркестр так хорошо знал пьесу, что музыканты не обращали внимания на неверные указания и сыграли «Танцы» совершенно благополучно, только посмеивались, глядя на композитора. П. И. после говорил мне, что от боязни ему казалось, будто голова у него не держится прямо, а все гнется набок и все время он делал только усилия удержать ее...»[1]

В публике замешательство дирижера прошло незамеченным. Через много лет Петр Ильич, преодолев свою застенчивость, не только дирижировал с успехом, но и находил в этом высочайшее артистическое наслаждение.

В «Московских ведомостях» появилась заметка: «Третья часть концерта началась сочинением профессора консерватории П. И. Чайковского «Танцы из оп. Воевода». В большом зале театра пиеса показалась нам еще эффектнее, чем в зале Благородного собрания. Публика много аплодировала и несколько раз вызывала г. Чайковского»[2].

25 февраля в журнале «Антракт» в статье «Летопись московских концертов», принадлежащей перу «Незнакомца», имеется рецензия: «...почти уже сформировавшийся талант можно... приветствовать в г. Чайковском, молодом профессоре и одном из немногих представителей русского элемента в Московской консерватории. Танцы из его оперы «Воевода» обличают в нем большое дарование; нельзя не заметить некоторой родственности его с манерой Даргомыжского, но подражательность в первом периоде развития присуща даже величайшим творцам музыки; время и самодеятельность возьмут свое. Но пока уже виден смелый размах кисти, мастерское ведение и разработка темы, много вкуса в оркестровке и народный колорит, мелодии без подра-

[1] Кашкин. Воспоминания, стр. 51.
[2] «Московские ведомости», 1868, 23 февраля.

жательности плясовым и песенным народным напевам. Финал отрывка нам кажется слишком... торжественным для завершения танцев; впрочем, быть может, в целом оперы такой прием почему-либо оказался необходим»[1].

Как видим, творчество Чайковского с первых своих шагов встретило у московской публики горячее сочувствие. Почти единственным исполнителем произведений Петра Ильича был Н. Г. Рубинштейн. О его дирижировании сохранились отзывы Кашкина. Исполнение Рубинштейном увертюры «Леонора» Бетховена было «проникнуто тою внутреннею силой, чуждой всякой аффектации, которая составляла особую принадлежность Н. Г. Рубинштейна, как свойство его натуры и таланта...». Исполнение Восьмой симфонии Бетховена у Рубинштейна дышало «удивительной искренностью и простотой». «В сочинения Чайковского Н. Г. Рубинштейн особенно влагал всю душу, и многие из них так и остались для меня недостижимым идеалом исполнения. За внешними звуковыми эффектами он совсем не гнался: ему нужно было только внутреннее содержание сочинения»[2].

Судя по этим отзывам, интерпретация Н. Г. Рубинштейна должна была способствовать успеху исполняемых им произведений у московской публики, особенно ценившей в искусстве простоту, искренность и силу выражения. Мы уже говорили, что в театральных и музыкальных рецензиях за 60-е годы высказывались требования «правды чувств» и «простоты». Этим требованиям как нельзя более отвечали сочинения Чайковского, искренность и сила которых получали яркое раскрытие в исполнении Николая Григорьевича. Кашкин по поводу исполнения Первой симфонии Чайковского в 1868 году писал: «Николаю Григорьевичу из симфонической музыки немногое удавалось так хорошо, как именно сочинения Чайковского»[3].

Открытая поддержка в московской прессе запросов

[1] «Антракт», 1868, № 8.

[2] Н. Кашкин. Пятьсот симфонических собраний. «Московские ведомости», 1899, № 34, 3 февраля.

[3] Н. Кашкин. Русское музыкальное общество. «Московский еженедельник», 1908, № 27, 12 июля, стр. 58.

демократической части общества объяснялась все той же отдаленностью от «высоких сфер». Их давление в Петербурге сказывалось прежде всего в печати, где реакционная часть критики организованно выступала против молодой русской школы композиторов и, в частности, против Балакирева, руководившего концертами РМО и Бесплатной школы, и настраивала враждебным образом по отношению к ним часть публики. О том, что представляла собою эта часть публики, писал Бородин: «...кавалергарды, пажи, лицеисты, правоведы, весь двор Е[лены] П[авловны], институтки разные, институтрисы, директрисы... эполеты, сабли, непозволительные декольте...»[1] Тот же Бородин чрезвычайно метко охарактеризовал собрание Петербургского отделения РМО: «...скорее салон, нежели концертный зал. Такого же одушевления действительно художественной музыкой, как в Бесплатной школе,— и помину нет!»[2]

Как расценивали положение музыкальных дел в Петербурге и Москве сами музыканты и в зависимость от чего они их ставили, видно из переписки Чайковского с Балакиревым.

В 1869 году Милий Алексеевич был отставлен от управления концертами РМО за то, что в его программах пропагандировалась русская и новоромантическая западная музыка. Московские музыканты из окружения Чайковского с возмущением приняли эту весть, а Петр Ильич поместил в «Современной летописи» 4 мая 1869 года гневную отповедь в адрес дирекции Петербургского отделения РМО. Чайковский писал: «Чем менее этот артист найдет поощрения в тех сферах, откуда обрушился на него декрет об остракизме, тем с большим сочувствием отнесется к нему публика, а эта деспотка стоит того, чтобы справляться с ее мнением, ибо в борьбе с враждебными облюбленному художнику силами она останется победительницей. Г. Балакирев может теперь сказать то, что изрек отец русской словесности, когда получил известие об изгнании его из Академии наук: «Академию можно отставить от Ломоносо-

[1] Письмо А. П. Бородина к жене от 3 ноября 1869 г. (Письма А. П. Бородина, вып. I. М., 1928, стр. 161—162).

[2] Письмо А. П. Бородина к жене от 16 ноября 1869 г. (Там же, стр. 169).

М. А. Балакирев

ва,— сказал гениальный труженик,— но Ломоносова от Академии отставить нельзя»[1].

Чайковский прямо подчеркивал значение общественного мнения, против которого бессильно самое грубое самовластье. Петр Ильич известил Балакирева о появлении своей статьи письмом от 3 мая 1869 года: «Известие о том, что с Вами сделала прекрасная Елена, возмутило меня и Рубинштейна до последней степени; я даже решился печатно высказаться об этом необыкновенно подлом поступке, и прошу Вас непременно прочесть в завтрашнем № «Современной летописи» мою статейку, довольно ругательного свойства. Меня в особенности радует то, что La belle Hélène приезжает в Москву в день выхода газеты с моей статейкой». Под словами «прекрасная Елена» Чайковский разумеет великую княгиню Елену Павловну, вершительницу судеб РМО. Петр Ильич примкнул к «московской оппозиции», выступившей с открытым забралом против произвола петербургской придворной клики.

[1] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 29—30; в дальнейшем сокр.: Чайковский. Статьи.

Москва не ограничилась печатным выступлением Чайковского по поводу отставки Балакирева: Н. Г. Рубинштейн предложил свое участие в концерте Бесплатной школы. Милий Алексеевич сообщал бо этом в письме к Н. А. Римскому-Корсакову из Москвы 1 июня 1869 года: «Видел... Н. Рубинштейна. Он в высшей степени сочувственно меня встретил... С моим выходом из Музыкального общества он не хочет иметь с ним никакой связи и в Москве будет дело вести совершенно отдельно, если вздумают утвердить новый устав [1], сочиненный немецкой компанией. Он даже заявил Главной дирекции, что в случае, если устав пройдет, несмотря на их протест, то они все выйдут вон. Он мне обещал приехать для участия в одном из концертов Школы, одним словом, я им доволен по горло. Он в самом деле честный артист. О Чайковском и говорить нечего. Одним словом, они меня очаровали и пленили» [2].

Николай Григорьевич выступил в концерте Бесплатной школы 30 ноября 1869 года; он исполнил Es-dur'ный концерт Листа под управлением Балакирева, а также балакиревскую фортепианную фантазию «Исламей», Романс ор. 5 Чайковского и Колыбельную Ласковского. Об этом событии имеется красноречивое свидетельство Бородина, присутствовавшего на концерте; он писал жене 3 декабря 1869 года: «Зал был полон и овации сильные как Рубинштейну, так и Балакиреву... Приезд Рубинштейна громом поразил Музыкальное общество. Хотя об этом и было извещено уже заранее, но там все думали и надеялись, что, может быть, это не состоится. Когда же Рубинштейн аккуратно, как было возвещено еще в первом объявлении, явился в Петербург к 4-му концерту Школы,— Музыкальное общество первым делом отложило свой концерт, имевший быть в субботу, то есть накануне концерта Школы. Они женировались дать концерт при Рубинштейне и без его участия: было бы действительно срамно. А Николай Григорьевич молодец. Он ни к кому из Музыкального общества даже

[1] «По инициативе Елены Павловны с осени 1867 г. комиссия начала пересматривать уставы РМО и консерватории с целью всецело подчинить консерватории Главной дирекции, изъяв их из ведения местных дирекций».— *Примеч. С. Ляпунова.*

[2] «Музыкальный современник», 1916, № 7, стр. 96—97.

не поехал. Е. П., взбешенная донельзя всем случившимся, была настолько бестактна, что не приняла Н. Г. (тот по обязанности являлся к ней, как всегда)... Ну уж играл он!.. Черт знает что такое! Этот концерт Листа был верх совершенства в исполнении: что за ансамбль, сколько огня и увлечения у обоих, как хорош был оркестр! Вряд ли скоро удастся услышать еще подобный ансамбль. Овации и Н. Г. и М. А. были вполне заслуженные. Исполнение было просто удивительное. Из концерта вся наша компания и дирекция Бесплатной школы пошли вместе с Рубинштейном к Донону, где мы отлично отобедали и очень приятно провели время. Н. Г. был кордиален, любезен и доволен до невозможности и первый предложил тост за представителя современной музыки — М. А. Балакирева»[1].

17 ноября 1869 года Петр Ильич, волнуемый мыслью, что концерты Бесплатной школы, оставшиеся в ведении Балакирева, плохо посещались петербургской публикой, писал Милию Алексеевичу: «Милый друг! Очень был рад получить наконец от Вас известие о Ваших концертах, так как здесь слухи о них ходили самые противоречащие. Признаюсь (хоть и то хорошо, что расходы покрыты), я ожидал от Вашего хваленого города, что он отнесется к Вам с большею горячностью. Не могу удержаться, чтобы не вообразить того, как бы поступила Москва, если б, например, с Н. Рубинштейном было поступлено так, как с вами. Да в его концертах, устроенных бы в пику какой-нибудь Алене, яблоку некуда было бы упасть. А ведь Вы должны быть для Петербурга то, что Рубинштейн для Москвы; то есть Вы оба работаете и тратите жизнь и силы на дело общее, а не свое. Воображаю себе, сколько бы у меня испортилось крови, если бы я жил теперь в Вашем отвратительном болоте. Нет! с каждым днем убеждаюсь я, что жить спокойно можно только в Москве; уж одно то, что наша первопрестольная не оскверняется паршивой газеткой Фаминцына![2] Вы смеялись над нашей публикой за то, что она, ничего не смысля, ездит в концерты Музыкального общества. А знаете ли, что, несмотря на 4 представления Итальи-

[1] Письма А. П. Бородина, вып. I. М., 1928, стр. 174—175.

[2] «Музыкальный сезон», поддерживаемый Еленой Павловной и служивший рупором для нападок на Балакирева.

янской Оперы в неделю, у нас уж теперь 900 членов, а к концу сезона будет 1200? Ах, господи, что за счастье жить в Москве!»

Балакирев отвечал Чайковскому 13 декабря 1869 года: «Концерты мне денег не дают (в чем Вы напрасно обвиняете нашу чухонскую публику; мне кажется, что у Вас в Иерихоне[1] протесты легки только по совершенному отсутствию дворцов. Живи у Вас какой-нибудь дохлый Зигмарингенский принц[2] — кавалер ордена разочарованной стрекозы,— Ваше Общество наверное бы руководилось его вкусами)»[3].

Оба музыканта понимали, что «отсутствие дворцов» — одно из объективных условий, обеспечивающих свободное развитие общественных интересов и, в частности, искусства[4].

Весь 1867-й и первая половина 1868 года проходят у Чайковского под знаком работы над оперой «Воевода». Кроме того, за 1867 — 1869 годы он создает два программных симфонических сочинения — поэму «Фатум» (1868) и увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта» (1869), фортепианные пьесы ор. 1, 2, 4 и 5; шесть романсов ор. 6; попурри из оперы «Воевода» для фортепиано; делает переложение 50 русских народных песен для фортепиано в четыре руки и целый ряд переложений произведений других композиторов[5]. Композитор перевел на русский язык две книги — «Жизненные правила и советы мо-

[1] Шуточное название Москвы, данное Балакиревым.

[2] Намек на преобладание немецкого элемента при петербургском дворе.

[3] «Балакирев. Воспоминания и письма». Л., 1962, стр. 146—147.

[4] Так думали не только музыканты. Вот что писал артист Малого театра А. И. Южин-Сумбатов: «...может быть, именно потому, что Малый театр был в «заглазной» Москве, состоял всегда в загоне, а его сравнительно бедное помещение не позволяло располагаться на широкую ногу в его неприглядных ложах великим мира сего, может быть, именно поэтому-то и мог этот Малый театр — менее всех других придворный — стать тем театром, каким он стал, и сохранить свой внутренний строй в годы великой ломки» (А. И. Южин-Сумбатов. Записи. Статьи. Письма. М., 1951, стр. 396).

[5] «...Всего удачнее исполнила г-жа Арто два русских романса Даргомыжского и Глинки, оркестрованные г. Чайковским. Романс Глинки «Жаворонок» был спет с редким совершенством, без сомнения удовлетворившим бы автора... Г-жа Арто прекрасно выговаривает по-русски» («Антракт», 1868, 5 мая, № 17).

лодым музыкантам» Р. Шумана и «Музыкальный катехизис» И. Лобе, а также текст «12 персидских песен» А. Рубинштейна на слова Ф. Боденштедта.

Сочинение первой оперы сложилось у Чайковского неудачно. Сюжет «Воеводы» был предложен композитору драматургом. По-видимому, этот сюжет не принадлежал к числу облюбованных самим Чайковским. Сотрудничество Островского в качестве либреттиста прекратилось после написания первого действия и первой картины второго, причем либретто первого действия было утеряно композитором и Островский писал его вторично. Об охлаждении драматурга к взятой на себя задаче создания либретто Б. М. Ярустовский[1] справедливо замечает, что причиной этого могли служить, кроме большой занятости Островского, еще и разногласия между писателем и композитором по поводу развития действия в опере. Чайковский, так же как и Серов, сотрудничавший с Островским при создании оперы «Вражья сила», видимо, возражал против введения в либретто фантастического элемента, столь сильного в комедии «Воевода» и совершенно отсутствующего в опере. Кроме того, Петр Ильич шел по линии наибольшего сокращения текста либретто. Судя по его письму к Островскому от 10 июня 1867 года, где он предлагает свой вариант второго действия, Чайковский активно вмешивался в процесс создания либретто. Композитора очень огорчило прекращение Островским работы над либретто, и, несмотря на то, что музыка первого действия и первой картины второго была сочинена Чайковским, он постепенно охладевал к сюжету, находя, что в нем нет драматического интереса и движения. Лишь в конце октября 1867 года Петр Ильич вновь взялся за оперу, которую просила окончить для ее бенефиса певица А. Г. Меньшикова. Либретто было дописано самим композитором, завершившим работу над оперой в июле 1868 года.

Сам композитор впоследствии резко отрицательно оценил сделанную им часть либретто.

Оперный первенец Чайковского попал на сцену в очень тяжелые для русской оперы времена. Деятель-

[1] Б. Ярустовский. Второе рождение оперы. «Советская музыка», 1950, № 5.

ность в Москве итальянской антрепризы Мерелли окончательно поставила русскую оперную труппу в невозможные условия как в материальном, так и в моральном смысле. На русские оперные спектакли отпускались смехотворно малые средства; русские артисты терпели всяческие унижения. Старший капельмейстер И. О. Шрамек проявлял полное равнодушие к судьбам вверенного ему дела и не пользовался никаким авторитетом в оркестре. По контракту с Мерелли Большой театр поступал в его полное распоряжение на четыре, а иногда на пять вечеров в неделю; оперный оркестр обслуживал исключительно итальянцев, на долю русской оперы оставался балетный оркестр, малочисленный и худшего качества. Если к этому прибавить, что в театре не было настоящего художественного руководства (мы уже говорили о безуспешной попытке Н. Г. Рубинштейна проникнуть в Большой театр), то станет ясным, что Чайковский и не мог ждать хорошей постановки своей оперы. Кашкину помнилось, что на постановку «Воеводы» было отпущено 300 рублей! Были использованы старые сборные декорации и старые костюмы.

Несмотря на наличие певцов и певиц с хорошими голосами, профессиональный уровень артистов русской труппы в большинстве был невысок и исполнение их оставляло желать лучшего. Так, например, об исполнительнице роли Марьи Власьевны в «Воеводе», Меньшиковой, Кашкин отозвался как о «певице, наделенной голосом удивительной красоты и талантливой, но слишком мало дисциплинированной в музыкальном отношении»[1].

Чайковский настоял на том, чтобы премьера была отложена до отъезда итальянской труппы, отвлекавшей силы русской оперы для своих спектаклей. Опера уже разучивалась в театре в сентябре 1868 года, и затем репетиции возобновились в январе 1869 года. Чайковский жестоко страдал, видя бессилие артистов, несмотря на их добросовестность, одолеть технически сложные номера оперы, из которых несколько пришлось совсем исключить во избежание конфуза во время спектакля. Разучивал «Воеводу» младший капельмейстер Э. Мартен.

[1] Кашкин. Воспоминания, стр. 65.

Премьера «Воеводы» прошла 30 января 1869 года с видимым успехом: Чайковскому поднесли лавровый венок и многократно его вызывали. Нам кажется, что Кашкин преуменьшает значение этого успеха, приписывая его только лишь симпатиям музыкантов и публики к автору и их желанию поощрить его талант. А между тем музыка оперы «Воевода», достаточно богатая мелодически, имела все основания нравиться широкой публике.

Очень внимательно и тепло отнесся к первой опере Чайковского В. Ф. Одоевский. 29 января он присутствовал на генеральной репетиции «Воеводы» и в этот же день записал в дневнике: «Русская тональность господствует, но даровитый Чайковский также не устоял против желания угодить публике разными итальянизмами. Эта опера — задаток огромной будущности для Чайковского»[1]. После премьеры Одоевский писал: «Представление удалось — Чайковского несколько раз вызывали...»[2] 6 февраля Одоевский прислал Чайковскому трогательно-милое письмо и при нем две тарелки для оркестра, так как «театральные тарелки зазубрены» и «театральный тарельщик портит Вашу прелестную музыку безобразными ударами, за что я даже долгом счел сделать ему отеческое внушение, что по-настоящему было бы прямым долгом г. Капельмейстера». Тарелки посылались «в награду за... хорошее поведение (т. е. за мастерское сочинение музыки к «Воеводе»)...»[3].

Прямо противоположно реагировал на оперу «Воевода» Ларош; его рецензия больно ранила самолюбие молодого композитора. Впрочем, нынешнему читателю она покажется столь же несправедливой и нарочито поверхностной по существу. Приводим выдержку из нее: «Опера г. Чайковского богата отдельными музыкальными красотами. Но в общем драматическом ходе она обличает в композиторе ограниченную способность применяться к разнообразным задачам слова и ситуации, отсутствие русского народного элемента и неумение или, вернее, нежелание подчинить оркестр голосам и выяснить последние не для эгоистических, виртуозных це-

[1] В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, стр. 687.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 528.

лей, а ради требования поэтического смысла»[1]. Герман Августович явно несправедлив в своих обвинениях: во-первых, «способность применяться к разнообразным задачам слова и ситуации» Чайковский проявил ровно настолько, насколько это требовалось данным либретто, во-вторых, русский народный элемент присутствует в опере весьма ощутительно, и, в-третьих, судя по партиям действующих лиц оперы, композитор «эгоистических, виртуозных целей» перед певцами не ставил. Присутствие в опере Чайковского «музыкальных красот», по мнению критика, обязано своим происхождением вдохновению «чисто музыкальному», не связанному со словами и сюжетом. Но ведь Ларошу было известно лучше, чем кому-нибудь другому, что Чайковскому по существу чуждо такое отношение к содержанию музыки. Ларош сам впоследствии писал об этом: «Петр Ильич, этот трезвый и прохладный во многих отношениях ум, был убежденный анти-гансликианец и даже в одной из своих сюит озаглавил одну из частей «Jeu de Sons» [«Игра звуков»], не допуская мысли, что и вся сюита, все остальные сюиты, да и вся музыка вообще такой же точно «Jeu de Sons»[2].

Именно в этом вопросе — о связи музыки с поэтическим замыслом — взгляды Петра Ильича и Лароша коренным образом расходились. Ларош познакомился в 1866 году с книгой «О музыкально-прекрасном» Э. Ганслика и раз и навсегда сделался поборником гансликовской теории, отрицающей музыкальную эстетику, основанную на признании содержательности музыкального искусства. Надо сказать, что Ларош, гораздо более талантливый, чем Ганслик, пытался к концу своей жизни толковать расширительно узкие взгляды австрийского критика, но в молодые годы он как страстный адепт нового учения стоял непоколебимо на его букве, несмотря на то, что тонкое музыкальное чутье подсказывало ему часто выводы, находящиеся в непримиримом противоречии с его убеждениями.

Наиболее богатым источником, дававшим постоянную пищу для таких противоречивых выводов, служило

[1] «Современная летопись», 1869, 9 февраля, № 6.

[2] Г. А. Ларош. Нечто о программной музыке. «Мир искусства», 1900, т. III.

Ларошу творчество Чайковского, судить о котором с формалистических позиций было делом весьма затруднительным. С одной стороны, Ларош не мог не признавать музыкальных красот в сочинениях Чайковского, а с другой — отрицал связь их с поэтической основой, на которой они вырастали, то есть, другими словами, связь с сюжетом, с программой, в романсах — с поэтическими текстами.

Рецензия Лароша на «Воеводу» вызвала ссору друзей, длившуюся около двух лет. Очень возможно, что за снисходительно пренебрежительным тоном рецензии Чайковский почувствовал серьезный протест против самого творческого метода, которого он придерживался уже в первых своих сочинениях.

К сожалению, нам остались неизвестными отзывы о «Воеводе» Даргомыжского, отнесшегося, по словам Петра Ильича, к его первой опере «с участием», и А. Н. Островского. Судя по тому, что Островский в дальнейшем поддерживал творческие связи с Чайковским, предлагая ему писать музыку к своим пьесам, можно заключить, что писатель должным образом оценил его искусство.

Опера «Воевода» прошла пять раз и больше не возобновлялась. В начале 70-х годов композитор уничтожил партитуру оперы. Благодаря сохранившимся рукописным оркестровым, хоровым и сольным партиям, а также эскизам, «Воевода» восстановлен советскими музыкантами[1].

Вероятно, печальный опыт сценического воплощения «Воеводы» Чайковского в Большом театре убедил окончательно Н. Г. Рубинштейна в необходимости введения в консерватории классов декламации и сценического искусства для вокалистов с тем, чтобы пополнять русские оперные труппы квалифицированными артистами и противопоставить рутине Большого театра живой почин ученических спектаклей.

Крупнейший артист Малого театра С. В. Шумский горячо отнесся к начинанию Рубинштейна и взял на себя безвозмездное руководство драматическими классами в консерватории. Шумского сменил на этом посту И. В. Самарин.

[1] Текст оперы восстановлен П. А. Ламмом, недостающие страницы дописаны В. Я. Шебалиным. Опера «Воевода» напечатана в первом томе Полного собрания сочинений П. И. Чайковского (М., 1953).

Дело было поставлено очень серьезно; к занятиям приступили, видимо, с зимы 1868 года. С 1869 года начались спектакли учащихся — драматические и оперные поочередно, причем первое время из опер давались только отрывки. Но уже 3 апреля 1869 года Чайковский в письме к Модесту Ильичу сообщал, что в консерватории «готовят всю «Жизнь за царя» домашними средствами, и, кажется, пойдет очень недурно».

Спектакль этот показали в Большом зале Благородного собрания, причем опера шла почти полностью, за исключением польского бала (ввиду отсутствия балета) и заключительной сцены эпилога, замененной хором «Славься». Были восстановлены купюры, делавшиеся в Большом театре. Ученический оркестр пополнился профессорами консерватории и музыкантами Большого театра. Успех спектакля превзошел все ожидания. «В сценическом и музыкальном отношении это было самое живое, стройное исполнение «Жизни за царя», какое мне когда-либо доводилось слышать»[1]. О подготовке спектакля Кашкин писал: «Н. Г. Рубинштейн объявил профессорам пения, чтобы все партии проходились без каких бы то ни было отступлений от написанного в нотах, ибо он признавал верными только указания Глинки и совершенно не принимал во внимание никаких установившихся традиций исполнения... Во всяком случае, этот ученический спектакль был единственным известным нам за последние 30 лет опытом исполнения «Жизни за царя» согласно указаниям самого Глинки»[2].

Интересные подробности о консерваторских спектаклях опубликовал Кашкин в 1899 году: «И. В. Самарин был очень чуткий к музыке. Хотя он даже не знал нот, тем не менее в дни юности ему приходилось певать и в операх. В те времена, то есть в 30-х годах, это делалось просто: директор театра отдавал приказание, чтобы артист пел, и капельмейстер выучивал с ним партию... На наших оперных сценах совсем почти не знают, что сценические движения могут и должны быть согласованы с музыкой. Что касается Н. Г. Рубинштейна, то он очень строго следил за этим, и поэтому И. В. Самарин сначала

[1] Н. Кашкин. Русское музыкальное общество. «Московский еженедельник», 1908, 26 июля, № 29.

[2] Н. Дмитриев. Императорская оперная сцена в Москве. М., 1898, стр. 56—57.

делал план сцены вместе с ним, но для большей точности выполнения помощником Самарина, как режиссера, обыкновенно был Губерт...

Спектакли не имели характера ученических, скорее их можно было назвать образцовыми по строгой согласованности сцены и музыки, а также по тщательности исполнения всех, даже второстепенных партий. Н. Г. не допускал никаких концертных эффектов пения в опере, считая их принадлежностью безвкусия певцов и дирижеров, и был в этом отношении неумолим, безжалостно уничтожая всякие эффектные ноты, ферматы, изысканность оттенков и т. п. Зато спектакли всегда шли живо, интересно и оставляли чувство полного художественного удовлетворения, хотя бы голоса отдельных исполнителей и не отличались особенной силой или красотой... Можно с уверенностью сказать, что таких оперных спектаклей, как тогда, не видела ни одна из европейских консерваторий»[1]. «Спектакли эти очень интересовали публику, ибо они были живым протестом против рутины, царившей на казенных оперных сценах»[2].

Трудно переоценить все значение постановки оперного дела в Московской консерватории. Ведь именно благодаря ей Чайковский впоследствии, создавая оперу «Евгений Онегин», мог рассчитывать на силы консерватории. Традиция ученических оперных спектаклей сохранилась и долго спустя после смерти Николая Григорьевича.

Окончив оперу «Воевода», Чайковский не прекращал поисков оперных сюжетов. Он писал брату 25 сентября 1868 года: «Касательно будущих сочинений моих могу сообщить тебе очень приятное известие: на днях обедал у Островского, и он сам предложил написать мне новое великолепное либретто. Сюжет его планирует он уже двадцать лет, никому до сих пор не решился отдать и, наконец, избрал меня. Действие происходит в Вавилоне и в Греции при Александре Македонском, который сам принимает в опере деятельное участие. В опере сталкиваются представители двух классических наций: евреи и греки; герой — молодой еврей, обманутый в любви к одной ев-

[1] Н. Кашкин. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне. «Московские ведомости», 1899, 25 августа, № 233.

[2] Н. Кашкин. Н. Г. Рубинштейн. «Русская мысль», 1906, апрель, стр. 35.

рейке, предпочтившей Александра из честолюбия, который в конце делается пророком. Ты не можешь себе представить, до чего эта канва великолепна». По неизвестным нам причинам этот оперный проект не осуществился.

В начале 1869 года Петр Ильич начал сочинять романтическую оперу на сюжет поэмы В. А. Жуковского «Ундина». Для этой цели композитор использовал уже готовое либретто «Ундины» В. А.Соллогуба. Эту сказку Чайковский хорошо знал и любил с детства. Чайковский начал оперу в январе 1869 года, кончил в июле того же года. Театральным начальством ему была обещана постановка «Ундины» в петербургском Мариинском театре в следующем же сезоне, но опера не была принята к исполнению, и Чайковский в 1873 году уничтожил партитуру. Композитор еще два раза обращался к этому сюжету: в 1878 году он хотел заново написать оперу, а в 1886 году — создать балет на этот же сюжет. Эти замыслы не были осуществлены.

16 марта 1870 года в Москве в концерте прозвучали отрывки из оперы «Ундина»; Ларош, побывавший на репетиции, отметил «не только ту тщательную и элегантную оркестровку, которой всегда блистают композиции нашего даровитого соотечественника, но и местами весьма удачно переданный тон фантастического водяного царства...»[1]. Впоследствии музыка «Ундины» была частично использована композитором в других его сочинениях.

Уже в декабре 1869 года Чайковский начинает «сильно подумывать о новой опере» (письмо к сестре от 19 декабря). Большой поклонник творчества Петра Ильича, ученый-ботаник С. А. Рачинский предложил композитору сюжет «Мандрагора», в высшей степени романтический. Чайковский рассказал о нем Кашкину, и тот убедил его отказаться от этого замысла, ввиду его несценичности. Петр Ильич написал для оперы только хор цветов и насекомых. Тот же Рачинский писал для Чайковского оперный сценарий «Раймонд Люллий», наполненный средневековыми ужасами и мистикой. Но и этот сюжет не получил воплощения.

Следующий этап оперного творчества Чайковского приходится уже на 70-е годы.

[1] Ларош. Статьи, т. II, ч. 2, стр. 15.

Глава шестая

СОЧИНЕНИЯ 60-х ГОДОВ

В эпоху 60-х годов XIX века в России вопрос о народности волновал многие умы. Несмотря на тяжелые репрессии, направленные против идеологов революционно-демократического движения, в русском искусстве развивалось и крепло реалистическое направление, тесно связанное с понятием народности в ее революционном значении. Это не означало, конечно, что все деятели русского искусства реалистического направления были и теоретиками общественного прогресса, но их передовое мировоззрение запечатлевалось в практической деятельности — в их творчестве, в создаваемых ими образах. На эту тему ярко высказывался Н. А. Добролюбов в статье «Темное царство» (1859); об этом же говорил В. В. Стасов в статье «Двадцать пять лет русского искусства» (1882—1883).

Существенной чертой понятия народности в 60-е годы явилась большая роль, отводимая личности в общей картине русской жизни. «Личность, прежде так мало стоившая, стала теперь на первый план. Художник не хотел более заботиться о том, что думали, говорили и делали предшественники, великие и малые образцы: он прежде всего чувствовал в себе жизнь, силу, возникающие образы, шевелящуюся мысль и чувство — и это-то все внутреннее движение свое он хотел передавать. Но в таком случае художник немедленно становится индивидуален и национален. Не посторонние, не чужие, не

давнишние и не дальние сцены, лица и характеры теснятся у него в воображении и чувстве, а то, что его всякий день окружает, среди чего он живет с утра до вечера»[1].

Этому выдвижению личности был обязан своим распространением во всех областях русского искусства метод психологического реализма, уходивший своими корнями глубоко в толщу народной жизни, давшей материал и для драматургии Островского, и для поэзии Некрасова, и для картин Перова... Этот метод мог окрепнуть и развиться только благодаря процессам, происходившим в жизни самого народа. Горькая доля человека из народа стала его «личным делом», что еще более обострило ощущение его бесправия и беззащитности перед сильными мира сего, а это, в свою очередь, усиливало сопротивление гнету.

В тесной связи с понятием народности в духе освободительного движения стояло и реалистическое направление в русском музыкальном искусстве, выразившееся прежде всего в расцвете программного инструментализма и оперы. В этом случае метод психологического реализма вызвал композиторов на поиски таких средств выразительности, которые способствовали бы наибольшей характерности и драматичности музыки. Конечно, никакое перечисление не исчерпает всего богатства арсенала накопленных выразительных средств музыки, но нужно указать, что первоисточником наиболее устойчивых по своему значению, а следовательно, и наиболее ценных для программной и драматической музыки характеристик было для композиторов народное творчество во всех его жанрах.

Это общеизвестное положение, однако, упускалось из виду приверженцами теории, отвергавшей выразительные возможности музыкального искусства. Ларош в своей работе «Нечто о программной музыке» (1900) писал, что «средства выражения и изображения скоро стареют и меняются», и иллюстрировал это положение многими примерами из профессиональной музыки, но он не счел нужным отметить в этой статье поразительную

[1] В. В. Стасов. Двадцать пять лет русского искусства. Избранные сочинения, т. II. М., 1952, стр. 417.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ, 1866

живучесть образной силы народной музыки, ее нетускнеющую яркость и характерность.

А между тем реалистическое направление в русской музыке было обязано своими успехами именно обращению композиторов к народному творчеству. При этом большую роль играло понимание народного искусства не как самодовлеющей эстетической ценности, а как живого выражения современности.

Народная песня была всегда социальным организмом, отражавшим внутренние процессы народной жизни. Песня разделила со своим создателем тяжесть крепостного рабства: ее преследовали как выразительницу вольного духа народа, и потому до нас не дошла бóльшая часть песенного народного творчества, искоренявшегося у самых своих истоков.

Обобщенность поэтической символики литературных образов народной песни нередко была необходимым убежищем для народной фантазии, и чем более скрывалось за этими обобщениями накопленных жизнью конкретных образов, событий, чувств, тем богаче была музыкальная сторона песни, кстати сказать, в меньшей степени уязвимая для цензуры. Г. А. Ларош, обобщая характерные черты русской народной песни, писал: «Не отразились ли здесь, в неисследованном и безвестном микрокосме, крутая воля русского человека, его ясный и трезвый ум, его потребность широкого раздолья, его ненависть к стеснению и оковам?»[1] Такие многозначительные и даже конкретные («ненависть к стеснению и оковам») определения родились у Лароша на основе изучения исключительно музыкальной стороны песен, вне зависимости от текстов, в которых, как мы уже знаем, «ненависть к оковам» и не могла получить прямого выражения.

Раскрытие потенциальных сил, таившихся в музыке народной песни, началось фактически в творчестве Глинки. Принципиально новое использование народной музыки в профессиональном музыкальном искусстве развивалось русскими композиторами глинкинской школы, и в первую очередь Даргомыжским[2]. Пробуждение

[1] Ларош. Статьи, т. I, стр. 24.

[2] Ценные исследования по этому вопросу заключаются в книге: М. С. Пекелис. Даргомыжский и народная песня. М., 1951.

В. Ф. Одоевский

народной песни, как «спящей красавицы», к новой жизни — вот что отличало этот принцип; он целиком вытекал из жизни, явился результатом небывалых сдвигов в общественном сознании.

Современники чутко улавливали особенности развития песни в новых условиях. Страстный любитель народной песни Аполлон Григорьев писал: «Наша песня не сдана в архив, она доселе живет в народе, творится по старым законам его самобытного творчества, новое чувство, новое содержание укладывается иногда в готовые, обычные формы, старое не умирает, оно живет и продолжается в новом, иногда остается совершенно нетронутым, иногда разрастается, иногда, пожалуй, искажается, но во всяком случае живет»[1].

В журнале «Современник» (1864, июль) появилась статья, говорившая о новых веяниях в крестьянской песне. Автор статьи писал, что новые песни «берутся обыкновенно из молчановских песенников и даже из стихо-

[1] Ап. Григорьев. Собрание сочинений, вып. XIV. М., 1915, стр. 6.

творений Пушкина, Лермонтова и Кольцова. Эти романсы и стихотворения, которые нередко можно слышать в петербургском и вообще городском простонародье, начинают проникать и в деревенскую публику»[1].

Новые тексты часто пелись на старые мелодии, иногда вызывая новые мелодические варианты. Фабрично-заводской фольклор испытывал воздействие городской романсовой лирики, причем в рабочей песне преобладала конкретная жизненная тематика.

Важную роль сыграло песенное творчество революционных поэтов-народников. Революционный текст, примененный к мелодии народной песни, высекал из нее, как искру, элемент активности. М. С. Друскин в своей книге о русской революционной песне[2] приводит пример варианта народной песни «Я посею ли, млада» с новым текстом:

Долго нас помещики душили,
Становые били,
И привыкли всякому злодею
Подставлять мы шею ... и т. д.

Появление этой песни связывается с волнениями казанских студентов 1861 года, вызванными расстрелом крестьян села Бездна. Это была подлинно массовая песня, с которой революционно настроенное студенчество выходило на уличные демонстрации.

Один из городских вариантов «Я посею ли, млада» был богато разработан в финале Первой симфонии Чайковского.

Итак, наряду с рождением новых песен происходил сложный процесс переосмысления, переинтонирования старого песенного наследия. В этом процессе чрезвычайно важная роль принадлежала Москве и московскому музицированию во всем его разнообразии. «Жадно восприимчивый слух Чайковского... застал это многообразное цветение песни буквально на московских улицах. А. Д. Кастальский, Н. Д. Кашкин рассказывали мне, что́ такое была творимая, не застывшая в своих архаических пластах народная песня в ее, так сказать, я в и,

[1] Вл. Александров. Деревенское веселье в Вологодском уезде, этнографические материалы. «Современник», 1864, июль.

[2] М. С. Друскин. Революционные песни 1905 года. Л., 1936.

в живых многообразнейших интонациях, да еще рядом с повсеместно звучащей напевной русской речью, недалеко, совсем еще недалеко, отстоявшей от «языка московских просвирен», которым наслаждался Пушкин»[1].

«Народно-песенное половодье» 60-х годов представляется нам не кристально чистым родниковым потоком, а бурной массой талых вод, увлекающих за собою все встречающееся на пути. Не хладнокровно созерцавший, а страстно сопереживавший все явления современной ему жизни Чайковский обобщал уже в раннем своем творчестве целый мир образов, проносившихся перед ним в пестрой смене и увлекаемых единым порывом весеннего возрождения.

Все разнообразие форм, жанров, новых художественных ценностей, использованных Чайковским в его музыке, было отыскано зорким глазом художника в этом жизненном потоке; даже и там, где было принято видеть лишь «низменность» чувств и мыслей, он распознал страстную тягу к выходу из ограниченного круга интересов, стремление к счастью, к красоте. Новые герои, выдвинутые самой жизнью из разночинных слоев и ставшие предметом изображения в русском искусстве, несли с собой тяжелое наследство традиций и быта, изломанного жестокими условиями действительности. Вместе с тем они же несли запас нерастраченных душевных сил, жажду деятельности и живую восприимчивость ко всему прекрасному.

Говоря на языке этих героев, не отступая от жизненной правды, русские писатели, например современники Чайковского — Островский и Чехов, сами выходцы из разночинной среды, создавали произведения, полные высокой поэзии и красоты. Достаточно вспомнить «Грозу» Островского, «Степь» и «Ведьму» Чехова. В этом глубоко проникающем внимании к жизни простых, обыкновенных людей сказался благородный гуманизм прогрессивного русского искусства, в частности музыкального творчества Чайковского.

В русском искусстве продолжались и развивались пушкинские традиции. Великому поэту приходилось в

[1] Б. В. Асафьев. «Чародейка» П. И. Чайковского М.—Л., 1947, стр. 29.

свое время, так же как и художникам-шестидесятникам, воевать за новых героев в литературе:

Допросом музу беспокоя,
С усмешкой скажет критик мой:
«Куда завидного героя
Избрали вы! Кто ваш герой?»
— А что? — Коллежский регистратор.
Какой вы строгий литератор!
Его пою. Зачем же нет?
Он мой приятель и сосед...

В бурную эпоху 60-х годов, когда пульс общественной жизни бился ускоренно и тревожно, верным и постоянным маяком для художника было народное творчество, как критерий красоты и силы реализма. Для композиторов таким критерием были русские крестьянские песни и танец, так же как и национальные элементы музыкальных культур других народов, дававшие музыкальным произведениям одновременно и характерную национальную окраску и силу обобщения, накопленные и отлитые в совершенные формы опытом многих поколений. Разрыв с таким критерием неизбежно привел бы художника к ложной условности стиля.

Пути претворения народного творчества в профессиональном искусстве были и простыми и сложными. Современники не всегда могли оценить по достоинству национальный характер тех или других произведений, так же как они не могли правильно оценить и значение многих важных явлений жизненной действительности, что и обусловливало их отношение к современному искусству. Чайковскому, в частности, довелось при жизни испытать такую недооценку многих своих сочинений со стороны профессиональной критики. Не к чести последней приходится сказать, что в подобных случаях критерий прекрасного и совершенного был в руках критиков мертвым капиталом, тогда как в руках художника-творца он приобретал свойства живого организма, способного к развитию, обновлению и обогащению.

Чем богаче натура художника, чем многостороннее его дарование, чем шире его творческий кругозор, тем, следовательно, с бо́льшим кругом явлений приходит в соприкосновение в его творчестве народное начало и тем больше диапазон взаимодействия личного с общим, народным. В этом взаимодействии вырабатываются чер-

ты стиля композитора, служащие отпечатком не только его личности, но и его взаимоотношений с реальным миром.

Поэтому критики, оценивающие творчество художника, должны глубоко проникать не только в характер его индивидуальных черт, но также и в сущность жизненных явлений, питающих его искусство,— иначе они окажутся в роли педантов, которые, по словам Н. А. Добролюбова, «нахально пренебрегают живыми отношениями автора к своей публике и к своей эпохе» и, «отыскивая какого-то мертвого совершенства, выставляя нам отжившие, индифферентные для нас идеалы, швыряя в нас обломками, оторванными от прекрасного целого... постоянно остаются в стороне от живого движения, закрывают глаза от новой, живущей красоты, не хотят понять новой истины, результата нового хода жизни» («Луч света в темном царстве») [1].

Уже в первом симфоническом произведении Чайковского, написанном еще в ученические годы,— увертюре к драме Островского «Гроза» — мы наблюдаем развитие мелодического образа народной песни.

Модест Ильич вспоминал: «Чуть ли не с тех пор, что он посвятил себя музыке, его мечтой было написать оперу на сюжет его самой любимой русской драмы: «Грозы» Островского» [2]. Для увертюры Чайковский избрал программу «Грозы». По-видимому, Петр Ильич хранил впечатление от «Грозы» еще со времени ее петербургской премьеры, состоявшейся 2 декабря 1859 года. Любимыми актерами Петра Ильича в Александринском театре были Мартынов и Снеткова 3-я, то есть артисты, исполнявшие главные роли в «Грозе» — Катерины и Кабанова.

Появление на сцене «Грозы» составило большое событие в русской общественной жизни и вызвало много откликов в печати. Сразу определились резко отрицательное отношение к драме реакционной критики и высокая положительная оценка ее представителями демократических кругов. Н. А. Добролюбову принадлежит

[1] Н. А. Добролюбов. Избранные сочинения. М.—Л., 1947, стр 288.

[2] ЖЧ, т. I, стр. 191—192.

наиболее полное и глубокое определение идейного значения «Грозы» в статье «Луч света в темном царстве» («Современник», 1860): «Гроза» есть, без сомнения, самое решительное произведение Островского; взаимные отношения самодурства и безгласности доведены в ней до самых трагических последствий; и при всем том бо́льшая часть читавших и видевших эту пьесу соглашается, что она производит впечатление менее тяжкое и грустное, нежели другие пьесы Островского... В «Грозе» есть даже что-то освежающее и ободряющее. Это «что-то» и есть, по нашему мнению, фон пьесы, указанный нами и обнаруживающий шаткость и близкий конец самодурства. Затем самый характер Катерины, рисующийся на этом фоне, тоже веет на нас новой жизнью, которая открывается нам в самой ее гибели. Дело в том, что характер Катерины, как он исполнен в «Грозе», составляет шаг вперед не только в драматической деятельности Островского, но и во всей нашей литературе. Он соответствует новой фазе нашей народной жизни...»[1]

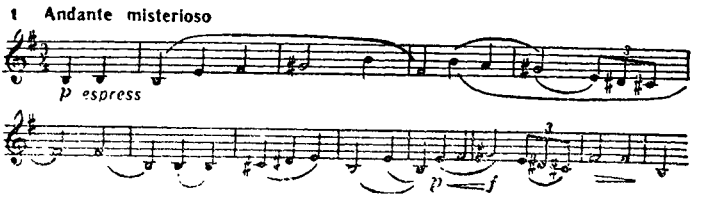
Итак, Чайковский остановился на сюжете в высшей степени народном и современном. Молодой композитор сразу стал на путь творческих исканий, близко связанных с прогрессивными, новаторскими устремлениями современной ему русской литературы.

Увертюра «Гроза», несмотря на свое несовершенство,— произведение крупного значения. «Потребность возникающего движения русской жизни» (слова Н. А. Добролюбова), чутко уловленная и выраженная Островским, получила интересное и принципиально важное отображение в музыке Чайковского.

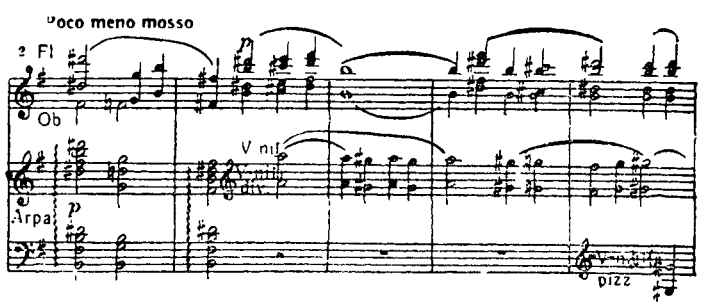
Прежде всего, из литературной программы увертюры, найденной среди ученических рукописей Петра Ильича, явствует, что образы грозы проходят через нее красной нитью, создавая тревожный фон действия. «Вступление: adagio (детство Катерины и вся жизнь до брака), (allegro) намеки на грозу; стремление ее к истинному счастью и любви (allegro appassionato); ее душевная борьба; — внезапный переход к вечеру на берегу Волги; опять борьба, но с оттенком какого-то лихорадочного счастья; предзнаменования грозы (повторение

[1] Н. А. Добролюбов. Избранные сочинения, стр 306.

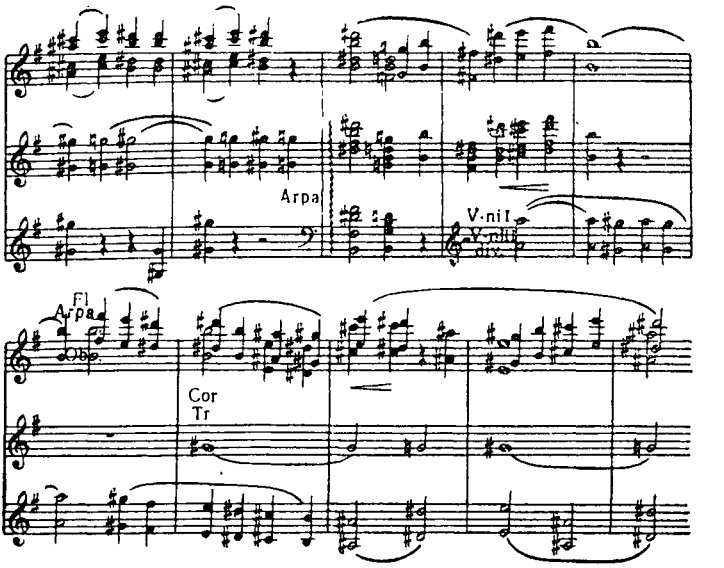
мотива после adagio и его дальнейшее развитие), гроза; апогей отчаянной борьбы и смерть»[1].

Нарастающее на протяжении всей увертюры напряжение завершается чувством отчаянной решимости, непримиримости. Музыкальный образ Катерины, так же как и его литературный прообраз в драме, претерпевает у Чайковского существенную трансформацию по мере развития действия. Во вступлении («Детство Катерины и вся жизнь до брака») звучит народная песня «Исходила младенька»:

Суровая и печальная лирика этой песни, ее диатонизм, ее глубокая простота подчеркивают трагическую силу подавленных и затаенных чувств[2].

Своеобразным продолжением и развитием этой прекрасной, целомудренно-сдержанной мелодии является тема любви, си мажор:



[1] «Музыкальное наследие Чайковского». М., 1958, стр. 272.

[2] Мусоргский избрал эту же песню для передачи трагического образа другой русской женщины — Марфы в «Хованщине», волевой, героической натуры.

полная нежности и томления, но сохраняющая задумчиво-грустный колорит своего мелодического прообраза. Кроме того, общими в этой теме и в народной песне «Исходила младенька» остаются характер движения мелодии, широта октавного диапазона, ниспадающие квинты. Новый облик Катерины, преобразившейся от охватившего ее чувства любви, характеризуется этой темой.

Частое вторжение грозовых звучаний в музыкальную ткань увертюры создает как бы грозовой фон музыкальной драмы, концентрирующий внимание на наиболее острых ее положениях и активизирующий самое движение ее. Благодаря этому у Чайковского все действие получает более интенсивный, волевой характер; это впечатление закрепляется у слушателя бурно-взволнованной кодой увертюры.

Судя по партитуре, набросок программы не является окончательным. Чайковский, проигрывая брату Модесту свою увертюру, подчеркивал образ Кабанихи, отсутствующий в литературной программе, но ярко выявленный в музыке. Кроме того, ни одно обозначение темпа и характера, наличествующее в программе, не соответствует

обозначениям в партитуре (так, например, в последней нельзя найти ни Adagio, ни Allegro appassionato, обозначенные в программе).

В свою зрелую пору композитор отмечал в программных сочинениях несколько основных узловых моментов избранного им сюжета. Эти-то немногие моменты и разрабатывались композитором симфонически, а все остальное вовсе им устранялось как нечто несущественное (побочные линии действия или чисто внешние, изобразительные элементы).

Так, например, в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» четыре сюжетных момента: патер Лоренцо, борьба Монтекки и Капулетти, любовь Ромео и Джульетты и гибель любящих. Каждый из этих четырех моментов прекрасно разработан. Иначе в «Грозе»: на первый план выступает последование ряда изобразительных ситуаций; после народно-песенного вступления следуют: намек на грозу, церковное песнопение, буйная музыка Кабанихи, мелодия любви Катерины, вновь Кабаниха, вечер на Волге и т. д. Драматизм пьесы Островского заслонен в музыке мельканием пестрых и по большей части крайне коротких эпизодов (например, церковный напев — всего три такта). Только в развитии темы любви уже дает себя чувствовать Чайковский-симфонист.

Эта тема — прямая предшественница любовной темы в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» в силу некоторых ее особенностей, мелодических и гармонических (характер подголоска, ладовая окраска гармонического мажора), и, кроме того, она — родоначальница многочисленных тем любви в творчестве Чайковского (последняя из них — в Третьем фортепианном концерте, 1893 год).

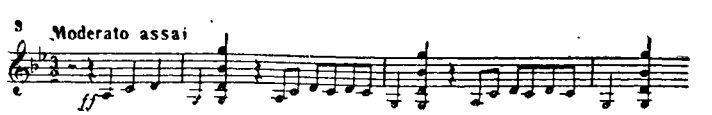
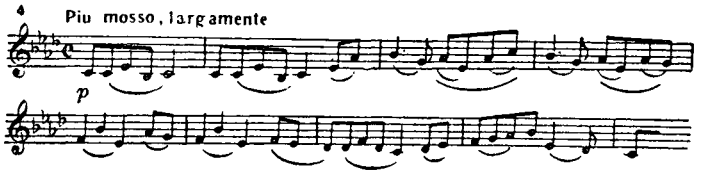
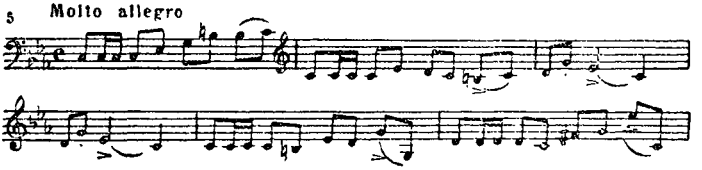
В «Грозе» ясно выступает связь подобных мелодий Чайковского с народным первоисточником. Мы как бы присутствуем тут при рождении мелодического стиля композитора.

Молодой Чайковский с самых первых шагов своей деятельности в качестве композитора-симфониста исходил из послебетховенского состава оркестра, не прибегая, впрочем, ни в одном из своих зрелых программных сочинений к крайностям в поисках новых оркестровых колоритов. Источником знакомства с новейшим для того

времени оркестром послужил композитору оркестр обеих опер Глинки. Чайковский с любовью изучал и глубоко знал партитуры Глинки еще в годы пребывания в консерватории, и глинкинский оркестр долго освещал путь Чайковскому-симфонисту и оперному композитору.

Чайковский развивал принципы оркестрового мышления Глинки в смысле применения их к эволюции тембрового звучания. В этом-то развитии тембра как одной из существенных сторон музыкальной выразительности и лежит основная особенность оркестровых партитур Чайковского, за исключением «Грозы», где внимание молодого композитора было направлено по иному руслу, а именно по линии показа богатства тембров. Петр Ильич оркестровал «Грозу» для следующего состава: три флейты, из них одна пикколо, два гобоя, английский рожок, два кларнета, два фагота, четыре валторны, две трубы, три тромбона, туба, пять ударных, арфа, смычковые (употребление последних изысканно: divisi, флажолеты).

Симфоническая фантазия «Фатум», оконченная композитором в декабре 1868 года, принадлежит к иному типу программных произведений, чем во многом еще несовершенная юношеская «Гроза». В «Фатуме» нет сколько-нибудь развернутой сюжетной линии или последовательного драматического повествования. Содержание «Фатума» сводится к идее судьбы, рока. Одна из коренных идей-образов, пронизывающих все творчество композитора, нашла впервые столь открытое, «объявленное» выражение в данной симфонической фантазии. Прежде всего нужно отметить простоту музыки «Фатума», энергию — качества, сближающие «Фатум» с увертюрой «Кориолан» Бетховена. Я говорю здесь только о типе и характере музыки, а не о сходстве тем и тех или иных эпизодов, которые очень отличны от музыки Бетховена. Полное отсутствие претенциозности чувствуется во всем, начиная с состава оркестра и кончая тематикой и фактурой.

В «Фатуме» три темы. Тема вступления — собственно тема фатума:

Тема главной партии, проведенная как в экспозиции, так и — особенно полнозвучно — в репризе, подчеркнуто диатонична и вызывает в памяти слушателя энергичную поступь главной партии будущей Третьей симфонии (первая часть); характер ее бодрый, утверждающий:

Наконец, тема побочной партии, слегка насмешливая, оживленная, с народно-песенной концовкой:

Она дважды получает, как и тема главной партии, широкое развитие. Неправ Балакирев, приписывавший этой теме комический характер.

Музыкальная идея поэмы «Фатум» сводится к неоднократному возвращению роковой темы вступления. Через восемь лет Чайковский вновь воплотит ее несравненно сложнее и на совершенно новых основаниях в своей «симфонии борьбы с роком» — Четвертой.

Напечатанное на обложке посмертно изданной в 1896 году партитуры «Фатум» стихотворение Батюшкова никакого отношения к данной симфонической поэме не имеет. Вот оно:

Ты знаешь, что изрек,
Прощаясь с жизнью, седой Мельхиседек:
«Рабом родился человек,
Рабом в могилу ляжет.
И смерть ему едва ли скажет:
Зачем он шел долиной скудной слез,
Страдал, терпел, рыдал, исчез».

Стихотворение очутилось в программе концерта, где впервые в Москве исполнялась поэма «Фатум», благо-

даря требованиям друзей композитора разъяснить публике смысл загадочного заглавия поэмы. Вот что рассказывал об этом С. А. Рачинский: «Попало... стихотворение на программу следующим образом. Во время ее печатания Н. Г. Рубинштейну, озабоченному, как всегда, всеми подробностями, касающимися концертов Муз. общ., пришло на мысль, что название «Fatum» слишком неопределенно и что не мешало бы присовокупить к нему несколько стихов, поясняющих значение этого названия. Случай захотел, чтоб я (не слыхавший ни единой ноты из симфонии г. Чайковского) в это время заехал к г. Рубинштейну и припомнил это стихотворение Батюшкова, до тех пор неизвестное ни г. Рубинштейну, ни г. Чайковскому. Подкупленный мрачною красотой стихов Батюшкова, г. Рубинштейн тотчас попросил меня их написать и включил их в программу концерта»[1].

Нельзя, конечно, считать случайностью, что Чайковский согласился поместить эпиграфом стихотворение Батюшкова, но вместе с тем совершенно несомненно, что оно было ему навязано. По существу, неуклюжее стихотворение Батюшкова о Мельхиседеке скорее затемнило, чем разъяснило смысл музыки. Музыка поэмы отнюдь не столь безнадежно пессимистична, как это подсказано содержанием стихотворения. Совсем напротив! Музыка бодрая, деятельная составляет наиболее заметную и длительную часть произведения. И хотя грозные унисоны темы фатума открывают и заключают собой поэму, слушатель все же не может не проникнуться убеждением, что борьба с «роком» не только возможна, но и необходима с точки зрения автора поэмы. Идейно симфоническая поэма «Фатум» ценна тем, что впервые в творчестве Чайковского обнаруживает всю сложность содержания «роковой» тематики его произведений.

Ларош в своей резко отрицательной рецензии на поэму «Фатум» (исполнена в Москве 15 февраля 1869 года под управлением Н. Рубинштейна) оспаривал толкование идеи фатума не как чего-то непреложного, а как объекта борьбы, получающей реальные очертания. Такая материализация этой идеи, по мнению Ла-

[1] См. Ларош. Музыкальная хроника. «Современная летопись», 1869, № 13, стр. 12.

Н. А. Римский-Корсаков

роша, лишала ее поэзии. В нашем представлении, два толкования — Чайковского и Ларош а — идеи фатума принадлежат разным эпохам, причем толкование Ларош а устарело для 60-х годов в России, когда многие отвлеченные понятия утрачивали свою загадочность и обнаруживали прямую связь с реальными явлениями жизни.

17 марта 1869 года «Фатум» исполнялся в Петербурге под управлением М. А. Балакирева, которому Чайковский посвятил поэму. 11 марта Балакирев писал Петру Ильичу, что знакомство его с партитурой задерживается, так как «сначала «Фатум» унесен был Римским-Корсаковым, теперь от Бородина я не могу добиться его...»[1]. «Кучкисты» горячо обсуждали новое сочинение Чайковского и, судя по письмам Балакирева,

[1] «Балакирев. Воспоминания и письма». Л., 1962, стр. 125.

А. П. Бородин

одобряли в поэме картинность музыки, осужденную Ларошем. Балакирев, так же как и Ларош, отметил несовершенство формы «Фатума», но он, в противоположность Ларошу, рекомендовавшему Петру Ильичу изучать прошлое музыки, ориентировал молодого композитора на образцы новой западной и русской программной музыки, назвав в качестве примеров «Прелюды» Листа и «Ночь в Мадриде» Глинки, где «мастерски связаны все темы и все отделы увертюры. Этой-то внутренней, органической связи и нет у вас в «Фатуме»[1].

Петр Ильич расценивал успех «Фатума» в Москве как «значительный»; в Петербурге, по словам Балакирева, «аплодировали мало». Под влиянием выслушанной критики Чайковский предал сожжению партитуру «Фатума». Объяснить такой факт крайней самокритичности, как это делает Кашкин, «удовлетворением временного раздражения» вряд ли возможно, так как «временное раздражение» не может длиться годами (пар-

[1] Там же, стр. 131.

титура оперы «Ундина», например, была уничтожена спустя три года после того, как она была забракована в Петербурге), и кроме того, «удовлетворение» могло бы вылиться в формы менее опустошительные. Нам думается, что подобная строгость Чайковского к самому себе есть обратная сторона необычайно горячего, страстного отношения Петра Ильича к собственным созданиям.

Если он был способен, как никто, восторгаться своими произведениями, то он же, как никто, был и требователен к ним. При этом надо учитывать, что в молодости этот процесс у Чайковского был осложнен нападками критики, с одной стороны, и еще недостаточно ярко выраженными симпатиями публики — с другой. В зрелую пору продолжавшиеся нападки части критики на творчество Чайковского имели противовес в прочно закрепившемся сочувствии и интересе к его музыке со стороны слушателей. Этой «деспотке», как определил в свое время публику Чайковский, Петр Ильич был обязан гораздо более, чем профессиональной критике, чутким и горячим отношением к своему творчеству, отношением, укреплявшим в композиторе сознание своей силы и правоты.

«Ромео и Джульетта», увертюра-фантазия на тему Шекспира, для оркестра, начата после 25 сентября, в черновых эскизах кончена 7 октября, инструментована до 15 ноября 1869 года; в течение лета 1870 года переделана заново. Переделки заключались в уничтожении старой интродукции и сочинении новой, в изменении конца: похоронный марш заменен новой кодой. Переделана во многом и инструментовка. Увертюра посвящена М. А. Балакиреву и в первый раз исполнена под управлением Н. Рубинштейна 4 марта 1870 года. Летом 1880 года она вновь была переработана, или, вернее, приведена в окончательный вид.

Н. Кашкин вспоминал о пребывании М. А. Балакирева весной и летом 1869 года в Москве: «М. А. Балакирев, Чайковский и я были большими любителями длинных прогулок пешком и совершали их иногда вместе. Помнится, что на одной из подобных прогулок М. А. предложил Чайковскому план увертюры «Ромео и

Джульетта», по крайней мере, у меня воспоминание об этом связывается с воспоминанием о прелестном майском дне, лесной зелени и больших соснах, среди которых мы шли» [1].

Балакирев не только предложил Чайковскому сюжет «Ромео и Джульетты» Шекспира в качестве основы программного симфонического произведения, но и составил план увертюры вплоть до отдельных деталей воплощения сюжета; так, например, указал на необходимость воспроизведения сабельных ударов. Самый выбор тональностей главной и побочной партий сонатной формы увертюры — си минор и ре-бемоль мажор — очевидно, сделан по желанию Балакирева, любившего эти тональности. Темы увертюры-фантазии в ее первой редакции 1869 года подверглись строгой критике Балакирева. Вступление хорального типа напомнило «гения мещанской музыки Гайдна». Ее следует, по мнению Балакирева, заменить чем-либо вроде хоралов Листа «с древнекатолическим характером, подходящим к православию... Что касается до... h-moll'ной темы (главной партии.—*А. А.*), то это не тема, а очень красивое вступление в тему, и после C-dur'ной беготни непременно должен быть сильный, энергический мелодический рисунок» [2]. Обе темы побочной партии получили одобрение Балакирева.

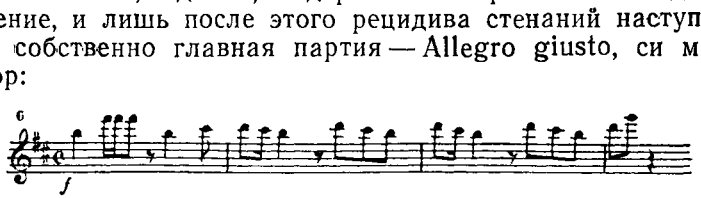
Во второй редакции 1870 года фигурирует уже другой, несравненно более удачный вступительный хорал, и, кроме того, этот напев вторгается и в разработку, составляя неотъемлемый элемент дальнейшего развития. Тему главной партии Чайковский все же оставил в прежнем виде — так же как и обе темы побочной партии. Но и тут Балакирев не успокоился: он предложил новую редакцию конца и самовольно заменил аккорды заключительных тактов, с их энергичными ударами tutti, другими аккордами pp. Сперва Чайковский согласился, но все же восстановил в окончательной редакции первоначальный замысел.

Вступление — Andante non tanto quasi moderato, фадиез минор — построено на хорале сурового колорита (кларнеты и фаготы), с характерной натуральной гар-

[1] Кашкин. Воспоминания, стр. 75.
[2] «Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 145—146.

монией VII ступени минора *(ми)* и заключительным половинным кадансом и в смягченном виде *(ми-диез)*. Строгости величественно бесстрастного мотива противопоставлена острая боль: вступают виолончели и контрабасы, интонирующие резко акцентированный мотив. Вторгаются рыдающие интонации альтов и вторых скрипок; первые скрипки отвечают басам свободной имитацией. Целый мир мучений, подавленных стонов, невыплаканных слез таится в этих немногих звуках, быстро сходящих на нет. Наступает фа-минорный эпизод, где тема стенаний получает свое продолжение: короткие мотивы выражают все ту же скорбь, исчезая под печальные арпеджио арфы. Только тогда возвращаются величественные звуки хорала, на этот раз в фа миноре, у деревянных духовых под сопровождение смычковых pizzicato — прием не новый у русских композиторов и в данном случае весьма удачно примененный. Новое вторжение мотива стенаний, с его ясно выступающими интонациями восходящей кварты, приводит к модуляции в отдаленную тональность ми минор. И этот эпизод ведет к исчезающей звучности ppp. Таким образом, получается смелый модуляционный план вступления: фа-диез минор (хорал) — фа минор (стенания) — вновь фа минор (реприза хорала) — ми минор (стенания). Эти модуляции способствуют обострению ладовых признаков, увеличению драматичности и красочности.

Переход к главной партии — poco a poco stringendo accelerando — тематически представляет синтез обоих мотивов. Быстро наступающее Allegro (6 тактов) завершает модуляцию в си минор и рождает новый, чрезвычайно активный мотив *fis — fis — g — fis — eis,* преобразованный из хорала. Немедленно наступающее Molto meno mosso, однако, задерживает стремительное движение, и лишь после этого рецидива стенаний наступает собственно главная партия — Allegro giusto, си минор:



Отрывочный, синкопированный, крайне неуравновешенный мотив, разжалованный Балакиревым в чин «вступления к теме», дышит драматизмом. Есть в нем

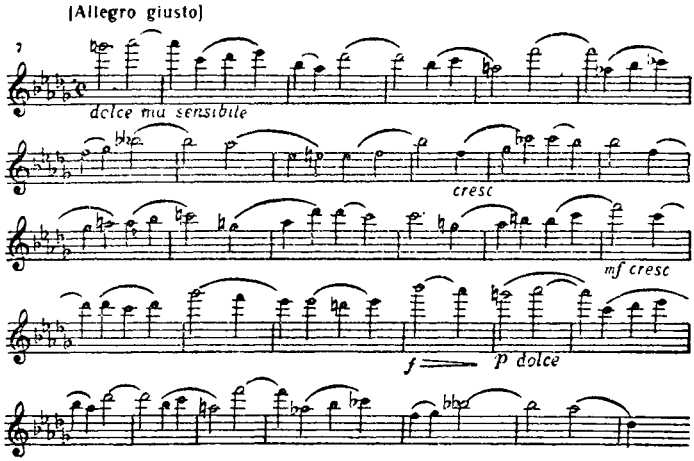
нечто от уличной суеты, от внезапно вспыхнувшей ссоры. Частые модуляции (на протяжении восьми тактов в быстром движении три тональности: H, C, F), общая неустойчивая структура и, наконец, зловещее «мерцание» — все это является не только иллюстрацией столкновения двух враждующих домов Вероны, но и обобщенным образом злого гнета. Сверкают мечи, совершаются убийства, а в музыке слышится мотив, который представляется нам мотивом «злой насмешки» ( ). Большая активность смычковых, перебиваемых грозными ударами, приводит ко второму, сверкающему изложению главной темы — всем оркестром. Далее ткань разрежается: фигурируют лишь эмбрионы темы, в особенности же мотив «насмешки». Когда все успокаивается, из тишины возникает одна из совершеннейших тем любви, созданных Чайковским. Ее структура трехчастна: после восьми тактов ее изложения в смешанном тембре засурдиненных альтов и кларнета появляется вторая побочная тема у засурдиненных скрипок. Эта баюкающая тема мягко контрастирует с первой. И только после двадцати тактов беспрерывного звучания этой второй темы возникает полная мелодия первой любовной темы во всей ее возвышенной красоте.

После завершения побочной темы начинается заключительная партия экспозиции ppp: на тоническом органном пункте *ре-бемоль* звучат равномерные аккорды арфы в нисходящем направлении. Мелодическая линия представляет обобщенное и упрощенное, «баюкающее» движение второй побочной темы, а смычковые и духовые тем временем интонируют разрозненные звенья любовной темы.

Чем обусловлены несравненная красота и совершенство этой темы любви? Формирование мелодического стиля Чайковского, достигшего своего совершенного выражения уже в 60-е годы в теме любви из «Ромео и Джульетты», представляло по сути дела симфонизацию музыкальных образов народной песни, как будто расправляющей крылья после долгой неволи. Чуткая реакция художника-музыканта на «потребность возникающего движения русской жизни» сказалась прежде всего в этом волшебном музыкальном раскрытии сокровенных душевных сил народа. Если проследить эволюцию ме-

лодического стиля от песни «Исходила младенька» через тему любви в «Грозе» к любовной мелодии в «Ромео и Джульетте», то можно утверждать, что чудесная красота последней сродни народной песне, от которой она унаследовала широкую напевность и силу, теперь уже не скованную, а открыто заявляющую о своем праве на счастье.

Новыми чертами, отличающими эту мелодию, по сравнению с ее предшественницами, являются активное завоевание мелодической вершины — кульминации чувства (имеется в виду секвентное восхождение) и вообще большая насыщенность симфонического звучания. Вот эта мелодия в ее полном проведении:



Н. А. Римский-Корсаков говорил об этой теме (в 1892 году): «... до чего она вдохновенна! Какая неизъяснимая красота, какая жгучая страсть; это одна из лучших тем всей русской музыки!»[1]. По мелодической структуре и широте рисунка эта тема чрезвычайно близка к мелодии романса «Нет, только тот, кто знал».

Второй четырехтакт является секвенцией на малую терцию вниз, а гармоническое сопровождение представляет изысканные чередования: си-бемоль мажор — ми-бемоль минор — ре-бемоль мажор. Нежный, баюкаю-

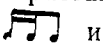
[1] В. В. Ястребцев. Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, вып. I. П., 1917, стр. 45.

щий напев скрипок составляет среднюю часть симметрии. Вторая побочная тема родственна такой же теме побочной партии Первого фортепианного концерта (первая часть). И там и тут — одинаковый характер музыки и одинаковая ритмическая структура: a a b b. Наконец, широкое изложение и развитие первой темы дают ключ к пониманию того выражения любовного томления, которым до краев полна эта музыка: свободно льющаяся у гобоев и флейт тема сопровождается непрерывными вздохами сначала одной, а затем двух валторн в унисон. В соединении с изысканными, тающими созвучиями эти мотивы «вздохов» дают единственный в своем роде пример полной связности в передаче длительного спада сильного, страстного чувства.

Нужно добавить, что сложный тональный план экспозиции — fis, h, Des — не характерен для Чайковского и продиктован заданием Балакирева.

Разработка строится вначале преимущественно на элементах главной партии и вступления. Выдающуюся роль играют зловещие «мерцания» (мотив «насмешки»). Тревожный гул возбужденных ритмов, напряжение схватки слышатся в этих перекличках оркестровых групп, в этих непрекращающихся ударах, резких импульсах. Только тут, в разработке, становится понятным, какие огромные возможности развития заключены в энергичной первой теме главной партии. Злое начало торжествует, и голос хорала окончательно тонет в пылу схватки. Это — одна из сильнейших по драматизму разработок Чайковского.

Разберем ее подробно. Первые семь тактов разработки восстанавливают интонации главной темы — картину уличной схватки Монтекки и Капулетти. Гармоническое содержание определяется в этих тактах модуляцией в фа-диез минор. Замечателен по красоте и драматической силе период (такты 8—26) фа-диез минор, точно перенесенный в такты 30—47 на полтона выше (соль минор). Здесь беготня смычковых, идущая от темы главной партии, соединяется с мелодией вступления (хорал) у валторн. Обе темы сильно драматизированы, и прекрасное звучание этой музыки носит на себе печать трагизма. Этому впечатлению содействуют «мерцающие» аккорды духовых в промежутках между отдельными отрезками мелодии хорала. Эти два прове-

дения темы хорала под трагические «вихри» темы главной партии (тема схватки) разрастаются в tutti, насквозь пронизанное ритмом  и подготовляющее бурный си минор главной партии репризы.

Энергичная реприза выделяется тем, что первое проведение любовной темы опущено и побочная партия — на этот раз в ре мажоре — начинается прямо со второй побочной темы, после которой идет богатое изложение любовной темы. Вообще реприза обладает значительно более интенсивной звучностью.

«Ромео и Джульетта» начинается с развернутого пролога (вступления), фа-диез минор, а заканчивается си-мажорным эпилогом Moderato assai. На фоне глухих ударов литавр в соединении с контрабасами pizzicato раздается вопль отчаяния:

Замечательна измененная тема любви, при помощи которой достигнут незабываемый эффект. Однако уже тут звучит примирение: в высшем регистре скрипок возникает спокойный вариант любовной темы, и лишь последние восемь ударов tutti ff напоминают о непрекращающейся жестокой борьбе[1].

Я говорил о выдающейся красоте основных тем и их вариантов. Не менее прекрасна и форма увертюры в целом. Эта последняя является совершенным примером стройной конструкции, в высшей степени целесообразного распределения материала. Идеальное чувство меры проявляется решительно во всех частях, разделах, эпизодах увертюры-фантазии и в методе воплощения сюжета в музыке. Все элементы сюжета крайне обобщены и концентрированы: сложная, извилистая фабула сведена к четырем моментам, из которых каждый получает симфоническое развитие. Звукоподражания (сабельные удары в начале главной партии) настолько крепко спаяны с чисто ритмическим строем самой темы, что ни на один миг не воспринимаются отдельно

[1] Такие же удары звучат в последних тактах «Франчески».

от общей звуковой картины схватки. Изобразительность этой картины опосредствована симфоническим развитием. Мало того, стремясь к наибольшей обобщенности, Чайковский устранил даже похоронный марш, фигурировавший в первой редакции увертюры-фантазии, так как этот марш непосредственно иллюстративен (в смысле сценической ситуации) и не являлся в данном случае обобщением через жанр. Во второй редакции «Ромео и Джульетты» композитор снял маршевую коду, заменив ее траурной фразой — выразительнейшим вариантом темы любви.

Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» является истинно классическим произведением искусства. В данном случае я рассматриваю классику как категорию, означающую всестороннее совершенство и гармонию художественной формы в ее неразрывном единстве с содержанием. Содержание это сказалось в правдивом отражении могущества любви, противоборствующей объективным силам принуждения. Преследование свободы чувства являлось одной из жестоких средневековых форм общественного гнета. Грубое господство родительской воли, подавляющей личность молодых любящих, власть сословных предрассудков — вот действительные причины гибели двух прекрасных юных героев шекспировской трагедии и главная идея увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского. Создавая это произведение, композитор руководствовался не только предпочтением, которое он отдал именно этому художественному произведению перед другими в силу чисто эстетических его качеств. Как гениальный русский художник-шестидесятник, он не мог при творческом воплощении этого сюжета (подсказанного ему другим музыкантом-шестидесятником — Балакиревым) не опираться на современную ему русскую реальную действительность, с ее дикими нравами, запечатленными, скажем, в «Грозе» Островского (послужившей, как мы знаем, сюжетом для более ранней увертюры Чайковского). Совершенно то же можно думать и о других нерусских сюжетах Чайковского: их содержание будило отклик в русской демократической среде его времени.

Ларош был раздражен «рапсодичностью» «Ромео и Джульетты», «совершенным отсутствием» в ней «орга-

нической связи» элементов, но при этом меркой ему служила голая схема сонатного аллегро, вне всякой зависимости от содержания музыки. Здесь он, как в большинстве случаев, является теоретиком, не учитывающим исторического развития форм музыкального искусства и принимающим на себя роль охранителя его основ. К сожалению, эта роль помешала Ларошу оценить правильно многие явления русской музыки, причем это касалось не только творчества Чайковского. Он «не поспевал» за быстрым, колоссальным по размаху и разнообразию движением «к новым берегам» в русской музыке, постоянно направлявшим русских композиторов на поиски новых тем, форм, жанров. Для примера достаточно вспомнить богатейшее оперное наследие Н. А. Римского-Корсакова, в котором отразились настойчивые искания композитором новых оперных форм.

Среди незаконченных произведений Чайковского обращает на себя внимание «Дуэт Ромео и Джульетты», сюжетно и музыкально-тематически связанный с увертюрой-фантазией. Эскиз закончен С. И. Танеевым. В окончательном виде это произведение является дуэтом тенора и сопрано на слова, заимствованные у Шекспира из сцены расставания.

Импульс к созданию музыки для сцены расставания был дан В. В. Стасовым. В своем письме от 21 января 1873 года к Чайковскому В. В. Стасов пишет:

«В первой Вашей увертюре Ромео Вы, к несчастью, выпустили «няньку», эту гениальную шекспировскую фигуру, и картину «раннего утра» итальянского, когда происходит сцена любви. Как ни хороша Ваша увертюра, но, конечно, она тогда была бы еще лучше»[1]. Много лет спустя Чайковский отчасти восполнил этот пробел.

Поэзия шекспировского текста нашла свое полное и прекрасное выражение в мелодии начального диалога, принадлежащей целиком Чайковскому. Все лучшее, все светлое, что создано композитором на тематику поэтической любви, сведено тут воедино. Вспоминается чудесная мелодия романса «Скажи, о чем в тени ветвей», с ее диатонизмом на узком диапазоне квинты и неустойчивыми оборотами (см. такты 3—4 дуэта). Мотив c_2—b_1—a_1—g_1—d_2—d_2—c_2 служит мелодической основой диало-

[1] «Русская мысль», 1909, кн. 3, стр. 105.

га-речитатива Andante non tanto quasi moderato, фа мажор — до слов: «...но сладко мне и умереть по твоему желанию». Начиная с этого момента, дуэт — Allegro giusto, ре-бемоль мажор — принимает ариозный характер и строится на второй побочной теме увертюры-фантазии, тем самым погружая слушателя в сферу сладостных томлений. Когда же на словах Ромео «О, миг блаженства...» и позже на его же словах «О, ночь блаженства, остановись и скрой...» вступает прославленная мелодия первой побочной темы на рыдающих «вздохах» валторны и на изысканно пряных септ- и нонаккордах,— томление достигает предела.

Распланировка материала изобличает руку Танеева: следуя принципу верности словесному тексту, Сергей Иванович вводит иллюстративный эпизод più mosso («День, день настал»), делящий весь дуэт на две части, причем вторая повторяет в расширенном виде первую.

Фа-мажорный диалог-речитатив сменяется теми же элементами побочной партии ре-бемоль мажор. Широкое заключение, как, впрочем, и длинное оркестровое вступление к дуэту, свидетельствует о желании Танеева оформить дуэт в большом оперном или концертном стиле, что, видимо, не входило в намерения автора, судя по камерной, интимной простоте начального диалога.

Во всяком случае, дуэт, даже в таком виде, существенно дополняет наше представление о том, как именно трактовал Чайковский шекспировскую тематику любви, и заставляет остро сожалеть, что замысел оперы на этот сюжет остался неосуществленным.

Следующее программное произведение Чайковского «Буря» несколько отходит от взятой им в «Ромео и Джульетте» линии социальной драмы в сторону фантастики, красочности, живописного симфонизма.

Музыка Чайковского — поет. Поют его вокальные мелодии, поют и его симфонии, квартеты и другие инструментальные произведения. Действующие лица его опер олицетворяются в мелодии. Напевность музыки Чайковского имеет два реальных источника: народную песню и романс. Удельный вес каждого из этих двух начал менялся в течение жизни композитора, но они распределяются по всем видам и родам обширного творческого наследия Чайковского.

Произведения молодого Чайковского изобилуют народно-песенными элементами. Наряду с прямыми заимствованиями композитор нередко сохранял и в своих мелодиях характерные черты, свойственные песенно-танцевальной народной музыке. И позже, когда народные мотивы в их непосредственной форме стали все реже встречаться на страницах произведений Чайковского,— он неизменно интересовался народными мелодиями. В клинском архиве хранятся записи русских песен, сделанные рукой композитора.

Уже в молодости Чайковский выработал твердый взгляд на народную музыку. Чрезвычайно резкий тон, который господствует в его фельетонах и заметках, посвященных исполнителю русских песен Д. А. Славянскому, вызван горячей любовью Чайковского к подлинному народному творчеству.

Чайковский не только любил народную песню: он ее прекрасно знал. В основе этого знания лежит тщательное изучение народной музыки, ее характерных черт, ее стиля. Об этом свидетельствует обмен письмами между Львом Толстым и Чайковским по поводу сборника песен, присланного великим писателем композитору для обработки. Лев Толстой писал: «Посылаю Вам, дорогой Петр Ильич, песни. Я их еще пересмотрел. Это удивительное сокровище в Ваших руках. Но, ради бога, обработайте их и пользуйтесь в Моцартовско-Гайдновском роде, а не Бетховено-Шумано-Берлиозо-искусственном, ищущем неожиданного, роде» [1].

24 декабря 1876 года Чайковский ответил Л. Толстому:

«Граф! Искренно благодарен Вам за присылку песен. Я должен Вам сказать откровенно, что они записаны рукой неумелой и носят на себе разве лишь одни следы своей первобытной красоты. Самый главный недостаток — это, что они втиснуты искусственно и насильственно в правильный, размеренный ритм. Только плясовые русские песни имеют ритм с правильным и равномерно акцентированным тактом, а ведь былины с плясовой песнью ничего общего иметь не могут. Кроме того, большинство этих песен, и тоже, по-видимому, насильствен-

[1] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 62. М., 1953, стр. 297.

но, записано в торжественном D-dur'е, что опять-таки несогласно с строем настоящей русской песни, почти всегда имеющей неопределенную тональность, ближе всего подходящую к древним церковным ладам. Вообще, присланные Вами песни не могут подлежать правильной и систематической обработке, т. е. из них нельзя сделать сборника, так как для этого необходимо, чтобы песнь была записана, насколько возможно, согласно с тем, как ее исполняют в народе... Кроме Балакирева и отчасти Прокунина, я не знаю ни одного человека, сумевшего быть на высоте своей задачи».

Это письмо является доказательством того, как строго подходил Чайковский к записи народных песен. Прежде всего он тонко дал понять Толстому, что слово «искусственность» подходит не к Бетховену, Шуману и Берлиозу, а к плохим записям, сделанным, по всей вероятности, Толстым. По существу же композитор предъявил суровые условия определения русского народно-песенного стиля.

•Обратимся к фортепианным обработкам пятидесяти русских народных песен (1868—1869, без опуса), выбранных Чайковским из сборников Вильбоа и Балакирева. Самый выбор указывает на тонкое чутье композитора. Надо было быть настоящим знатоком песен, чтобы сделать то, что так удалось 28—29-летнему композитору, а именно: уловить и отобрать наиболее исторически устойчивые, жизнеспособные элементы. Ряд песен из числа помещенных в сборнике Чайковского до сих пор держится в народной памяти. Таковы песни №№ 1 («Исходила младенька»), 19 («Я вечор, млада, во пиру была»), 21 («Не шум шумит», она же — «Песня про татарский полон»), 23 («На море утушка купалася»), 31 («Не спасибо те, игумну тебе»), 34 («Катенька веселая»), 38 («Заиграй, моя волынка»), 42 («Под яблонью зеленою»), 48 («У ворот, ворот»), 49 (бурлацкая «Эй, ухнем»).

Просматривая мелодии, использованные Чайковским в целях обработки, мы убеждаемся в том, что они не втиснуты искусственно в ту или другую тональность мажора или минора и их строение, как и каденции, свойственно народным ладам. Их метрика не умещается в рамках равнотактового строения, если песня, разумеется, не плясовая. Чайковский не только бережно сохра-

нил стилевые особенности, содержащиеся в песнях, но в процессе обработки заметно усиливал эти признаки.

Что же касается фортепианной звучности без участия вокальной партии, то, видимо, появление сборника песен для четырехручного исполнения на фортепиано, заказанного Чайковскому Юргенсоном, ответило назревшей потребности в народном репертуаре домашнего музицирования. Нужно не забывать, что в конце 60-х годов в среде демократической интеллигенции русские мотивы в искусстве ценились едва ли не больше всего остального. Мы не ошибемся, если признаем выдающееся значение этого сборника для любителей-горожан того времени. В 60-е годы по рукам меломанов ходило немало обработок русских народных песен, и сборник Чайковского появился на свет в большой семье себе подобных.

Разнообразие стилистических приемов, использованных Чайковским в пределах единого народного (вернее, национального) стиля, поразительно. Тут и более или менее строгий полифонический принцип («Уж ты, поле, мое поле»), и гармонические приемы обработки («Исходила младенька»), и техника подголосков («Эко сердце, эко бедное мое»), и разные формы фортепианного изложения.

Многие обработки выделяются своеобразными «ладовыми» каденциями, отмеченными суровым колоритом, характерным для старинной крестьянской песни. Лишь изредка Чайковский выходит за пределы строгого оформления народной мелодии и дает свободную обработку в духе усложненных инструментальных вариаций (например, второе проведение песни «Поблекнут все цветики»).

Написанные рукой сильного, уверенного художника, одаренного «изобретательностью и фантазией» (два основных требования, служившие для Чайковского главными критериями оценки художественных творений и их авторов), эти обработки песен дают представление о народной жизни и народной мечте в отдаленную, но навсегда памятную нам эпоху нашей родины.

Первые шесть романсов Чайковского ор. 6 созданы в ноябре 1869 года. Они написаны на тексты А. К. Толстого, А. Н. Плещеева, Е. П. Ростопчиной и Л. А. Мея (из Гейне и Гёте). Чайковский любил поэзию А. К. Тол-

стого и не раз писал романсы на его слова. Поэт привлекал композитора, по всей видимости, той обобщающей мыслью, которая украшает лучшие его стихотворения. Правда, нередкий у Толстого холодный пафос и склонность к резонерству как нельзя более далеки от требований Чайковского, но эта сторона творчества поэта не отразилась в произведениях композитора. С поэтом-демократом А. Н. Плещеевым Чайковский лично встречался: оба были членами московского Артистического кружка. Тексты Плещеева [1] неоднократно использовались композитором в его романсовом творчестве.

Уже ранним романсам Чайковского присущи цельность, органичность музыки, безукоризненное совершенство формы. При этом разнообразный мир чувств наполняет первые шесть романсов: радость и боль, величавость и порхающее веселье, глубокая меланхолия и страстный порыв. В этих романсах поражают сила и собранность эмоций, а также лаконизм и безошибочная направленность выразительных средств. Благодаря этому лучшие из них — «Нет, только тот, кто знал» на слова Л. Мея (из Гёте), «Ни слова, о друг мой» на слова Плещеева, «И больно, и сладко» на слова Ростопчиной, «Отчего» на слова Л. Мея (из Гейне) — обладают характерной индивидуальностью, прочно врезающейся в память слушателя, будучи раз и навсегда связанной с данным поэтическим образом.

В этих романсах обозначилось свойственное Чайковскому сочетание напевной, естественной мелодии с подчас сложным, художественно самостоятельным аккомпанементом. Большой мелодической выразительности композитор достигает в пределах малых интервалов — от малой терции до квинты. В первых двух романсах — «Не верь, мой друг» и «Ни слова, о друг мой» — партия голоса сродни народно-песенным интонациям. Несравненный по красоте романс «Нет, только тот, кто знал» замечателен строгим профилем своей глубоко вырази-

[1] Интересно мнение В. Майкова о лирике Плещеева. Поэт «нередко говорит в своих стихах о самом себе, но это не плаксивые жалобы на судьбу, не стоны разочарования, не тоска по утраченном личном счастье — нет, это вопли души, раздираемой сомнением, глухая и упорная битва с действительностью, безобразие которой глубоко постигнуто поэтом и среди которой ему душно и тесно, как в смрадной темнице...».

тельной мелодии, затаённо-страстной и вместе страдальчески-суровой.

Многочисленные пьесы для фортепиано Чайковского составляют весьма значительную по своему удельному весу группу камерных сочинений композитора. Петр Ильич смолоду был превосходный пианист. Несомненно, он уже в те годы переиграл значительную часть мировой фортепианной литературы, но ничьи влияния не сковали развития его собственного стиля. Фортепианный стиль Чайковского носит черты, продиктованные требованиями основного творческого метода композитора — метода симфонизма, широкоохватного, раздвигающего привычные рамки жанров и стилей.

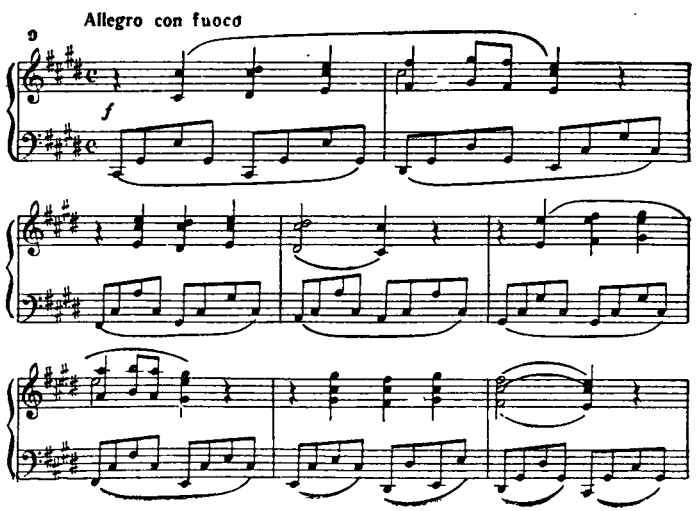
Фортепианной фактуре Чайковского свойственно характерное сочетание выразительной, полнокровной кантилены с так называемой «тяжелой» техникой (многозвучной аккордикой и «тяжелыми» октавами — словом, всем фактурным арсеналом, требующим применения «плечевой игры»). Категория «легкой» техники (пассажи и все виды техники, связанные с движениями кисти, пальцев), как правило, встречается у молодого Чайковского сравнительно редко: он избегает таких форм фортепианной музыки, как этюды, прелюды, где в большинстве случаев «легкая» техника преобладает. Из двух элементов, составляющих в своем сочетании своеобразную фактуру Чайковского, а именно кантиленного и «крупнотехнического», основная, господствующая роль принадлежит безусловно первому из них. Кантилену Чайковского знают и любят миллионы слушателей, и не только тогда, когда она звучит в исполнении голоса или инструментов, приближающихся к нему по своему тембру. Чайковский владел редким искусством «петь на фортепиано». Напомним такие кантилены, как «Романс» ор. 5, «Баркарола» и «Осенняя песня» из «Времен года». Что же касается крупной фортепианной техники,— она придает пьесам Чайковского симфоническую мощь звучания.

Симфонические принципы проникают во все жизненные центры фортепианной музыки Чайковского, начиная от голосоведения и кончая яркими контрастами используемых жанров. Чайковский соединяет в одном сочине-

нии несовместимые, казалось бы, темы и жанровые эпизоды, характерно-контрастные элементы, образующие в конце концов единство. Примеры таких сочетаний рассыпаны по страницам фортепианных сочинений уже в первом периоде творчества Чайковского. Под этим углом зрения мы и рассмотрим лучшие фортепианные произведения молодого Чайковского.

Наиболее ранними фортепианными сочинениями Чайковского, известными нам, являются Тема с вариациями ля минор и соната до-диез минор, написанные еще в годы учения (1863—1865).

В первом сочинении преобладает шумановская фактура, хотя в некоторых вариациях прорываются и более крупные планы изложения, напоминающие молодого Листа. В этом сочинении чувствуется значительная роль жанровых контрастов, например, в вариациях V и VI, из которых V — энергичный марш, а VI — грациозная, сентиментальная пьеса.

Четырехчастная соната до-диез минор — темпераментное, яркое произведение, носящее романтические черты. Она изобилует контрастами, оригинальными находками фактуры. Бросается в глаза богатство тем, образов. Свежестью и взволнованностью дышит красивая тема связующей партии в первой части:

В ней уже предчувствуются прекрасные формы будущих шедевров композитора: главная тема первой части фортепианного трио памяти Н. Г. Рубинштейна и ария Лизы в сцене у Канавки из «Пиковой дамы» близко напоминают эту мелодию.

«Scherzo à la russe» («Скерцо в русском духе»), си-бемоль мажор, ор. 1 № 1, сочинено в первые месяцы 1867 года, посвящено Н. Г. Рубинштейну. Оживленная тема «Скерцо» заимствована Чайковским из одночастного квартета си-бемоль мажор, написанного еще в период ученичества, в 1865 году. Пьеса была названа первоначально «Каприччио». Тема записана Чайковским в Каменке и является украинской народной песней. Своеобразные дробления метра на сильной доле заимствованы из песни и придают всей пьесе характерную синкопичность.

Тема разработана мастерски путем беспрерывного нанизывания все тех же — и варьированных — мотивных звеньев, что приближает мелодику пьесы к народному танцу. В безукоризненном ведении подголосков заметна традиция «Камаринской» Глинки. Уже в этой ранней пьесе Чайковского выделяется существенная особенность тематической работы композитора: легкость и свобода самых крайних отклонений от рисунка темы при сохранении одного или нескольких общих признаков, позволяющих незаметно подвергать ее существенной трансформации, с сохранением единства. В данном случае таким признаком остается дробление сильной доли

В первом разделе тема лишь недолго сохраняет свой цельный вид. Вскоре она растворяется в типичных токкатных фигурах. Здесь остаются только общие формы движения и указанное дробление. Но тема продолжает возрождаться в разных вариантах, из которых очень изящен ми-бемоль-мажорный. Он составляет средний раздел формы. В репризе заметны злоупотребления недостаточно опытного в фортепианной фактуре молодого композитора сверхмассивными, утомительными своей непрерывностью токкатными фигурами (непрерывное движение октавами и аккордами). Но идея проведена с упрямой последовательностью: из прозрачной глинкинской фактуры рождается стихия массовой пляски, достигающей апогея в заключительном Presto. Варианты ос-

новной темы тут бесчисленны. Так, например, в эпизоде Quasi adagio, предшествующем коде (остановка перед заключительным сильнейшим напряжением), появляется усложненный мелодический вариант на основе имитаций.

В коде тема имеет упрощенный вид. Это объясняется тем, что музыка принимает облик трепака — танца, в котором излишня всякая детализация мелодии. Несмотря на многочисленные случаи отчленения, тема все же сохраняет свою индивидуальность. Эволюция темы ведет, как это часто бывает у Чайковского, к ее упрощению.

Содержание этой первой напечатанной фортепианной пьесы Чайковского сводится к нарастающему и ширящемуся движению народно-песенной темы, приближающейся к танцу. Непрерывное движение образует, несмотря на постоянное повторение одного и того же мотива, живой процесс нарастания. От сдержанной упругости до вакхической пляски идет эта неуклонная линия, лишь дважды прерываемая более спокойными моментами.

«Песня без слов», Allegretto grazioso e cantabile, ор. 2 № 3, фа мажор (июнь — июль 1867 года), посвящается В. В. Давыдовой, принадлежит к числу наиболее популярных пьес Чайковского. Она исполняется в бесчисленных аранжировках. Секрет ее обаяния заключается в светлом колорите легкой мелодии. Но и эта грациозная мелодия, с ее внутренней гармоничностью, окрашена грустью (эпизод соль минор). Выражением мужественной энергии дышит горделивая мелодия energico си-бемоль мажор — ре минор; она вторгается своим полонезным ритмом в ткань певучей «песни без слов». Этот торжественный ритм появляется дважды как естественный результат процесса нарастания и звучит победным торжеством. Такое разнообразие жанров, объединение которых выражает все богатство восприятия жизни, начиная от душевного гармонического покоя, слегка оттененного дымкой меланхолии, и кончая благородной, мужественной энергией действия, безусловно является причиной того, что эта небольшая пьеса приобрела во всем мире широкую популярность.

«Вальс-каприс», A tempo rubato non troppo mosso, ор. 4, ре мажор, сочинен в октябре 1868 года, посвящен А. Доору. Вальс этот написан в жанре, далеком от обычного танца. Интонации и ритм вальса взяты тут

не в их непосредственной, танцевальной форме, а опосредствованно, в целях выражения различных душевных состояний. Варианты мелодий вальса заслуживают изучения как образцы мотивной работы композитора. Так, измельченный ритмический рисунок, свойственный мелодии основного звена, вскоре приобретает более широкое «дыхание»: в результате процесса разработки темы возникает новый ритм (molto ritenuto). Средний раздел — Tranquillo — представляет собой меланхолический напев. Огненное Presto — кода; начинается martellato, характеризуется бурным движением, смелыми вариантами тем и заканчивается октавными пассажами con fuoco.

«Вальс-каприс» является одним из значительных произведений молодого Чайковского. Он носит следы романтических веяний. Ирония, «демонизм», скрытые в оболочке салонного блеска, дают о себе знать в капризных оборотах, в длинных хроматических ходах, цепи секвенций доминантами, а главное — в дразнящей смене эпизодов, тональностей, мелодий, настроений. Но у Чайковского жанр романтического вальса претерпевает значительные изменения: на фоне элегантной фактуры возникают интонации скорбной меланхолии, теплой и простой человеческой эмоции.

Средний раздел — Tranquillo — дает этому убедительный пример. Трогательный короткий мотив *g — b — as — g — f*, так же как и другой мотив — *f — f — f — f — fes — as — g — f* и его варианты,— глубоко печален. Если прибавить к этому преобладающий минор, типичные альтерации, обилие отдельных повторяющихся органных пунктов и выдержанных звуков, то станет ясным, что этот раздел выражает жалобу; это — прообраз вальса Третьей сюиты Чайковского.

Реприза украшена блестящей фактурой перемежающихся октав, легких узоров.

Тематика меланхолии, однако, не исчерпана: замечательна трансформация первой из приведенных двух тем среднего раздела. Она неожиданно выплывает в блестящем звучании ff (соль-диез минор), чтобы тут же рассыпаться в воздушных, тонких узорах.

«Романс», фа минор, ор. 5, посвященный Дезире Арто, написан в ноябре 1868 года. «Романс» заключает в себе две мелодии — лирико-элегическую и плясовую (средний раздел и кода).

Красивая певучая мелодия фа минор, со средним звеном в ля-бемоль мажоре, сочетается с ярким контрастирующим эпизодом пляски ре-бемоль мажор на остинатном басу, разрастающейся до ff и заканчивающейся страстным речитативом, вводящим в репризу. Если в элегии господствуют обороты S T, то в танце преобладают доминантовые гармонии, что усиливает контраст. В этих условиях особенно поражает органичность переходов от одного жанра к другому. Композитор находит здесь глубокие скрытые связи.

Большое значение имеет повторение в конце пьесы мелодии среднего раздела. Этими чертами создается, наряду с присущей «Романсу» контрастностью, и момент единства. Обвинение в бессвязности формы Чайковский слышал столь же часто, как и Бетховен и Шопен. Между тем в «Романсе» достигнут синтез, и непосредственное воздействие пьесы на слушателей всегда очень сильно, а единство формы не подвергается сомнению.

Роль Чайковского в развитии жанра русской симфонии исключительно велика. В 70-х годах его симфонии достигли художественного уровня, несравнимого с достижениями в этом жанре у современных ему западных композиторов, и уже тогда стали ведущими среди русских симфоний. Это могло произойти лишь потому, что и в данном сугубо лирическом жанре Чайковский остался верен своей реалистической эстетике, принципам демократизма.

Прогрессивные глинкинские традиции программного инструментализма проникли и в первые симфонии Чайковского, где присутствуют в той или иной мере элементы программности. В иных случаях расшифровке этих элементов помогают собственные указания композитора. Вспомним программные обозначения в Первой симфонии, характер финалов Первой, Второй и Четвертой симфоний, не говоря уже о цельной и законченной программной канве Четвертой, канве, разъясненной вплоть до деталей Чайковским в известном письме к Н. Ф. Мекк.

Как мы увидим в дальнейшем из сопоставлений высказываний композитора, Четвертая симфония имеет еще одну программу или, вернее, обобщающую идею. Картинными эпизодами богата и Третья симфония.

Общественная роль симфонизма Чайковского наглядно сказывается в его симфониях, находя свое выражение в их музыкальном языке, в привлечении многочисленных бытующих жанров, формирующих порой целые большие разделы и даже части симфонического цикла (например, вальс Пятой симфонии), а главное — в их идейном содержании.

Исключительную важность имеет в симфониях Чайковского применение народно-песенных и народно-танцевальных мелодий. Но именно тут мы наблюдаем своеобразное явление: народные элементы, обильно представленные в симфониях Чайковского 60—70-х годов, постепенно сближаются с мелодическими элементами романсового происхождения. В первых четырех симфониях композитора это сближение осуществляется главным образом за счет сопоставления элементов крестьянского и городского мелоса, сопоставления, стоящего, как мы увидим дальше, в тесной связи с идейным содержанием этих произведений.

Первая симфония Чайковского в ее начальной редакции (1866) является если не первой русской симфонией 60-х годов [1], то во всяком случае наиболее ранней из сохранившихся в репертуаре. Скромный оркестровый состав — парный без тромбонов [2], — относительно небольшой масштаб, господствующий лирический тон делают Первую симфонию вполне оригинальным явлением русской музыки.

Первая симфония «Зимние грезы» Чайковского насквозь психологична, поскольку вся ее сущность заключается в процессе переживания, щемящего и одновременно сладостного, переживания глубоко лирического. Объектом его является величественный образ России, Родины. Такое толкование этой темы возникло значительно ранее 60-х годов — в поэтических произведениях Пушкина, Гоголя, Лермонтова, позже — Некрасова, у Глинки и других творцов-музыкантов следующих поколений. В Первой симфонии намечается двоякое звучание данной темы: интимно-лирическое в первых трех частях

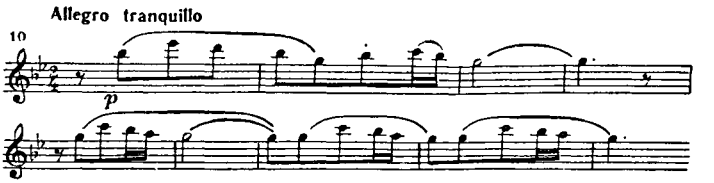
[1] Симфония ми-бемоль минор Римского-Корсакова была закончена в 1865 г.

[2] Флейта-пикколо, три тромбона и туба, большой барабан и тарелки появляются только в финале.

симфонии и торжествующе-победное в финале. Такой порядок последования — сначала личная тема, а затем мир объективной действительности (народ) — сохраняется в симфониях Первой, Второй, Четвертой и объясняется самой идеей названных сочинений.

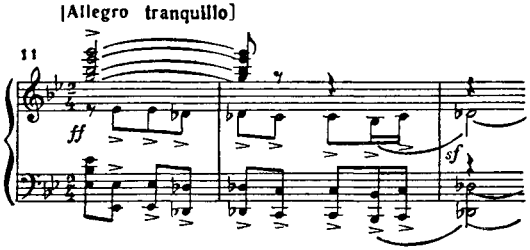
Первая симфония, соль минор, «Зимние грезы», ор. 13, начата в марте и окончена в ноябре 1866 года; посвящена Н. Рубинштейну. Чайковский писал Юргенсону 15 апреля 1886 года: «Она (Первая симфония.— *А. А.*) была написана в 1866 году. По совету Николая Григорьевича до исполнения я в ней сделал некоторые перемены, и в этом виде она была исполнена в 1868 году. Но тогда же я решился подвергнуть ее коренной переделке. Однако ж привел в исполнение это желание не ранее как в 1874 году... Затем ее не играли до 1883 года» [1].

Первая симфония Чайковского не принадлежит к числу произведений непрограммной музыки. Нельзя причислить ее и к категории программного творчества, безоговорочно приравняв ее к таким типичным симфоническим произведениям, как «Франческа», «Ромео и Джульетта» или «Манфред». Тем не менее Первая симфония — сочинение с программной тенденцией, выраженной в заглавиях ее первых двух частей и в характере музыки финала. Она не имеет определенного литературного сюжета, сколько-нибудь развитого и связного, но самые названия — «Грезы зимнею дорогой» и «Угрюмый край, туманный край» — настолько срослись в нашем представлении с тончайшей звукописью симфонии, что буквально неотделимы от музыки этого сочинения. Вся проникновенная прелесть и высокое мастерство симфонии ощущаются уже в первых ее звуках — экспозиции первой части. Каждый элемент этой музыки имеет глубоко выразительное значение. Это относится к первоначальному тремоло скрипок на звуках тонической терции соль минора $g_1 — b_1$. На этом трепетном фоне возникает грустная тема русского народного склада у флейты и фагота через две октавы:

[1] П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. II М.—Л., 1952, стр. 39; в дальнейшем сокр.: ЧЮ.

Уже тут проступает черта мелодического склада, которой принадлежит особая роль в творчестве композитора,— повторение короткого мотива (в данном случае варьированного), вычлененного из более длительного первого построения. Тут он повторяется с прогрессирующим ритмическим уплотнением всей фразы: 4+2+1+1. На всем протяжении изложения темы не замечается смены интонирующих ее инструментов, что так часто встречается в более поздних произведениях композитора. Так, в первый раз тема проводится с начала до конца флейтой и фаготом, а вторично — только альтами. Глубокая пассивность темы выражается в почти сплошной устойчивости — два отклонения по полутакту в субдоминанту лишь подчеркивают полное господство тонической функции. Конец темы (такты 13—16) представляет оборот S T; таким образом, доминанта не появляется ни разу. Этот конец темы характерен мелодическим оборотом $c_2 — d_1 — g_1$ народного происхождения. Таков первый элемент главной партии.

Второй элемент выступает впервые как хроматический мотив опевания у флейт, контрапунктирующий к главной теме во время ее повторения у альтов. Из этого эмбриона рождается хроматическая, острая по своей характерной выразительности, с оттенком фантастики, мелодия узкого диапазона. Развитие экспозиции обусловливается совокупным действием обоих элементов.

Проследим это развитие. Возвратимся ко второму проведению темы у альтов. Здесь замечается активизация гармонического плана. Отклонения в до минор и в си-бемоль мажор, наличие секвенций, двойной доминанты, низкой II ступени — все это резко оттеняет различие между вторым проведением темы и неподвижной гармонией первого проведения. Налицо, следовательно, процесс развития. Нетрудно проследить и дальнейшую интенсификацию — ритмическую и тонально-гармоническую.

Мелодия второго элемента перебегает от гобоя, кларнета и фагота к низким смычковым. Ее живой ритм в дальнейшем уплотняется и достигает чрезвычайно внушительной волевой импульсивности. Обе силы — первый и второй элементы — раскрываются в симфоническом, широком и могучем звучании уже в связующей партии. Рождается богатырский вариант второго элемента, предвосхищающий характер симфонизма Бородина:

Несколько ударов tutti — и возникает светло-лирическая тема побочной партии ре мажор широкого русского склада и трехтактового строения, как в народной песне. Эта тема играет крайне ограниченную роль в построении формы.

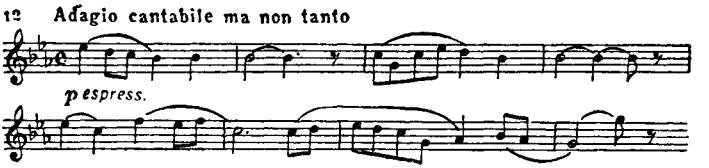
Разработка полна подъема. Все активные элементы экспозиции развиты тут с большой силой. Несмотря на небольшой масштаб разработки, она очень разнообразна. Общий тон активности выражен ритмами «призыва» (например, перекличка валторн и деревянных), подвижностью фактуры. Развитие первой темы достигает драматизма.

Особенность развития заключается, как и во многих других произведениях Чайковского, в постепенном упрощении тем, в сведении их к общим формам движения или простейшим интонациям. Так, например, из первой темы образуется обобщенная интонация трех звуков: $g — a — g$, получившаяся путем сложных трансформаций. Таким обобщением следует признать и другой мотив на интервалах квинты и сексты у низких смычковых. Разработка скорее лирична, так как активность разрешается в меланхолию (повторяющиеся звуки валторны, предвещающие появление репризы).

Начало репризы полно поэзии. Оно обогащено мягкими звучаниями валторн и деревянных духовых, тема проходит в тесном расположении октавных удвоений, в теплом звучании скрипок и альтов, сопровождаемом подголосками виолончелей и контрабасов, вскоре перенимающих тему. Вообще переброска частей (отрезков) мелодии от группы к группе становится, в противоположность экспозиции, частым явлением. Кода построена на энергичном ритмическом основании второго элемента главной партии, становящегося движущей силой развития. Но быстро наступает спад: плотные звукосочетания tutti мгновенно редеют, и вновь печальная тема звучит в ее скромном первоначальном виде. Слышны лишь робкие намеки на второй мотив, да и те сведены на нет...

Тематическое содержание первой части симфонии очень богато: грезы сменяют друг друга, в воображении путника, завороженного быстрым движением тройки, проносятся образы родных песен, сказок...

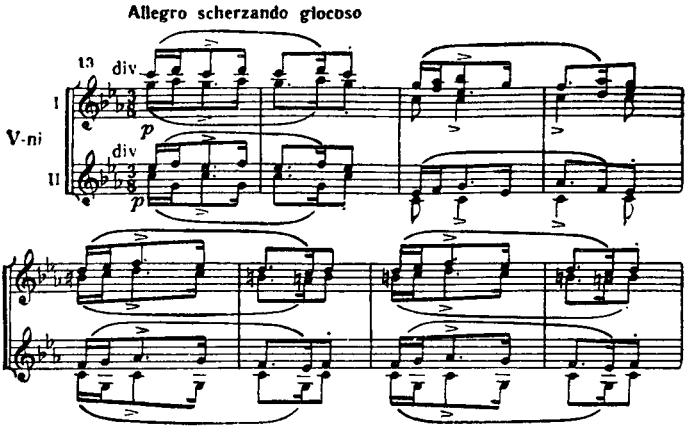
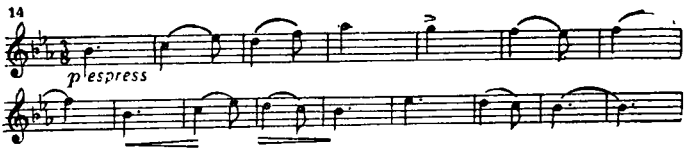
Вторая часть — Adagio cantabile ma non tanto, ми-бемоль мажор — носит заголовок «Угрюмый край, туманный край». Тема любви из увертюры «Гроза» составляет ее певучую интродукцию, которая звучит только у смычкового квинтета под сурдину. Она задает основной тон настроению лирического пейзажа.

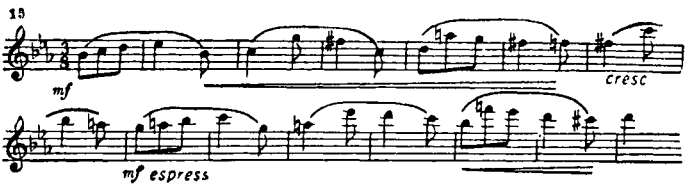
Основная тема второй части вступает лишь на 24-м такте и интонируется гобоем соло на фоне связного синкопированного сопровождения у скрипок, легких фигураций флейты и подвижного баса фагота:

Типичный народно-песенный склад этой длинной, сплошь диатонической кантилены обнаруживается, например, в разрешении субдоминантового звука *фа* на

кварту вниз в тонический звук *до*, в постоянном балансировании между ми-бемоль мажором и до минором, в обычных для русской народной песни оборотах мелодии. Все дальнейшее представляет собой ряд варьированных повторений той же основной мелодии с кульминационным пунктом перед кодой: две валторны интонируют ff кантилену, в то время как тремолирующие смычковые ткут легкий тревожный фон, а флейты и низкие смычковые исполняют подголоски. Нарастание звучности приводит к могучему утверждению темы, за которым следует внезапный срыв на уменьшенном септаккорде. Кода долго поддерживает это неустойчивое созвучие (pizzicati и две флейты *es — fis*), пока, наконец, не звучит умиротворенная музыка вступления. Вторая часть заканчивается лишь намеком на широкую начальную кантилену — замиранием и постепенным рассеиванием звука. Обращает на себя внимание крайняя неустойчивость коды: уменьшенный септаккорд сменяется рядом неустойчивых созвучий (в частности, увеличенным трезвучием *es — g — ces*). Вообще музыка второй части, с ее двумя красивыми кантиленами, дышит тайной тревогой. Самые вариации неоднократно уводят тему в далекие тональности, а конец явно неустойчив (последние два такта представляют формальную концовку в ми-бемоль мажоре).

В целом эта музыка, с ее программным заголовком, явилась одной из ранних русских «пьес настроения». Ее тончайшая выразительность обращена внутрь и потому принадлежит по существу к миру психологических проявлений программности.

Третья часть симфонии — скерцо, Allegro scherzando giocoso, до минор. Изящный ритмически, простой гармонически и глубоко народный по своей мелодии, основной раздел скерцо[1] скрывает под своей «хороводной» оболочкой то же тревожное чувство. Уже первые звуки этой мелодии, в которых нам слышатся интонации «тихой жалобы», доносят до слушателей, несмотря на оживленный ритм, все ту же печаль:

[1] Основной раздел скерцо заимствован Чайковским из его фортепианной сонаты до-диез минор (1865). Для симфонии он транспонировал скерцо в до минор и заменил трио новым вальсовым напевом.

Средняя часть скерцо представляет исключительный по своему обаянию русский вальс:

Мы говорим русский, так как этот вальс в ряду мелодий народного характера первых трех частей симфонии не звучит диссонансом и даже контрастом. Он лишен плохих сторон салонного вальса, в нем нет томной чувственности и манерности. Его глубоко меланхолический и вместе с тем очень мужественный напев как бы объединяет в себе признаки, свойственные русской народной лирике.

Вальсовая мелодия имеет сходство с основной темой второй части. Но самое удивительное в вальсе — это развитие мелодии в нарастающих секвенциях, придающих ей радостную, трепетную полетность:

Финал Первой симфонии Чайковского примечателен в истории русской музыки. Финал этот — ценное и небывалое по тому времени явление в силу идейного замысла, впервые вынесенного на симфоническую эстраду. Идея, породившая музыку данного финала, сводится к сопоставлению личного начала с массовым. Под личным началом тут понимается индивидуальное сознание «мыслящей личности», а под массовым — народ в самом широком смысле. В финале симфонии изображена сцена праздничного гулянья. В дальнейшем названная идея стала одной из основных в творчестве Чайковского, породив такие в полном смысле гениальные произведения, как финалы Второй, Четвертой симфоний.

Финал Первой симфонии начинается прологом Andante lugubre, соль минор, два раза прерываемым общими паузами.

Народной песне, лежащей в основании музыки, придан суровый колорит, символизирующий сосредоточенное раздумье. Течение мелодии прерывается как будто в нерешительности... Сумрачное настроение выражено не только в мелодии и в тональных признаках, но и в сгущенном звучании низких регистров кларнетов, фаготов, скрипок.

Вступающее затем Allegro moderato построено на той же теме, но она дана уже в другом, энергичном аспекте. Мелодия песни вливается в могучую тему главной партии Allegro maestoso, соль мажор, с ее громкими звучаниями и маршеобразными мотивами, носящими вызывающий, задорный характер. Роль побочной партии играет плясовой эпизод на мелодии все той же песни «Я посею ли, млада» — теме пролога. Тут она выступает в своем наиболее привлекательном звучании, в упругом, полном ритмической жизни движении. Этот момент как будто выхвачен из самой гущи ярмарочного веселья. Сердцевину разработки составляет импозантное фугато.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

Перед кодой возникает вновь Andante lugubre с новым, глубоко выразительным нисходящим мотивом, вызывающим ощущение просветления, растущего и в конце концов разрешающегося в громовую звучность коды плясового характера [1].

Тонкий лирический психологизм трех первых частей Первой симфонии целиком построен на народной песенности, причем тут претворены ее светлые, хотя и меланхолические черты. Финал симфонии резко противополагает предыдущим трем частям, с их камерной оркестровкой, с их тонкой лирикой, свою несколько тяжеловесную силу, свои яркие краски. Народная песня «Я посею ли, млада», лежащая в основе финала, проходит перед нами сначала в суровом, сумрачном облике, затем — как сгусток собранной энергии, и, наконец, как удалая, упругая пляска. Эта «многозначность» образов народной песни не была надуманной, а вполне соответствовала ее сложному жизненному пути. В самом деле, если вспомнить, что в основе городского варианта песни «Я посею ли, млада» лежит старинная крестьянская песня «Цвели цветики» и что во времена Чайковского «Я посею ли, млада» служила городскому рабочему люду в пору его отдыха и веселья и, кроме того, на нее же пелись стихи, связанные с трагическими событиями в селе Бездна, то можно представить себе огромный «смысловой диапазон» ее художественного воздействия.

Н. Д. Кашкин писал относительно финала Первой симфонии: «Чайковский в начале своей деятельности охотно пользовался народными песнями, и для финала своей первой симфонии он взял песню «Цвели цветики». К сожалению, песня эта, попавшая в число общеупотребительных городских, сильно пострадала; конец же ее, очевидно не народный, очень смущал Петра Ильича, который обращался к различным знатокам русской песни, как, например, П. М. Садовскому и А. Н. Островскому, знавшим наизусть множество народных напевов, но никто не знал ничего, кроме ходячего городского варианта, в таком виде и оставшегося в симфонии. Я привожу этот случай ради того, чтобы в позднейшие времена не по-

[1] Подобно этому последованию строится и кода в финале Четвертой симфонии: тема рока возвращается перед заключительным плясовым эпизодом.

думали, что автор «Зимних грез» вначале не совсем знал и понимал характер и склад народной мелодии»[1].

Оговорка Кашкина, сделанная им специально для будущих поколений слушателей Первой симфонии, отмечает факт, для нас знаменательный: Чайковский ввел в финал симфонии именно эту песню в ее городском варианте (единственном оставшемся «в живых»: даже знатоки уже не помнили оригинала песни в полном виде), так как она являлась для него отражением той живой музыкальной действительности, того живого мира, который окружал его и который он противополагал миру интимно-лирических переживаний.

Содержание «Зимних грез», богатое и напряженное, прямо выражает идею русской симфонии. Русский пейзаж, русская фантастика пушкинского «лукоморья», богатырская сила, светлая напевность — все эти образы Руси сплелись в одно целое, пронизанное горячей любовью к родине и оттененное горьким чувством личной неудовлетворенности.

[1] Кашкин. Воспоминания, стр. 35—36.

Глава седьмая

70-е ГОДЫ В МОСКВЕ

Петр Ильич был теснейшим образом связан с Москвой до 1878 года. 70-е годы в Москве насыщены разносторонней деятельностью Чайковского — композитора, музыкального критика и педагога.

За этот период сохранилось много писем его к родным. Бытовая сторона жизни композитора вырисовывается в них довольно ясно. Материальные средства его увеличились настолько, что он жил уже не в беспокойном соседстве Николая Григорьевича, а на отдельной, правда, очень скромной квартире. Обнаруживается и крайняя непрактичность Петра Ильича. С молодых лет и до конца жизни Чайковскому остался абсолютно чужд даже в минимальной степени дух бережливости и накопления. Он немедленно отзывался на чужую нужду. Композитор поддерживал материально и братьев-близнецов, пока они не стали твердо на ноги. Кроме того, у него постоянно были стипендиаты среди бедных учеников консерватории.

Естественно, что при этом Чайковский часто сам испытывал безденежье и прибегал нередко к помощи своих богатых друзей. Справедливость требует сказать, что эти последние гораздо труднее расставались с деньгами, чем Чайковский, и самолюбие Петра Ильича бывало не раз уязвлено бестактностью его буржуазных приятелей.

Творческая интенсивность композитора также довольно ясно проступает в его беглых упоминаниях о различных работах, но отражения богатого духовного мира Чайковского мы в этих письмах не находим. Интересно привести свидетельство друга Петра Ильича, Н. Д. Каш-

кина, ознакомившегося с перепиской композитора, в том числе детской, уже после его смерти:

«При необычайной впечатлительности натуры, Петя Чайковский должен был рано начать жить в мечтах своей фантазии, но, вероятно, столь же рано приучился беречь их для себя, не посвящая в них даже никого из близких...

Для меня и в детских письмах Чайковского видна замкнутость в самом себе, оставшаяся в нем на всю жизнь. В этом не было ни скрытности, ни тем более лживости, а простая застенчивость, не дозволявшая быть откровенным с кем бы то ни было относительно самых дорогих планов и стремлений; только решив что-нибудь окончательно и бесповоротно, он сообщал об этом, да и то не всегда.

Его пугало чужое понимание, ибо всякое враждебное прикосновение к дорогим ему чувствам или мыслям отзывалось на нем чрезвычайно болезненно.

Прочитывая теперь длинный ряд писем Чайковского и сопоставляя их с известными мне обстоятельствами жизни, я особенно ясно вижу, как мало, в сущности, он сообщал о своих действительных интересах...»[1]

По-настоящему внутренний мир Чайковского и его взгляд на мир внешний отражены в музыкальном творчестве композитора. Многое из его эстетических взглядов высказано в музыкально-критических статьях, которые Чайковский систематически писал и печатал с 1871 года по 1875, сначала в газете «Современная летопись», а затем в «Русских ведомостях».

Значение фельетонов Чайковского в тогдашней русской музыкальной жизни было очень велико. В. В. Яковлев справедливо отмечает, что на музыкально-критических работах Чайковского «лежит печать той «призванности» к общественному служению, какая составляла характерную черту лучших деятелей эпохи»[2]. В первом же фельетоне Петр Ильич определяет деятельность Русского музыкального общества как «чисто народное дело» и пишет при этом: «... в течение его десятилетнего существования оно распространило столько света в нашем

[1] Н. Кашкин. П. И. Чайковский и его жизнеописание. «Московские ведомости», 1902, 11 января, № 11.

[2] Чайковский. Статьи, стр. 3.

темном музыкальном царстве»[1]. Это — напоминание о знаменитых словах Добролюбова: «луч света в темном царстве», словах, несущих с собой определенный круг ассоциаций просветительного характера.

Провинциальные читатели, так же как и столичные, могли почерпнуть из статей Чайковского не только информацию о музыкальной жизни Москвы, но и различные сведения музыкально-образовательного порядка, включающие характеристики отдельных композиторов, краткий разбор их лучших сочинений, общеэстетические положения, касающиеся, в частности, роли народной песни и вообще национального русского элемента в музыкальном искусстве.

В отношении последнего вопроса обращает на себя внимание взгляд Чайковского на народную песню как на средоточие скрытых в потенции сил, ждущих своего всестороннего развития и расцвета. Другими словами, композитор рассматривал народную песню не только как прекрасную данность, но и как результат исторического развития, накопившего много неиспользованных сил, которым предстоят необъятные перспективы их раскрытия.

При этом Чайковский подчеркивал ответственность художника-музыканта, использующего в своем сочинении народную песню, говоря, что он и есть «по отношению к русской песне тот садовник, который знает, в какую почву, в какое время и при каких условиях температуры должен посадить свое драгоценное семя»[2]. Такой взгляд предполагал отнюдь не формальное использование народного творчества в профессиональном искусстве, а претворение, способствующее в новых условиях развитию его смысла и духа.

Столь же строгой ответственности Чайковский требовал и от собирателей подлинных народных песен. «Чтобы записать и гармонизировать народную русскую песню, не исказив ее, тщательно сохранив ее характерные особенности, нужно такое капитальное и всестороннее музыкальное развитие, такое глубокое знание истории искусства и вместе такое сильное дарование, каким обладает г. Балакирев. Кто, не будучи, уже не говорю талантом, но развитием и пониманием равен этому арти-

[1] Там же, стр. 31.

[2] Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского. М., 1898, стр. 307.

сту, печатно объявляет себя записывателем и перелагателем на ноты народной песни, тот не уважает ни себя, ни свое искусство, ни свой народ, ни свою публику; тот святотатственною рукою оскорбляет святыню нашего народного творчества, тот теряет всякое право на звание артиста, тот преследует цели не художественные, с искусством ничего общего не имеющие»[1].

В 1871 году, в связи с устройством политехнической выставки, музыкальный отдел которой был поручен Н. Г. Рубинштейну, Чайковскому предстояла роль собирателя народных песен. Вот что рассказывает об этом Н. Кашкин: «Н. Г. Рубинштейну пришла мысль подвинуть вперед дело знакомства с русской народной музыкой и связать его с предположенной выставкой. Он предложил комитету выставки командировать на лето 1871 года Г. А. Лароша, Петра Ильича Чайковского и меня в различные концы России, ассигновав каждому из нас по 1000 рублей на расходы и поручив нам, во-первых, записывать напевы и тексты былин и песен, во-вторых, вместе с тем постараться отыскать хороших певцов и певиц из народа, которые бы знали по возможности большое число чисто народных песен старинного происхождения, и пригласить таких народных исполнителей в Москву на все время выставки 1872 года. Таким образом, предполагалось представить народную музыку и в подлинных записях с голоса народа различных местностей коренных областей России, а также и в исполнении народных певцов. Вначале проект этот был принят очень благоприятно, надеялись даже, что затраты с избытком окупятся, а мы, кандидаты на командировку, уже начали было вырабатывать себе общий план действия. Петр Ильич Чайковский хотя и привык уже тогда посвящать лето какой-нибудь большой композиторской работе, но перспектива ознакомиться на месте с народной музыкой его заинтересовала. Вскоре, однако, в среде комитета явилось мнение, что предположенный расход в 3000 рублей слишком велик, и мнение это восторжествовало, вследствие чего Н. Г. Рубинштейн, получив отказ на свое предложение, совсем вышел из состава комитета, а на место его был избран К. Ю. Давыдов. Наше летнее странствие, таким образом, не состоялось, хотя, вспоми-

[1] Чайковский. Статьи, стр. 288—289

ная теперь об этом предположении, я думаю, что оно заключало в себе верную и хорошую мысль»[1].

Центральное место в фельетонах Чайковского занимает защита интересов русского национального музыкального театра так же, как и в 60-х годах, находившегося в полном пренебрежении у театрального начальства. Тут он не устает разоблачать в самой резкой форме антихудожественность спектаклей итальянской антрепризы, тормозящих развитие вкусов публики, которую он считает «очень чуткой в музыкальном отношении»[2]. В тесную зависимость от развития музыкального восприятия публики Чайковский ставит упадок некоторых музыкальных жанров: «Чем более музыкальное понимание распространяется в массах публики, тем меньшую привлекательность представляет для нее виртуозность в тесном смысле, т. е. гимнастика пальцев, примененная к выделыванию пассажей, фиоритур, скачков, следовательно, того элемента музыки, в котором нет мысли, а имеется лишь преодоленная физическая трудность. Так как виртуозно-концертная музыка немыслима без преобладания этого элемента, то, в силу возвышающегося уровня музыкального понимания, оркестр, личность собирательная, стал бесконечно выше индивидуума, т. е. каждого входящего в состав его инструмента»[3].

Тем же развитием музыкального уровня публики и поворотом ее вкусов в сторону драматического искусства объяснялся и факт относительного равнодушия демократической части московских слушателей к певице Патти. Это счел нужным отметить Чайковский: «Сливки общества устраивают этой лучшей из пеночек овации, а публика... только поддерживает инициативу устроителей и поддерживает, правду сказать, довольно пассивно. В сущности, Патти у нас не любят; ей удивляются, любуются ее миловидностью, но той горячей симпатии, которую внушали, например, Арто, Нильсон, Лавровская, того почти всенародного культа, предметом которого бывают иногда артисты и гораздо меньшего достоинства, чем Патти,— всего этого нет»[4].

[1] Кашкин. Воспоминания, стр. 93—94.
[2] Чайковский. Статьи, стр. 200.
[3] Там же, стр. 252—253.
[4] Там же, стр. 280—281.

Чайковский отмечает у певицы Лавровской «способность к тонкой, глубоко прочувствованной, подчас потрясающей художественности в фразировке». Ее исполнение «Лесного царя» Шуберта произвело на Петра Ильича неизгладимое впечатление: «Какая простота, чуждая всякой аффектации, трагичность и страстность, какая неотразимая обаятельность звука... И что всего дороже... она не прибегает ни к каким внешним эффектам, ни к какому театральничанью... Нигде не дает себя чувствовать стремление угождать известными, общепринятыми на итальянской сцене рутинно-эффектными приемами... Успех г-жа Лавровская имела колоссальный»[1]. Таким образом, Чайковским подчеркивались художественные принципы, свойственные русскому вокальному исполнительству.

Горячую поддержку и дружескую критику находила в фельетонах Чайковского талантливая артистическая молодежь, пробовавшая свои силы на концертной эстраде и в опере.

Очень характерно для Чайковского-рецензента, как он оценивает новую, Третью симфонию Римского-Корсакова, рассматривая ее с двух точек зрения — с точки зрения «публики» и с точки зрения «знатоков», причем требования публики оказываются выше, чем требования знатоков, которым может доставить наслаждение и одна внешняя сторона произведения[2].

Горечью полны оценки Чайковским безобразных постановок русских опер; при этом он отдает должное деликатному поведению огромной массы слушателей на представлении «Руслана и Людмилы» Глинки, сдержанно-тактично державшей себя, несмотря на изуродованную оперу. Чайковский был не одинок в борьбе за русский оперный театр: его поддерживали не только музыканты, но и большая часть демократически настроенной публики. Этим объясняется решительный шаг, предпринятый Н. Г. Рубинштейном и богатым московским купцом Пороховщиковым. В «Московских ведомостях» от 2 апреля 1875 года (№ 84) опубликован текст прошения министру двора «касательно содержания русской оперы

[1] Чайковский. Статьи, стр. 254—255.
[2] Там же, стр. 227.

в Москве»[1]. В прошении говорится, что упадок русской национальной оперы в Москве является следствием господства иностранной антрепризы. Вместе с тем, «потребность русской оперы... сказывается в последнее время такими заявлениями, которые оставлять без внимания едва ли возможно...».

Подписавшиеся под прошением Н. Г. Рубинштейн, Пороховщиков и директор Петербургской консерватории М. Азанчевский «обязуются при тех же условиях, в кои поставлен ныне антрепренер итальянской оперы в Москве, содержать Русскую оперу в течение всего сезона, давая оперные представления Русских и иностранных композиторов не иначе как с Русским текстом». При этом они считают, что «значительный остаток от обыкновенного бюджета, вследствие исключения расходов по содержанию казенной оперной труппы, должен быть обращен на понижение цен на места, ныне достигших крайнего и беспримерного в Западной Европе возвышения». В прошении выражается готовность представить денежные залоги в случае, если министерство двора усомнится в возможности существования самостоятельной русской оперы в Москве.

Подпись под прошением расчетливого дельца — Пороховщикова, который не стал бы напрасно рисковать своим капиталом, ясно говорит о полной реальности этого проекта, рожденного широкой потребностью в русском оперном театре. Никакого успеха это прошение не имело, несмотря на резонность доводов и подпущенную грубую лесть, да оно и не могло иметь успеха у людей, которых Салтыков-Щедрин в том же 1875 году характеризовал так: «Не будучи в силах поворотить дело посвоему, они пакостят, и в этом заключается вся государственная деятельность нашего времени»[2].

Развитие национального искусства, вокруг которого могли бы объединиться демократические круги общества, вызывало особо упорное противодействие в правительственных сферах. С трудом было преодолено это

[1] На это прошение впервые обратил мое внимание И. Ф. Кунин так же как на выступления «Современных известий» по поводу концертов Славянского и на малоизвестные выступления в печати Н. Д. Кашкина.

[2] М. Е. Салтыков-Щедрин. Письма. Л., 1925, стр. 106.

противодействие при открытии драматического народного театра на политехнической выставке 1872 года. Вот описание обстановки открытия этого театра: «...не говоря уже о трудностях, потребовавшихся для открытия народного театра, к нему почему-то отнеслись подозрительно, ждали каких-то беспорядков... Площадь (Варваринская) скорей напоминала сцену из бивуачной или лагерной жизни. Куда ни поглядишь, всюду пешие и конные полицейские, штаб- и обер-офицеры. У входов, на лестницах, на улицах, ведущих к площади, только и видны кепи, сабли, шинели... Опыт показал, что народные представления вовсе не нуждаются в воинственной обстановке, и тогда площадь закишела народом, расхватывавшим билеты с неожиданным увлечением. Масса была охвачена редким, небывалым зрелищем, и даже последние бедняки каждое утро дожидались открытия кассы с кровным пятачком в руках...» [1].

Несмотря на колоссальный успех, народному театру не дали пережить выставку, так как театральным чиновникам не удалось заставить устроителей ограничиться репертуаром из псевдонародных, монархических мелодрам Н. В. Кукольника, Н. А. Полевого и других третьестепенных писателей, настойчиво рекомендованных Главным управлением по делам печати. Народный театр ставил произведения передовой демократической русской литературы, привлекавшие массу зрителей, и это послужило главной причиной его закрытия.

Такая же борьба за передовое идейное содержание шла в то время и в других областях русского искусства. В частности, в том же направлении действовал и Чайковский, выступая в своих фельетонах против руководителя русского хора Д. А. Славянского, дискредитировавшего самую идею пропаганды народного творчества, как проявления лучших сторон народного духа, включением в свои программы далеко не лучших песен. Еще в 1868 году в журнале «Антракт», в рецензии за подписью «Незнакомец», о концерте Славянского говорилось: «...не можем не пожелать лучшего выбора собственно народных песен» [2]. Гневные и страстные обличения Славянско-

[1] Ив. Иноземцев. К истории народного театра в России. «Театр и искусство», 1901, № 19, стр. 363.

[2] «Антракт», 1868, № 16.

го Чайковским вызвали резкую оппозицию реакционной журналистики. Особенно отличалась в этом отношении славянофильская газета «Современные известия», причем там одобряли специально выбор песен, исполнявшихся Славянским. Вот выдержка из заметки о его концерте, помещенной в этой газете от 13 ноября 1875 года: «Новая в его репертуаре беседная песня «Сударево дитятко» живо рисует русскую женщину, которая, несмотря на то, что у нее хлеба семь ковриг, пойдет по миру с кузовом, а на лапотки свои материал добудет из чужого леса, чужим топориком, который притом украдет, да и от преследования убежит»[1]. В следующей заметке (17 ноября) о втором концерте опять выделяется наиболее «характерная» песня: «Сегодня такою характерною песнью была «Дрема»: дремлет дрема, и ничто не в состоянии ее расшевелить,— это образ всего русского человека»[2].

Выделение такого рода песен могло быть продиктовано не беспристрастно-этнографическим интересом, а весьма тенденциозным неуважением к образам русской женщины из народа и «всего русского человека». Выступая за строгий отбор пропагандируемых народных песен, Чайковский затронул наиболее острую проблему своей эпохи — проблему псевдонародности, служившей щитом всему косному, реакционному и ведшей явную и тайную борьбу с народностью в ее прогрессивном значении. Стоило только Чайковскому коснуться бесстыдной спекуляции на почве общей любви к народной песне, как на него хлынули потоки брани, инсинуаций. Противники Чайковского применяли настолько недостойные приемы полемики, что после очередного такого выступления в газете «Голос» от 16 декабря 1875 года[3] Петр Ильич вынужден был прекратить свою музыкально-критическую деятельность.

Плодотворная писательская работа Чайковского несомненно оставила глубокий след в развитии русской мысли о музыке. Блестящие по форме и литературному стилю, всегда в высшей степени целеустремленные, рас-

[1] «Современные известия», 1875, 13 ноября, № 313.

[2] Там же, 1875, 17 ноября, № 317.

[3] Фельетонист, выступивший против Чайковского в «Голосе», нападает там же и на комедии Островского.

М. П. Мусоргский

считанные на широкий круг читателей, фельетоны Петра Ильича составляют выдающееся явление в музыкальной публицистике.

Педагогическая деятельность, все более тяготившая Чайковского, скрашивалась для него появлением в его классе высокоталантливого юноши — С. И. Танеева, будущего крупного русского композитора, пианиста и педагога. Пытливый, философски направленный ум, кристальная душевная чистота Танеева, не говоря уже о его музыкальном таланте, способствовали тому, что отношения учителя и ученика скоро переросли в дружеские. Переписка с Танеевым составляет самую ценную часть эпистолярного наследия Петра Ильича. С одной стороны, проявляя искренний и горячий интерес к развитию таланта Танеева, а с другой, ценя в нем умного, правдивого и доброжелательного собеседника, Чайковский в письмах к Сергею Ивановичу более чем где-нибудь раскрывал сущность своих творческих взглядов. Мы много раз будем обращаться к этой переписке.

Взаимный интерес Чайковского и «кучкистов» друг к другу не охладевал. Петр Ильич бывал в их среде, и об одном из таких посещений интересно рассказывал в

письме В. Стасов. Сообщая сестрам Пургольд 19 мая 1870 года об отмене концерта Бесплатной школы, расстроившей Балакирева так, что «он просто чуть не болен», Стасов продолжает: «По счастью, подвернулся тут как раз Чайковский, который только что утром приехал из Москвы... Балакирев притащил вчера Чайковского с собой к Людмиле Ивановне[1], весь вечер шла музыка, и Милий был блестящее, чем когда-нибудь: это, видно, превосходное дело быть сильно расстроену нервами,— для музыки оно здорово. Можете себе представить, он аккомпанировал «Море» Бородина даже (!!) лучше Надежды Николаевны[2], а Вы знаете, что это дело почти что невозможное. Играл он также «Исламея» так, как, кажется, никогда еще в жизни не играл, и т. д., и т. д. Чайковский тоже много исполнял своего, Мусоргский пел «Классика», «Бориса Годунова» и т. д. Вообще вечер вчерашний был просто чудесный, и мы общими силами снова подвинтили Милия... мы сегодня вечер проводим все у Милия. Надо же ведь Чайковскому узнать все новое, а надо также и нам слышать, что у него есть хорошего за последнее время. Но Вы не можете себе вообразить, что за странность: Вы, кажется, уже знаете, какая прелесть его увертюра к «Ромео и Джульетте»,— Милий всю зиму играет нам ее наизусть, и не проходит ни одного нашего собрания (у Людмилы Ивановны), чтоб мы ее не потребовали — представьте же себе, что эту страстную, бесконечно тонкую и элегантную вещь сам автор играет какими-то жесткими, деревянными пальцами, так что почти узнать нельзя. Мы хохотали над ним, а он уверяет, что был беспокоен и трусил (!) компании, перед которою находился. Разумеется, хохот и насмешки удвоились. Он играет эту чудную свою вещь почти так же карикатурно, как Бородин свое «Море». Непостижимо»[3].

Это письмо лишний раз подтверждает, как Балакирев любил Чайковского и как появление Петра Ильича электризовало нервную натуру Милия Алексеевича. «Деревянное» исполнение Чайковским своей увертюры было далеко не случайным явлением. Ларош, вспоминая еще

[1] Л. И. Шестакова — сестра М. И. Глинки.
[2] Одна из сестер Пургольд, прекрасная пианистка.
[3] «Советская музыка», 1949, № 1, стр. 87—88.

Е. Кадмина в роли Леля из «Снегурочки»

о юном пианисте Чайковском, ученике Петербургской консерватории, писал что «Петр Ильич, как огня, боялся сентиментальности»[1]. Эту боязнь чувствительности Чайковский пронес через всю жизнь. Ю. Э. Конюс, встречавшийся с Петром Ильичем в последние годы его жизни, вспоминает, что композитор играл свою Шестую симфонию на фортепиано без оттенков, как бы спеша отбарабанить наиболее проникновенные места. Дирижируя Шестой симфонией, «Петр Ильич проводил ее всю очень быстро, как бы опасаясь впасть в вульгарную сентиментальность. Он, видимо, избегал подчеркивать тон яркой драматичности и лиризма...»[2].

Увертюра «Ромео и Джульетта» Чайковского вызвала такой энтузиазм среди «кучкистов», что В. Стасов назвал Петра Ильича шестым членом их кружка.

Стасов стал активно подыскивать для Чайковского новые темы и сюжеты программной и оперной музыки.

[1] Ларош. Статьи, т. II, ч. 1, стр. 2.
[2] Ю. Э. Конюс. Воспоминания. Рукописный отдел ДМЧ.

Римский-Корсаков, стремившийся пополнить свои композиторские навыки практическими упражнениями в контрапункте, посылал на суд Петра Ильича собственные опыты, написанные в этом стиле. Чайковский выражал Николаю Андреевичу свое восхищение его волей и целеустремленностью, которые помогли Римскому-Корсакову без школьной выучки, путем настойчивого труда стать мастером своего дела.

Весна 1873 года связана у Чайковского с созданием музыки к сказке А. Н. Островского «Снегурочка».

«Очень хорошим временем в жизни П. И. Чайковского были те три недели, когда он писал музыку к «Снегурочке» Островского... Сколько помнится, А. Н. Островский работал над «Снегурочкой» с большим увлечением и очень быстро, а Петру Ильичу Чайковскому, которому приходилось ждать текста, оставалось чрезвычайно мало времени и постоянно нужно было спешить, во что бы то ни стало. Весна уже наступила, а ее приближение всегда вызывало в Петре Ильиче восторженное, поэтическое настроение; он восхищался именно русской весной, когда природа просыпается от долгого, мертвенного сна зимы и все кругом меняет свой вид, иногда в несколько дней. Весна в 1873 году, кажется, была довольно ранняя, так что сочинение музыки к «весенней сказке» совпало с наступлением самой весны. Петр Ильич работал с необыкновенным увлечением, а так как приходилось очень спешить, то, вопреки своему обычаю, он занимался даже по вечерам, и таким образом в три недели успел написать объемистую партитуру, продолжая в то же время с неукоснительною аккуратностью давать свои консерваторские уроки; если принять в соображение, что уроков этих было 27 часов в неделю, то быстрота, с какой написано это сочинение, покажется почти невероятной...

Первое представление «Снегурочки» состоялось 11 мая (тогда весенний театральный сезон был гораздо длиннее теперешнего), и наиболее сильное впечатление сделала сцена Купавы с царем Берендеем, удивительно хорошо декламированная г-жою Никулиной и Самариным, под аккомпанемент прелестной музыки в оркестре. Постановка по тому времени была сделана необыкновенно роскошная, обойдясь, как тогда говорили, в 15 000 рублей. Г-жа Кадмина [Лель], только начинавшая

свою сценическую карьеру, очаровала всех своей талантливой игрой и пением»[1]. В прессе был отмечен успех «прекрасной музыки» Чайковского.

Из девятнадцати номеров этой партитуры шесть — а именно — пляска птиц, проводы масленицы с последующим соло тенора, быстрая часть из первой песни Леля, песня про бобра, вторая песня Леля,—заимствованы целиком из русских народных мелодий сборника Прокунина, а остальные номера созданы Чайковским в духе народных песен.

Когда мы в наше время слушаем эту музыку в концертном исполнении, то нас поражает, кроме «радостного весеннего настроения», по словам композитора, выраженного в ней, ее могучее разнообразие — от трогательной светлой задумчивости до искрящегося яркими красками веселья. Все, что идет в этой музыке от самого Чайковского, органически сливается с народными мелодиями, отражая то светлую печаль, то «мажорно-русский, бодрый и мужественный тон», верно подмеченный и по справедливости очень высоко оцененный Ларошем как наиболее характерный признак творческого облика композитора.

В эти годы, наряду с романсами, Чайковский попрежнему отдает дань жанру небольших фортепианных пьес. Из них особенно широкое распространение получили «Юмореска» ор. 10, «Ноктюрн» ор. 19 и цикл из двенадцати пьес «Времена года». Этот цикл в высшей степени популярен, а некоторые пьесы, как, например, «Баркарола» и «Осенняя песня», известны не только в оригинальной редакции, но и во всевозможных переложениях — для скрипки, виолончели, гитары, мандолины, оркестра.

Самыми важными событиями за этот период в жизни Петра Ильича можно считать исполнение в Петербурге его двух опер — «Опричник» и «Кузнец Вакула», созданных в 70-е годы. Музыкальная часть в Мариинском театре находилась в твердых руках дирижера Э. Направника, поставившего на высокий профессиональный уровень оркестр, хор и весь музыкальный ансамбль русской оперы. Кроме того, среди певцов были хорошие ис-

[1] Кашкин. Воспоминания, стр. 99—100.

полнители. Ужасным образом отзывался на спектаклях русской оперы «режим экономии», проводимый в отношении нее театральной дирекцией. На постановку «Опричника», например, не было произведено никаких затрат. Отрицательно сказывалось и отсутствие артистического руководства драматической стороной оперы. В этом отношении артисты фактически были предоставлены самим себе.

Должность «учителя сцены», занятая И. И. Палечеком, была учреждена лишь в 1882 году. До тех же пор хористы представляли собой толпу беспомощных статистов, а солисты действовали (а чаще бездействовали) каждый на свой страх и риск, в меру своего таланта и художественного вкуса.

Несмотря на неблагоприятные условия, «Опричник» (премьера — 12 апреля 1874 года) имел несомненный успех, сопровождавший не только премьеру, но и все дальнейшие представления, состоявшиеся в течение трех сезонов 14 раз. Несостоятельное в драматическом отношении исполнение ролей Натальи и Андрея Морозова артистами В. И. Рааб и Д. А. Орловым, обладателями прекрасных голосов, выкупалось яркой передачей образов княгини Морозовой и князя Вязьминского в трактовке А. П. Крутиковой и И. А. Мельникова, имевших кроме вокальных данных еще и сценический дар.

9 декабря 1874 года Чайковский присутствовал на спектакле «Опричник» в Киеве и был приятно поражен и приемом публики, и талантливым исполнением оперы: «Исполнение великолепное. Опера имела успех, по крайней мере, шумели ужасно, и овации были самые лестные, каких я никогда и не ожидал. Огромная толпа студентов провожала меня от театра до гостиницы. Я был вполне счастлив» (письмо к В. В. Бесселю от 17 декабря 1874 года).

Горячее отношение публики к его опере дало почувствовать молодому композитору, несмотря на его собственную неудовлетворенность «Опричником», всю власть музыкальной драмы над душами людей, укрепив в нем страстное стремление к этому наиболее сложному музыкальному жанру. Это стремление не было поколеблено в Чайковском плохим исполнением «Опричника» в московском Большом театре, где не только сценическая, но и музыкальная часть стояла на самом низком уров-

Н. Ф. Мекк

не. Лучший отзыв о петербургской премьере «Опричника» принадлежал Ларошу [1].

24 ноября 1876 года состоялась премьера оперы «Кузнец Вакула». Музыкальный ансамбль был превосходен, но драматическая сторона спектакля опять не удовлетворила композитора. Вот его отзыв: «Вакула» был разучен очень усердно, и постановка не нищенская, но сколько бессмыслиц, сколько анахронизмов, какая пошлая рутина в группировании хоров, а главное, какое неблагоприятное распределение ролей! Комиссаржевский — Вакула!! Ведь это ужасно, а между тем от меня потребовали, чтоб роль была отдана ему [2]. Вообще при постановке «Вакулы» я должен был подчиняться всем распоряжениям капельмейстера и режиссера, на каждое мое замечание отвечавших мне: «иначе нельзя» (письмо к Н. Ф. Мекк от 25 января /6 февраля

[1] Ларош. Статьи, т. II, ч. 1, стр. 106—115.

[2] Ф. П. Комиссаржевский был опытным певцом, но привыкшим к иностранному репертуару и мало подходившим к народному типу Вакулы.

1878 года). Последняя фраза показывает, как мало мог влиять на ход дела сам автор.

Однако публика проявила интерес и к этой опере Чайковского: в «Петербургской газете» появилась заметка, что, «несмотря на более или менее враждебное отношение всей музыкальной критики», опера «Кузнец Вакула» «продолжает делать полнейшие сборы по возвышенным ценам»[1]. За три сезона опера прошла 18 раз, причем снята она была без основательной причины, так же как и «Опричник»; временный упадок сбора являлся достаточным поводом для снятия с репертуара русской оперы и невозобновления ее. Этот «финансовый критерий» не принимался в расчет при возобновлении иностранной оперы.

Бурю патриотических чувств вызвало исполнение Русско-сербского марша Чайковского в концерте Н. Г. Рубинштейна 5 ноября 1876 года. Россия в то время активно поддерживала Сербию в ее борьбе за освобождение от турецкого владычества, и русское общество было преисполнено симпатий к братскому народу, сбрасывающему многовековое иго.

1876 год богат новыми художественными впечатлениями, полученными Чайковским в Париже на спектакле оперы «Кармен» Бизе (январь) и в Байрейте на представлениях вагнеровской тетралогии «Кольцо нибелунга» (август). Модест Ильич вспоминает, что редко когда видел Петра Ильича так сильно взволнованным, как на спектакле «Кармен». Чайковский предсказал этой опере великую будущность, и в нем самом утвердилось желание написать оперу с таким же простым, жизненным сюжетом. Это желание еще более окрепло после посещения байрейтских представлений, вызвавших в Петре Ильиче глубокое преклонение перед гениальностью Вагнера и его титаническим трудом, но вместе с тем и ясное осознание антиреалистичности вагнеровского оперного направления.

В декабре того же 1876 года произошло знакомство Чайковского с Л. Н. Толстым. Писатель самым трогательным образом выразил свою симпатию к музыке Петра Ильича: для Толстого устроили концерт в консерватории, и Andante из Первого квартета Чайковского за-

[1] «Петербургская газета», 1876, 9 декабря.

ставило его пролить слезы. Писатель дважды посетил Петра Ильича, и это внимание очень польстило молодому композитору. Они, видимо, вели разговоры об искусстве, и надо думать, что обмен мыслями с Толстым не прошел бесследно для реалистических творческих взглядов Чайковского, подвинувших его на смелое обращение к пушкинскому «Евгению Онегину» как сюжету для оперы.

В письме к Н. Ф. Мекк от 30 августа 1877 года композитор говорит об искренности и неэффектности сочинявшейся им тогда музыки к «Евгению Онегину» и добавляет: «Нынешнею зимой я имел несколько интересных разговоров с писателем гр. Л. Н. Толстым, которые раскрыли и разъяснили мне многое. Он убедил меня, что тот художник, который работает не по внутреннему побуждению, а с тонким расчетом на эффект, тот, который насилует свой талант с целью понравиться публике и заставляет себя угождать ей,—тот не вполне художник, его труды непрочны, успех их эфемерен. Я совершенно уверовал в эту истину».

Чайковский и Толстой обменялись письмами; Лев Николаевич писал композитору: «Сколько я не договорил с вами! Даже ничего не сказал из того, что хотел. И некогда было. Я наслаждался. И это мое последнее пребывание в Москве останется для меня одним из лучших воспоминаний. Я никогда не получал такой дорогой для меня награды за мои литературные труды, как этот чудный вечер» [1].

Среди отзывов критики на многочисленные исполнения новых произведений Чайковского в 70-х годах встречались нередко и снисходительно-презрительные, но они не могли уже повлиять решающим образом на распространяющиеся в публике симпатии и интерес к музыке композитора. Мы уже говорили, что оперы Чайковского, подвергавшиеся наиболее ожесточенным нападкам рецензентов, вызывали, однако, неизменный интерес у слушателей. Известно, что Петр Ильич бывал часто недоволен отзывами о его сочинениях такого выдающегося критика, как Г. А. Ларош, сказавшего много талантливого и яркого о музыке композитора, но обнаруживавшего

[1] Л. Н. Толстой Полное собрание сочинений, т. 62. М., 1953, стр. 297.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ, 1874

П. И. Чайковский с женой

иногда не только непонимание, но и открытое несочувствие направлению творчества Чайковского, например в отношении его программного симфонизма.

Но самым придирчивым судьей музыки Петра Ильича был Ц. А. Кюи. Он очень много выступал в печати и наряду с указаниями своих принципиальных расхождений с Чайковским часто недобросовестно оттенял недостатки его сочинений, замалчивая их достоинства. Пренебрежительный тон этих оценок не смягчался признаниями талантливости композитора и возбуждаемых им надежд, на которые Кюи не скупился.

В отличие от Лароша и Кюи, Н. Д. Кашкин в своих печатных отзывах о музыке Петра Ильича неизменно поддерживал композитора, отмечая наиболее прогрессивные черты в его творчестве. Большие заслуги перед русской музыкой этого скромного человека, внушавшего

всей своей деятельностью большое уважение к себе, раскрыты полно лишь в наше, советское время[1].

Конец 70-х годов ознаменовался в жизни Петра Ильича неудачной женитьбой на бывшей ученице Московской консерватории, Антонине Ивановне Милюковой. Вскоре после свадьбы, состоявшейся 6 июля 1877 года, спустя два месяца после первого знакомства[2], Чайковский разошелся с Антониной Ивановной. Она была абсолютно чужда интересам, наполнявшим жизнь композитора. Судя по воспоминаниям людей, встречавшихся с ней, и по ее собственным воспоминаниям о Чайковском, можно заключить, что в ее крайней ограниченности и нелепости жизненного поведения сказывались уже предвестники душевной болезни, сведшей ее в могилу. Безуспешные попытки развестись с женой, отнявшие у Чайковского много времени и сил, не привели ни к чему, и он дорого заплатил за право жить отдельно от нее. Время от времени с ее стороны возобновлялись попытки восстановить отношения с Чайковским, и в письмах ее опять ясно проступают черты психически неуравновешенного человека. Травма, нанесенная Петру Ильичу его собственной ужасной ошибкой, заставила композитора покинуть Москву.

24 сентября 1877 года Чайковский в тяжелом нервном состоянии уехал в Петербург, а оттуда за границу.

Потеря постоянного заработка, получаемого из консерватории, в будущем могла бы чувствительно отозваться на его бюджете, если бы ему на помощь не пришла Н. Ф. Мекк, вдова железнодорожного дельца, обладательница колоссального состояния. Искренне увлеченная музыкой Чайковского, она, зная о его стесненном материальном положении, предложила ему ежемесячную субсидию, которую и выплачивала в течение многих лет. Они никогда не встречались и только вели постоянную переписку.

С этого времени началась скитальческая жизнь Петра Ильича. Бывая за границей, он тосковал по родине, но и в России он подолгу не заживался.

[1] См.: В. Яковлев. Н. Д. Кашкин. М.—Л., 1950.

[2] Знакомство состоялось по инициативе А. И. Милюковой, причем настойчивость ее простиралась до угроз самоубийства.

Один из наиболее замечательных фактов деятельности Чайковского — его редкая продуктивность. За восемь лет, с 1870 по 1878 год, им созданы три оперы, балет, музыка к драме Островского «Снегурочка», три симфонии, две программные симфонические фантазии, фортепианный и скрипичный концерты, вариации для виолончели с оркестром, кантата, три квартета, романсы, фортепианные и скрипичные пьесы. Кроме того, Чайковский написал «Руководство к практическому изучению гармонии» (1871).

Удивительно, что этой продуктивности нисколько не мешала крайняя непоседливость Петра Ильича: он очень много передвигался, особенно летом, которое обыкновенно проводил в России или за границей, часто переезжая с одного места на другое[1]. Если вспомнить, что Чайковский совмещал занятия композицией с педагогической деятельностью в Московской консерватории, с публицистикой, с весьма утомительными хлопотами, связанными с постановками его сценических произведений, с неукоснительным посещением концертов и театров, с оживленной перепиской, которую он вел с родными и знакомыми, то невольно возникает вопрос, когда же он находил время для колоссальной по объему творческой работы. Ведь отведенных Чайковским на композицию нескольких часов в день, хотя бы и используемых очень аккуратно, не могло бы хватить на созидательную деятельность такого масштаба.

Ответ на этот вопрос дает сам композитор: «...мой призыв к вдохновению никогда почти не бывает тщетным. Я могу сказать, что та сила [вдохновение], которую... я назвал капризной гостьей, уже давно со мной освоилась настолько, что мы живем неразлучно и что она отлетает от меня только тогда, когда вследствие обстоятельств, так или иначе гнетущих мою общечеловеческую жизнь, она чувствует себя излишнею. Но едва туча рассеялась—она тут. Таким образом, находясь в нормальном состоянии духа, я могу сказать, что сочиняю

[1] Наиболее постоянными местами летнего пребывания Чайковского в России были Каменка Киевской губ., где жила его сестра, имение его приятеля Н. Д. Кондратьева Низы Харьковской губ., а также поместья братьев Шиловских — Усово Тамбовской губ. и Глебово Московской губ.

всегда, в каждую минуту дня и при всякой обстановке. Иногда я с любопытством наблюдаю за той непрерывной работой, которая сама собой, независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми нахожусь, происходит в той области головы моей, которая отдана музыке. Иногда это бывает какая-то подготовительная работа, т. е. отделываются подробности голосоведения какого-нибудь перед тем проектированного кусочка, а в другой раз является совершенно новая, самостоятельная музыкальная мысль, и стараешься удержать ее в памяти. Откуда это является — непроницаемая тайна» (письмо от 24 июня 1878 года к Н. Ф. Мекк).

Но не следует думать, что весь творческий процесс протекал у Чайковского гладко и безболезненно. Напротив, он нес с собой так же много страданий, как и радостей. В этом смысле очень интересны наблюдения близкого композитору человека — Н. Д. Кашкина.

«Вдохновение посещало Петра Ильича различным образом; иногда план, темы и детали большой композиции почти разом вспыхивали в его сознании, и тогда являлась страстная спешность работы, сопровождаемая раздражением оттого, что дело подвигается вперед менее быстро, нежели хотелось бы; в такие периоды он был необщителен, гневлив, но полон сосредоточенной энергии. На известном портрете его, сделанном Н. Д. Кузнецовым, выражение лица Петра Ильича отчасти подходит к вышеописанному состоянию. В другое время ему являлась иногда неясная идея, которую приходилось долго вынашивать. Если план сочинения долго не давался, то Петр Ильич делался почти болен; в этом состоянии всякая мелочь могла его расстроить и он начинал жаловаться или негодовать, бессознательно перенося неудовольствие с истинной причины, лежавшей в композиции, на мнимую, которая иногда воображалась в виде болезни. Если композиция долго не давалась, то являлось действительное недомогание, выражавшееся плохим сном, различными расстройствами и доходившее даже до лихорадочного состояния. Все это разом исчезало, когда дело наконец налаживалось и шло правильным ходом. В таком настроении Петр Ильич очень киснул и склонен был жаловаться на судьбу и на весь мир. В эти минуты ему нужно было не столько слово, сколько тон утешения, и если кто-нибудь начинал с ним говорить та-

ким же ноющим голосом, каким он сам жалобился, то этого было почти достаточно для утешения. Изредка на Петра Ильича находило особенное состояние, когда он был совершенно погружен в себя, созерцая свой внутренний процесс творчества и относясь в это время до известной степени бессознательно ко всему внешнему миру и к окружающим его. Его лицо принимало вид спокойной сосредоточенности, а глаза смотрели куда-то, как будто ничего не видя. Он, мне кажется, не отдавал себе отчета в том, что с ним делается нечто особенное, и продолжал вести свой обычный образ жизни: аккуратно являлся в классы, поправлял, быть может и рассеянно, работы учащихся, давал новые задачи и даже приходил на какие-нибудь сборища нашего товарищеского кружка и сидел молча в стороне, склонив немного голову и подпирая ее правою рукой — это была его обычная поза, если он о чем-нибудь сосредоточенно думал. Он как будто слушал, что говорилось кругом, но плохо понимал, хотя и отвечал на обращенные к нему вопросы. В это время он мог выслушать и сказать любую бессмыслицу с самым серьезным и спокойным видом. Мне он чрезвычайно нравился в такие минуты...»[1]

Из слов самого композитора и наблюдений Н. Д. Кашкина можно вывести, что в сущности жизнь Чайковского была целиком посвящена творчеству. При этом жгуче искренний характер его искусства объясняет нам повышенную чувствительность Петра Ильича к малейшей фальши и напряженности в отношениях с окружающей средой. Поэтому он, с одной стороны, постоянно жаловался на одиночество, а с другой — часто избегал людей, общение с которыми заставляло его не быть самим собой, играть несвойственную ему роль и тем самым нарушать естественный, как рост цветка, ход его музыкальной мысли. В основе его постоянной «охоты к перемене мест» лежало все то же стремление уйти от пошлости и рутины, неизбежно накоплявшейся даже и в привычных житейских условиях и взаимоотношениях, поиски нормальных условий творчества, жажда новых жизненных впечатлений.

[1] Н. Кашкин. П. И. Чайковский и его жизнеописание. «Московские ведомости», 1902, 11 июля, № 158.

Недовольство и неудовлетворенность не только окружающей средой, но и самим собой вызывали в Чайковском, по его собственным словам, неутолимую потребность в творческой работе. У него есть на этот счет очень выразительное высказывание: «Как только набросан у меня эскиз, я не могу успокоиться до тех пор, пока не исполню его, а как только готово сочинение, я тотчас же испытываю непреодолимую потребность приняться за новое. Для меня труд (т. е. этот именно труд) необходим как воздух. Как только я предамся праздности, меня начинает одолевать тоска, сомнение в своей способности достигнуть доступной мне степени совершенства, недовольство собой, даже ненависть к самому себе. Мысль, что я никуда не годный человек, что только моя музыкальная деятельность искупает все мои недостатки и возвышает меня до степени человека в настоящем смысле слова, начинает одолевать и терзать меня. Единственное средство уйти от этих мучительных сомнений и самобичевания — это приняться за новый труд» (письмо к Н. Ф. Мекк от 6 июля 1878 года).

Такая суровость самооценки имела у Чайковского не столько индивидуальный, сколько социальный характер. В те же 70-е годы Салтыков-Щедрин писал: «Тяжело жить современному русскому человеку и даже несколько стыдно. Впрочем, стыдно еще не многим, а большинство даже людей так называемой культуры просто без стыда живет. Пробуждение стыда есть самая в настоящее время благодарная тема для литературной разработки, и я стараюсь, по возможности, трогать ее»[1].

Эти немногие деятели русской культуры, о которых писал Салтыков-Щедрин, несмотря на политическую близорукость, приводившую их к либеральным или прямо реакционным умозаключениям, безошибочно чувствовали удушающую атмосферу разгула отечественной реакции, ознаменовавшей собой 70-е годы в России. Мы приведем высказывания двух современников — художника Крамского и Чайковского, — относящиеся к осени 1878 года.

Вот письмо Крамского из Петербурга от 11 августа 1878 года: «Ужасное время. Точь-в-точь в запертой ком-

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин. Письма. Л., 1925, стр. 153—154.

нате, в глухую ночь, в кромешной тьме сидят люди, и только время от времени кто-то в кого-то выстрелил, кто-то кого-то зарезал, но кто, кого, за что? — никто не знает. Неужели не поймут, что самое настоятельное — зажечь огонь? Но, вероятно, и в самом деле такой простой вещи никому из тех, от кого это зависит, не приходит в голову» [1].

А вот письмо Чайковского тоже из Петербурга от 7 сентября 1878 года: «...ужасное время, и когда начинаешь вдумываться в происходящее,— то страшно делается. С одной стороны, совершенно оторопевшее правительство, до того потерявшееся, что Аксаков ссылается за смелое, правдивое слово, с другой стороны, несчастная, сумасшедшая молодежь, целыми тысячами без суда ссылаемая туда, куда ворон костей не заносил,— а среди этих двух крайностей равнодушная ко всему, погрязшая в эгоистические интересы масса, без всякого протеста смотрящая на то и на другое. Счастье тому, кто может скрываться от созерцания этой грустной картины в мире искусства. К сожалению, в настоящую минуту я не имею возможности посредством работы забыться и скрыться».

И художник и композитор были далеки от понимания истинной сущности событий, происходивших на их родине, но оба они не принадлежали и к толпе равнодушных, а остро ощущали трагизм тогдашней русской жизни и собственного положения, так как непонимание делало их беспомощными и рождало мучительное сознание собственной «ненужности» вне искусства.

Свою судьбу Чайковский не ограничивал личными интересами, а ставил ее в прямую зависимость от судеб своей страны. В таком случае понятие «фатум», о котором так часто упоминает Чайковский, имело в его глазах широкое социальное значение. Это проливает свет на природу вечной тревоги, тоски, постоянного стремления к перемене жизненной обстановки, которые испытывал композитор, и редких сравнительно минут умиротворения и даже счастья во время лихорадочно быстрой творческой деятельности, единственно дававшей смысл и оправдание существованию в те сложные и трудные времена. Чайковский, как и вся либеральная интеллигенция, не видел выхода из острых противоречий рус-

[1] И. Н. Крамской. Письма, т. II. М., 1937, стр. 155.

ской жизни, но ее бурное течение неизменно волновало его, обостряя недовольство собой. Было бы очень легкомысленно объяснять это недовольство только личными неудачами[1]. Душевное равновесие обреталось в процессе творчества. Непонимание не мешало художнику-творцу жадно всматриваться в жизнь и переносить наиболее типичные черты ее в свое искусство, воплощая их в живых художественных образах. Горячая любовь к жизни помогла Чайковскому услышать ее светлую ноту, различить ее в хаосе, которым представлялась ему современная действительность, развить ее, дать мощно прозвучать и построить на ней гармоническое целое. В трагической художественной концепции Чайковского грозный фатум оттеняет эту светлую ноту, но не заглушает ее.

[1] И. Н. Крамской в письме от 10 ноября 1876 г. рассказывает, что художник Васильев часто обращался к нему с вопросом: «зачем у меня в большинстве случаев такое горестное выражение, когда я счастлив? Он этого не мог понять, что личное счастье еще не наполняет жизни...» (И. Н. Крамской. Письма, т. II, стр. 70).

Глава восьмая

ТВОРЧЕСТВО 1870—1878 ГОДОВ

Чайковского нередко и совершенно основательно называют величайшим симфонистом. Но одно это определение недостаточно для характеристики творчества композитора в целом. Чайковский гармонично сочетал симфонизм с высшими принципами искусства — реализмом и народностью. Только под углом зрения единства этих принципов можно правильно рассмотреть и оценить творчество Чайковского, всеми своими корнями уходящее в глубь русской национальной почвы.

Мы называем Чайковского симфонистом не только потому, что он создал семь симфоний и ряд других сочинений для симфонического оркестра, а потому, что принципами симфонизма проникнуто все его творчество.

Мы должны остановиться здесь на истоках русского симфонизма. Симфонизм выступает, наряду с песенностью, в качестве одного из основных начал русской музыки. Человеком, давшим жизнь русскому симфонизму, был Глинка. Его творчество явилось одним из главных источников позднейшего развития русской музыки в лице Петра Ильича Чайковского.

Основные качества симфонизма Глинки, заложенные уже в первом его крупном творении — опере «Иван Сусанин», партитуру которой Чайковский любовно изучал с юных лет,— оказали глубокое воздействие на музыкальное мышление композитора. Мы рассмотрим здесь эти качества на материале данной оперы, чтобы уяснить истинное происхождение основ симфонизма Чайковского.

Великое симфоническое создание, каким мы считаем «Ивана Сусанина» Глинки[1], могло возникнуть лишь на основе большой идеи, объединяющей человеческие массы,— идеи единства русской нации, с небывалой силой возродившейся начиная с 1812 года.

Чутко восприняв и осмыслив русскую народную музыку, Глинка претворил народные элементы и обобщил их вплоть до степени национальной общезначимости. Это мы и называем симфонизацией народного элемента.

Это определение понятия симфонизации народного музыкального элемента вытекает из нашего толкования термина «симфонизм». Мы понимаем симфонизм как широкую область обобщений в музыкальной сфере, захватывающих важнейшие проявления музыкального творчества.

Мы привыкли называть симфоническими крупные масштабы звучания — оркестрового и приближающегося к оркестровому. Такой признак далеко не исчерпывает музыкальной характеристики симфонизма, в основе которого лежат яркие контрасты образов, позволяющие охватить разные стороны действительности в их нерасторжимом единстве и тем самым выявить целый мир идей. В этом и состоит высокая жизненность симфонизма, показывающего музыкальную мысль в ее прогрессивном росте и многостороннем развитии, пока она не достигнет полноты воплощения главной идеи произведения. «Сквозное» музыкальное действие, лежащее в основе симфонизма и заключающееся в диалектическом развитии музыкальных образов, их драматической конфликтности и динамике, вызывает активизацию музыкальных выразительных средств и в первую очередь крайнюю интенсивность мелодики. Ясно, что такая мобилизация средств художественного воздействия имеет социальный смысл: широкий охват действительности, интенсивность жизненной энергии, присущие симфоническому методу, то есть, другими словами, его обобщающая сила необходимо предполагает обращение композитора-симфониста к массам слушателей.

[1] Признание симфоничности оперы нисколько не колеблет ее роли как произведения вокально-сценического и сюжетно-текстового.

Творческая мысль Глинки не обошла ни одного из жизненно важных проявлений музыкального реализма.

Сцена в лесу из «Ивана Сусанина» является истоком психологической трактовки образа, нашедшей высшее проявление в оперных партитурах Чайковского. Привлечение мотивов, связанных с теми или другими лицами, чувствами и ситуациями, в качестве ассоциативного материала для реалистической обрисовки образа, составляет существенный прием музыкального психологического реализма. Наличие подобных ассоциативных моментов в «Иване Сусанине» (ария Сусанина и картина метели) поражает своей новизной для того времени, то есть в эпоху, когда и русская и западная опера была как нельзя более далека от психологической углубленности.

Наряду с развитым тематизмом мы находим в сцене в лесу приемы красочно-изобразительного симфонического письма, в котором сливаются и внешняя и внутренняя стороны событий[1]. Такова незабываемая картина метели, где соединяются ассоциативные интонации-воспоминания (флейта интонирует мотивы Антониды, Вани), рисующие, быть может, сны Сусанина,— с гениальной передачей нарастающих завываний метели путем фугатообразных имитаций. Не есть ли грандиозная картина вихрей во «Франческе» Чайковского результат применения глинкинского приема звукописи, найденного в сцене метели? Развитый тематизм в симфонических сочинениях Чайковского, не говоря уже о его операх, служит одним из основных средств динамики музыкальных образов.

Опера «Иван Сусанин» дает также блестящий пример применения жанровых характеристик в целях симфонического развития художественных образов. Мы имеем в виду польский элемент в опере.

После демонстрации победного настроения поляков в первой половине второго акта, представляющей цепь бальных танцев, следует замечательная драматизация мелодии мазурки, образующая целую массовую сцену

[1] Русский симфонизм ярко развил красочно-изобразительную ветвь музыки (Испанские увертюры и «Руслан» Глинки, Симфонические картинки Даргомыжского, «Шехеразада» Римского-Корсакова, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, «В Средней Азии» Бородина, «Буря» Чайковского и др.).

с участием хора поляков. Удивительно разнообразие метаморфоз мазурки в данной сцене: один и тот же мотив в различных превращениях передает противоположные чувства — гнев, отчаяние, колебание (гармонический Es — f — g — c), возмущение (B — g — Es — B — c), момент сомнения и, наконец, вызывающую самоуверенность (As — Es). Всей этой многогранности Глинка достигает варьированием ладотональностей, введением нового мотива при сохранении неизменного ритма мазурки, маленькими, излюбленными композитором двухголосными канонами и другими средствами мелодического и фактурного развития.

Отсюда протягиваются нити к вальсу на ларинском балу в «Евгении Онегине» Чайковского, чье творчество, не только оперное, но и инструментальное, показало всю важность метода жанрового реализма в деле развития симфонических принципов.

Анализ наследия Чайковского подтвердит нам, что композитор явился преемником основ русского симфонизма, заложенных Глинкой в его кардинальном творении — опере «Иван Сусанин», так же как и в «Руслане и Людмиле» и в симфонических увертюрах. Но уже с первых шагов Чайковский в своем творчестве стал выразителем нового этапа русского искусства эпохи 60-х годов.

В русской литературе — Гоголь, в драматургии — А. Н. Островский создали, наряду с изображением новых социальных слоев, и предпосылки широчайшего понимания внутренней жизни личности, ее самосознания в сложных кризисных условиях русской действительности.

Появление нового творческого метода в русском искусстве — метода психологического реализма — нашло свое высшее музыкальное выражение в творчестве Чайковского. Широкая общественная проблематика соприкасалась тут с темой, которую можно поставить в связь с развитием психологического романа XIX века, где вопросы бытия отдельной личности, освободившейся от прежней сословной зависимости, приобретали порой трагическое звучание. Фактическая связанность всех проявлений личности и целая сеть новых тягчайших зависимостей при феодально-буржуазном строе, с одной стороны, и широкое революционно-демократическое движе-

ние — с другой — вот почва, на которой выросло творчество Чайковского, впитавшее в себя современную ему русскую действительность в ее главных чертах и направлениях.

«Буря». 21 января 1873 года В. В. Стасов в письме к Чайковскому предложил три темы для его будущих программных сочинений: «Буря» Шекспира, «Айвенго» Вальтера Скотта и «Тарас Бульба» Гоголя. По размышлении Петр Ильич решил остановиться на «Буре», и Стасов послал ему яркую, образную программу шекспировской драматической сказки для будущей увертюры: «Я бы думал представить море — два раза: в начале и в конце, только в начале оно было бы во вступлении тихо и кротко, и Просперо, произнеся свои волшебные слова, нарушил бы это спокойствие и поднял бы бурю. Но, мне кажется, эта буря тем и отличалась бы от всех предыдущих, что началась бы вдруг, во всей силе, во всем развале, а не расширялась бы и не развивалась постепенно, как это обыкновенно бывает... Пусть буря вдруг залает и зарычит, словно собака, сорвавшаяся с цепи и бросившаяся на врага, чтобы укусить по приказу хозяина. Пусть Ваша буря бросится и укусит итальянский корабль с принцами и тотчас же потом замолчит, только полегоньку вздрагивая, и ворча, и отходя прочь. И вот, вслед за этой картиной пускай наступит другая — волшебный остров чудной красоты, и по нем пройдет легким шагом Миранда, создание еще более чудной красоты, вся солнце и улыбка счастья. Минута ее разговора с Просперо — и тотчас потом юноша Фернандо, который ее поразит и изумит и к которому она сразу так и прильнет. Мотив влюбляющегося, кресчендо какого-то расцветания и роста, прямо нарисованный у Шекспира, в конце 1-го акта, мне кажется, как раз идет к требованиям Вашего таланта и всей натуры. После того я предложил бы появление Калибана, зверообразного и подлого раба, а потом Ариэля... После Ариэля явились бы вторым разом Миранда и Фернандо, но уже среди полного разгара страсти их; затем величавая фигура Просперо, отрекающегося от волшебной своей власти и грустно прощающегося со всем своим прошедшим; наконец, картина моря, уже теперь тихого

и спокойного, обвевающего пустынный покинутый остров, пока все бывшие минутные его жители летят на корабле в даль, в счастливую свою Италию...»[1]

В письме от 27 января 1873 года Чайковский благодарит Стасова за программу и добавляет: «Предупреждаю Вас только, что моя будущая увертюра появится на свет не так-то скоро; по крайней мере, я себя торопить не буду... Сюжет «Бури» до того поэтичен, Ваш план требует такой музыкальной законченности и изящества фактуры, что я намерен сдерживать несколько свою обычную нетерпеливость в сочинении и выждать благоприятных минут...»

Эти «благоприятные минуты» пришли к Чайковскому, когда он приехал в Усово в первой половине августа 1873 года. Хозяин имения был в отъезде, и Петр Ильич жил в Усове один, «блаженствовал», две недели «находился в каком-то экзальтированно-блаженном состоянии духа, бродя один днем по лесу, под вечер по неизмеримой степи, а ночью сидя у отворенного окна и прислушиваясь к торжественной тишине захолустья, изредка нарушаемой какими-то неопределенными ночными звуками» (письмо к Н. Ф. Мекк от 22 апреля 1878 года). 17 августа Чайковский закончил вчерне «Бурю», написав ее за десять дней «без всякого усилия, как будто движимый какой-то сверхъестественной силой» (из того же письма).

Симфоническая фантазия «Буря» (ор. 18) инструментована до 10 октября 1873 года, посвящена В. В. Стасову и в первый раз исполнена под управлением Н. Рубинштейна в Москве 7 декабря 1873 года, а в Петербурге под управлением Э. Направника 16 ноября 1874 года.

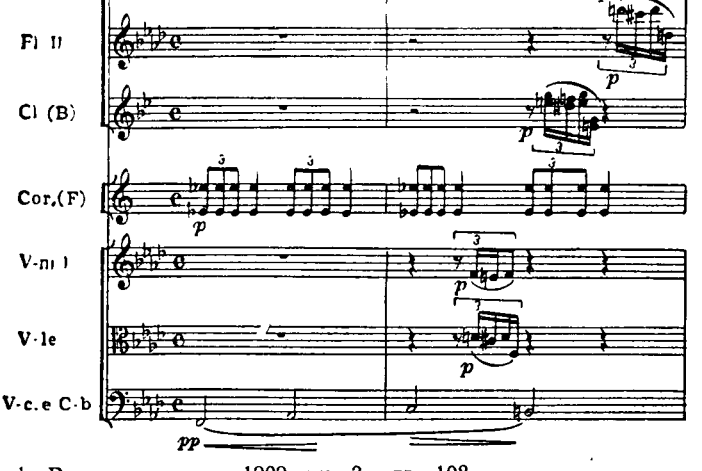
«Буря» имела значительный успех при жизни композитора; Чайковский нередко включал «Бурю» в программы своих концертов. Крен, сделанный композитором в сторону широкой картинности, восхитил членов «Могучей кучки».

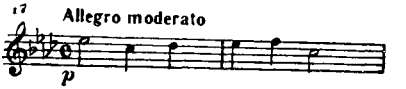
Стасов писал Чайковскому 13 ноября 1874 года: «Я сию секунду из залы Дворянского собрания, с репетиции концерта на субботу. Играли в первый раз Вашу «Бурю». Мы сидели с Римским-Корсаковым рядом в пустой зале и вместе таяли от восторга.

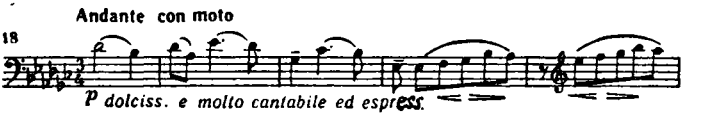
[1] «Русская мысль», 1909, кн. 3, стр. 104—105.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ. 1875

Что за прелесть Ваша «Буря»... Что за бесподобная вещь. Конечно, сама собственно буря — неважная и не отличается новизною, Просперо не особенный, наконец, почти в конце есть очень ординарная каденца, точно из какого-то итальянского оперного финала,— но это три небольших пятна. Зато все остальное — чудеса из чудес!! Калибан, Ариэль, любовная сцена — все это принадлежит к высшим созданиям музыки. В любовных обеих сценах — что за красота, что за томление, что за страсть! Не знаю, что можно со всем этим сравнить. Потом этот великолепный дико-безобразный Калибан, чудные полеты и игры Ариэля — все это создания наикапитальнейшие... А оркестр опять-таки в этих сценах изумительный!» [1]

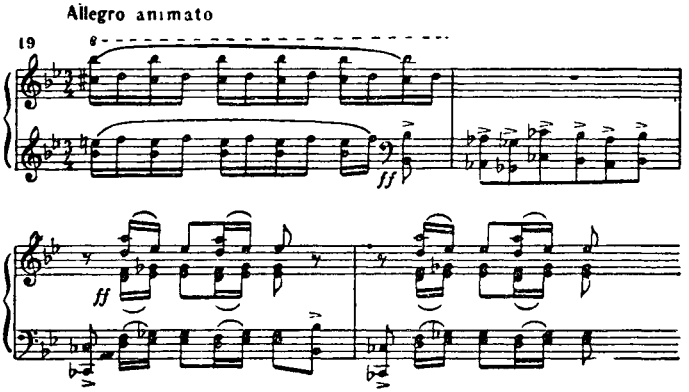
Фантазия «Буря» начинается картиной спокойного моря — Andante con moto, фа минор. Красочные задания этого единственного морского пейзажа в музыке композитора явствуют уже из первых гармонических смен. Семьдесят тактов спокойной аккордовой фигурации на волшебных сменах гармоний, с прорезающими их краткими могучими призывами у духовых, сильно напоминают более поздние морские пейзажи Римского-Корсакова. Внезапно слышится налетевший ветерок:

[1] «Русская мысль», 1909, кн. 3, стр. 108.

Это дух Ариэля спешит выполнить веление своего властителя Просперо, приказавшего потопить корабль. Ариэль поднимает бурю. Интересен подход к картине бури: у валторн появляется повторяющийся однозвучный триольный мотив, красной нитью проходящий через звуковую ткань. На этой ткани вырисовывается новый мотив — по-видимому, звуковой образ корабля:

Буря нарастает, и появляется волшебный остров — Andante alla breve, ми мажор. Разгул бури отражен Чайковским с огромным мастерством. Слышится дыхание моря.

Буря утихает, и перед слушателями появляется образ совершенной любви (Andante con moto, соль-бемоль мажор):

Эта тема достигает значительной мощности (особенно в си-бемоль мажоре — своего рода кульминационный эпизод), но еще не «растрачивает» свои силы во всестороннем развитии, не достигает предела раскрытия всей заложенной в ней страстности; полнота — еще далеко впереди.

Весь любовный эпизод заканчивается, как и в увертюре «Ромео и Джульетта» (аккорды арфы перед началом разработки), характернейшим для Чайковского «истаиванием» путем введения хроматических последований в средние голоса, применения альтераций, «вздохов» и т. д.

Следует скерцо — значительный характеристический эпизод симфонической фантазии. В скерцо получили выражение два предельно противоположных образа «Бури» — Ариэль и Калибан. Это Allegro animato совмещает в себе — в последовании и одновременности — черты обоих действующих лиц: в басах слышатся неуклюжие прыжки и рев косматого чудовища, а в верхних го-

лосах — порхание и «взлеты» легкого, светлого духа Ариэля:

В дальнейшем развитии музыки скерцо образ Ариэля стушевывается, и Калибан завладевает вниманием слушателя целиком. Мы слышим все усиливающиеся рев и вой полуживотного, ощущаем всю грубую силу его низменного существа. И вместе с тем Чайковскому удалось схватить комическое в облике чудовища Калибана и мастерски передать комический элемент в музыке скерцо. Вступает вновь великолепная тема любви — Andante non tanto, ля-бемоль мажор. Это уже не «первые робкие порывы» мгновенно зародившейся взаимной любви Миранды и Фернандо, а могучий расцвет их прекрасного чувства.

Нетрудно убедиться в симметрии расположения частей и разделов произведения: в начале и в конце пьесы — картины спокойного моря, а в центре формы — скерцо Калибана. Остальные эпизоды также расположены по признаку симметрии. Схема целого принимает следующий вид: Море, Буря, Тема любви, Ариэль и Калибан, Тема любви, Буря страсти, Море.

Хотя, по установившейся терминологии, фантазия «Буря» Чайковского написана в так называемой свободной форме (термин, представляющийся мне лишенным всякого смысла), в рассматриваемом произведении явственно обозначаются контуры сонатной формы, причем буря играет роль главной партии, тема любви —

роль побочной партии, скерцо — разработки. В репризе темы главной и побочной партий меняются местами, и любовная тема достигает в репризе высшего могущества. Эпилог соответствует прологу, хоть и значительно меньше его по длительности. Итак, симфоническая фантазия Чайковского «Буря» по своей звуковой форме соответствует одному из вариантов сонатно-симфонической схемы.

Не случайно сблизил Чайковский форму своей фантазии с сонатной. Эта последняя помогла композитору драматизировать свое произведение. Буря в ее стихийных порывах вступает во взаимо- и противодействие с темой любви, и это сопоставление рождает новый, высший этап полноты чувства (в репризе). Все это явилось в результате применения сонатно-симфонической формы развития музыкальных мыслей, с применением усложненной репризы.

Фантазия «Буря» представляет своеобразный гибрид двух типов русского программного симфонизма XIX века — симфонизма лирико-драматического, с одной стороны, и красочно-фантастического — с другой. Впрочем, первый тип явно преобладает над вторым благодаря исключительно богатому музыкальному развитию темы любви Миранды и Фернандо — развитию, превосходящему решительно все остальные эпизоды фантазии, несмотря на их большую художественную ценность. Симфоническая фантазия «Буря» укрепила композитора в сознании собственного назначения расширять возможности психологического реализма в музыке своего времени. Уже в своем ближайшем по порядку создания программном сочинении — симфонической фантазии «Франческа да Римини» — Чайковский значительно расширяет область драматизации и сильнейшей концентрации лирических переживаний.

«Франческа да Римини». В начале июля 1876 года Модест Ильич предложил брату несколько тем для симфонической музыки: «Гамлета», «Франческу да Римини», «Отелло» и лермонтовскую «Тамару». «Гамлет» привлекал Чайковского больше других тем, но трудность задачи заставила его отказаться от него. По прочтении пятой песни «Ада» Данте композитор

был охвачен желанием написать симфоническую поэму «Франческа».

Начало эскизов симфонической фантазии «Франческа да Римини», ор. 32, относится к 25 сентября 1876 года. Окончена фантазия в эскизах 14 октября, в партитуре — 5 ноября, посвящена С. И. Танееву. В первый раз исполнена в Москве 25 февраля 1877 года под управлением Н. Г. Рубинштейна и в марте 1878 года исполнялась в Петербурге под управлением Направника.

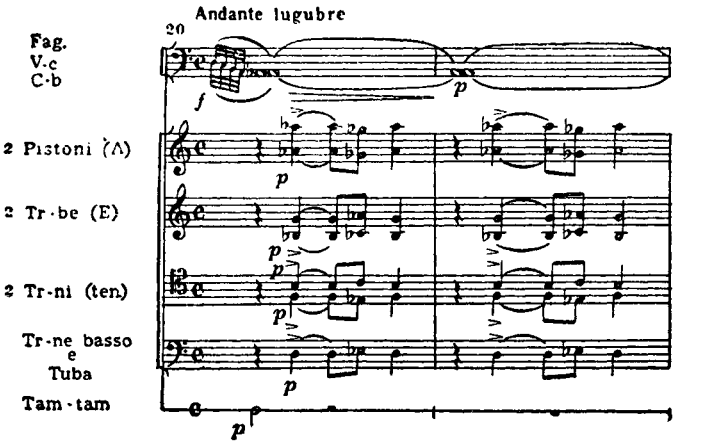
Композитор предпослал рукописной партитуре «Франчески» следующее изложение пятой песни «Ада» Данте, почему-то не вошедшее в печатную партитуру:

«Данте, сопутствуемый тенью Виргилия, опускается во вторую область адской бездны. Воздух здесь оглашен стенаниями, воплями и криками отчаяния. Среди могильного мрака рвется и мечется буря. Адский вихрь неистово мчится, унося в своем диком кружении души людей, разум коих помрачила в жизни любовная страсть. Из бесчисленного множества кружащихся душ человеческих внимание Данте привлекают особенно две летящие в объятиях друг друга прекрасные тени Франчески и Паоло. Потрясенный раздирающим душу видом юной четы теней, Данте призывает их и просит поведать, за какое преступление они подверглись столь ужасному наказанию. Тень Франчески, обливаясь слезами, рассказывает свою печальную историю. Она любила Паоло, но была против воли выдана замуж за ненавистного брата своего возлюбленного, горбатого, кривого, ревнивого тирана Римини. Узы насильственного брака не могли исторгнуть из сердца Франчески нежную страсть к Паоло. Однажды они читали вместе роман о Ланцелоте. «Мы были одни,— рассказывает Франческа,— и читали, ничего не опасаясь. Не раз мы бледнели, и смущенные взоры наши встречались. Но одно мгновение погубило нас обоих. Когда, наконец, счастливый Ланцелот срывает первое любовное лобзание, тот, с которым уже теперь ничто не разлучит меня, прильнул губами к трепетным устам моим, и книга, раскрывшая нам первые таинство любви, выпала из рук наших...» В это мгновение неожиданно вошел супруг Франчески и ударами кинжала умертвил ее и Паоло. И, рассказав это, Франческа, в объятиях своего Паоло, снова уносится неистово и дико мятущимся вихрем.

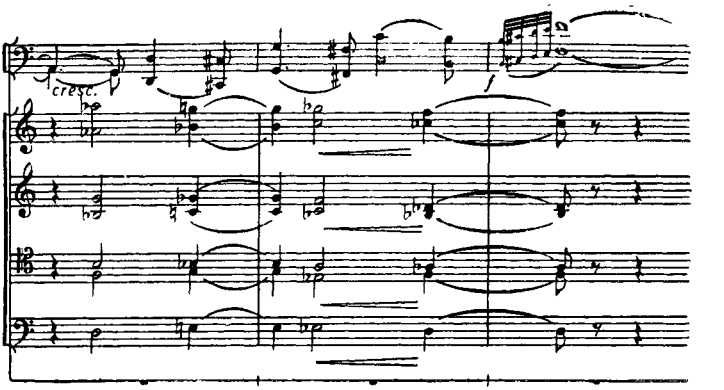
Охваченный бесконечной жалостью, Данте изнемогает, лишается чувств и падает как мертвый...»[1]

Вступление — Andante lugubre — звучит в уменьшенном ладу: большинство созвучий, мотивов построено на уменьшенных септаккордах или звукорядах тон-полутон, а остальные аккорды и мелодические ходы сводятся к той же основе путем разрешения неподготовленных задержаний, хроматических движений и других приемов, типичных для уменьшенного лада. Нигде композитор не пользовался уменьшенным ладом с такой последовательностью и в столь длительном эпизоде, как во вступлении «Франчески».

Уже самое начало раскрывает два выразительных элемента, сосуществующих одновременно и означающих: 1) голос неумолимой судьбы, вещающий начертанные на вратах ада слова: «Lasciate ogni speranza voi ch'intrate» («Оставь надежду, всяк сюда входящий») — аккорды тяжелой медной группы и 2) скорбное изумление и мучительные вздохи Данте, входящего в адские пределы,— мотив низких смычковых, поддержанных фаготами:



[1] «Музыкальное наследие Чайковского». М., 1958, стр. 289—290.



Та же ладовая основа сохраняет силу и далее. Развитие идет путем секвенций, хроматического повышения, включения деревянных духовых, появления у тромбонов и тубы, поддержанных фаготами и низкими смычковыми, мотива «неотвратимости» (*f — e — d — c — H — B — A — G*) и, наконец, повторения основного построения. Вступление обрывается на шестнадцатом такте. Начинается первый «цикл» вихрей ада: più mosso, moderato.

Если техника созвучий и мотивов в условиях уменьшенного лада была уже в то время знакома Чайковскому по собственному опыту (см. ниже разбор «Новогреческой песни», ор. 16 № 6), то другая, несравненно более трудная техника имитационных приемов на сплошных хроматизмах при неустановившемся миноре, с обильным использованием приемов двойного контрапункта, была выработана при создании «Франчески» и впоследствии нигде не нашла такого обширного применения. Уже эпизод первого цикла (такты 17—57) рисует страшные круги ада не колористическими приемами, не рядами странных и зловещих гармоний, а непрекращающимися сменами и сочетаниями коротких (не больше такта) звуковых струек, лишенных аккордового фона. Постоянные имитации, составляющие движущую силу этой звуковой картины, все время вертикально подвижны, и слушатель улавливает главным образом начальный мотив, перебегающий от инструмента к инструменту и сводящийся к следующей общей форме: ход

Франческа да Римини.
Иллюстрация к пятой песне «Ада»
С гравюры Г. Доре

вверх (от полутона до малой сексты) и движение вспять по хроматическому звукоряду. Все же ля-минорная тоника ощущается ясно благодаря длительному органному пункту *ля*.

Одновременное сочетание ритмических мотивов в разных голосах (триоли и дуоли), ровное и синкопированное движение, фигуры, прерываемые паузами (вторжение шестнадцатых), достигают апогея в стретте (такты 41 и след.), где вновь появляются признаки уменьшенного лада (уменьшенный квинтсекстаккорд *A — c — es — fis* у валторн и тромбонов).

Такое завершение первого цикла оправдано возвращением мотива вступления (такты 60—66). Итак, первый круг вихрей симметрически замыкается, образовав

типичную для Чайковского дугу — бурный подъем, кульминацию и крутой спад.

Начинается второй цикл — Allegro vivo, ми минор. В сущности, он составляет главное содержание основного раздела трехчастной формы. Только тут устанавливается главная тональность фантазии, и только теперь композитор развертывает дикий пейзаж дантовского ада во всем его мрачном великолепии. Картина адского вихря работы художника Гюстава Доре, иллюстрировавшего «Божественную комедию» Данте, сильно возбудила, по собственному признанию композитора, его воображение.

Структура второго цикла также замкнута, образуя гигантскую «дугу» протяжением в 229 тактов. Между двумя ее кульминациями (такты 139 и 233) расположен эпизод разработочного характера. Длительный процесс нарастания (такты 67—138) приводит к первой кульминации. Симметрично располагается и сравнительно быстрый спад (такты 261—294). Таким образом, весь второй цикл построен строго симметрично на сверхнапряженной музыке, звучащей, впрочем, более устойчиво благодаря ясно выраженной ладотональности (ми минор). Реприза начинается прямо со второго цикла, воспроизводя его в сокращенном виде (135 тактов вместо 229).

Второй цикл продолжает и развивает мотивы первого цикла. Точнее: начиная с первых затаенных интонаций и кончая длинными мелодиями на кульминациях, строение всех мотивов определяется типом движения, который уже знаком нам по первому циклу. Таковы следующие мотивы второго цикла: 1) На тревожном фоне тремоло альтов и виолончелей *a — e* и эпизодического *Fis* контрабасов pizzicato возникает мотив валторн (такты 69—70). В ответ ему несутся легкие хроматические фигуры флейт и звучат печальные вздохи фагота. 2) В тактах 91—93 в басах возникает мотив *A — b — a — g*, многократно повторяемый среди летучих вихрей попеременных групп смычковых и дерева. 3) После бурных, все растущих фигур шестнадцатыми и угрожающего секвенцируемого мотива басов *H — A — G — Fis* наступает первая кульминация — на могучем мотиве $h_1 — g_2 — fis_2 — e_2 — dis_2 — d_2 — cis_2 — c_2 — h_1$, впоследствии повторяемом. 4) В среднем разделе второго

цикла идет перекличка валторн, труб на коротком однотактовом мотиве восходящей кварты и нисходящего хроматического ряда. Вторая кульминация (такт 233) повторяет уже известный мотив.

Все эти мотивы имеют одну и ту же общую форму движения.

В такте 261 у меди начинает звучать типичный ритмический мотив «судьбы». Это начало перехода к средней части. Тень Франчески предстает перед взором Данте, который вопрошает, что привело ее к горестной участи. Прелестный образ Франчески, ее сначала робкое, а затем все более одушевленное повествование переданы Чайковским обобщенно, без сюжетной детализации[1]: одна и та же длинная меланхолическая, а потом страстная кантилена ля минор повторяется несколько раз в разных вариантах (такты 333, 368, 399, 458, 465). «Вариации Франчески», в свою очередь, имеют среднюю часть — идиллическую, повествующую о часах, проведенных Франческой с Паоло за чтением рыцарского романа. Синкопированная мелодия под аккомпанемент пассажей арфы отмечена настроением безоблачного счастья. Форма рассказа Франчески симметрично замыкается новыми вариациями на первую тему «жалоб». Как характерна для крупных разделов музыки Чайковского трехчастная симметрия! Сколько главных и побочных партий, сколько средних разделов симметричным расположением частей образуют идеально завершенную форму, совершенством которой мы так часто восхищаемся! Эта симметрия одинаково дорога композитору, независимо от того, имеет ли он дело с непрограммным (например, в Третьем квартете) или с программным (скажем, в фантазии «Буря») заданием. Эта симметрия служит выражением одной из существенных сторон эстетики Чайковского, всегда тяготеющего к преодолению жизненного диссонанса и стремящегося к всесторонней художественной гармонии.

[1] Отмечен лишь один момент повествования: убийство Паоло и Франчески — страшный удар tutti fff (такт 512), подготовленный растущим возбуждением предшествующей музыки и сопровождаемый траурным хоралом трех тромбонов и тубы на фоне органного пункта (такты 513—521). Такой хорал дважды встречается в Шестой симфонии.

В течение рассказа Франчески адские вихри звучат как легкие ветерки, сопровождающие трогательное повествование. Но вот раздаются грозные фанфары, напоминающие об обреченности несчастной тени. Быть может, они означают момент, когда является супруг Франчески. Нужно отметить, что различные виды военных сигналов часто служат Чайковскому звуковым образом роковых, угнетающих сил — наряду с мотивами церковных песнопений (и то и другое имеет место во вступлении к пятой картине «Пиковой дамы»). После укороченной репризы следует (такты 656—700) драматическая кода в ми миноре.

Симфоническая фантазия «Франческа да Римини» обладает огромным масштабом физической звучности. Дело здесь, разумеется, не в каком-либо специально увеличенном составе оркестра, а в гениально найденных соотношениях и контрастах, густых, насыщенных звучаниях. Эффект необыкновенной силы возникает и не вследствие максимальных динамических обозначений — отнюдь нет! Ведь оркестр «Франчески» далеко не всегда играет fortissimo и tutti! А между тем громкость музыки потрясает слушателя.

Откроем первую страницу партитуры — глаз немедленно схватит особенность оркестровки вступления, особенность, обусловливающую и сумрачный колорит, и относительно большой звуковой масштаб начальных тактов фантазии, несмотря на преобладающую «тихую» динамику (почти сплошное piano!). Особенность эта заключается в том, что главенствующие начальные аккорды — носители основной интонации данных тактов — звучат не в тембре валторн, что было бы привычнее,— а в тембре мощных инструментов медной группы: корнетов, труб и тромбонов. Аккорды рождают «эхо» в виде аккордов же (аналогичных первым), но на этот раз в ином тембре — валторн и деревянных духовых. Таким образом, громкость звучания уменьшилась, но на основе этого прогрессирующего уменьшения (в ближайших тактах следует частичное декрещендо: forte, mezzo forte, piano) возрастает ретроспективно динамическая характеристика первых аккордов мощной медной группы. Как это ни парадоксально, но piano, наступившее после большого forte, значительно усиливает в нашем представлении мощность предшествующего forte в силу

резкого контраста (см. такты 233—295). Такими ретроспективными эффектами композитор широко пользуется в своей фантазии «Франческа».

В целях достижения особо громких звучностей Чайковский использует в своей «Франческе» также длительное крещендо, резкие контрасты. Композитор создал музыкальную картину устрашающей звуковой силы — картину страданий, вызывающих безграничное сочувствие к жертвам.

Ларош в своем отзыве после первого исполнения фантазии так объясняет причины успеха «Франчески» у музыкантов и у широкой публики:

«Франческа да Римини» произведение необыкновенно блестящее, инструментованное с поразительным искусством. Ослепительная игра оркестровых красок, неистощимо богатых и беспрерывно сменяющихся, с начала до конца держит слушателя как бы под действием какой-то галлюцинации. Для читающего партитуру наслаждение наблюдать, как все замыслы автора осуществляются, как ни один задуманный им эффект не пропадает, как пышная инструментальная роскошь уживается в ней с мудрою экономией, с тонко рассчитанной градацией. Но это наслаждение специалиста: масса публики в новой симфонической поэме... слышит нечто другое. Ее поражают и те акценты глубокого страдания, которые выражаются этим морем красивых звуков, и та стихийная сила, с которой автор изобразил яростный вихрь, кружащий и уносящий души грешников в дантовом аду. Особенно, я полагаю, действует второе. Адская буря Чайковского ревет и хлещет, как морской шторм Айвазовского. Я не нахожу лучшего сравнения для передачи впечатления, вынесенного мной из этой удивительной музыкальной иллюстрации. Не прибегая к опошленным средствам и умея придавать нечто своеобразное даже приемам, уже бывшим в употреблении, Чайковский и ритмом, и гармонией, и оркестровкой достиг потрясающего изображения «атмосферы» знаменитого второго круга дантова ада. Он сумел выдержать мрачный и безотрадный тон, не прибегая к излишествам и не нарушая чувства изящного: в употреблении диссонансов его новая фантазия умереннее многих прежних его произведений. В потоке гармонии, безукоризненно благозвучной, перед нами, подобно урагану, проносится

безостановочное, безнадежное движение, охватывающее нас ужасом и в то же время чарующее. Но действие это чисто стихийное. Другая часть, соответствующая рассказу Франчески о своем грехе, гораздо слабее и, по моему крайнему разумению, не в духе программы. Дело не в русском характере мелодии, который многих озадачил: русский композитор пишет по-русски не ради щегольства местным колоритом, а по внутренней необходимости и, по крайней мере, с таким же правом, как итальянец в своей опере и шотландца, и древнего египтянина, и немца, и галла, и грека, и испанца заставляет распевать итальянские арии... Не потому мне не нравится драматическая часть фантазии Чайковского, что она в русском роде, а потому, что я не нахожу в ней того пафоса, той нежности и задушевности, которыми нас избаловал композитор во многих прежних сочинениях. Изображение в любовной части «Франчески» кажется не особенно счастливым: необыкновенное искусство аккомпанемента и оркестровки, правда, в некоторой степени вознаграждает за холодность рисунка»[1].

В оценке «Франчески» Чайковского мы занимаем позицию, прямо противоположную мнению Лароша. Как и многие критики великих творений, Ларош совершает очень типичную ошибку: он хвалит произведение за его второстепенные стороны и за детали, а наиболее существенное, наиболее важное в нем находит слабым, неудавшимся. Так именно поступил с «Франческой» Ларош. Восторгаясь «удивительной музыкальной иллюстрацией» дантова ада, он счел возможным в двух-трех словах разделаться с наиболее человечным моментом, то есть с рассказом героини драмы — рассказом, исполненным, вопреки категорическому утверждению критика, «того пафоса, той нежности и задушевности, которыми нас избаловал композитор во многих прежних сочинениях». Сравним музыкальную тематику ада, с одной стороны, и мелодию (точнее — мелодии) любви Франчески — с другой. Если на стороне первой мы находим крайнюю характерность, высокую изобретательность, то только в рассказе Франчески широкой рекой льется истинный беспримерный лиризм, вырастающий в огром-

[1] Ларош. Статьи, т. II, ч. 2, стр. 45—46.

ное драматическое переживание. Середина фантазии раскрывает максимальный диапазон эмоций — от первых робких вздохов до несравненного размаха страстного чувства.

С небывалой силой Чайковский создал звуковые образы страдания и гибели, послужившие ему материалом для многих будущих творений. Кода чрезвычайно близка к заключительному отыгрышу «Евгения Онегина» (тоже ми минор!); легкие ветерки, овевающие мелодию Франчески, возобновляются в первой побочной теме Четвертой симфонии; начало «второго цикла» — Allegro vivo — совпадает с началом заключительной сцены пятой картины «Пиковой дамы» (стук перед появлением призрака). Все мотивы страдания сгруппированы вокруг уже упомянутого типа движения, а все темы угнетения — в грозных, поступенно нисходящих ходах.

Было бы глубоко неверно, однако, утверждать, что «энциклопедия тем рока» составляет единственное или хотя бы главное, основное содержание симфонической фантазии Чайковского «Франческа да Римини». Идеей произведения является моральная сила любви, нерушимой, непоколебимой, могучей даже перед лицом смерти и адских мук. Средневековая легенда есть правдивое отражение реальных человеческих страданий, происходящих в силу чисто социальных причин, и композитор не мог не пережить историю Франчески как подлинно социальную трагедию, подобную «Грозе» Островского, «Ромео и Джульетте» Шекспира.

Программное творчество Чайковского явилось носителем наиболее передовых идей его времени, представленных композитором в крайне обостренных, драматически конфликтных формах. В этом смысле очень показательна трактовка Чайковским в музыке сюжетов Шекспира и Данте. Можно смело утверждать, что эта трактовка в 60—70-е годы прошлого века была не только демократической, но и революционной. В основу своей музыки композитор положил трагедию отсутствия свободы, а не трагедию любви[1]. Это видно из того, что Чайковский не пошел по пути изображения перипетий любов-

[1] По мнению буржуазных историков литературы, Ромео и Джульетта погибли именно от страстной любви.

ной страсти Ромео и Джульетты, Франчески и Паоло, а сосредоточил все свое внимание на обобщенных образах двух сил — силы жизни и любви, с одной стороны, и силы гнетущего социального зла — с другой. Музыка увертюры «Ромео и Джульетта» и фантазии «Франческа да Римини» показывает, как захвачен был композитор конфликтом этих двух начал.

Как увидим далее, у Чайковского трудно найти инструментальное сочинение, а тем более категорию сочинений (жанр), которые совершенно исключали бы программность. Даже такие жанры, как симфония, эта, по словам Чайковского, наиболее лирическая из музыкальных форм, и особенно концерт, эта канонизированная форма соревнования солиста с оркестром, приобретали черты, свойства и особенности программности — конечно, в весьма различной степени — от незначительных элементов до полноценной программы, изложенной автором.

Черты программности составляют яркую особенность фортепианного концерта си-бемоль минор и скрипичного — ре мажор Чайковского. Если попытаться определить общее идейно-эстетическое основание, из которого выросли оба названных произведения, то перед нами неизбежно встанут образы другого прославленного сочинения Чайковского — его Четвертой симфонии. И тут и там финалы воспринимаются как широкие картины народного праздника. При этом различия, разумеется, огромны: они обусловлены спецификой жанра — лирико-драматического в первой части симфонии и объективно-торжественного в первых частях обоих концертов. Но эти различия не нарушают общности основной идеи и вывода, вытекающего из всего хода мыслей (музыкальных), наполняющих эти три произведения. Вспомним постоянное стремление композитора к созданию впечатляющего, яркого, подлинно народного финала. Вспомним финалы Первой, Второй симфоний. Не является ли несомненная победа Чайковского «на фронте финала» в симфониях теснейшим образом сопряженной с другой крупной победой композитора — на фронте финала в концертном жанре? Тут прячется тропинка, ведущая к раскрытию программного элемента в двух несомненно лучших сочинениях Чайковского для солиста и соревнующегося с ним оркестра.

Первый концерт для фортепиано с оркестром, си-бемоль минор, ор. 23, сочинен в ноябре — декабре 1874 года, окончен и оркестрован, как значится в партитуре, 9 февраля 1875 года, посвящен Гансу фон Бюлову. Последний проявлял повышенный интерес к творчеству Чайковского и в ответ на присланный ему концерт написал композитору восторженное письмо.

1 ноября 1875 года состоялось первое исполнение концерта в России профессором Г. Кроссом в Петербурге. Первым исполнителем концерта в Москве 21 ноября 1875 года явился юный С. И. Танеев. Этому прекрасному, «объективному», по выражению Чайковского, исполнению концерта Танеевым композитор был обязан выдающимся успехом, выпавшим на долю этого произведения. С тех пор Первый фортепианный концерт Чайковского получал все большее распространение, пока, наконец, не стал одним из наиболее популярных сочинений этого жанра.

Деятельным пропагандистом его явился Ганс Бюлов. Н. Г. Рубинштейн с огромным успехом играл этот концерт в России и за границей. Чайковскому неоднократно приходилось управлять оркестром при исполнении его Первого концерта различными пианистами как на родине, так и в Западной Европе и в Америке.

Кюи и Ларош отозвались на первые исполнения концерта далеко не одобрительными рецензиями. Однако после исполнения концерта Н. Г. Рубинштейном оба критика существенно изменили свое мнение об этом сочинении Чайковского. Танеев в письме к Петру Ильичу от 18 марта 1878 года описывает рубинштейновскую интерпретацию концерта в Петербурге и передает отзывы Кюи и Лароша: «...я мог присутствовать на петербургском концерте Николая Григорьевича. Он играл удивительно хорошо. Ваш концерт прошел с большим успехом. Хотя оркестр был не особенно хорош (балетный, потому что в этот день была назначена опера...), хотя было несколько «сомнительных» мест, но Николай Григорьевич так хорошо играл, что не знающие концерта наизусть вряд ли заметили ошибки оркестра. Что мне особенно понравилось у Николая Григорьевича, это как он играл середину в andantino: с начала до конца pp без всяких оттенков, оркестру велел играть так же; эффект выходил удивительный. Проходя по зале, слышал, что в пуб-

лике хвалили Ваш концерт. Кюи говорит, что ни одно Ваше сочинение ему так не нравится, как концерт: «не особенно глубоко, но свежесть вдохновения необычайная». Находит, что трех вальсов много, довольно бы двух[1].

Ларошу концерт «с каждым разом больше и больше нравится»[2].

Вот что писал Ларош о концерте после исполнения его Н. Рубинштейном в 1878 году: «Энергический, полный жизни и движения, концерт этот со своей грандиозной интродукцией, конечно, более симфония, чем концерт, и роль фортепиано в нем довольно скромная, хотя и трудная. Но, как симфоническое произведение, он стоит чрезвычайно высоко и по мыслям и по их развитию, несмотря на некоторые «заплаты» в первой части (секвенции доминантсептаккордов с их разрешением). Концерт Чайковского — произведение замечательное: он не похож ни на один из тех концертов, в которых современные мастера — Рубинштейн, Лист, Литольф, Брамс, Сен-Санс — каждый по-своему, старались обойти торную дорогу. Свежесть и самобытность этой вещи вдвойне приятны в наше время, когда концертному и оперному посетителю так часто приходится питаться избитыми общими местами, скудость которых плохо скрывается неизмеримостью претензий и шумом оркестра»[3].

Но самый первый и самый проницательный отзыв о концерте Чайковского принадлежал восемнадцатилетнему С. И. Танееву, писавшему своим знакомым 17 декабря 1874 года: «Вас всех поздравляю с первым русским фортепианным концертом, написал его Петр Ильич»[4]. В танеевском определении содержится то, чего не хватает отзыву Лароша, который не назвал истинной основы силы, «свежести и самобытности» концерта Чайковского, заключающейся в его народности.

[1] Сравнительно с многими другими отзывами Кюи о творчестве Чайковского, данная его оценка представляется благоприятной.

[2] ЧТ, стр. 31.

[3] Ларош. Статьи, т. II, ч. 2, стр. 47—48.

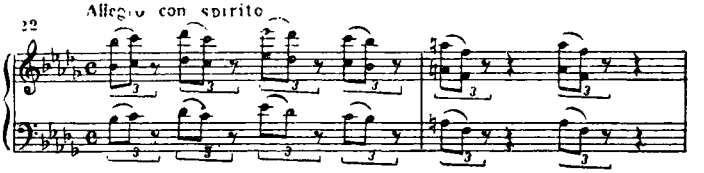
[4] Цит. по книге: Г. Бернандт. С. И. Танеев. М.—Л., 1950, стр. 24. Г. Б. Бернандт обратил внимание на тот факт, что свой Первый концерт Чайковский посвятил сначала Танееву, а уж потом заменил это посвящение другим — Г. Бюлову, первому пропагандисту творчества Петра Ильича на Западе (см. там же, стр. 25).

В настоящее время Первый фортепианный концерт является одним из популярнейших произведений Чайковского во всем мире. Этот успех обусловлен совокупным действием многих достоинств сочинения: праздничным блеском некоторых музыкальных тем, в их сочетании с подлинно глубокой лирикой других мелодий, изяществом и тонкостью обработки деталей, крайне разнообразной фортепианной фактурой, стоящей на высоком уровне тогдашних передовых достижений пианизма, а главным образом народностью, настоящей массовостью музыки, способной увлечь и захватить большие аудитории.

Первая часть—Allegro non troppo e molto maestoso—начинается энергичным четырехтактовым эпизодом tutti, модулирующим из си-бемоль минора в ре-бемоль мажор. Такая форма раскрытия основной тональности вступления ре-бемоль мажор при помощи побочной функции в соединении с элементарно сильным мотивом валторн ($f_1 — des_1 — c_1 — b$) образует в высшей степени концентрированный, полный энергии ввод в тему. Самая тема торжественно звучит у первых скрипок и виолончелей, в сопровождении выдержанных аккордов духовых и аккордовых бросков солирующей фортепианной партии в восходящем движении и на обширном диапазоне — от контроктавы до четвертой октавы включительно. Тема эта совсем особенная. Вся она — мощь, торжество, ослепительный свет. Перед нами величавый монументальный Гимн жизни, подобный пушкинской Вакхической песне. Это — новая послебетховенская «Ода к радости». Здесь уместно вспомнить о первых ростках торжественно-ликующей тематики в «Оде к радости» Чайковского — Шиллера, выпускной экзаменационной кантате композитора, написанной в 1865 году. Возникают и другие ассоциации — с более поздними сочинениями Чайковского: гимном Иоанна Дамаскина «Благословляю вас, леса», романсом «День ли царит».

Второе проведение темы предоставлено солисту и заканчивается импровизационным отклонением виртуозного типа, своего рода краткой каденцией без сопровождения. Подобный оборот явно неустойчив. Только третье, блестящее проведение темы смычковыми под монументальные аккорды фортепиано в пунктированном ритме дает устойчивый величественный музыкальный образ, завершая собой развитие вступления. Чайковский

нередко строит отдельные партии сонатной формы трехчастно, как и в приведенном случае. Небольшая дополнительная тема, все на том же четырехзвучном начальном мотиве, служит кодой обширного вступления. Столь же лаконичен переход к главной партии на выразительной речитативной мелодии фортепиано в трехоктавном изложении. Модуляция и тональность си-бемоль минор приводят к оживленной главной партии (Allegro con spirito). Прообразом темы послужил следующий напев украинских лирников, слышанный композитором в Каменке:

Напев настолько изменен, что не может быть назван прямым заимствованием из народной мелодии. Жалобный оригинал превратился в острый скерцообразный мотив:

Блестящие октавы в партии фортепиано, перехватываемые имитациями флейт и кларнета, острое звучание оркестра способствуют этому превращению.

Вскоре тема окончательно переходит к оркестру, а фортепиано рассыпается в блестящих фигурациях. Маленькое solo на бравурном martellato вводит во вторичное проведение темы. Уже в Первом концерте ощущается новшество Чайковского, предоставляющего солирующей партии фортепиано частые свободные soli.

Вторичное проведение темы носит заключительный характер. Мы видим, таким образом, что главная партия и вступление концерта построены совершенно одинаково — по схеме А — В — А, где А служит проведением темы, а В — модулирующей ее разработкой. Уже перед тем, как тема исчезает в рокоте нижнего регистра фортепиано, она дважды прерывается вторжением нового мотива. Он составляет элемент новой пре-

красной мелодии, получающей свое полное развитие в следующем Meno mosso (molto espressivo), где она звучит сперва у духовых, а потом — у солирующего фортепиано. Непосредственно за этой мелодией, вращающейся в сфере до минора и ля-бемоль мажора, следует другая, ля-бемоль-мажорная тема (Tempo tranquillo.).

Обе темы различны по характеру: первая, с ее патетическими синкопами и лирической взволнованностью, дополняется светлой, безмятежной, баюкающей второй темой. Если первая передает страстный порыв, глубокое, искреннее признание,— то вторая выражает сладостный покой мечты. Такое чередование уже встречалось и в более раннем произведении Чайковского — увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»: после знаменитой любовной темы непосредственно следует баюкающая мелодия того же типа, что и разбираемая вторая тема. Как и во многих других случаях, Чайковский удачно сочетает различные элементы жанров, тем, интонаций для гибкой передачи музыкального образа. Экспозиция завершается тонической каденцией в ля-бемоль мажоре.

Таков богатый тематический материал экспозиции. Диалог солиста с оркестром, драматические фразы, смелые до неузнаваемости варианты тем, безусловно выигрышная фактура фортепианной партии — таковы качества разработки, органически слитой со всем предыдущим и последующим.

Тема вступления более не встречается. Реприза заканчивается длинной каденцией фортепиано — вдохновенной импровизацией на темы, известные нам по предыдущим страницам. Лирическая созерцательность внезапно перебивается гневными вспышками, растет волна драматической эмоции, внезапно сменяющаяся новым лирическим эпизодом. Наконец, блестящие пассажи вводят в си-бемоль-мажорную коду концерта, завершающую первую часть упрощенными тематическими элементами главной и побочной партий. С формальной точки зрения первая часть концерта страдает нечеткостью схемы. С одной стороны, концерт начинается длительным развернутым построением Maestoso в ре-бемоль мажоре. Как характер музыки, так и роль этого построения внушают мысль, будто мы имеем дело с главной

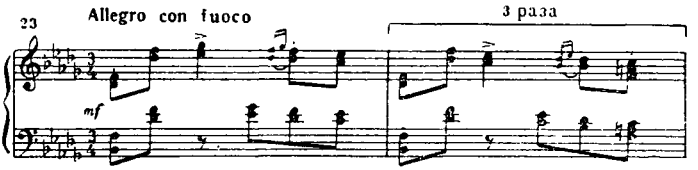
партией. Allegro con spirito, построенное на скерцообразном варианте напева лирников си-бемоль минор, казалось бы, никак не соответствует понятию главной темы сонатной формы — по крайней мере, она лишена контрастности, драматизма и утвердительного характера, вообще ведущей роли в этой напряженной, полной конфликтов первой части концерта. Переход скерцообразной музыки, заканчивающейся си-бемоль-минорной тонической каденцией, к лирической теме можно рассматривать как переход к заключительной партии, заканчивающей экспозицию в ля-бемоль мажоре.

Однако такое строение экспозиции оказывается недействительным, если учесть и другую сторону, а именно — тональный элемент. Реприза не воспроизводит начального Maestoso, а начинается непосредственно после бурных модулирующих вариантов скерцообразной темы в ее полном виде и притом в си-бемоль миноре. Обе певучие темы транспонированы в си-бемоль мажор, устойчиво сохраняющийся (не считая отклонений и каденции) до последнего такта первой части. Эти темы, транспонированные в си-бемоль мажор, играют в репризе роль побочной партии, что доказывается ее транспонировкой в одноименный с главной тональностью мажор. В таком случае великолепное начальное Maestoso является лишь вступлением в параллельном к главной тональности мажоре. Так как Maestoso более не повторяется, форма несет в себе неразрешимое противоречие: вступление явно перевешивает главную партию. В этом следует искать причины, почему концерт сначала подвергся нападкам со стороны Николая Рубинштейна. Но грандиозный масштаб концерта, огромная эмоциональность, внутренняя концентрация перевесили в глазах публики некоторый недостаток формы первой части в целом.

Вторая часть — Andantino semplice, $^{6}/_{8}$, ре-бемоль мажор — начинается одной из совершеннейших выразительных мелодий Чайковского. Основной раздел, наподобие Maestos первой части, построен трехчастно (Des—D—Des), где среднее звено представляет изящный вариант темы. Средний раздел — Allegro vivace assai — это быстрый вальс ре-мажор — си-бемоль мажор. Как и во многих эпизодах первой части, композитор дает исполнителю местами полную свободу в импровизацион-

ных речитативах. Таков, например, эпизод Quasi andante, предшествующий репризе, укороченной за счет изъятия среднего контрастирующего звена.

Вторая часть концерта си-бемоль минор принадлежит к волшебным по красоте страницам музыки Чайковского. В ней одинаково совершенно и прекрасно все: и полнокровная начальная мелодия, привольная, как народный напев, и средний раздел — воздушный, капризно-фантастический, подобный образу легкого духа Ариэля в полете, и непередаваемое изящество звукового воплощения всего этого жужжания и стрекотания в фортепианной партии скерцо, уносящего на своих крыльях беззаботную мелодию вальса...

Третья часть — финал, Allegro con fuoco, си-бемоль минор — си-бемоль мажор — один из ярчайших финалов у Чайковского. Композитор добился непрерывной текучести музыки при разнохарактерности тем и эпизодов благодаря удачному выбору основной темы, заимствованной буквально из украинской хороводной песни «Вийди, вийди, Иваньку, заспівай нам веснянку». Строение этой незамкнутой темы требует повторения одного и того же мотива:

Строение его А — В — В — В свойственно многим украинским песням. Такое строение или аналогичное А — В — В часто встречается у Чайковского. Большая энергия, заложенная в веснянке, послужила движущим началом третьей части. Песня прочно спаяла разнообразные эпизоды, из которых выделяется своей красотой широкий ре-бемоль-мажорный напев. Он играет крупную роль в финале, подвергается широкой разработке и достигает кульминации в си-бемоль-мажорном торжественном эпизоде — Molto meno mosso,— непосредственно предваряющем огненную коду — Allegro vivo. Материалом коды служат отдельные пробегающие в оркестре упрощенные и обобщенные мотивы, в том числе мажорный вариант веснянки.

Программная основа многих произведений молодого Чайковского, затрагивающая отношения индивидуального сознания к народному началу, распространяется и на си-бемоль-минорный концерт. В Четвертой симфонии элементы личный и общий чередуются, сменяя друг друга; в концерте же (особенно в его первой части) оба начала сосуществуют одновременно, переплетаясь один с другим. По большей части носителем личного начала здесь является фортепианная партия, с ее многочисленными soli самого разнообразного характера, несомненно относящимися к миру чувствований и раздумий отдельного индивидуума. С этими элементами сочетаются в некоем «смысловом контрапункте» элементы общего, народного начала, где без остатка растворяется все субъективное.

Итак, программный элемент в си-бемоль-минорном концерте Чайковского представляется нам ясным, хотя не зафиксированным автором (да он и не мог быть зафиксирован в силу жанровых предрассудков, не позволявших видеть в концерте для солиста с оркестром программное произведение!). Это характерный вариант излюбленной темы Чайковского — вариант, где полностью устранена тематика рока, неотвратимости.

Программный элемент в концерте не следует понимать как более или менее длительное и подробное повествование. На самом деле в первой части концерта имеется лишь один момент объективно-программного значения. Это тема вступления, ликующая ода-гимн. Из моментов лирического плана, сосуществующих с одой, назовем такты 251—266 (фортепианное solo октавами при поддержке аккордами tutti) — эпизод огромной драматической силы, «штурм неба»; все вторжения первой и второй тем побочной партии; с десяток «пересекающих местность» маленьких soli, подобных ручейкам.

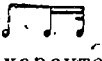
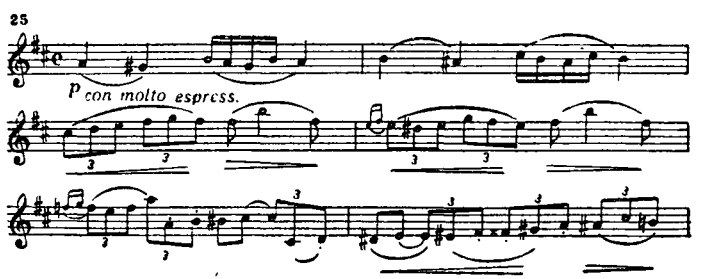
Си-бемоль-минорный концерт на самом деле произведение отнюдь не минорное, как указывает его название. Концерт начинается ликующим ре-бемоль мажором, а кончается ярко увлекательным си-бемоль мажором. Подавляющее большинство его тем во всех трех частях подчеркнуто мажорны. В этом произведении мажорность выступает не только как ладовый принцип, но и как мировоззрение. Среди всех крупных творений

молодого Чайковского его Первый фортепианный концерт остается самым глубоким и всеобъемлющим выражением истинного светлого оптимизма.

Концерт для скрипки с оркестром, ре мажор, ор. 35, посвященный А. Бродскому, начат в Кларане в начале марта 1878 года. 16 марта концерт в эскизах был кончен, но Andante не понравилось композитору, и он решил написать новое. В апреле концерт был инструментован; исполнен в первый раз А. Бродским в Вене 4 декабря (нового стиля) 1879 года под управлением Ганса Рихтера.

Первая часть — Allegro moderato, ре мажор — в основном построена в строгой форме классического концерта. Об этом свидетельствуют уже начальные такты, с их элементарным «массовым» напевом и контрастным строением темы, но уже начиная с девятого такта сходство с типом классического концерта резко нарушается: вместо плавного, спокойного и длительного изложения начальной, величественно простой темы возникает типичный заключительный эпизод. Органный пункт на *ля,* беспокойные мотивные варианты, темы, перекличка групп — все это свидетельствует о нетерпеливом ожидании и лишает вступление той функции, которую оно выполняет в крупных музыкальных произведениях: функции ввода, определения требуемых масштабов. На 23-м такте вступает солист, исполняющий предъикт в виде восходящего импровизационного последования. Тонический икт главной мелодии наступает на двадцать восьмом такте. Тут вступление кончается. Более чем вероятно, что Чайковский учел утомительное однообразие обычной структуры первых частей в классических концертах: экспозиция целиком проходит только у оркестра, и лишь ее полное повторение ознаменовано игрой солиста. Желая избежать подобного начала, Чайковский сократил вступление до восьми тактов и сразу перешел к завершающей каденции.

Главная партия представлена выдающейся по красоте мелодией, секрет которой следует искать в ее свободной и естественной, как человеческая речь, но сложной ритмической структуре:

Ее первые такты укладываются в схему 2+2+1+1, а мотивы чередуются по следующей схеме — a a_1 b b. Повторение во второй паре действует очень убеждающе, интимно, как повторение одних и тех же нежных слов. Большую роль в образовании той же мягкой интимной выразительности играет последний мотив темы. Его ритмическая формула такова: .Бесчисленное количество раз повторяется эта изящно-капризная фигура, незаметно и вкрадчиво она внедряется во все изгибы мелодии, скрывая под своей оболочкой цезуры и швы и образуя существенный элемент связующей партии, где она в дальнейшем приобретает утвердительный волевой характер  (без паузы). Чайковский мгновенно меняет характер выразительности при плавном, казалось бы, течении мелодии. В продолжение связующей партии музыка меняется коренным образом: изящная нерешительность уже на пятом такте переходит в страстный порыв, а на девятом приобретает воинственный, импульсивно-повелительный характер. Вся виртуозная техника длинных legato, скачков и т. д. мобилизована для передачи трудного, энергичного перехода к спокойно-нежной теме побочной партии ля мажор. Тема печально-нежна, полна затаенного чувства:

Но уже скоро она приобретает энергичный, наступательный характер, не чуждый бравурности. Учащаются громоподобные tutti, появляются нисходящие секвен-

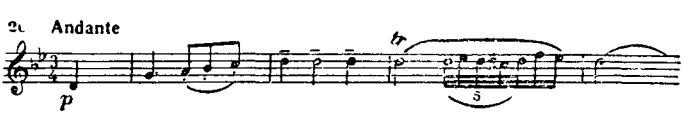
А. Бродский

ции на основном мотиве (вместо восходящих), виртуозность партии солиста требует все большей выдержки и неутомимости. Развитие темы заканчивается эпизодом tutti, представляющим заключительную партию в виде торжественного марша на мотиве основной темы. Но уже скоро музыка tutti переходит к типичным разработочным приемам.

Собственно разработка начинается с Molto sostenuto il tempo, moderatissimo в строго размеренном движении партии солирующей скрипки на материале главной темы, сплошным движением шестнадцатыми и тридцатьвторыми. Активность, волевая организованность сопутствуют музыке разработки. Большая каденция солирующей скрипки образует переход к репризе. Как и другие каденции Чайковского, данная выдержана в импровизационном жанре. В ней нет связного изложения музыкальных мыслей; отдельные мотивы, всплывающие тут и там, перебиваются арпеджиями, аккордовыми образованиями, скользящими хроматическими звукорядами. Эпизод Quasi andante посвящен незамкнутому секвенцированию мотива побочной партии. Любопытно

крайнее сужение диапазона и интервалов этого мотива: он весь превращен в последование по полутонам[1].

Менее всего это, казалось бы, чрезмерное скопление виртуозных трудностей вперемешку с отдельными вариантами мотивов главной и побочной партий может быть причислено к обычным виртуозным куншткам для изысканных требований скрипачей. Содержание каденции представляется нам как цепь мучительных раздумий, неуверенность, осторожное нащупывание выхода к свету, внезапные волевые импульсы — и, наконец, победное, торжествующее чувство освобождения. После каденции тема главной партии вновь льет свой ясный свет; она звучит спокойно и торжественно. Реприза вновь восстанавливает равновесие, а стремительная кода Allegro giusto резюмирует активное, волевое начало, главенствующее в первой части.

Вторая часть—знаменитая канцонетта Andante, соль минор — представляет собой идеально совершенный образ меланхолии. Ее элементарная трехчастная структура, миниатюрность пропорций, связное мелодическое движение исключают всякую возможность резких контрастов, и даже средний раздел, ми-бемоль мажор, с его светлой, бодрой и несколько более оживленной мелодией на синкопированном сопровождении, не в силах соперничать с господствующей мелодией соль минор. Ее особенность заключается в незавершенности (половинные каденции), в линии подъема, заканчивающейся пассивным, усталым оборотом, в «застойности»:

После трехкратного повторения мелодии наступает объединяющее построение[2], что способствует законченности формы основного раздела.

[1] Такой же вариант встречаем и в разработке первой части Шестой симфонии; тема главной партии превращена в последование полутонов, звучит уныло, зловеще.

[2] Три четырехтактовых проведения мелодии объединяются результирующим построением.

Реприза обогащена печальными фигурациями кларнета и флейты, сопровождающими скорбную мелодию солирующей скрипки. Кода представляет собой полное повторение восьми тактов вступления и длительную последующую «агонию» основного мотива — вплоть до его полного исчезновения.

Финал концерта — Allegro vivacissimo, ре мажор — это смелое, мастерски разработанное картинное завершение всей циклической формы. Только тут перед слушателем раскрывается замысел концерта; подобно Четвертой симфонии, законченной за год до того, концерт противопоставляет человеческий индивидуум, с его сложной внутренней жизнью, и народ как стихийную силу. Но в данном случае нет и в помине той психологической углубленности, которой отличается Четвертая симфония. Концерт — произведение праздничное, лишенное драматизма, роковых мотивов. Первая часть, строго говоря, лишена глубоких контрастов, а вторая рисует лирическую печаль без малейших признаков отчаяния, без трагического сознания, без рефлексии. Третья часть представляет чередование двух эпизодов. Первый основной, дает картину шумного веселья: тут и плясовые ритмы, и могучие контрасты двух планов. Второй, побочный, имеет нечто общее с классическими эпизодами финальных рондо. Как известно, во многих финалах концертов содержится эпизод пасторального склада, с подчеркнутыми элементами сельского музицирования. У Чайковского он преобразуется в полную мощи, народную по духу плясовую мелодию. Подчеркнутое удальство в первой фразе, повторяемой дважды, и восьмикратно повторяющийся припев — все это сопровождается квинтовым «бурдоном». В соединении с многократными повторениями такое сопровождение явственно образует признаки народного жанра — отнюдь, впрочем, не пасторально-идиллического, а бурно-плясового. Эпизод проходит дважды — в ля мажоре:

и в соль мажоре. Со своим обычным искусством тематических преобразований Чайковский сумел дать трогательный по своей искренности минорный вариант плясового припева.

Начиная от импозантного аккордового вступления солирующей скрипки и кончая заключительным вариантом в коде мелодия основного раздела обнаруживает свою двойственную тональную природу: ре мажор — си-бемоль мажор. Эта двойственность свидетельствует о наличии элементов увеличенного лада; ведь уже во вступлении замечается постоянное сопоставление *gis, a, b*. Однако в финале, как и в первой части скрипичного концерта, ясно ощущается простая мажорная основа.

Путь к раскрытию программного элемента скрипичного концерта Чайковского пролегает через истолкование его финала. В данном финале, как и в нескольких предшествовавших симфонических финалах Чайковского, слышатся звуки русского праздничного народного гулянья. Это ясно для всякого, непосредственно воспринимающего музыку слушателя. Труднее истолковать первую часть, с ее богатыми проявлениями героико-лирических, изящно-бравурных черт, настойчиво-энергичных волевых моментов. Что объединяет все эти разнородные проявления, свободные, но вместе с тем стройно укладывающиеся в длинные мелодические линии и извилины? Их дисциплина ведет свое происхождение от высокоорганизованной, богатой мыслями, активными переживаниями человеческой речи, от ее мелодики и ритмики. Содержание первой части — деятельная жизнь, счастье достижений, преодоления. Моментами взмывает гордая героическая фраза, недостаточная для того, чтобы объявить данную музыку «Эроикой» Чайковского, но пронизывающая речь волевыми импульсами и уверенностью в победе «жизни над смертью» (слова Чайковского).

Так же как и вторая часть си-бемоль-минорного концерта для фортепиано, Канцонетта в скрипичном концерте играет роль лирического интермеццо и являет собой совершенный пример проникновения широкой песенности в инструментальную мелодику Чайковского. В скрипичных пьесах Чайковского («Меланхолическая серенада», ор. 26, 1875 год; «Размышление», ор. 42, 1878

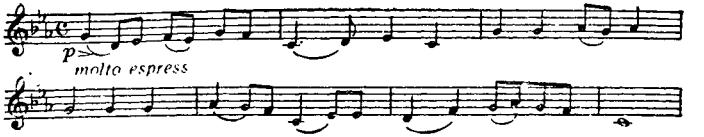
год), в «Вариациях на тему рококо» для виолончели с оркестром (ор. 33, 1876 год) эта сторона его инструментального творчества дает возможность раскрыть богатейшие «природные данные» скрипки и виолончели.

Шестилетний промежуток разделяет две первые симфонии Чайковского: Вторая была создана в первой редакции в 1872 году, уже после исполнения «Антара» Римского-Корсакова, Первой симфонии Бородина и других симфонических произведений русских композиторов, в том числе «Фатума» и «Ромео и Джульетты» Чайковского.

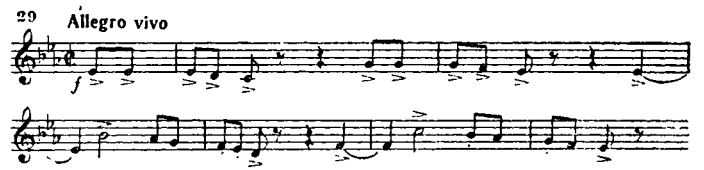
Вторая симфония, до минор, ор. 17, сочинена в июне — августе 1872 года, инструментована в сентябре — октябре того же года, закончена в первых числах ноября; посвящена Московскому отделению Русского музыкального общества; исполнена в первый раз в Москве, под управлением Н. Г. Рубинштейна, 26 января 1873 года. Интродукция симфонии представляет украинский вариант «Вниз по матушке по Волге», финал же построен на украинской песне «Та впадився журавель». Позже, в сезоне 1879/80 года композитор произвел в симфонии значительные изменения, из которых главнейшее — замена первой части совершенно другой. Чайковский пишет 4 января 1880 года С. И. Танееву, что интродукция осталась без изменения, первая часть сделана новая; «Анданте осталось без изменения. Скерцо радикально переделано. Финал получил огромную купюру». В этом виде симфония известна современному слушателю. Первое исполнение симфонии в новой редакции состоялось 31 января 1881 года в Петербурге, под управлением Зике.

На первое исполнение симфонии в 1873 году, горячо встреченное публикой, единодушным одобрением откликнулась и критика. Финал симфонии был восторженно приветствован «кучкистами».

Первая часть Второй симфонии (вторая редакция) начинается с большого вступления — Andante sostenuto, до минор. Это обширное вступление само по себе является внушительной движущей силой симфонического развития. Грустная тема:

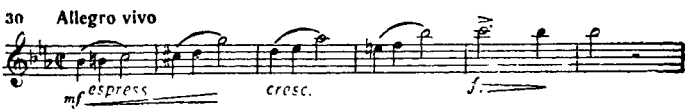
28 Andante sostenuto

интонируется первой валторной, а затем фаготом и, подобно многим народным темам у русских композиторов XIX века, вскоре протекает в сопровождении подголоска pizzicato и орнаментальных фигур духовых. Впоследствии присоединяются и блестки быстрых тират и стоячие орнаментальные фигуры у смычковых. Изложение темы скоро теряет эпический склад. Крутой подъем напряжения сменяется быстрым спадом, вновь приводящим к печальному звучанию валторн (на этот раз в октаву) и также без сопровождения.

Собственно первая часть — Allegro vivo, до минор — носит драматический характер. Структура основной темы главной партии не замкнута:

29 Allegro vivo

Ее главный элемент — пятизвучный нисходящий мотив подчеркнуто энергичен и принадлежит к числу оживленных, легко запоминаемых и легко варьируемых мотивов, столь часто встречающихся в стремительно-драматических эпизодах оперных увертюр.

Смысл подобных тем заключается прежде всего в безграничной возможности их трансформации, в чрезвычайной гибкости. Подобная партия дает место противоположным особенностям — томительным интонациям, плавному движению мелодических голосов, прерываемых вздохами духовых. Эта тема «любовного» характера, ми-бемоль мажор:

30 Allegro vivo



А. А. Брандуков и П. И. Чайковский

производит эффект резкого контраста, тем более что она никак не подготовлена сколько-нибудь выраженной связующей партией.

Томные хроматические ходы, заимствованные из темы побочной партии, образуют длительные секвенции на выдержанном у скрипок звуке *соль*. Они сумрачно звучат в басах и постепенно захватывают в своем восходящем движении все больший выразительный диапазон. Эффектно вторгается вариант главной темы ff, завершающий экспозицию; перекликаются смычковые и духовые, эпизод строго ритмован, ладовая структура приобретает черты уменьшенного лада. Далее звучат имитации на теме вступления. Разработку также пронизывает основной мотив главной партии, приобретающий значение мотива судьбы — как по своей структуре, так и по суровому сопровождению. Но голос любви бе-

рет верх: «любовная» тема разрастается все шире и определяет собой дальнейшее развитие. Однако реприза и в особенности кода вновь восстанавливают ведущее значение мотива рока. В конце первой части (как и перед началом разработки) возвращается протяжный напев вступления (валторны), сопровождаемый pizzicato в басах. Прекрасно звучит постепенное удаление этой народной темы в последних шести тактах: интонации мотива и сопровождения сдвинуты и деформированы, что создает эффект удаления.

Напрашивается вывод: напряженная борьба не дала определенного преимущества. Но зато ясна экспозиция драмы: показаны и внешние силы принуждения, и личный мир человека, и народная тема во вступлении.

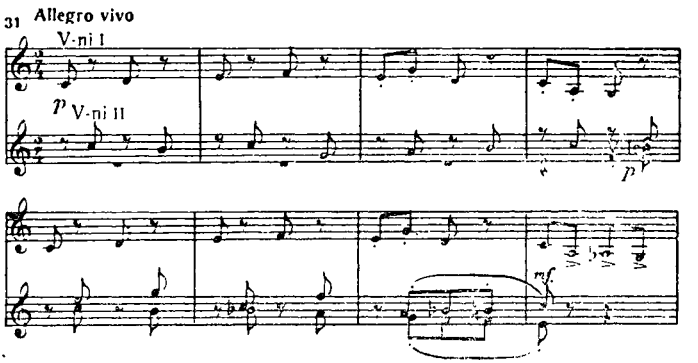
Вторая часть — Andantino marziale, ми-бемоль мажор — соединяет в себе марш с народной песней. Этот живописно-миниатюрный жанр рассчитан на изящную фактуру, характерность и умение извлекать из небольших ансамблей максимум музыкальных средств воздействия. Извлеченный из-под обломков уничтоженной оперы Чайковского «Ундина», этот полный вкуса и чувства меры марш как нельзя более соответствует ее сказочному жанру. Включение его в симфонию освежает всю циклическую форму и вместе с тем увеличивает связи между отдельными частями: так, например, трио марша содержит вариант темы вступления. Фантастический характер движения поддерживается затаенной звучностью отдельных оркестровых групп, солирующими литаврами, острым отрывистым ритмом и другими утонченными приемами.

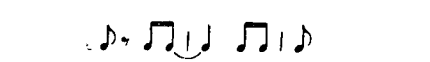
Третья часть, скерцо — Allegro molto vivace, до минор — более всего впечатляет музыкой среднего раздела, где господствующий размер $^3/_8$ уступает место эпизоду $^2/_8$, с его очаровательной народной мелодией, полной бодрого юмора. Маленький ансамбль духовых — гобои, кларнет, фаготы и две валторны — четыре раза проводит этот несколько угловатый мотив. Известно пристрастие Чайковского к таким группам духовых. В данном случае такое их применение вполне оправдано: они изображают деревенский ансамбль, исполняющий простые танцевальные напевы.

Основной раздел скерцо звучит блестяще. Это настоящая фантастика, воплощенная в легких, прозрачных,

капризно чередующихся мотивах. Тематическое содержание уступает оркестровке, но самый жанр оркестрового скерцо передан мастерски.

Финал симфонии на тему известной украинской песни-танца «Журавель» начинается звучным вступлением Moderato assai, до мажор, исполняемым сплошным tutti ff. Оркестр излагает сперва маленькую часть темы: *c—d—e;* после общей паузы исполняется уже бо́льшая часть той же темы: *c—d—e—f—e;* вновь наступает общая пауза. Новое возвращение к этому же мотиву хотя тянется в продолжение шестнадцати тактов, но завершенной темы не дает, сбиваясь и отклоняясь в сторону, и, наконец, замирает на доминанте. Только теперь возможен переход к спокойно-изящному народному напеву. Такой прием изложения темы во вступлении юмористичен.

Наступающее Allegro vivo, до мажор, интересно подголосками и вариантами темы, излагаемой отрывисто первыми скрипками без сопровождения в первых восьми тактах. Начинаются подголоски:

Звучность постепенно растет и достигает блестящего ff, причем главная тема принимает различные по характеру облики. Укажем на типичные народные приемы обработки мелодии: мелодические варианты в виде сплошной мелодической линии одними восьмыми, сопровождающие аккорды на слабых временах, не говоря уже о выразительных подголосках. Побочная тема, ля-бемоль мажор, выделяется своим необычным ритмическим рисунком:



Народный характер обработки мелодии не исключает многих новых для того времени приемов. Так, например, наблюдается тяготение к тоновым последованиям типа *c — b — as — ges* в басах и к последованиям по большим терциям, что составляет признаки увеличенного лада.

Ларош в своей рецензии на Вторую симфонию особо выделил в финале «перекликающиеся диссонирующие ноты sforzando, интонируемые одной частью оркестра, в то время как другая играет тему»[1]. Он не указал, что подобный прием был употреблен Глинкой в «Камаринской».

По своей форме финал Второй симфонии объединяет в себе признаки сонатного аллегро с вариациями, которыми он буквально пронизан с начала до конца. Вариации всюду сохраняют основной рисунок мелодии, благодаря чему все время выдерживается ощущение единства в многообразии.

Финал Второй симфонии — одно из великих творений симфонизма Чайковского. Музыка этого финала, продолжающая и развивающая традиции «Камаринской» Глинки, имеет немного равных себе симфонических произведений народного характера и стиля по блестящему выражению народного юмора и оптимизма.

Вторая симфония Чайковского в идейном смысле примыкает к произведениям, основой которых является все та же кардинальная проблема. В 70-х годах Чайковский приходит к синтезу народного и личного начал. Судя по тому упорству, с которым композитор годами искал его (фортепианные пьесы «Русская пляска», «В деревне», первые две симфонии, наконец, Четвертая симфония, скрипичный и Первый фортепианный концерты), эта проблема волновала его творческое сознание более других. Он дал ей блестящее разрешение в Четвертой симфонии. Пока же он только ищет синтеза. По своей настойчивости эти искания можно сравнить с поисками героического сонатно-симфонического жанра у Бетховена перед созданием Героической симфонии.

[1] Ларош. Статьи, т. II, ч. 2, стр. 32.

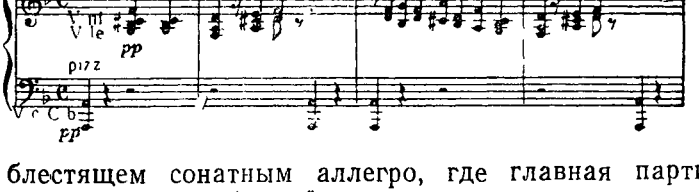
П. И. ЧАЙКОВСКИЙ, 1879

Третья симфония, ре мажор, ор. 29; на партитуре имеется пометка композитора: «Начата 5 июня в Усове, кончена 1 августа 1875 г. в Вербовке». Исполнена в первый раз 7 ноября в Москве под управлением Н. Г. Рубинштейна. Первое исполнение в Петербурге — 24 января 1876 года под управлением Э. Ф. Направника.

Свой отзыв о Третьей симфонии Ларош заключает так: «...по силе и значительности содержания, по разнообразному богатству формы, по благородству стиля, запечатленного самобытным, индивидуальным творчеством, и по редкому совершенству техники симфония г. Чайковского составляет одно из капитальных явлений музыки последних 10 лет, не только у нас, конечно, но во всей Европе...» [1]

Третья симфония пятичастна. Самый характер средних частей — вальс, элегическое Andante и фантастическое скерцо — дал повод к сближению Третьей симфонии с жанром сюиты. Однако соотношения между частями Третьей симфонии позволяют говорить о большом единстве — и не только в тематическом и тональном плане, но и в более глубоком и общем смысле.

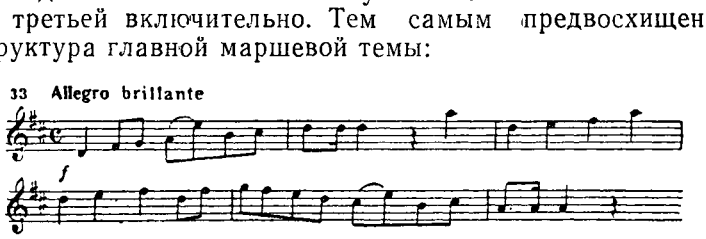
Первая часть Третьей симфонии, с ее широко задуманным вступлением Moderato assai «в темпе похоронного марша», ре минор:

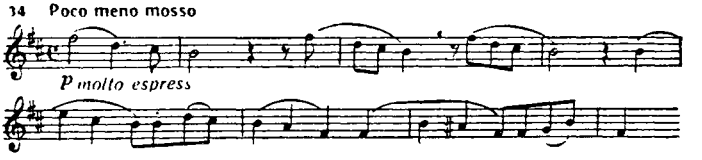
32 Moderato assai (Tempo di marcia funebre)

и блестящем сонатным аллегро, где главная партия есть настоящий победный марш ре мажор, а тема побочной партии, нежная, почти говорящая [2], несмотря на свое привольное, ритмически разнообразное строение, протекает на фоне четкого сопровождающего ритма,— уже дает более высокую степень взаимосвязи разделов

[1] Ларош. Статьи, т. II, ч. 2, стр. 37—38.

[2] В ней много общего с темой лебедей из балета «Лебединое озеро», создававшегося Чайковским в то же время.

сонатной формы, чем в предыдущих произведениях Чайковского. Так, торжественно-скорбное вступление, не являющееся похоронным маршем, а лишь строгим напевом печального склада, переходит в маршевое allegro совершенно естественно, благодаря восьмитактовому molto più mosso, где растет и распространяется, становится все интенсивнее широкий мотив в пределах октавы $A — H — cis — a$, пока не захватывает в своем стреттном движении весь объем звучания от большой октавы до третьей включительно. Тем самым предвосхищена структура главной маршевой темы:

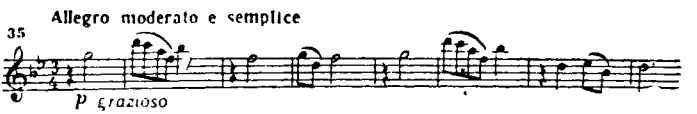


Так же лаконична и связующая партия и все другие связующие элементы формы. Самый же лиризм побочной партии си минор:

благодаря четким моторным формулам сопровождения получает более объективную значимость, чем типичные темы любви или томления в предыдущих, да и частично в последующих симфонических произведениях Чайковского. В силу троекратного повторения одной и той же нисходящей формулы $fis_2 — d_2 — cis_2 — h_1$ в разных ритмических мотивах получается впечатление живой речевой интонации (2 + 1 + 1).

После выразительного продолжения той же темы наступает повторение, замыкающее собой краткую побочную партию. Плавный переход на мотиве второй части побочной темы и на сплошном звучании излюбленного Чайковским альтерированного септаккорда приводит к сплошь неустойчивой последовательности живых, беспокойных ритмико-мелодических мотивов заключи-

тельной партии на сплошном доминантовом органном пункте *ми*. Все это подвижное чередование незамкнутых мотивов составляет заключительную партию ля мажор. Акцентированное последование квинт $d — a — e$ и кварт $fis — h — e — a$ предвосхищает зловещие мотивы третьей части Шестой симфонии. Ритмические мотивы вносят элемент загадочно-угрожающий. Музыка принимает характер вызывающей пляски: сплошное ff tutti, дробные переборы и упорные синкопы на каждой слабой доле — вот что характеризует заключительную партию, открывающую дорогу бурной разработке, которая одновременно сочетает лирическую тему побочной партии с наступательным маршем главной партии, с вычленением движущих ритмических мотивов. Это грозная звуковая картина. Композитор достигает необычайного искусства в варьировании, дроблении и расчленении мотива. Такой сложной разработки Чайковский еще не создавал. Все богатство экспозиции повторено и в репризе, с той разницей, что фактура стала гуще, а после плясовой заключительной партии идет ее продолжение в упрощенной концепции коды с ее мощным звучанием.

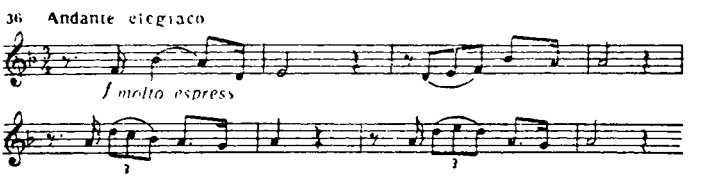
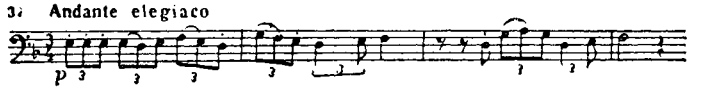
Вторая часть, названная «alla tedesca», Allegro moderato e semplice, си-бемоль мажор,— размеренный вальс:



Легко заметить, чем определяется формальная законченность каждого построения мелодии: мы имеем дело с рядом гармонических каденций — S — D — T; T — VI — T; S — D — T; VI — S — VI. Красиво расчлененная мелодия выражает спокойствие и полную уравновешенность: первый квинтовый скачок g_1—d_2 компенсируется поступенным понижением на следующих опорных пунктах — c_2 и b_1. Непритязательность этого вальса слышится и в его инструментовке: мелодия звучит у флейты и кларнета при аккомпанементе pizzicato; при втором проведении присоединяется подголосок солирующего фагота. Прелестный минорный вариант темы выполнен в том же камерном звучании: три солирующих духовых и pizzicato. Только перед повторением основного мотива — на

этот раз у виолончелей и фагота (дальше у скрипок) — оркестр несколько более нагружен, отнюдь не теряя своей камерности. Строение всей экспозиции трехчастное. Наряду с главной тональностью си-бемоль мажор большое значение приобретает и соль минор. Эта последняя тональность главенствует также и в трио вальса, с его изящными, грустными арабесками духовых, ниспадающих подобно звуковым гроздьям, в то время как нижний голос у альтов образует восходящее противосложение.

Реприза значительно усложнена. Кода на сплошном тоническом органном пункте состоит из переклички солирующих деревянных духовых и скрипок. Мелодия, после долгого замирания, заканчивается четырехкратным уходящим вниз секвенцированием основного мотива у фаготов и затухает на крайнем низком звуке этого инструмента — *си-бемоль* контроктавы.

Столь же миниатюрно и элегическое Andante, ре минор, смысл которого открывается уже на протяжении немногих тактов: молящие интонации[1] флейт в сопровождении кларнета, фаготов и одинокой валторны:

чередуются с двукратным повторением одного и того же четырехтактового триольного мотива солирующего фагота, а второй раз — солирующей валторны:

Эта старчески унылая реплика, сопровождаемая тишайшими отрывистыми аккордами смычковых, является прямым ответом на упорный вопрос флейт. Уже в пятом такте Andante вопрос этот принимает трагический облик

[1] Схожие интонации имеются все в том же балете «Лебединое озеро»: акт второй, № 13 — Сцена, Andante non troppo, соль-бемоль. мажор.

будущей темы финала Шестой симфонии: $d_2 — c_2 — b_1 — a_1 — g_1 — a_1$. Совсем как в указанном финале, последний звук вторично интонируется на второй доле такта солирующим духовым инструментом: тут — валторной, там — флейтами и фаготами (во втором проведении — только фаготами, а в остальных случаях — также валторнами).

Второе вступление вопрошающих духовых носит крайне настойчивый характер: это — шестикратное повторение одного и того же мучительного вопроса $cis_2 — e_2 — cis_2$; подобно запоздалому отклику, скрипки задают тот же тоскливый вопрос... Все смолкает — и вновь возникает унылая, старческая реплика фагота, а за ним валторны. Таков первый трагический раздел Andante.

Следующий раздел — баюкающий, впоследствии разрастающийся вальс си-бемоль мажор:

В нем нельзя найти разрешения мучительным сомнениям. Скорее тут выражен соблазн сна, отказа от действенной жизни. Красивые контуры баюкающей мелодии так приятны, так манят усталое сознание. Но раздаются перебегающие от инструмента к инструменту триольные фигуры слабого, старчески унылого мотива — и вновь со всей силой возникает все тот же неразрешимый вопрос, а затем раздается однотонный бубнящий ответ — быть может, насмешка... Линия упорно ползет вверх — от виолончелей и контрабасов к фаготам, валторнам, к гобоям и флейтам. Мотив стабилизуется у смычковых, потом у духовых, отныне сопровождая все дальнейшее движение как неприятно монотонный, назойливый орнамент. Это уже не бессильный голос, а глухая угроза. Ни возвращение вальса (ре мажор), ни горячий, полный жизни мелодический ток не смогут заглушить этот образ. Вновь звучит вопрос без ответа, в полном одиночестве. Длительное тремоло смычковых сводит на нет обрывки вопросительных интонаций у отдельных духовых. Andante кончается на том же отзвуке — триольном мотиве фагота, затем валторны.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ, 1881

Четвертая часть, скерцо — Allegro vivo, си минор, — является важным смысловым этапом симфонии, с одной стороны, и одним из существенных источников развития симфонических замыслов позднего Чайковского — с другой. Как и другие симфонические скерцо Чайковского, четвертая часть Третьей симфонии звучит фантастически-воздушно, манит своей невесомостью, неожиданно острыми звучностями, красочностью сверкающих звуковых радуг, предвосхищающих тончайшую звукопись в будущем скерцо симфонии «Манфред». Но данное скерцо двойственно: ослепительные блестки — легкие «перебежки» пассажей от скрипок к кларнету, а потом к гобою и флейте — лишь недолго занимают внимание слушателя. Уже скоро он начинает слышать нечто иное. Под рокот двух чередующихся между собой кларнетов вторые скрипки интонируют мотив $fis_1 — e_1 — d_1$. Немедленно все деревянные, кроме кларнетов, интонируют мотив *fis — eis — fis — eis — fis*. Данная последовательность представляет собой фантастический звуковой образ: интонация скрипок дважды секвенцируется на большую терцию вниз. Получается следующий нисходящий ряд звуков $fis_1 — e_1 — d_1$; $d_1 — c_1 — b$ (у альтов); $b — as —$ *fis* (у виолончелей), то есть тоновый звукоряд на протяжении октавы. Четвертое проведение образует разрешение увеличенного трезвучия $fis — b — d$ путем движения басового голоса виолончелей $fis — e — es$ в тональность ми-бемоль минор. В фигурациях флейт, гобоев и фаготов слышится уже знакомое нам зловещее «мерцание», точно призрак из страшной сказки. Основное тоновое движение вниз есть непосредственное музыкальное воплощение призрачности, точно предвосхищающее музыку в сцене появления графини в пятой картине «Пиковой дамы».

Трио скерцо характерно тем, что основным тематическим материалом его является видоизмененная тема похоронного вступления. Тут она звучит загадочно, на фоне выдержанного звука у чередующихся валторн. Происходит беспрерывное чередование группы дерева и смычковых. Эта смена разнообразится непрекращающимися модуляциями при выдержанном звуке *pe* (g, h, E, a, d, B). Сперва группы чередуются по восьмитактам, затем по пятитактам и т. п. Фактура двухголосного изложения темы близка фактуре вступления. Таким обра-

зом, средняя часть скерцо имеет значение не сама по себе: ее беспокойные модуляции, объединенные лишь выдержанным звуком *ре*, не могут по самой своей природе образовать нечто положительное как в смысле конструкции, так и в отношении идеи. Это всего лишь отголосок мрачного вступления среди причудливой, сказочно-фантастической звуковой картины.

Финал симфонии — Allegro con fuoco, ре мажор — обозначен композитором как полонез. Эта блестящая музыка уже с первых тактов напоминает структуру победной маршевой темы первой части, несмотря на различие размера и метра. Она интересна главным образом могучим, мастерски проведенным фугато на видоизмененную тему полонеза. В конструктивном отношении это рондо чрезвычайно просто, и если бы не фугато, заменяющее собой третье проведение ре-мажорной темы полонеза, — форма финала не выходила бы за пределы элементарной схемы. Кода Meno mosso и tempo primo представляет собой всестороннее утверждение тоники. Обе темы эпизодов рондо, в особенности вторая, си минор, отличаются народным складом и необычайно красивы. Торжественно-праздничный тон танцевального финала в сопоставлении с остро личными моментами предыдущих частей сближает Третью симфонию с Первой, Второй, Четвертой и Пятой симфониями Чайковского. Но, в сравнении с первыми двумя, в Третьей симфонии противоречие между индивидуальным и народным началами значительно углублено.

Четвертая симфония, фа минор, ор. 36, посвящена Н. Ф. Мекк — «Моему лучшему другу». Черновые эскизы ее были окончены в начале мая 1877 года. 11 августа Чайковский приступил к ее инструментовке и к 12 сентября окончил первую часть симфонии. После почти двухмесячного перерыва, в двадцатых числах ноября, он принялся за продолжение инструментовки, причем, вероятно, несколько переделал первую часть симфонии, потому что 11 декабря писал, что «кончил сегодня самую трудную часть симфонии, первую». 15 декабря было окончено Andante, 20-го — скерцо и 26-го — финал; 29 декабря симфония уже была послана из Италии в Москву. В первый раз она исполнена под управлением Н. Г. Рубинштейна в Москве 10 февраля 1878 года.

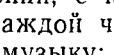
Четвертая симфония — одно из счастливейших творений Чайковского. Она далась композитору нелегко, но писалась с увлечением и подъемом. Как и всегда при окончании очередного крупного произведения, Чайковский отзывался о новой симфонии как о лучшем своем сочинении. Но, в отличие от многих других, данное произведение осталось «любимым» на всю жизнь. Публика быстро освоилась с ним, и популярность симфонии неуклонно росла как в России, так и за границей. Законченная на рубеже двух периодов жизни, Четвертая симфония венчает инструментальное творчество молодого Чайковского.

Вокруг Четвертой симфонии сосредоточены принципиальные высказывания композитора о методе его творчества, несогласия и споры по поводу основных проблем эстетического порядка. Все это делает Четвертую симфонию одним из краеугольных камней всего симфонического творчества Чайковского.

Важнейший для Чайковского и его современников-музыкантов вопрос о программной музыке получил ясное, недвусмысленное решение в убежденных высказываниях композитора по поводу Четвертой симфонии. Чайковский впервые поведал другому человеку программу[1] своего произведения и дал психологическое истолкование его идеи. Письмо к Мекк, где мы находим это истолкование, было опубликовано лишь через много лет после смерти композитора. Но и в других высказываниях Чайковский не скрывал, что в основе его Четвертой симфонии лежит определенная идея, и даже ясно намекал на характер этой идеи в письме к С. И. Танееву. Как и во многих других случаях, позиции Чайковского более всего выясняются в спорах с его учеником. Музыкант-мыслитель, Танеев подвергал отдельные произведения своего любимого учителя беспристрастной и всегда принципиальной критике; она возбуждала Чайковского, и его сильный, ясный ум додумывал общие проблемы, которые в других случаях не решался довести до основных положений. Так и тут: со свойственной ему страстностью Чайковский в споре со своим двадцатилетним учеником высказал основные принципы своего симфонизма, объ-

[1] Не считая опубликованных программ к увертюрам и другим симфоническим сюжетным произведениям.

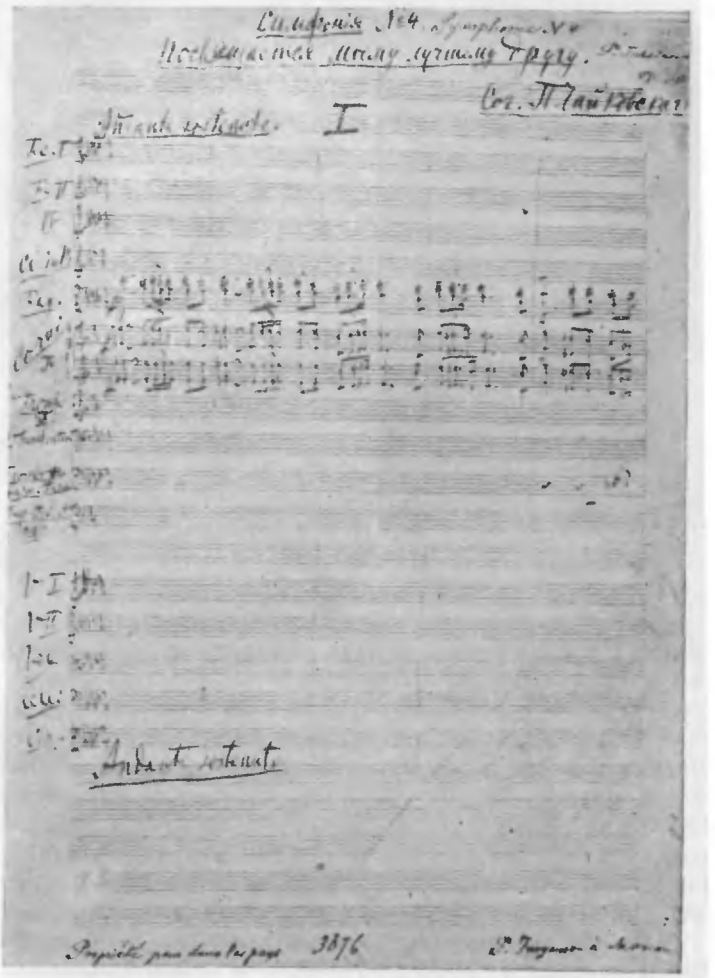
явив себя врагом всякого формализма и сторонником программной музыки. Эти положения приобретают важное значение для оценки творческих путей Чайковского.

Ознакомившись с Четвертой симфонией своего учителя, Танеев писал ему: «Первая часть несоразмерно длинна сравнительно с остальными частями; она имеет вид симфонической поэмы, к которой случайно присочинили три части и сделали из этого симфонию. Трубные фанфары, составляющие интродукцию и потом появляющиеся от времени до времени, перемены темпа во второй теме — все это заставляет думать, что это музыка программная. Впрочем, я очень люблю эту часть. Кажется, слишком много повторяется ритм  , что делает ее несколько утомительной. Анданте премилое (средняя тема мне не особенно нравится). Скерцо удивительное и звучит отлично. Не люблю в нем трио, похожее на балетный танец. Николаю Григорьевичу всего больше нравится финал, с чем я не могу согласиться. Зная, как Вы обработали «Журавля», зная, что́ Вы можете сделать из русской темы, вариации на «Во поле березынька стояла» кажутся мало значительными и мало интересными. Один недостаток этой симфонии, с которым я никогда не помирюсь, это, что в каждой части есть что-нибудь, что напоминает балетную музыку: средина в Andante, трио в Скерцо, нечто вроде марша в финале. При слушании симфонии, помимо моей воли, мне представляется г-жа Собещанская или Гиллерт 2-й, что меня приводит в дурное расположение духа и мешает наслаждаться многочисленными красотами этой симфонии»[1].

Чайковский ответил 27 марта 1878 года Танееву следующим письмом:

«Я решительно не понимаю, что Вы называете балетной музыкой и почему Вы не можете с ней примириться. Подразумеваете ли Вы под балетной музыкой всякую веселую и с плясовым ритмом мелодию? Но в таком случае Вы не должны мириться и с большинством симфоний Бетховена, в которых таковые на каждом шагу встречаются. Хотите ли Вы сказать, что трио в моем Скерцо написано в стиле Минкуса, Гербера и Пуньи?

[1] ЧТ, стр. 32.



Первая страница рукописи Четвертой симфонии

С. И. Танеев

Но этого, мне кажется, оно не заслуживает. Вообще же я решительно не понимаю, каким образом в выражении балетная музыка может заключаться что-либо порицательное? Ведь балетная музыка не всегда же дурна; бывает и хорошая (укажу на «Sylvia» Léo Delibe'a). А когда она хорошая, то не все ли равно, танцует ли под нее Собещанская или не танцует? Мне остается, следовательно, предположить, что не нравящиеся Вам балетные места симфонии не нравятся Вам не потому, что они балетны, а потому что они плохи. Вы, может быть, совершенно правы,— но я все-таки не постигаю, почему в симфонии не может эпизодически появиться плясовая мелодия, хотя бы и с преднамеренным оттенком площадного, грубого комизма. Я опять ссылаюсь на Бетховена, который не раз прибегал к этому эффекту. Затем я еще прибавлю, что напрасно ломаю себе голову, чтобы понять, что́ Вы нашли балетного в средней части Andante. Это для меня чистая загадка. Что касается Вашего замечания, что моя симфония программна, то я с этим вполне согласен. Я не вижу только, почему Вы считаете это недостатком. Я боюсь противуположного, т. е. я не хотел бы, чтоб из-под моего пера являлись симфонические произведения, ничего не выра-

жающие и состоящие из пустой игры в аккорды, ритмы и модуляции. Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности. Это возбудило бы насмешки и показалось бы комично. Но не этим ли и должна быть симфония, т. е. самая лирическая из всех музыкальных форм? Не должна ли она выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и что хочет быть высказано? Впрочем, я признаюсь Вам. Я в своей наивности воображал, что мысль этой симфонии очень понятна, что в общих чертах смысл ее доступен и без программы. И, пожалуйста, не думайте, что я хочу порисоваться перед Вами глубиной чувств и величием мыслей, не доступных слову. Никакой новой мысли я и не стремился высказать. В сущности, моя симфония есть подражание пятой бетховенской; т. е. я подражал не музыкальным его мыслям, но основной идее. Как Вы думаете, есть программа в Пятой симфонии? Не только есть, но тут и спору быть не может относительно того, что́ она стремится выразить[1]. Приблизительно то же лежит в основании и моей симфонии, и если Вы меня не поняли, то из этого следует только, что я не Бетховен, в чем я никогда не сомневался. Еще я прибавлю, что нет ни одной строчки в этой симфонии, т. е. в моей, которая бы не была мной прочувствована и не служила бы отголоском искренних движений души. Исключение составляет разве середина первой части, в которой есть натяжки, швы, подклейки, словом — д е л а н н о с т ь...»

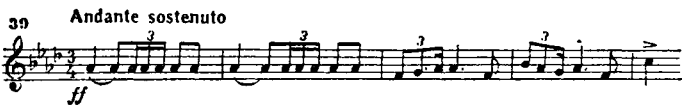
Ригоризму Танеева мы обязаны столь широким изложением творческих принципов композитора. Чайковский всегда защищает право художника черпать образы из разнообразнейших источников, невзирая на академические нормы, традиции и понятия. Еще важнее требование с о д е р ж а т е л ь н о с т и всякого музыкального произведения. Если сюжет в его словесной форме Чай-

[1] За два с лишним года перед тем Чайковский сформулировал в одном из своих фельетонов программу Пятой симфонии Бетховена: «...трагическое ликование высших сил природы... слышится в финалах пятой и девятой симфоний после предыдущих частей, с столь потрясающей правдою изображающих терзания изолированной человеческой души в борьбе с судьбою и со всеми терниями земной юдоли» (Ч а й к о в с к и й. Статьи, стр. 283—284).

ковскому не кажется необходимым, то наличие идеи представляется композитору абсолютно обязательным. Много позже Чайковский без особого сожаления прекратил работу над симфонией ми-бемоль мажор на том основании, что она, по его мнению, явилась игрой в звуки — и только.

В письме к Н. Ф. Мекк от 17 февраля 1878 года Чайковский изложил последовательное содержание музыки Четвертой симфонии от интродукции до финала.

«В нашей симфонии программа есть, т. е. есть возможность словами изъяснить то, что она пытается выразить, и Вам, только Вам одним, я могу и хочу указать на значение как целого, так и отдельных частей его. Разумеется, я могу это сделать только в общих чертах.

Интродукция есть зерно всей симфонии, безусловно главная мысль...»

«...Это фатум, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая, как дамоклов меч, висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу. Она непобедима, и ее никогда не осилишь...

О радость! по крайней мере, сладкая, нежная греза явилась. Какой-то благодатный, светлый человеческий образ пронесся и манит куда-то... Как хорошо! Как далеко уж теперь звучит неотвязная первая тема аллегро! Но грезы мало-помалу охватили душу вполне. Все мрачное, безотрадное позабыто. Вот оно, вот оно, счастье!..»

Чайковский продолжает: «Нет! Это были грезы, и фатум пробуждает от них... Итак, вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности со скоропроходящими сновидениями и грезами о счастье... Пристани нет. Плыви по этому морю, пока оно не охватит и не погрузит тебя в глубину свою. Вот, приблизительно, программа первой части.

Вторая часть симфонии выражает другой фазис тоски. Это то меланхолическое чувство, которое является вечерком, когда сидишь один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук. Явились целым роем воспоминания. И грустно, что так много уж было, да прошло, и приятно вспоминать молодость. И жаль прошлого, и нет охоты начинать жить сызнова. Жизнь утомила. Приятно отдохнуть и оглядеться. Вспомнилось многое! Были минуты радостные, когда молодая кровь кипела и жизнь удовлетворяла. Были и тяжелые моменты, незаменимые утраты. Все это уже где-то далеко. И грустно и как-то сладко погружаться в прошлое...

Третья часть не выражает определенного ощущения. Это капризные арабески, неуловимые образы, которые проносятся в воображении, когда выпьешь немножко вина и испытываешь первый фазис опьянения. На душе не весело, но и не грустно. Ни о чем не думаешь; даешь волю воображению, и оно почему-то пустилось рисовать странные рисунки... Среди них вдруг вспомнилась картинка подкутивших мужичков и уличная песенка... Потом где-то вдали прошла военная процессия. Это те совершенно несвязные образы, которые проносятся в голове, когда засыпаешь. Они не имеют ничего общего с действительностью: они странны, дики и несвязны...

Четвертая часть. Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам. Картина праздничного народного веселья. Едва ты успел забыть себя и увлечься зрелищем чужих радостей, как неугомонный фатум опять является и напоминает о себе. Но другим до тебя нет дела. Они даже не обернулись, не взглянули на тебя и не заметили, что ты одинок и грустен. О, как им весело! Как они счастливы, что в них все чувства непосредственны и просты. Пеняй на себя и не говори, что все на свете грустно. Есть простые, но сильные радости. Веселись чужим весельем. Жить все-таки можно».

Пояснение первой части симфонии композитор прервал в самом начале разработки. По-видимому, Чайковский не хотел вдаваться в детали и решил ограничиться лишь изложением основного противоречия.

Интродукция симфонии — Andante sostenuto, фа ми-

нор — имеет основой мрачный мотив (см. пример 39), сначала звучащий у четырех валторн и двух фаготов в октаву без сопровождения (4 такта) ff. Он вращается вокруг звука *ля-бемоль*, многократно повторяемого и служащего центром, к которому тяготеют другие звуки в пределах тетрахорда *f — g — as — b*. Это типичный мотив «неотвратимости»: повторение одного и того же звука в активном ритме и могучая волевая складка свидетельствуют об этом с полной достоверностью. Мотив стремится к расширению. Захватив кварту *f — b*, он овладевает диапазоном квинты *f — c*, а начиная с пятого такта устремляется по звукоряду натурального фа минора вниз от *as* до *F* (такты 5—6). К валторнам и фаготам в тактах 5—6 присоединяются три тромбона и туба.

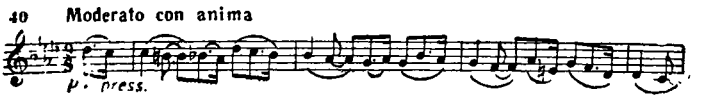
Указанный звукоряд также относится к арсеналу мотивов «судьбы»: он фигурирует и в начале «Франчески» (такты 7—8 и 15—16), как бы символизируя надпись на вратах ада: «Оставь надежду, всяк сюда входящий».

Та же невозвратимость потери звучит в финале сцены дуэли «Онегина», где тема Ленского превращается в выражение идеи «неотвратимости».

Начиная с седьмого такта мотив звучит уже у труб, кларнетов, гобоев и флейт, а фаготы, валторны, тромбоны и туба интонируют звуки и созвучия, образующие мрачные подголоски и альтерированные аккорды сопровождения. В особенности впечатляет в тактах 7—8 внезапно появляющийся на второй доле кажущийся мимажорный аккорд, разрешающийся в уменьшенный септаккорд на звуке *ре*. С этого момента звучит полный состав духовых. Смычковые вступают только начиная с одиннадцатого такта, участвуют в ударах tutti и лишь на тактах 17, 19 и 20 звучат в аккордах, смягчая упорство угрожающего мотива и содействуя быстрому diminuendo. Их роль в интродукции ничтожна.

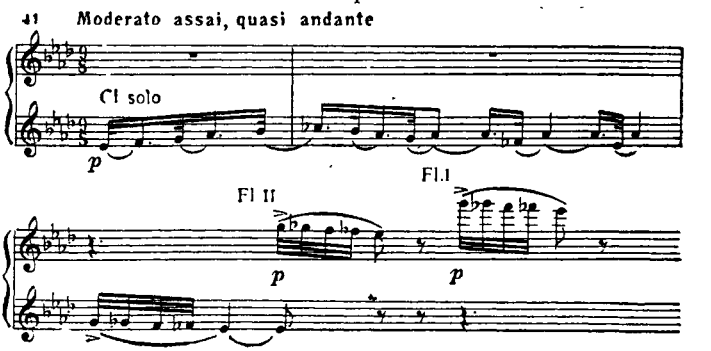
Прослеживая шаг за шагом кульминацию мотива «судьбы» (такты 7—15), мы наблюдаем чрезвычайное упорство повторения одного и того же звука *ля-бемоль* и проведения одних и тех же мотивов, приводящих к двум срывам: такт 13 на уменьшенном септаккорде и такт 15 — на альтерации *des — f — as — h*. На двадцать первом такте от мотива «судьбы» остаются только намеки: кларнеты и фаготы интонируют мотив «вздоха» pp, предвосхищая первую тему сонатного аллегро.

Тема главной партии — Moderato con anima, фа минор, $^9/_8$, «в ритме вальса» (авторское указание) — начинает собой прелестную жалобу, звучащую, как цепь вздохов:

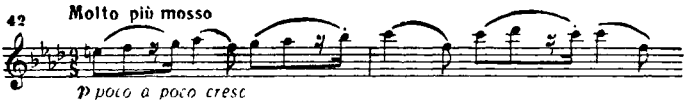


Чайковский говорит об этой теме: «...остается смириться и бесплодно тосковать». Безотрадное и безнадежное чувство делается более сильным, более жгучим. «Не лучше ли отвернуться от действительности и погрузиться в грезы?..»

Вот лаконичный смысл главной и связующей партий, приводящих в мир грез. Этот зачарованный мир мечты и иллюзорных радостей составляет единственное содержание побочной партии; пока же мы еще во власти тоски. Жалобный мотив главной партии захватывает все больший диапазон. Начинаясь в среднем регистре смычковой группы, он уже на девятом такте захватывает широкий диапазон, звуча у флейт, кларнетов и фаготов под характерные перебои ритма у смычковых. При появлении «роковой» последовательности нисходящего фа-минорного звукоряда становится ясной глубокая внутренняя связь между темами интродукции и главной партии.

Тема кларнета, рождающая отголоски у флейт, знаменует собой начало побочной партии. Отчужденность наступающей грезы выражена в переходе к отдаленной тональности ля-бемоль минор:

Чайковский ощущает эту тему как выражение внутренней радости. Побочная и заключительная партии многообразны. Грустный мотив кларнета сменяется мажорным вариантом у флейты и гобоя. Сложная, филигранная ритмическая структура этой темы одновременно сочетается с простым подголоском плавного, спокойного характера у виолончелей. Баюкающая мелодия уносит в спокойные сферы и постепенно отодвигает извилистую тему на отдаленный план.

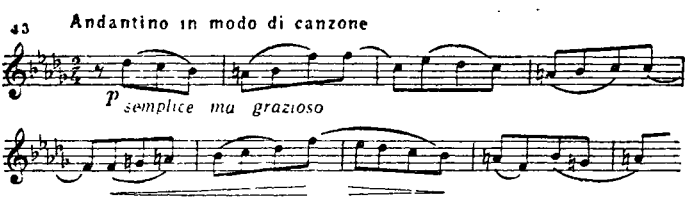
Эпизод Ben sostenuto il tempo precedente включает в преображенном, светлом виде элементы главной и обеих побочных тем. Все устремлено вверх, полно радости и подъема. В такте 142 четыре валторны в унисон начинают интонировать fff новую тему героического склада, ранее звучавшую у смычковых. Она заканчивается рядом хроматических «вздохов» cis_2—c_2, h_1—ais_1, в хореическом ритме. Это единственное, что напоминает о былых страданиях. Музыка становится активной; слышатся импульсы к действию, сознание обрело решимость. Импульсивные мотивы звучат в пунктированном ритме у духовых. Оказывается, автор ищет вовсе не погружения в сон: его мечта — действенность, воля к свершению. Экспозиция заканчивается резким ударом труб и литавр: это начало разработки — вторжение мотива «судьбы».

То состояние грезы, о котором композитор говорит в приведенном письме, не соответствует активнейшему содержанию могучей разработки — одной из лучших у Чайковского, а в особенности — огненной, органически вылившейся страстно-сосредоточенной коде:

Эта музыка захватывает своей бунтарской силой. Мелодический рисунок представляет новый до неузнаваемости вариант лирической начальной темы побочной партии, а трехтактовая конструкция придает ему особую свежесть[1]. К сожалению, эта кода слишком коротка и

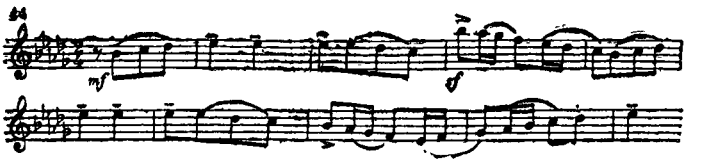
[1] В приведенном примере эта трехтактовость замаскирована размером $^9/_8$, в то время как музыка расчленена согласно тактовому строению $^6/_8$.

слишком рано прерывается вторжением темы «судьбы» у духовых групп ff, отчего ее результирующий характер быстро стушевывается. Первая часть заканчивается полными отчаяния звуками (нисходящими последованиями смычковых, воспроизводящих в трижды увеличенном виде тему главной партии под фанфарные сигналы и удары аккордов духовой группы). Последние одиннадцать тактов — più mosso, allegro vivo, tutti — сродни завершающей реплике оркестра в последней картине «Онегина».

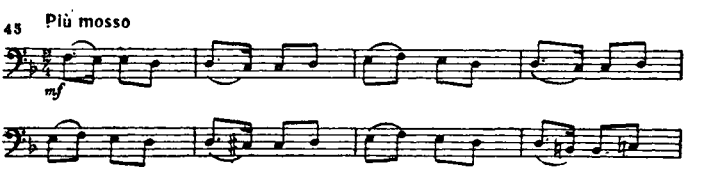
Итак, не бесплодная греза или беспредметное томление, а активный дух борьбы, подлинное человеческое положительное содержание, своего рода «не могу молчать», составляют идейное зерно первой части. Как и в Пятой симфонии Бетховена, в первой части нет еще желанной свободы: ее конец трагичен. Этим сравнением, фигурирующим в приведенном письме к Танееву, Чайковский аннулировал существенную часть своих высказываний в письме к Мекк. Конечно, первая часть Четвертой симфонии ближе к идейному содержанию революционной симфонии Бетховена, чем к идее бесплодной тоски перед лицом неумолимого фатума.

Вторая часть — Andantino in modo di canzona, си-бемоль минор — начинается длинной, «простой, но грациозной» песенной мелодией, исполняемой солирующим гобоем в сопровождении pizzicato:

Эта же мелодия непосредственно возобновляется виолончелями (такты 21—40). Самая мелодия идет сплошными восьмыми в связном певучем виде и не содержит никаких существенных тональных отклонений. Она состоит из двух частей (8 и 12 тактов) и представляет расширенный период с простейшими гармоническими функциями. Это редкий образец спокойной, не содержащей контрастов, легко расчленяемой, но вместе с тем абсолютно связной мелодии.

Во втором проведении она сопровождается плавным, более страстным подголоском (такты 22—25). В такте 42 «бесконечная мелодия» сменяется другой — столь же плавной, но устремленной вверх, с характерным скачком на септиму c_2—b_2 (такты 43—44):



Новая мелодия широко раскинута и свободно движется как вверх, так и вниз. Она звучит, как и предыдущая, в си-бемоль миноре. Но первая, более элегическая, построена на основе мелодического минора, в то время как вторая имеет основанием натуральный минор и сплошь неустойчива. Это качество достигает высшей степени начиная с такта 56: модуляции D—fis—F—As выводят из пределов мажорного и минорного ладов.

Решающими являются не эти секвенции, а первая часть (такты 42—54), где четырехтакты чередуются по следующему принципу: ab—ab$_1$—ab—ab$_1$, причем каждый из четырех тактов начинается совершенно одинаково (*а*). Такое строение недвусмысленно свидетельствует о народном характере данной темы, подчеркнутой суровыми аккордами сопровождения (величание, хоровод, танец). Еще более ярко проявились эти признаки в замечательной теме фа мажор — до мажор среднего раздела:

Одна и та же мелодическая фигура на четырех звуках: *f, e, d, c (cis)* — протяжением в два такта двенадцать раз подряд повторяется, близко напоминая танец. Как видим, основные темы второй части хотя и не заимствованы, но дышат народностью.

Реприза отличается от экспозиции главным образом расцвечиванием основной мелодии легкими тиратами (такты 200 и след.) деревянных духовых. Этот прием живо напоминает орнаментальные фигуры сопровождения у верхних голосов, практикуемые шарманками.

Третья часть — Allegro, фа мажор — единственное в своем роде оркестровое скерцо. Оно представляет собой непостижимую виртуозную шутку: капризное чередование трех оркестровых групп — остинатного pizzicato смычковых, деревянных духовых и меди. Замысел композитора интересен со стороны психологической.

Сплошное pizzicato имеет своим реальным основанием звучность балалайки, точнее — балалаечного оркестра. Как ни далека классическая музыка скерцо от всего того, что Чайковский мог слышать в безыскусственном исполнении на балалайке, эта звучность претворена им в новое тембровое качество. Оно обратилось в руках Чайковского в средство для выражения затаенного, тревожного настроения. Эта звучность достигает красочного эффекта тем больше, чем правильнее, с классической точки зрения, периоды и их взаимоотношения. Танцевальность музыки не подлежит сомнению.

Средний раздел — Meno mosso — является вторжением двух самостоятельных эпизодов — ля-мажорного, звучащего в тембре деревянных духовых, и ре-бемоль-мажорного, в звучности меди. Под конец обе оркестровые группы налагаются друг на друга, сохраняя в основном свой тематический материал и свои жанровые характеристики. Первый эпизод построен трехчастно: ля мажор, фа-диез минор, ля мажор. Тема плясового характера предоставлена сперва гобою, затем флейтам, а в заключение звучит у трех флейт, включая пикколо. Густое сопровождение остальных деревянных построено не в стиле подголосков, а на основе четырехголосной связной гармонизации с органными пунктами и «проходящими» хроматическими последованиями, при диатонической мелодии.

«Подвыпивший мужичок» уступает место военному оркестру, играющему pp отрывистыми аккордами с участием литавр. Мотив представляет ритмическое видоизменение темы начального pizzicato. Тональность эпизода ре-бемоль мажор подчинена общей закономерности: три основных эпизода образуют в совокупности ладотональ-

ную цепь — фа мажор, ля мажор и ре-бемоль мажор, то есть последовательность по большим терциям, что составляет тональную основу увеличенного лада. Такие чередования соответствуют фантастическому содержанию данного скерцо. При наложении обоих элементов друг на друга (такт 185 и дальше) к группе медных присоединяются солирующие поочередно кларнет и пикколо, исполняющие варианты «мотива мужичка». Свист пикколо в высшем регистре производит фантастическое впечатление благодаря незаполненности трехоктавного диапазона, отделяющего партию этого инструмента от партии медной группы. Изумительна игра оркестровых групп в конце ре-бемоль-мажорного эпизода. Группа деревянных духовых отражает в удвоенной скорости (в уменьшении) начальный мотив медной группы, и тем самым обнаруживается его идентичность с мотивом pizzicato. С другой стороны, самая имитация одной группы другой дает эффект пространственной перспективы. Реприза, в отличие от большинства реприз Чайковского, не дает никакого фактурного усложнения.

В целом это изумительное скерцо построено чрезвычайно строго: средняя часть состоит из трехчастного эпизода ля мажор, который объединяется с кратким эпизодом военного оркестра в результирующем синтетическом построении ре-бемоль мажор. Экспозиция трехчастна и состоит из правильных восьмитактов; наконец, реприза точно повторяет экспозицию (130 тактов). Кода возобновляет игру групп, чередующихся по двутактам в разных тональностях — F, Des, A, а дальше включается полный оркестр на «мотив мужичка». Ярко вспыхнув, этот мотив мгновенно пропадает. При такой строгой схеме красочное воздействие тембров и их смен действует весьма своеобразно.

Финал, фа мажор, составляет развитие принципов, заложенных в финалах первых двух симфоний Чайковского: картина народного праздника осуществлена средствами разработки народно-песенной темы. На этот раз композитор избрал русскую хороводную песню минорного строя «Во поле березонька стояла». Ее разнообразные варианты — в большинстве грустного оттенка — лежат в основе трех обширных эпизодов этого могучего рондо. Рефреном служит стихийная музыка праздничного веселья (фа мажор). Перед заключительным рефре-

ном вторгается выразительное memento mori — тема судьбы, связывающая финал с первой частью симфонии. Грозное напоминание о фатуме прерывает собой чередование плясовых рефренов и песенных эпизодов ненадолго: картина народного веселья возобновляется, развертываясь в блестящем звучании. Таково заключение Четвертой симфонии.

Впечатлением мощи и единства музыки финал обязан прежде всего закономерному развитию рефрена, длительность которого прогрессивно увеличивается (8, 30, 30, 69 тактов). Широкой разработке подвергается и песенная тема в эпизодах: первый эпизод сравнительно невелик, ограничиваясь однотональным (в ля миноре) проведением темы (21 такт), но второй и третий эпизоды отличаются широко развитым тональным планом и значительно большей длительностью (59 и 50 тактов). Наконец, вторжение темы судьбы рельефно очерчивает всю форму в целом.

Если проблема взаимоотношения индивидуума с народом, поставленная в Первой и Второй симфониях, а также в ряде других инструментальных произведений молодого Чайковского, не привела к полному синтезу, то в Четвертой симфонии этот синтез безусловно дан. Но не только финал призван быть носителем идеи слияния с народом; он остается торжественной концовкой большой циклической формы. Синтез заложен глубже: все темы, многогранно отражающие сложный интимный мир художника, тесно связаны с образами народа. Дело, разумеется, не в точном повторении фольклорных мелодий, а в следовании основным закономерностям народно-песенных и народно-танцевальных жанров и наряду с этим в воспроизведении реальных звучаний музыкального быта демократического городского слоя. Благодаря этому симфония не образует противоречия в самой себе, как первые две, и недостаточность финального вывода мало отражается на идейном содержании, выраженном в первых трех частях. Обе средние части дают замечательный по совершенству образец элегии и скерцо на материале массовых жанров; первая часть, превосходящая все созданные Чайковским в пору его молодости сонатные формы (за исключением «Ромео и Джульетты»), раскрывает сложную цепь психологических состояний на основе обобщающих образов мрачной фанфары, колыбельной,

изящного вальса, грустной песенки и драматической сцены.

Чтобы понять и оценить громадную роль камерных ансамблей Чайковского, недостаточно разобрать немногие произведения, которые относятся к названному жанру. Необходимо напомнить, на какой почве возникли первые камерные ансамбли Чайковского — его три квартета, созданные между 1871 и 1876 годами в Москве. Композитор дал в одном из своих фельетонов краткую, но исчерпывающую характеристику этих условий:

«Камерная музыка плохо и туго прививается в Москве. Предназначаемая... для домашнего обихода высокоразвитых любителей и артистов, камерная музыка никогда, конечно, не может привлекать таких масс публики, как, например, симфонический концерт или опера... Однако ж можно бы было предположить, что такой многолюдный город, как Москва, был бы в состоянии доставить контингент слушателей, достаточный для наполнения малой залы... во время квартетных сеансов. Между тем... публика наша по-прежнему продолжает бояться так называемой серьезной музыки, подобно тому как она боится, например, серьезных книг...» [1]

Чайковский стал писать камерные ансамбли в ту пору, когда нужно было еще завоевать аудиторию, когда русская литература этого рода была представлена отдельными, очень немногочисленными сочинениями. Композитор открыл своими квартетами широкий путь русскому камерно-ансамблевому творчеству. Предшествовавшие инструментальные ансамбли русских композиторов, включая образцы этого жанра, созданные Глинкой, Алябьевым и другими, не получили тогда еще большого распространения. Только лишь начиная с квартетов Чайковского и Бородина можно говорить об интенсивном развитии национально-русской школы камерного ансамбля.

Уже в 70-х годах Чайковский призывал к увеличению круга слушателей в камерных концертах. Его собственное камерное ансамблевое наследие показывает, что композитор шел навстречу слушателям не только со словами убеждения, но и с новыми творческими идеями.

[1] «Русские ведомости», 1875, 29 октября, № 233.

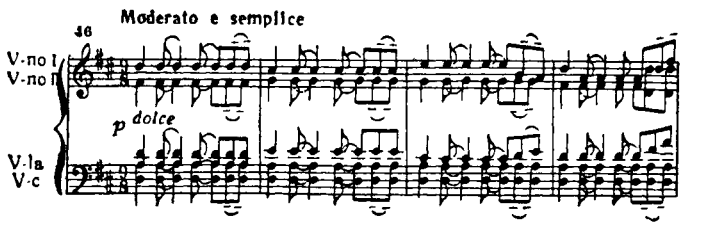
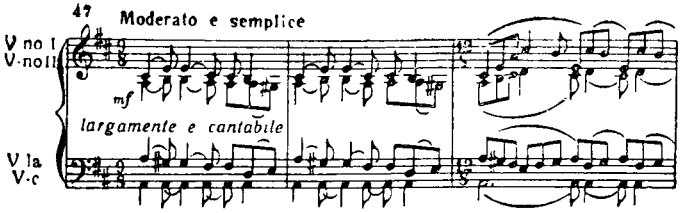
Тенденция к расширению круга художественных образов и идей камерных сочинений, к демократизации этого жанра составляет неотъемлемую особенность всей области камерного искусства Чайковского.

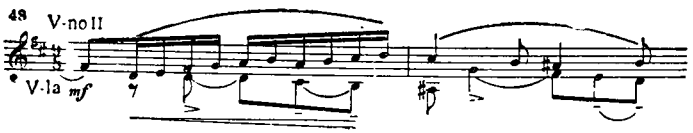
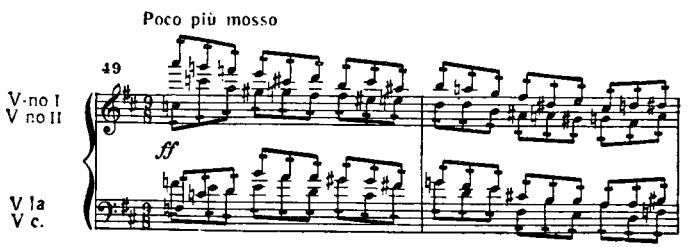
Три квартета молодого Чайковского — три значительных звена в развитии его симфонических принципов.

Первый квартет, ор. 11, в четырех частях, ре мажор, сочинен в течение февраля 1871 года. В первый раз исполнен в концерте в Малом зале Благородного собрания (ныне — Октябрьский зал Дома союзов) 16 марта 1871 года. Исполняли: Ф. Лауб (первая скрипка), Прянишников (вторая скрипка), А. Минкус (альт) и В. Фитценгаген (виолончель).

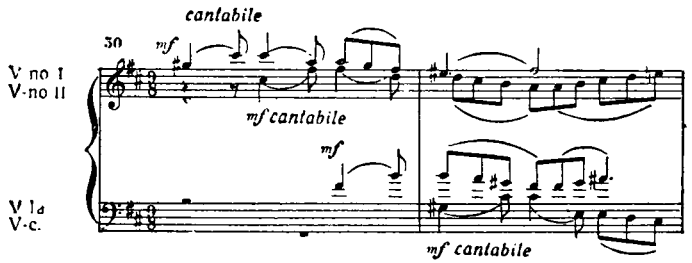
Успех квартета сразу же определился всюду. Чайковский исполнял Andante cantabile и в симфонических концертах (струнный оркестр).

Первый квартет (ор. 11) представляет в полном смысле классический образец этого жанра. Изящество, законченность формы, большое музыкальное единство каждой части, точность модуляционной, ритмической, имитационной работы соединились в этом прекрасном произведении для выражения целой гаммы светлых чувств.

Первая часть — Moderato e semplice, ре мажор — при всем богатстве переходов и разработки музыкальных тем отличается полным единством фактуры: проходящий через всю первую часть синкопированный ритм, частые органные пункты и выдержанные звуки, а также крайне постепенное, осторожное движение из тональности в тональность придают музыке в высшей степени связную фактуру, вполне соответствующую специфике жанра. Тематические контрасты между главной (ре мажор) и побочной (ля мажор) партиями слабо выражены: начало побочной представляет производный контраст главной партии.



Хорошо развитая связующая партия (13 тактов $^{9}/_{8}$ после 16 тактов главной партии) представляет постепенное преобразование темы главной партии. Начиная с девятого такта, от нее остается лишь интонация «вздоха» —a_2—gis_2; f_2—e_2; a_1—gis_1; a— gis. Эти вздохи подготовляют собой появление побочной партии, тема которой содержит многократные «вздохи». Уже с первых тактов связующей партии возникает новый мотив шестнадцатыми, служащий предметом постоянных имитаций:

постепенно сходящий на нет и теряющийся к началу побочной партии в глухой «воркотне» тремоло e — dis у альтов... Но уже с шестого такта побочной партии этот мотив возобновляется и играет до конца сонатной экспозиции большую роль фактора растущего напряжения — вплоть до высшей кульминации в заключительной партии (ff, sempre con fuoco). Заключительная партия (poco più mosso) носит характер стретты, объединяющей элементы всех предыдущих тем и уже на пятом такте достигающей кульминации:

Экспозиция повторяется дважды, ее конец дает обобщенное выражение синкопированного основного ритма у всех инструментов в связном аккордовом изложении на органном пункте. Это как бы экстракт экспозиции.

Разработка составляет центр тяжести всего тематического развития. «Сковывающий» ритм первой темы преобладает сначала во всех голосах, затем в трех нижних; начиная с такта 28, этот ритм переходит к басовому голосу (виолончель). Благодаря единому остинатному ритму разработка непосредственно смыкается с репризой. Из 47 тактов только 10 выпадают из общей ритмической закономерности: дважды (такты 12—15 и 22—27 разработки) однотипная разработка главной партии уступает место имитационному свободному варьированию элементов второй темы (Cantabile):



Строго говоря, это не вариация; общим с побочной темой является только ритм, свободный от синкоп, а также неуклонное стремление к расширению диапазона. Начальная кварта имитируемой всеми инструментами темы играет впоследствии важную роль как фактор «раскрепощения».

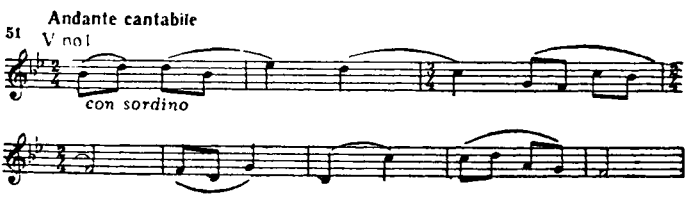
Разработка одушевлена лирическим порывом и отмечена высоким мастерством развития музыкальных мыслей. Господствуют непосредственные переходы в отдаленные тональности, применяются энгармонизмы. Такая перегрузка гармонического языка, внезапность последований характерны для некоторых произведений молодого Чайковского.

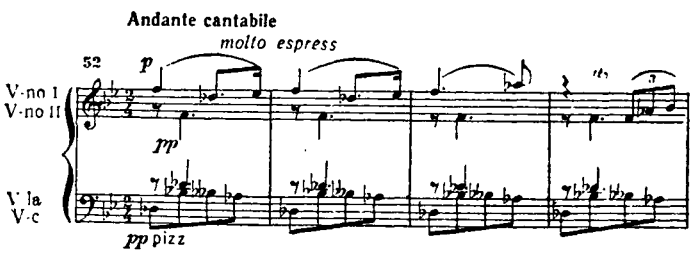
Реприза главной партии отмечена большей полнозвучностью. После пышной разработки, после ее смелых и беспрерывных модуляций, новых энергичных мотивов и богатой фигурации с имитациями реприза восстанавливает первоначальное спокойствие, но на высшей осно-

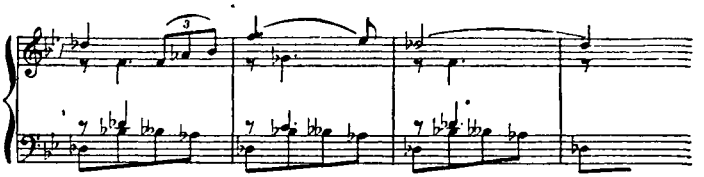
ве более интенсивной звучности, более широкого диапазона.

Кода—Allegro non troppo ma con fuoco — выделяется крайне лапидарным музыкальным языком, которым изобилуют большие инструментальные финалы Чайковского. Сущность энергичного эпизода заключается в идее борьбы, выраженной в противопоставлении основного «сковывающего» и сдерживающего ритма с орнаментальными фигурами шестнадцатыми, освобожденными от этой сковывающей силы.

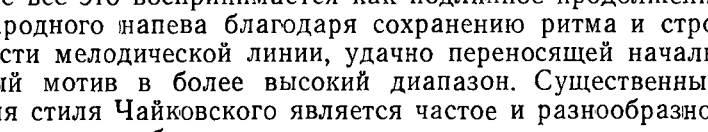
Первая часть заключает в себе зерно симфонизма Чайковского. Основной контраст определяется борьбой двух сил: сковывающей и раскрепощающей. Как нам представляется, идея этого и подобных ему сонатных аллегро может быть сформулирована как светлое утверждение жизни, доставшееся нелегко. Мы не пытаемся определить конкретную смену событий и переживаний, запечатленную Чайковским в первой части квартета, а отмечаем лишь общий философский вывод. Воля к самоутверждению и борьбе составляет основной импульс произведения.

Прославленная вторая часть квартета — Andante cantabile, си-бемоль мажор — отмечена светлым спокойствием, гармонией и уравновешенностью. Обе проникновенные напевные темы — первая основная:

и вторая, фигурирующая в среднем разделе:

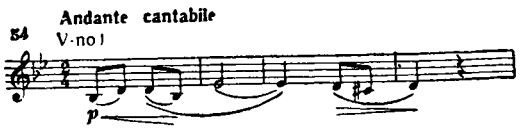
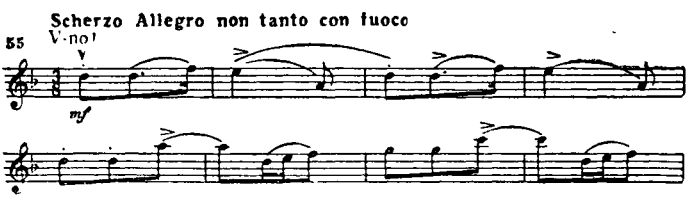




одинаково безмятежны. Они принадлежат к существенно различным жанрам. Первая записана Чайковским с голоса уроженца Калужской губернии. К сожалению, подлинный народный текст песни неизвестен. Композитор узнал только городской вариант текста — «Сидел Ваня на диване, курил трубку с табаком»,— мало вяжущийся с протяжным напевом. Подобно многим нетанцевальным русским крестьянским песням, она отличается свободным, «неквадратным» размером. Метр мотива первой половины напева представляет собой 4+5; вторая половина 4+4 не отклоняется в иной размер. Прелесть гармонической обработки, помимо полной простоты, заключается, между прочим, и в «балансировании» между си-бемоль мажором, фа мажором и ре минором, при каденции в фа мажоре. На современном языке это означает наличие признаков переменного лада. Отсюда смена звука *ми-бемоль* звуком *ми.* Продолжение темы (от такта 17) уже не носит следов самоограничения, диктуемого мелодией народной песни, и вносит тональные отклонения (соль минор, фа минор) и альтерации (терцквартаккорд с увеличенной секстой); мелодия обогащается группетто, фактура — имитациями. Тем не менее все это воспринимается как подлинное продолжение народного напева благодаря сохранению ритма и строгости мелодической линии, удачно переносящей начальный мотив в более высокий диапазон. Существенным для стиля Чайковского является частое и разнообразное вторжение субъективно-психологического начала в изложение какого-либо объективного жанра. Таково значение «продолжения» и в особенности его последних трех тактов,— трудно назвать лучшее выражение колебания, нерешительности, сомнения:



Первый раздел исполняется всеми четырьмя инструментами в засурдиненном звучании.

Средний раздел—ре-бемоль мажор, — в противоположность крайним, лишен народно-песенных черт. Его тема, звучащая на фоне остинатного баса и выдержанного звука, близка серенаде; по крайней мере, об этом говорят и характер сопровождения, и тип мелодического строения, и легкий, едва уловимый налет томления в нисходящих полутонах pizzicato виолончели. Терцовое соотношение тональностей — си-бемоль мажор — ре-бемоль мажор среднего раздела — си-бемоль мажор (реприза) — дает повод к естественной модуляции: на двадцать пятом такте после вступления мелодии серенады наступает эпизод си-бемоль минор, служащий переходом мелодии серенады в область страстной лирики и вместе с тем модуляцией в основную тональность — одноименный си-бемоль мажор репризы. Кода второй части квартета отличается, как очень многие коды трехчастных форм, возвращением мелодии среднего раздела — на этот раз в си-бемоль мажоре. За тринадцать тактов до конца наблюдается характерное удаление мотива на деформированном ритме основной темы:

Третья часть — Скерцо, ре минор — носит ярко выраженную характерную окраску благодаря постоянным перебоям ритма в живой танцевальной мелодии на $^3/_8$. Меняющиеся ударения, обусловленные ритмом сопровождения, создают причудливые смены двухдольного и трехдольного размеров в быстром движении:

Здесь нет прямого заимствования из фольклорных ритмических формул, но есть элементы опосредствован-

ных народных мелодий. Подобные опосредствования нередко встречаются у Чайковского (например, в мелодии Скерцо Первой симфонии). Блестящие находки в области инструментовки, яркие смены мелодий при большом богатстве ритма и единстве фактуры составляют наиболее привлекательные качества третьей части квартета.

Отметим наличие синкопированного ритма, роднящего Скерцо с первой частью и подобно ей выражающего скованную силу. Она преодолевается в Скерцо более сильным наплывом освобождающей энергии.

Относительно большие звуковые масштабы финала, Allegro giusto, ре мажор, вызваны его ролью: он заключает собой большую, содержательную циклическую форму. Внешний блеск этой протяженной формы определяется значительным контрастом оживленной главной партии и длительной побочной партии си-бемоль мажор, с ее затаенным, тихим звучанием сопровождающих голосов и широкой русской темой у альта. Замечательно crescendo (pp — ff, 8 тактов) на одной и той же восходящей фигуре — от глухой, затаенной звучности к яркому блеску и торжеству энергичной темы. Разработка, с ее контрастами лирических элементов и энергичной фигурации, перебегающей от инструмента к инструменту, дает сильное нарастание, на гребне которого вновь возникает блестящий мотив главной партии в верхнем регистре. Далее повторяется побочная партия в ре мажоре. Огненная кода (Allegro vivace) утверждает достигнутую тонику на интенсивной фигурации всех четырех инструментов. Могучие заключительные аккорды венчают это выдающееся произведение.

Второй квартет, ор. 22, в четырех частях, фа мажор, сочинен в течение января 1874 года. Первое публичное исполнение состоялось 10 марта 1874 года. Исполнители: Ф. Лауб, И. Гржимали, Ю. Гербер и В. Фитценгаген.

Чайковский был высокого мнения о своем Втором квартете: «Я считаю его лучшим своим сочинением; ни одна из моих вещей не вылилась у меня так легко и просто. Я написал его почти в один присест...» (письмо к М. И. Чайковскому от 29 октября 1874 года). Критика отнеслась к новому произведению благожелательно. Ц. Кюи признал оригинальность музыки квар-

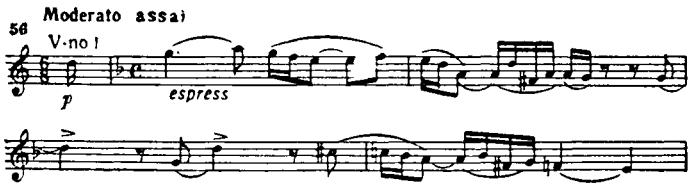
тета, а другие критики отметили «шаг вперед» в композиторском развитии Чайковского.

Музыка Второго квартета удачна во всех отношениях. Первая часть обладает драгоценным качеством «симфонизма» еще в большей мере, чем соответствующая часть квартета ор. 11. Начиная от свободного поэтического вступления и кончая своеобразным заключением на замирающей звучности печальной, умиротворенной коды, все отличается тем интенсивным подвижным многоголосием, которое придает неповторимую, только Чайковскому свойственную полноту симфонического звучания, несмотря на камерный состав.

Первая часть квартета дышит подлинным мелодическим вдохновением. Дело не столько в главных двух темах, сколько в их дополнениях, изобретательных вариантах и в том непрерывном мелодическом напоре, который буквально пронизывает форму. В ладотональном отношении первая часть квартета сложна и весьма неустойчива. Основная тональность фа мажор почти не фигурирует в экспозиции и выступает отчетливо лишь в репризе и коде. Модуляции вращаются в сфере близких, большей частью субдоминантовых тональностей, что еще усиливает подвижность этой стремительной музыки. Источником мелодического и гармонического богатства служит народная песня. Мотивы близки украинскому музыкальному фольклору.

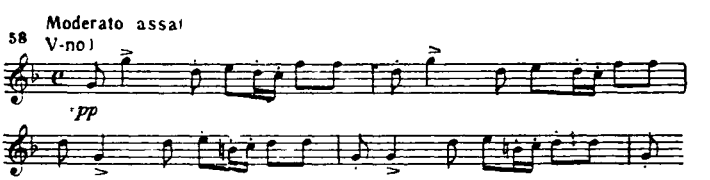
Вступление к первой части — Adagio — с его выразительными интонациями, частыми модуляциями, большим фигурационным соло первой скрипки перед неустойчивым завершением в соль миноре напоминает краткое проникновенное «посвящение». В тональном отношении Adagio представляет постепенное приближение к главной тональности.

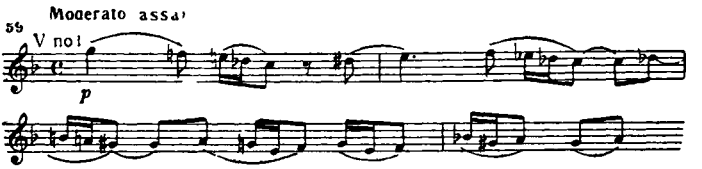
Тема главной партии:

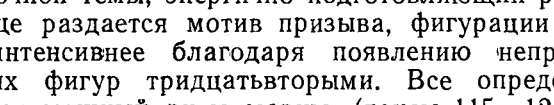


характерна цветистой, выразительной фигурацией и повторяющейся интонацией призыва (восходящая кварта,

восходящие квинты). Особенность ее изложения заключается в том, что за приведенными четырьмя тактами, с их заключением на доминанте, непосредственно следует четырехтактовая разработка на органном пункте *до*, после чего на обогащенном сопровождении возобновляется изложение главной темы, сопровождаемой новыми дополнительными интонациями в учащенном ритме; часто и настойчиво звучит интонация призыва. Все это делает длинную мелодию, почти не прерываемую паузами, беспокойной, взволнованной (уже в начале главной партии этот характер подчеркивается хроматическими восходящими фигурами у альта). Связующая партия, где композитор применяет в каждом такте синкопы marcato, сопровождаемые легким spiccato, вносит элемент уверенности. Фигурирует уже знакомая интонация. Однообразие синкоп компенсируется прелестной лирической мелодией:

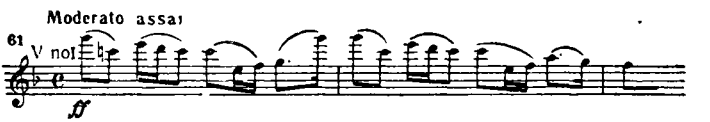
Побочная партия, с ее бодрой, энергичной мелодией, квартовыми и квинтовыми интонациями, носит характерные черты народно-песенного склада. Она звучит в переменном ладу, соединяющем в себе признаки до мажора и соль мажора:

Строение побочной партии напоминает строение главной: за первым изложением pp немедленно следует разработочный эпизод, после чего тема в ее основном виде излагается в высшем регистре у первой скрипки, с октавным удвоением у второй и в сопровождении богатой фигурации альта и виолончели. Короткая заключительная партия утверждает в сплошных фигурациях тональность до мажор ff, но уже в четвертом такте переходит на скрипичное соло в нижнем регистре dimi-

nuendo (7 тактов), вводящее в разработку. Только в разработке показана во всей полноте изумительная мотивная работа. Она слышна уже с первого такта: оригинален мотив с увеличенной секундой, не имеющий, казалось бы, мелодического прообраза в экспозиции, но в отношении ритма близкий главной теме:

В сопровождении наблюдаются полутоновые ходы, свидетельствующие о принадлежности музыки к увеличенному ладу. В особенности важную роль приобретает вычлененный ритмический мотив , нередко образующий мелодическую «петлю», например: *c—ais—h*, *as—fis—g*. Вообще на этих отчленениях Чайковский показывает, какой тонкости и разнообразия может достичь мотивная работа на тесном диапазоне. Указанный ритмический мотив служит единственным материалом на протяжении 29 тактов подряд. Фигура эта выражает нежную печаль. Но постепенно она приобретает затаенно-зловещее звучание, сначала у виолончели:



Наконец, восстанавливается более длительный отрезок побочной темы, энергично подготовляющий репризу. Все чаще раздается мотив призыва, фигурации становятся интенсивнее благодаря появлению непрерывно звучащих фигур тридцатьвторыми. Все определеннее выступает мощный ритм марша (такты 115—121). Казалось бы, все предвещает победоносную репризу. Но Чайковский обходит ожидаемое появление главной темы. В течение немногих тактов (120—123) сила звучности спадает от f до pp, на первый план выступает ниспадающая кварта g_2—d_2 и зловещие синкопы сопровождающих аккордов (такты 124—125), а вместо ожидаемой глав-

ной темы наступает короткое (4 такта) нарастание на доминантовом органном пункте *до*. Эти четыре такта являются буквальным повторением разработочного эпизода в экспозиции, разделяющего два изложения главной темы. Чайковский выпустил первые четыре такта темы (начало Moderato assai). При кажущейся незначительности этого пропуска, он существенно изменяет начало репризы, так как следующее после разработочного эпизода вторичное изложение темы показывает ее в незамкнутом виде и распыляет ее элементы, подвергающиеся секвенцированию и варьированию. Таким образом, торжественное вступление главной темы в репризе не состоялось. Зато побочная партия получила полное блеска выражение: ее «кольцевая» тема (транспонированная в фа мажор) торжествующе звучит у первой скрипки на органном пункте *фа — до*.

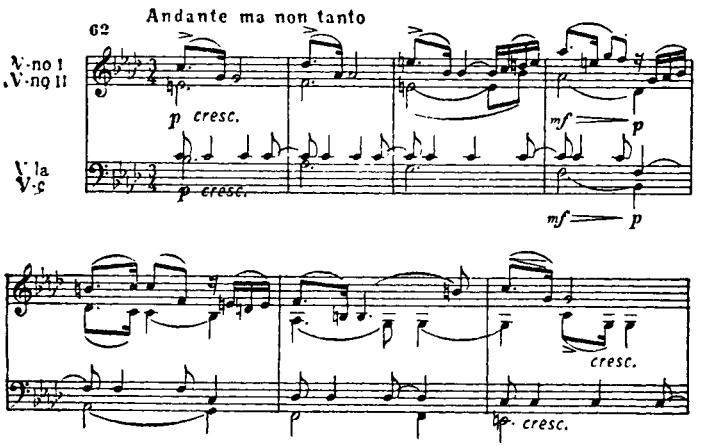
Кода вполне своеобразна. Она построена на прекрасном мотиве, с которого начинается разработка. Признаки увеличенного лада постепенно сходят на нет, на такте 210 появляется энергичный вариант обеих основных тем:

— вполне оригинальный прием! Кода заканчивается полным успокоением, примирением, глубокой, нежной, спокойной музыкой фигурационного типа, постепенно исчезающей. Умиротворение, составляющее особенность этой своеобразной коды, вытекает из всего предыдущего. Налет грусти лежит на музыке вступления и главной партии, где господствуют минорные тональности и меланхолические мотивы.

Тот факт, что спокойное изложение темы ограничивается лишь немногими тактами и что каждая тема разрабатывается путем секвенций, модуляций, отчленений не только в разработке, но и непосредственно после появления темы в экспозиции и репризе,— уже свидетельствует о крайнем беспокойстве, достигающем кульминации в разработке, где видоизменения тем становятся причудливыми и где появляются некоторые мотивы типа «неотвратимости», «судьбы». Самый обход тор-

жественного начала репризы, неожиданное «затухание» яркой маршевой музыки в конце разработки и отказ композитора от приподнятой коды свидетельствуют о беспокойном, тревожном характере этого содержательного сонатного аллегро. Но пока что победил не трагизм, а некий компромисс с жизнью, примирение с ней.

Вторая часть квартета — Скерцо, ре-бемоль мажор,— с преобладающим размером 2+2+3 ($^6/_8+^6/_8+^9/_8$), с превосходным благородно-выразительным ля-мажорным средним эпизодом типа энергично акцентированного вальса, приобрела большую популярность. Скерцо принадлежит к числу тех изящных, полных чувства меры, истинно красивых произведений Чайковского, где преобладает внутренняя гармония и где оттенки грусти вносят ненадолго разнообразие, чтобы затем окончательно раствориться в приятном чувстве спокойного, ровного ощущения жизни.

Гениальное Andante, фа минор, является образцом вдохновенной лирической музыки Чайковского.

Основная сдержанно-благородная тема не уступает его лучшим медленным мелодиям:

Мы не ошибемся, если припишем изумительный эффект этой певучей темы великому искусству, с которым Чайковский вводит новые мотивные звенья, не похожие на предыдущие интонации, в свою очередь секвенцируя их. Иногда он достигает таким путем дробления или, наоборот, объединения предыдущих звеньев.

Основная мелодия состоит из шести мотивов: три первых представляют восходящий по ступеням простой квартовый мотив (3 такта), а последние три — секвенцирование ниспадающего на кварту и квинту сложного мотива, состоящего из восходящей тираты и «вздоха» (3 такта). Сочетание простейшего мотива со сложным и более эмоциональным вызывает неожиданный эффект выразительности и производит захватывающее впечатление. Сопровождение богато благодаря имитациям, противосложениям, хроматическим ходам и вообще самостоятельным интонациям, равноправно сопутствующим основной мелодии. Второе проведение основной темы на октаву выше, с расширением в виде длительных мелодических секвенций, дает необычайную теплоту звучания.

Сдержанное вступление пронизывает своими печальными интонациями «вздоха» всю дальнейшую музыку; оно вводится Чайковским как продолжение основной мелодии. С подобным приемом мы встречаемся и в его романсах.

Средний раздел — Andante, pochissimo più mosso, ми мажор — представляет баюкающую вальсовую мелодию на нежных сменах гармоний в средних голосах и на отдельных выдержанных звуках, преимущественно у виолончели.

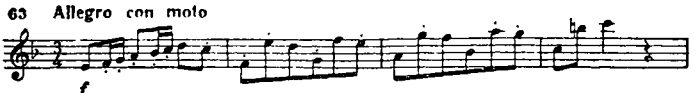
Ритмическое своеобразие заключается в постоянных синкопах простой уравновешенной гаммообразной мелодии. Впрочем, ее разработка далеко не идиллична. Быстрое увеличение интенсивности сопровождения, модуляция в отдаленные тональности глубокой субдоминанты и резкое повышение силы уже через краткий промежуток времени приводят к исключительному взрыву энергии (fff на синкопах). Волна быстро спадает, и солирующая первая скрипка в порядке убывающей интенсивности приводит к полной и обогащенной репризе.

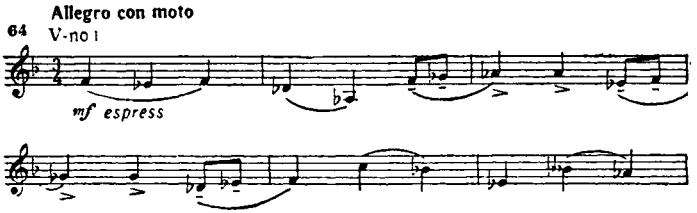
Исключительное впечатление производит кода третьей части квартета. Это подлинный реквием.

Кода проходит на сплошном pp. Все элементы предшествующего Andante нашли тут объединение. Орнаментальные фигуры шестнадцатыми, движение вверх на синкопах, выдержанные фигуры баса, хроматизмы — все это отображает мелодические и ритмические элементы

Andante. Но в этом синтезе выражено главное — неизжитое тяжелое чувство потери.

Финал — Allegro con moto, фа мажор,— с его великолепной бодрой темой, определяется уже в первых четырех тактах (унисоны и тройные октавные удвоения):



Мощная угловатая тема, с ее большими и малыми септимами, претерпевает существенные изменения. Сначала — тонко-грациозное, выдержанное на органном пункте *фа* построение представляет собой диалог между первой скрипкой и альтом. При быстро наступающей смене темы широкой, выразительной второй темой:

ритм первой продолжает звучать в ее сопровождении. Эпизоды чередуются согласно схеме рондо.

После второго проведения основного звена возникает эпизод более оживленного характера: все инструменты поглощены непрерывным движением шестнадцатыми. Это звено представляет собой нечто вроде свободной вариации на вторую тему.

Вновь чередуются основное звено и первый эпизод — на этот раз в ля мажоре. Четвертое проведение основного мотива начинается со вступительного унисона, после чего музыка преображается: тема становится материалом для четырехго́лосного фугато с полной экспозицией, большой разработкой в разных тональностях и свободной репризой на длительном органном пункте. Огромное нарастание силы и интенсивности звучания приводит к весьма широкому изложению первого величавого эпизода ff, на этот раз в основной тональности — фа мажор.

Торжественное звучание этой прекрасной темы завершается почти танцевальным эпизодом più mosso (ко-

дой). Соответственно глубокому содержанию предыдущих частей, финал велик по своему масштабу и напряжению и одушевлен могучим оптимизмом.

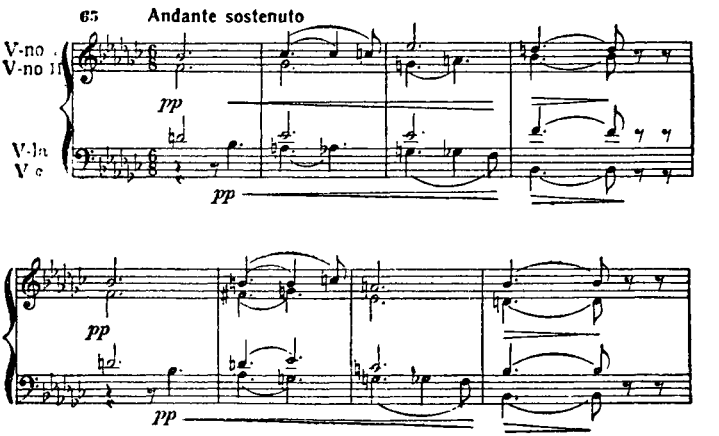
Третий квартет в четырех частях, ор. 30, ми-бемоль минор, сочинен в январе — феврале 1876 года. В первый раз исполнен 18 марта 1876 года в концерте И. Гржимали в Москве; посвящен памяти профессора скрипача Фердинанда Лауба, возглавлявшего консерваторский квартет и пропагандировавшего музыку Чайковского.

Среди сочинений для камерного ансамбля Третий квартет выделяется единством и сосредоточенностью на одной основной идее. Это памятник умершему другу, скорбная поэма о тяжелой утрате.

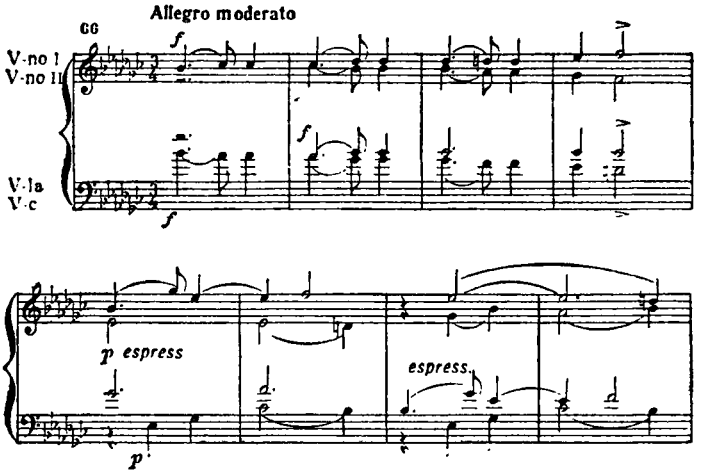
Из квартетов Чайковского Третий наиболее драматичен и вместе с тем наиболее широк по охвату различных состояний духа от мрачного, траурного до торжества жизни, от безысходной меланхолии первой и третьей частей до поразительной энергии финала. Квартет сложен для исполнения, но не для восприятия.

Темы первой части как во вступлении, так и в следующем за ним сонатном аллегро уступают по качеству темам первых частей предыдущих квартетов. Но Чайковский сумел мастерски развить их и придать развитию подлинный драматизм.

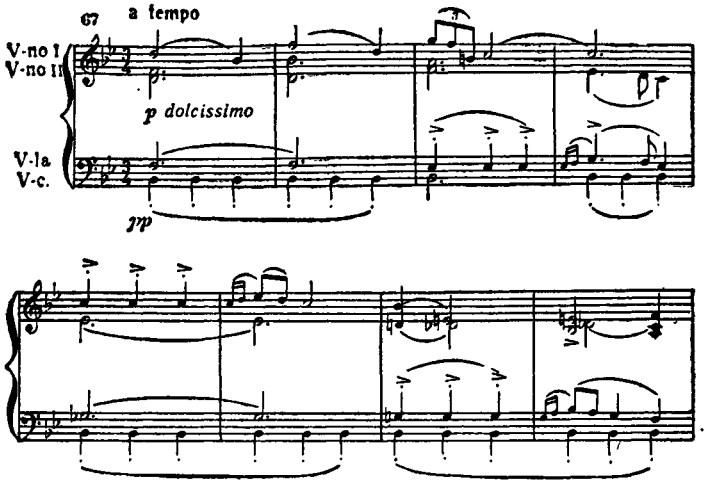
Длительное скорбное вступление с его основной выразительной темой:

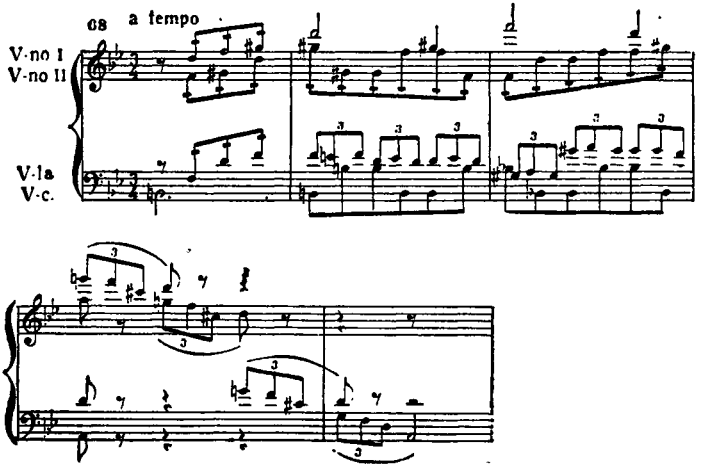


носит законченный характер как по своему удельному весу относительно всего квартета, так и в отношении самостоятельной тематики. Это 78-тактовое Andante sostenuto имеет свою форму, свою кульминацию и своеобразную, скорбную по окраске, почти мелодраматическую тематику. Между тем уже его начало предвещает наступательное движение главной партии Allegro, а вычлененный первый элемент основной темы служит формулой перехода от вступления к Allegro.

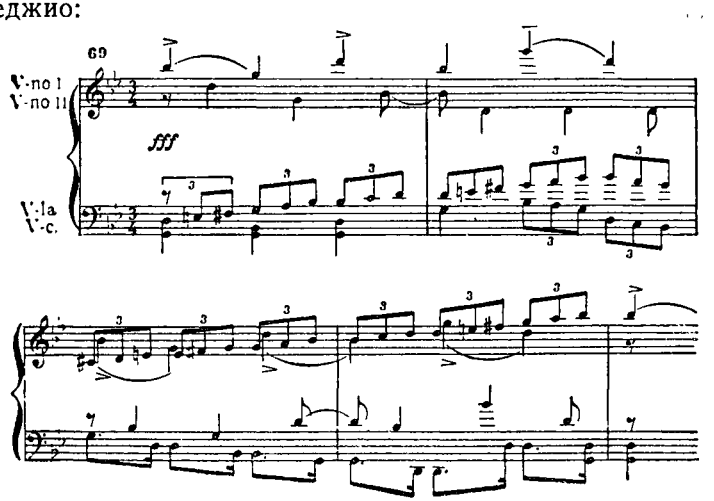
Собственно первая часть — Allegro moderato — выделяется яркой эмоциональностью. Ее драматизм более всего сказывается не в самих темах, а в их развитии. Активный характер главной темы:

находит свое полное выражение в разработке, представляющей интенсивное движение нисходящими триолями. Дуализм самой темы (см. пример 66), подобно тематическому дуализму главных партий у классиков, состоит в противопоставлении начала драматического лирическому. Выразительная интонация сексты (такты 5, 7) многократно имитируется и противополагается мрачной стремительности начальных интонаций, составляя с ними единое целое.

Лаконичный переход в тональность мажорной доминанты — си-бемоль мажор — означает начало побочной партии с ее нежной (dolcissimo) темой:



Ритмическая структура интонаций побочной партии обнаруживает общность с ритмическими элементами главной партии. Общее всей части беспокойное движение голосов сказывается с большей силой в непосредственно следующей за темой побочной партии разработке, доходящей до степени крайней возбужденности:

Возбуждение постепенно стихает; волнообразный отлив, напоминающий пульсацию того же ритма при неуклонном diminuendo, сводит звучность к pp. Триольный мотив образует основу наступающей разработки.

Как ни великолепно развитие побочной темы в этой длительной разработке, когда на протяжении 60 тактов идет беспрерывное нарастание силы звучности от ppp до fff, разработка представляется несколько однообразной ввиду того, что уже экспозиция дает широко разветвленное развитие той же побочной темы. Но все же огромное динамическое нарастание служит примером частого у Чайковского приема развития и трансформации темы. Прежде всего изменяется «звучащая среда», служащая фоном, а также вклинивающаяся между отдельными проведениями темы. Однообразные, беспрестанно возникающие триольные фигуры чередуются с пунктированными ритмическими мотивами, отчего фон становится интенсивнее (наступательнее). Самая тема все более теряет индивидуальное своеобразие: интервалы меняются, первые два такта резко отчленяются от последующей триоли.

Но самое удивительное происходит в конце нарастания, на fff: тема окончательно видоизменилась, и осталась лишь обнаженная формула ломаного арпеджио:

Таким образом, композитор упростил тему, вместо того чтобы, казалось бы, привести ее к усложнению.

Прием этот проливает свет на причины захватывающего эффекта тематического развития в крупных произведениях Чайковского. Нарастание, выражающее большие страсти, необычайный подъем духа, построено так, что рост первоначальных тематических элементов приводит к простейшим формулам движения, доступным пониманию широких аудиторий.

Захватывающее действие больших эмоциональных планов крупного произведения тем выше, чем свободнее композитор владеет средствами претворять музыкальные темы сложного содержания в такие общие формулы.

Разработка заканчивается на одной из таких общих формул, на затухающей динамике. Полная реприза обогащена триольными подголосками и вообще более многозвучной трактовкой.

Несмотря на широкое развитие побочной темы в экспозиции и разработке, она фигурирует полностью и в репризе. Мало того, на ней строится и кода в ми-бемоль миноре. Если в основном своем виде она отвечала представлению о нежно-чувственной мелодии, а в разработочных моментах достигала громоподобного эффекта, то и в длинной скорбно-меланхолической репризе она превращена в элегию. Самый конец первой части ознаменован возвращением скорбной мелодии вступления (Andante sostenuto).

«Надгробные рыдания» слышатся как бы издали и уходят все дальше, мелодия растворяется в аскетическом обличии сухих мерных pizzicato...

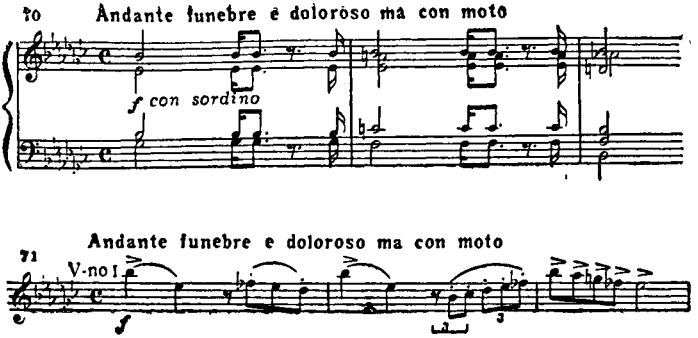
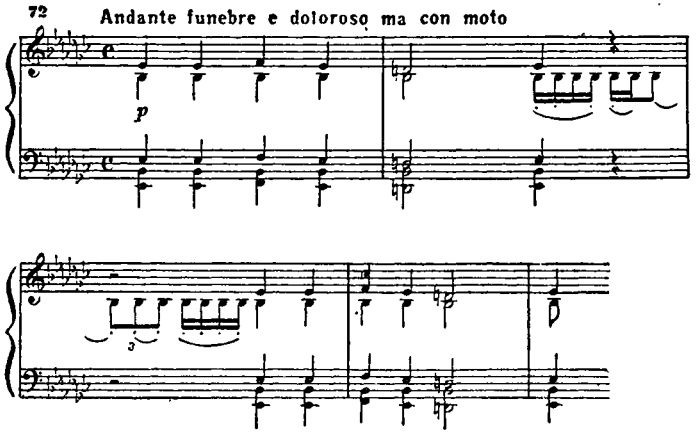
Так заканчивается одна из содержательнейших сонатных форм Чайковского.

Любопытно отметить полную симметрию ее построения: в начале и в конце — вступление и эпилог ми-бемоль минор (Andante); экспозиция и реприза (Allegro moderato); в середине остается разработка, тоже делящаяся на две части: собственно разработку — до кульминации включительно — и предъикт к репризе. Кроме того, в каждом из разделов формы есть своя линия динамического подъема от p (или pp) к f (или ff) и спада.

Вспомним: 1) вступление, 2) побочную партию, 3) разработку, 4) главную партию репризы (частично), 5) побочную партию репризы, 6) коду, 7) эпилог. Само собой разумеется, что подобная динамика служит выражением смены напряженности музыки в целом, а не является только сменой степеней громкости. Такая равномерная пульсация ритма больших построений свидетельствует о стремлении к замыканию всей формы в целом и ее отдельных эпизодов.

В этом смысле первая часть Третьего квартета предвосхищает первую часть Шестой симфонии. Траурная лирика и страстный, активный драматизм нашли в данном сочинении сильную убедительную трактовку, позволяющую говорить о единой идее: сознание не может примириться с гибелью человека и противопоставляет ей все силы жизни; возникает драматический конфликт, и, когда силы иссякают, сознание вынуждено примириться с неизбежным. Но это лишь часть образа: последующие три части теснейшим образом связаны с первой и дополняют ее.

Вторая часть — Allegretto vivo e scherzando, си-бемоль мажор — более «гротеск», чем «скерцо». Перебегающие sforzando — от первой скрипки ко второй и дальше к альту, потом в виолончели — перебивают живое движение шестнадцатыми у всех четырех инструментов. Бойкие синкопы, имитации, резкие динамические эффекты — все это вызывает в памяти определение, данное Чайковским другому своему скерцо — из Четвертой симфонии... Грациозная легкая мелодия средней части является светлым контрастом к этой недоброй игре, как бы воспроизводящей в звуках странное, спутанное сновидение.

Третья часть — Andante funebre e doloroso, ma con moto, ми-бемоль минор — является похоронным маршем, с характерной сложной ритмической фигурой. Засурдиненный квартет исполняет сначала аккорды в этом величественном ритме, и лишь отдельные вторжения мелодии речитативного и патетического характера у первой скрипки на время прерывают трагический ритм марша. Замысел решительно выходит за пределы звучности квартета и приближается к симфонической концепции:

Далее композитор вносит новый жанровый момент — звучание аккордов с ясно выраженным подобием заупокойного православного пения, перебиваемое неравномерным ритмом однозвучного мотива второй скрипки:

Похоронный марш лишь условно может быть приравнен к бытовой траурной музыке. Это скорее воспоминание о трагическом событии, чем реальная картина шествия за гробом. Традиционной чертой представляется введение си-мажорного трио, рисующего, согласно обычным толкованиям, жизнь усопшего. Но самая мелодия con dolore оправдывает название и не вносит светлого контраста. Незаурядная сила раздела, посвященного смерти, заставляет вспомнить о трагическом

финале увертюры «Ромео». Редкая, почти импровизационная свобода, с которой выполнено задание в Третьем квартете, свидетельствует о глубоком проникновении молодого Чайковского в трагические образы гибели...

Однако композитор не хочет трагического конца: финал — Allegro non troppo e risoluto, ми-бемоль мажор — дышит жизнеутверждающей энергией. Начиная от могучей переклички всех инструментов на звуках *f* — *b* и кончая мощными плясовыми мотивами, все свидетельствует о картине массового народного празднества, подобной финалу будущей Четвертой симфонии. Едва ли что-либо в музыке того времени могло сравниться с этими могучими ритмами, идущими прямо от народного танца и доведенными до высшей степени напряжения. Чайковский часто возвращался к этой тематике и разрешал задачу более или менее однородно. Но в квартете финал поражает в особенности потому, что заключает собой скорбные страницы творчества молодого Чайковского.

Отметим особую роль, которая выпадает на долю мотива «призыва», звучащего в виде восходящей кварты и нисходящей квинты на фоне или вперемешку со сплошными мотивами неистовой пляски. Замысел такого рода может быть осуществлен полностью только в симфоническом произведении. Но данное воплощение этой идеи привлекает, несмотря на недостаточную мощность квартетного ансамбля, именно бьющей через край силой.

Неожиданность и свежесть финала впервые по-настоящему освещают идею всего произведения: жизнь, народная жизнь окончательно торжествует и над смертью и над узкосубъективными переживаниями отдельной личности!

Работа Чайковского над созданием произведений для камерного ансамбля привела к симфонизации этого жанра. В его трех квартетах сосредоточено то новое, что завоевывалось молодым композитором в борьбе за демократическое искусство. «Камерность» была нарушена прежде всего вторжением драматического начала, сломавшего рамки «искусства для немногих». Широкая струя народности, пронизывающая мелодику этих квартетов, окрасила в живые тона музыкальную мысль композитора, развивающуюся крайне интенсивно. Эта напряженность мелодического тока — одно из ярких про-

явлений симфонизма Чайковского. В развитии музыкальных тем сказалось виртуозное владение искусством тематических новообразований, причем в результате композитор часто упрощает мелодическую формулу для облегчения ее восприятия.

На примере квартетного творчества Чайковского мы убеждаемся в том, что симфоническая мысль композитора неуклонно стремилась максимально расширить круг воздействия музыкального искусства.

Романсы. Романс «Забыть так скоро» на слова А. Н. Апухтина, для сопрано, фа мажор — фа минор, был издан Юргенсоном без обозначения опуса. Он был закончен композитором до 26 октября 1870 года.

(I) Забыть так скоро, боже мой, все счастье жизни прожитой!
Все наши встречи, разговоры
Забыть так скоро! (2 раза)
Забыть волненья первых дней, свиданья час в тени ветвей!
Очей немые разговоры
Забыть так скоро! (2 раза)
(II) Забыть, как полная луна на нас глядела из окна,
Как колыхалась тихо штора...
Забыть так скоро, (2 раза)
Так скоро!
(III) Забыть любовь, забыть мечты, забыть те клятвы,
Помнишь ты? (3 раза)
В ночную пасмурную пору, в ночную пасмурную пору,
Забыть так скоро, так скоро! Боже мой!

Романс «Забыть так скоро» не только своеобразнейшее вокальное произведение молодого Чайковского, но и одно из исключительных сочинений этого жанра в русском классическом песенном наследии. Это — миниатюрная вокально-инструментальная симфония в трех частях, раскрывающая три различных последовательных состояния психики.

Первая и третья части теснейшим образом связаны общностью тематических элементов, но и вторая часть органически вытекает из первой и совершенно естественно впадает в третью. Чайковский раздвинул рамки стихотворения, развил одно четверостишие в длительную среднюю часть, путем многократных повторов добился

нужной протяженности первой и в особенности третьей части.

Анализ показывает всю необычность подобного построения вокальной пьесы лирического содержания. Тональный план романса таков: I — фа мажор, II — ре-бемоль мажор, III — фа минор. В первой части есть тональные отступления в сторону ре-бемоль мажора (такт 16 и след.). Эти отклонения «намекают» на характернейшую особенность тональной структуры данного романса — огромную роль, которую играет соотношение двух тональностей — фа мажор и ре-бемоль мажор. Роль эта выступит явственно в дальнейшем.

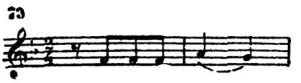
Вторая часть, соответствующая медленной части циклических произведений, лишена тональных отклонений. Она целиком выдержана в ре-бемоль мажоре, до стремительного перехода в третью часть.

Последняя часть, с ее ритмом «задыхания»[1] в сопровождении вокальной партии и с ее длинным заключительным отыгрышем фортепиано, настолько различна по характеру составляющих ее двух разделов — вокального и собственно инструментального,— что их надо рассматривать в отдельности. Полное страсти и мрачного увлечения, это Allegro представляет небывалый по силе и стремительности вокальный эпизод. Он очень подвижен и при всей своей краткости необычайно интенсивен по тональному развитию: почти в каждом полутакте гармоническая функция изменяется. С двенадцатого такта начинается резюмирующий эпизод, и тональное развитие становится менее интенсивным: гармонии меняются по целым тактам. Тональный план этого раздела таков: фа минор, ля-бемоль мажор, до минор, фа минор. Второй, собственно фортепианный раздел, напротив, не отмечен тональными сменами: он выдержан в фа миноре с обильными секвенциями на основном мотиве[2].

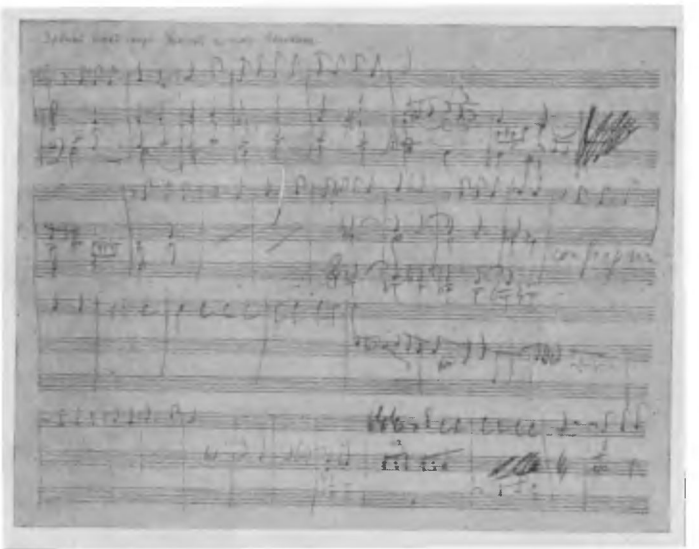
Тематически главную роль играет начальный, а впоследствии часто повторяющийся мотив «неизбежности»:

[1] Выражение Л. Толстого.

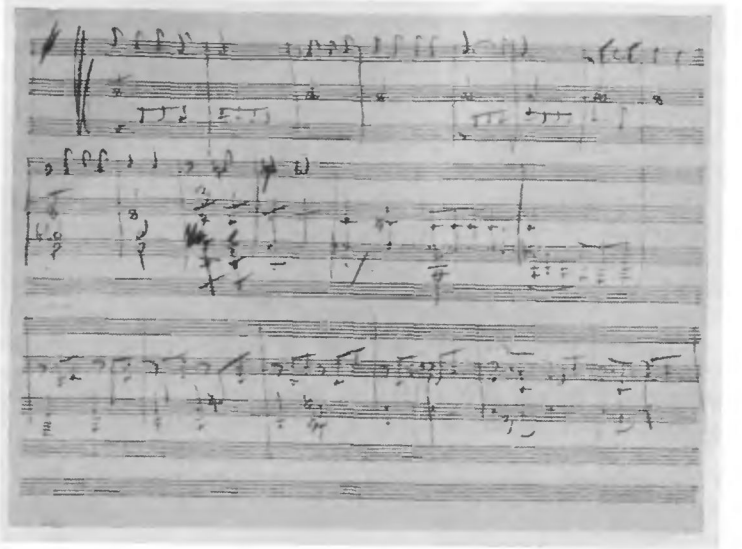
[2] Уже в первых тактах романса мы слышим звуки гармонического мажора (ре-бемоль), что в соединении с отклонениями в ре-бемоль мажор указывает на сложную трактовку мажорного лада. Во второй части ре-бемоль мажор также отличается присутствием звуков гармонического мажора, встречающихся и в голосе (такты 15—16). Наконец, третья часть, наиболее сложная в своем первом (вокальном) разделе, дает многократные смелые гармонические обо-

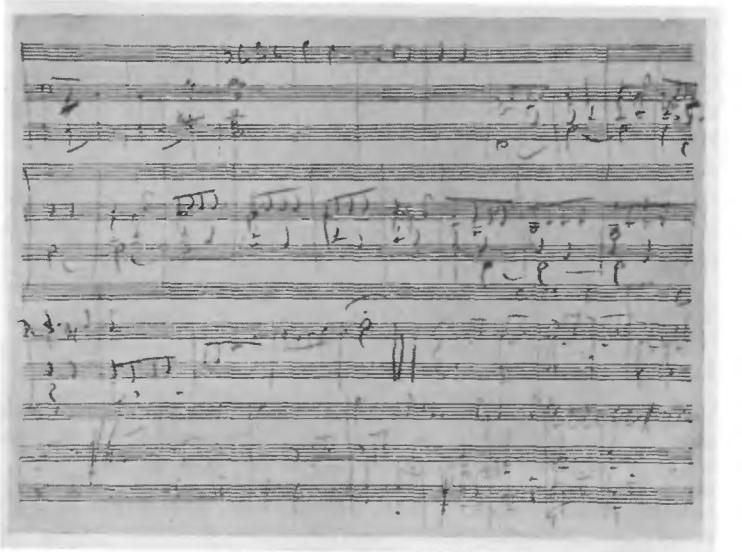


Это тематическое звено выступает с полной ясностью как в первой, так и в третьей части; в первом случае тема звучит в мажоре, а во втором — в миноре. Вторая часть характеризуется отсутствием этого мотива «неизбежности». И действительно: вторая часть передает сладостное забвение, когда замолкает напоминание о тяжелой утрате... Мелодика становится плавной, уравновешенной, и даже слова «Забыть так скоро», звучащие piano-pianissimo, произносятся в сладостном забытьи. Поучителен карандашный набросок романса «Забыть так скоро», найденный в первом томе эскизов к «Воеводе» [1]:



роты с альтерациями и «эллипсами», раздвигающими смело рамки минора (затронуты побочные функции). Это многообразие и острая характерность ладотонального языка совершенно прекращаются в последнем разделе, где господствует фа минор.

[1] Набросок романса записан Чайковским, по-видимому, значительно позже эскизов к «Воеводе». Об этом свидетельствует и то, что он фигурирует на нескольких пустых страницах, отделяющих эскизы первого акта от эскизов второго акта (набросок находится в ДМЧ).

Эскиз романса «Забыть так скоро»
(вторая страница)



Эскиз романса «Забыть так скоро»
(третья страница)

Первая и вторая части в этой записи соответствуют окончательной редакции (далеко не всюду выписан аккомпанемент, а иногда и голос; отсутствуют и вступительные такты фортепиано, что, впрочем, обычно для романсовых набросков композитора). Но третья часть (см. последнюю систему второй и третью страницу эскиза) записана в набросках так, что наглядно раскрывает творческий процесс.

Ритм «задыхания» найден сразу: первые три такта представляют точную запись соответствующего места фортепианного сопровождения, с его беспокойной фактурой. Следующие три такта указывают на попытку продолжить то же изложение. Можно разобрать, что в этих зачеркнутых композитором тактах целиком отсутствует интенсивность гармонического развития, составляющая главную прелесть мрачно возбужденной музыки третьей части. Следующие после зачеркнутых такты дают ту же картину малоподвижного гармонического фона, основанного на «застойном» истолковании фа минора (2 такта). Далее записано и вокальное соло, соответствующее последнему восклицанию: «Забыть так скоро!», непосредственно перед заключительным отыгрышем.

Этот вариант бледен и бесцветен по сравнению со смелым рисунком в окончательной редакции. Совершенно ясно, что композитор не был удовлетворен гармонической структурой зачеркнутых им тактов. Интенсивность, желательная ему, широкое развитие третьей части дались не сразу. Но с полной ясностью выступает кульминация на вокальном соло, и композитор спешит ее записать хотя бы в грубых чертах, отложив уточнение предшествующей линии. Зато с полной точностью записан фортепианный отыгрыш: он совпадает, вплоть до мельчайших деталей, с последней редакцией.

Из этих немногих наблюдений напрашивается важный вывод. Общая форма движения аккомпанемента в третьей части была найдена сразу. Рутинное продолжение этого движения в слезливом и назойливом миноре явно не соответствовало замыслу Чайковского. Вследствие краткости оставшегося текста широкое развитие третьей части представляло трудность. Но кульминацию надо записать тут же, немедленно, так как она составляет краеугольный камень всей формы. И действительно, место кульминационного взрыва, пусть еще

окончательно не выработанного, уже найдено, и потому так легко, свободно и естественно вылился последний фортепианный эпизод — отыгрыш. Теперь задача ясна: надо найти возможно более широкое гармоническое развитие третьей части до кульминации. Эту работу композитор предпринимает уже после завершения последних тактов отыгрыша: мы видим детальную разработку сопровождения и вокальной партии непосредственно после тройной черты, указывающей на конец отыгрыша.

Достаточно внимательно вглядеться в ноты, чтобы определить, что записанные в конце наброска такты представляют прямое продолжение первых трех тактов третьей части (перед зачеркнутыми). Правда, тут нет еще партии голоса, а в последних тактах наброска она уже появляется; но очевидно, что тут имеется точное продолжение, в основном соответствующее окончательной редакции. К сожалению, изложение обрывается на четырнадцатом такте, и мы не знаем, как Чайковский подошел к чрезвычайно выразительной окончательной редакции самой кульминации (такты 15—23).

Несомненно, композитор не мог удовлетвориться даже столь искусно найденным решением задачи расширения формы: первый раздел третьей части (включая кульминацию) все же слишком короток, и длительный отыгрыш, утверждающий и тематику «неотвратимости», а заодно и основную минорную тональность, лишь отчасти может восполнить этот существенный недостаток. В окончательной редакции композитор сделал значительное ritenuto (такты 8—9), расширил, по сравнению с первоначальным наброском, кульминационное соло (вместо четырех тактов — шесть) и, наконец, ввел в третьем такте отыгрыша последние слова («Боже мой!»), что удлинило вокальную партию.

Тема Апухтина в этом романсе вырастает в обобщенное переживание глубокой неудовлетворенности жизнью, в душевную боль от неблагодарности, от разбитых иллюзий. Тут ясно выступает элемент трагизма, едва прикрытого элегическим отыгрышем.

Лишь впоследствии Чайковский нашел «противоядие», позволившее ему укрощать эти взрывы глубокого отчаяния. Во всяком случае, среди произведений композитора этот романс представляет одно из обнаженных выражений «личной темы».

В первой части основной сюжетный мотив разочарования и душевной боли выступает трогательно просто, звучит недоумением: душа не может осмыслить глубокой обиды. Является воспоминание о пережитом счастье: лунная ночь, колыхание шторы — два-три штриха, воссоздающие всю сладость, всю неповторимую близость, все идеально совершенное содержание полной взаимной любви. Уста еще шепчут слова обиды, но мысль рисует картины безмятежного счастья.

Этот образ передан прекрасной ноктюрнообразной музыкой второй части, с ее застывшей прелестью воспоминания[1]. Внезапно возникает беспокойно-сумрачное, страстно-тревожное настроение. Сознание задето за живое, вскипает беспощадная боль. Рождается невыносимое воспоминание о клятвах «в ночную пасмурную пору». Голос страсти перекрывает все другие голоса. Только в тяжелых волнах отлива, в повторении одного и того же упорного мотива тонет это необычайное восклицание, спадающее так же быстро, как и возникло...

Интересна ритмика романса: взамен квадратности выступает постоянный перебой двухтактового и трехтактового строений. Так, например, уже первая фраза голоса распадается на две группы (I — «Забыть так скоро, боже мой» — 3 такта, II — «все счастье жизни прожитой» — 2 такта). Эта структура является основной во всей первой части. Во второй части после двух трехтактов появляются четырехтактовая и двухтактовые группы. Такие же чередования характерны и для первого, вокального раздела третьей части.

Удивительно, что ни один из музыкантов, присутствовавших на первом публичном исполнении романса «Забыть так скоро» 16 марта 1871 года в Малом зале Благородного собрания в Москве, не отметил в прессе эту замечательную симфонию в миниатюре.

Из шести романсов ор. 16, созданных композитором, по всей вероятности, в декабре 1872 года, мы рассмотрим лучшие четыре.

«Колыбельная песня», ля-бемоль минор, написана на слова А. Н. Майкова.

[1] Вся часть проходит на органном пункте *ре-бемоль,* не содержит тональных отклонений и сколько-нибудь расширенных толкований мажора.

(I) Спи, дитя мое, спи, усни! Спи, усни!
Сладкий сон к себе мани:
В няньки я тебе взяла ветер, солнце и орла.
(II) Улетел орел домой; солнце скрылось под водой,
Ветер, после трех ночей, мчится к матери своей.
(I) Спрашивала ветра мать: «Где изволил пропадать?
Али звезды воевал? Али волны все гонял?»
(II) «Не гонял я волн морских, звезд не трогал золотых;
Я дитя оберегал, колыбелечку качал!»
(I) Спи, дитя мое, спи, усни! Спи, усни!
Сладкий сон к себе мани.
В няньки я тебе взяла ветер, солнце и орла.

Чудесный по своему изяществу, народный по своим сказочным образам, текст А. Майкова нашел в музыке Чайковского полное теплоты и сердечности музыкальное воплощение.

В простой напевной мелодии преобладает грустно-умиротворенное настроение. Значительно более сложно фортепианное сопровождение: наряду с типичным гармоническим фоном, изложенным перемежающимся движением обеих рук ровными шестнадцатыми, в среднем голосе то и дело возникают глубоко выразительные интонации, целиком вытекающие из гармонического фона, но вместе с тем увеличивающие лирическую насыщенность звучания. Решительно преобладают интонации «вздохов», возникающие в аккомпанементе, в фортепианном вступлении, в интерлюдиях и в заключительном отыгрыше. Одним из вариантов является цепь подобных «вздохов», образующая характерную хроматическую последовательность и обращающая на себя исключительное внимание в названных сольных фортепианных эпизодах.

Все сказанное относится к первому разделу, чередующемуся со вторым, мажорным разделом.

Второй раздел тоже отмечен интенсивной мелодической фигурацией; но ее характер более светлый, благодаря мажору. В противоположность первому, второй раздел отличается преимущественно восходящим движением средних сопровождающих голосов, благодаря чему создается ощутительный контраст к более пассивной фактуре первого раздела. Впрочем, это промежуточное звено заканчивается в том же миноре.

Некоторая относительная самостоятельность сопровождающей мелодии у фортепиано выражается в частом синкопировании и вообще в более индивидуальной структуре фигурированных голосов.

По своей форме «Колыбельная» чрезвычайно проста. Оба раздела соединяются попарно (I — ля-бемоль минор, II — си мажор — ля-бемоль минор) фортепианной интерлюдией в семь тактов, буквально совпадающей со вступлением. Наконец, заключительный раздел несколько расширен за счет кульминационного пункта на верхнем *ля-бемоль* в голосе; соответственно расширен также и отыгрыш, при сохранении того же интонационного и гармонического содержания, что и в интерлюдиях и во вступлении.

Естественность мелодии и декламации только выигрывает от тонкой ритмической изобретательности Чайковского при построении музыкальных фраз в первом разделе: спокойное, как бы пассивное в своей напевности движение отнюдь не укладывается в «квадратную» схему. Строение первого раздела соединяет в себе восьмитакт с шеститактом. Другая метрическая тонкость — в строении второго раздела: мелодия голоса укладывается в восьмитактовую схему, но композитор считает нужным продлить второй раздел еще на один такт в партии фортепиано. Отсюда поразительный по красоте переход к первому разделу приобретает большую свободу и полную естественность благодаря характерной замедленности. Та же замедленность, соединенная с динамикой удаления, достигается в интересном строении заключительного эпизода: 8 + 5 (с ферматой — кульминация!) + 3. Отыгрыш фортепиано равен 10 (тоже с ферматой на ppp).

Мы обращаем внимание на подобные тонкости так называемой «асимметрии», чтобы отметить филигранную работу мастера над далеко не шаблонными «изобретениями» в области строения формы, продиктованными не рассудочностью, а требованиями живой музыкально-поэтической речи.

В целом «Колыбельная песня» представляет один из наиболее чистых образцов романсовой лирики Чайковского. Несомненная народная основа текста и важнейших интонаций голоса органически сочетается с романсово-ариозными элементами.

Сан-Ремо (Италия)

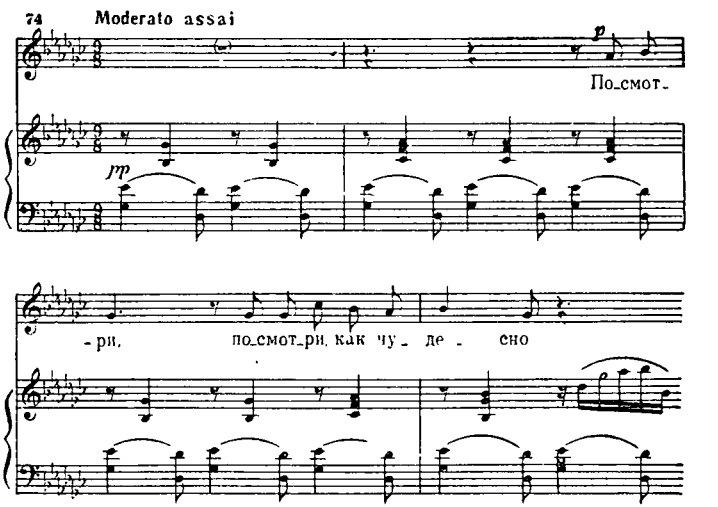
«Погоди!», ля минор — ля мажор, слова Н. П. Грекова.

(I) *Погоди! для чего торопиться!*
Ведь и так жизнь несется стрелой.
Погоди! Погоди! — ты успеешь проститься,
Как лучами восток загорится,
Но дождемся ль мы ночи такой?
(II) Посмотри, посмотри, как чудесно
Убран звездами купол небесный!
Как мечтательно смотрит луна!
Как темно в этой сени древесной
И какая везде тишина!
(III) Только слышно, как шепчут березы
Да стучит сердце в пылкой груди...
Воздух весь полон запахом розы...
Милый друг! Это жизнь, а не грезы!
Жизнь летит... Погоди! Жизнь летит! Погоди!..

Поэт, беллетрист и переводчик, Н. П. Греков (1813—1866) не принадлежит к первоклассным художникам. Место, занимаемое им в истории русской литературы, весьма скромно. Чайковский обращался несколько раз к поэтическим созданиям Грекова и находил у него тексты, соответствовавшие умонастроениям композитора. Это объяснялось той углубленностью мысли, которая была свойственна поэту. Тексты поэта, использованные Чайковским, отличаются общей проблематикой. Стихот-

ворение «Погоди!» бесспорно относится к категории философской поэзии.

Музыка обнаруживает теснейшую связь с увертюрой-фантазией «Ромео и Джульетта»; романс представляет как бы сколок с этой изумительной по искренности поэмы. Не нужно забывать, что тематика шекспировской драмы влекла композитора в течение всей его деятельности. Много лет спустя после сочинения увертюры Чайковский набросал эскиз дуэта Ромео и Джульетты, связанного с увертюрой «Ромео и Джульетта» общностью любовной темы. Романс «Погоди!» содержит важный общий элемент с этими двумя воплощениями Шекспира в музыке Чайковского — цепь «вздохов», живо напоминающую интонации валторн в любовной теме увертюры. Но там они более интенсивны, поскольку изложены равными длительностями — ♫ , тогда как в романсе «вздохи» более нежны в силу иного ритма — ♩ ♪ . Упорное повторение одной и той же интонации в высоком теноровом регистре делает указанные эпизоды двуплановыми: наряду с выразительной мелодией сопровождение приобретает самостоятельную выразительную силу:



По сравнению с другими сочинениями Чайковского, созданными в этот период, романс «Погоди!» сложен в отношении гармонического языка. Детальный анализ показывает всю утонченность и богатство ладогармонических средств. Основная тональность ля минор не выявлена в полной тонической каденции: в течение первого раздела она лишь подразумевается. Каждая музыкальная фраза кончается неустойчиво — либо на доминанте, либо на половинной каденции параллельного мажора. Наконец, переход ко второму разделу — соль-бемоль мажор — сделан чрезвычайно просто в партии голоса, но гармонизован сложно. Цепь неустойчивых оборотов представляет необычную модулирующую секвенцию из до мажора в соль-бемоль мажор.

Весь первый раздел состоит из ряда отдельных «вопросительных» фраз верхнего голоса. Изложение сплошь неустойчиво. Лишь после такого длительного ариозного речитатива перед слушателем раскрывается волшебная звуковая панорама лунной ночи (meno mosso). Под непрекращающиеся сладостные «вздохи» возникает и ширится согретая любовью проникновенная мелодия голоса. В сопровождении после каждой фразы звучат кристально чистые всплески — будто спокойное ночное море тихо плещется о берег.

Нет и следа грустной неопределенности начальных фраз. Средний раздел предельно прост по своей гармонической структуре: тоника, доминанта, классическое отклонение (в си-бемоль минор) в третьей четверти формы, квадратное строение, полная тоническая каденция в соль-бемоль мажоре, то есть в основной тональности среднего раздела. Такая элементарная структура и простота оборотов дают благодарную возможность для создания и выделения «второго плана» — томительно-сладостного сопровождения. Время течет как бы замедленно. Постоянные задержания создают ощущение, будто музыка не может кончиться, и это ощущение создается исключительно мелодическими средствами, тогда как простая гармония отступает на отдаленный план. Не довольствуясь таким положительным музыкальным воплощением поэтического текста, выражающего полноту счастья, композитор ввел еще длительную интерлюдию, отделяющую чарующий мир образов любви и природы от музыки третьего раздела. Эта интерлюдия пред-

ставляет утверждение той же устойчивой, положительной музыки среднего раздела с буквальным повторением первой вокальной фразы, на той же тонкой затаенной динамике, но все же доходящей до mezzo forte,— апогей нежности! Но вот соль-бемоль мажор начинает постепенно «таять»,— не нахожу другого слова для этой легкой, прозрачной смены тональностей путем перехода отдельных голосов в звуки одноименного минора, а затем в первую ладотональность — ля минор.

Такие модуляции, не изобилующие альтерациями, составляют одну из замечательных сторон богатой гармонической техники Чайковского.

Переход в ля минор, означающий возвращение в сферу размышления о жизни после упоительной картины красоты, любви и счастья, замечателен еще и приемом удаления, исчезновения: прежде связная, певучая мелодия раздробляется паузами на сильных временах.

Третий раздел очень разнообразен. Первые три построения почти буквально повторяют уже знакомые нам вопросительные неустойчивые фразы начала. Их поэтическое содержание посвящено все тому же описанию прелести природы. Поэтому реприза не может состояться: обогащенное новым содержанием, сознание не может удовлетвориться прошедшим. Слова убеждения (I раздел) дополнены реальной картиной счастья (II раздел). Они теперь излишни. Остается лишь сделать вывод, превратить мечту в реальность — убедиться в том, что счастье возможно и необходимо, что оно уже не греза, а действительность. Композитор отбрасывает ненужную, преодоленную рефлексию начального монолога. «Милый друг! Это жизнь, а не грезы! Жизнь летит... Погоди!» — вот что является выводом.

Композитор находит счастливое музыкальное разрешение стоящей перед ним задачи: он прерывает ариозный речитатив, делает ряд модуляций, вся цепь которых представляет движение из глубокой доминанты до-диез мажора в субдоминантовую сферу с отклонениями в параллели и с окончательным утверждением тональности ля мажор, одноименной начальному ля минору. Модуляция протекает интенсивно: почти каждое новое созвучие знаменует собой новую тональность. Мелодия голоса теряет всякую самостоятельность, обращается в безличные интонации, построенные из аккордовых

звуков сопровождения. Таким образом, чудесная модуляция играет решающую роль. Своеобразное смелое движение тональностей тематически объединено нежными намеками на прежние «вздохи»; эта фигура сопровождения возникает четыре раза, пока не приводит к заключительному отыгрышу.

Музыка заключительного отыгрыша дает в полном смысле слова р е з у л ь т а т всего предыдущего развития. Она проникнута глубокой нежностью (dolcissimo) и воспроизводит в наиболее устойчивой форме (исключительно доминанта и тоника!) музыку средней части. Тематика счастья и любви находит здесь утверждение: мечта слилась с действительностью. Однако и тут, в этом строго логическом выводе, вытекающем из всех предыдущих сопоставлений и противоречий, все же звучит беспрерывно та же интонация «вздоха» (fis_1—e_1).

В романсе «Погоди!» показана вся гибкость, все виртуозное владение различными средствами выражения, применяемыми только в силу их глубокого соответствия содержанию. В некоторые моменты Чайковский выдвигает на первый план сложные гармонические приемы, стушевывая мелодию; в других местах мелодия приобретает решающее значение, а гармоническое сопровождение становится элементарно простым. Нигде и ни в чем Чайковский не является рабом какого бы то ни было формального приема. Его искусство не страдает постоянной боязнью новаторов-формалистов показаться «недостаточно новыми». Он не ищет абсолютной новизны. Он прежде всего выражает с о д е р ж а н и е избранной им темы. Чайковский принадлежит к художникам, чьи индивидуальные черты, чья подлинная оригинальность нисколько не страдают от применения широко известных средств.

Романс «Так что же?», фа-диез минор, на слова N. N. (П. И. Чайковского):

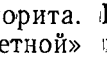
(I) Твой образ светлый, ангельский денно и нощно со мной;
И слезы, и грезы, и жуткие, страшные сны —
Ты все наполняешь собой! Ты все наполняешь собой!
Так что же? Что же? Что же? Хоть мучь, да люби!
(II) Я тайну страсти пагубной глубоко хороню;
А ты коришь, стыдом язвишь! Ты только терзаешь меня

Безжалостной, грубой насмешкой, безжалостной, грубой насмешкой!
Так что же? Что же? Что же? Терзай, да люби!

(III) Тебе до гроба верен я, но ты каждый день, каждый час
Изменою яд в сердце льешь, ты жизнь отравляешь мою!
Нет, я не снесу этой муки! Нет жалости в сердце твоем!
Так что же? Что же? Что же? Убей, но люби,
Убей, но люби, убей, убей меня! Убей! Но люби!

Как это ни странно у человека, прекрасно знакомого с творчеством многих поэтов и постоянно имевшего дело с поэтическими текстами для романсов и опер и особенно близко стоявшего к литературным работам всякого рода, Чайковский все же, за немногими исключениями, писал неудачные стихи, отзывавшиеся некоторой банальностью образов. К малопоэтическим, по существу, текстам относится и данный. Текст романса не может быть причислен к стихам: он лишен стихотворного размера и составляет нечто среднее между плохой прозой и не менее слабым стихотворением. Содержание текста, с его банальной патетикой, полностью противоречит тонкой музыке романса. Трудно отказаться от мысли, что романс содержит нечто насмешливое, даже ироническое, в особенности в заключительных восклицаниях каждого раздела («мучь», «терзай», «убей», «но люби!»).

В ладотональном смысле романс не дает определенной, выдержанной основной тональности. Композитор «балансирует», создает неустойчивое равновесие ля мажора и параллельного фа-диез минора. Это дает себя чувствовать вплоть до последней фразы, что способствует изысканности колорита. По своей форме романс приближается к «куплетной» последовательности трех сходных между собой разделов (см. текст). Но уже во втором разделе возникает фактурный вариант аккомпанемента: в то время как первый раздел изложен у фортепиано своеобразной фигурой аккомпанемента



как бы рассчитанной на то, чтобы не создавалась иллюзия вальса, во втором разделе имеется та же ритмическая схема в басу, но с присоединением новой орнаментальной фигуры в диапазоне мелодики голоса. В третьем разделе орнамент приобретает вид пассажа

арпеджиями. Кроме того, заключительные слова нашли свое выражение в расширенном эпизоде (о чем свидетельствует и повторение слов в тексте) и кульминации на словах «Убей меня!». Это единственный момент, где композитор допускает громкую звучность и патетический возглас на широком интервале октавы. В остальном куплеты одинаковы.

Безукоризненное изящество делает романс образцом филигранности музыкальной фактуры, а гармонический язык, в соединении с легкой и естественной мелодикой, свидетельствует о совершенстве, стройности музыкальной логики, ранее встречавшихся разве только в лучших романсах Глинки [1].

Немалая доля эффекта принадлежит и вальсообразному ритму, пронизывающему собой музыку романса. Разумеется, нельзя назвать вальсом всякое музыкальное звучание, укладывающееся в трехдольный размеренный метр, при условии среднего — скорее быстрого, нежели медленного — темпа и сопровождаемое подчеркиванием третьей доли. Если бы это было так, то романс «Так что же?» служил бы идеальным примером вальса!

Однако мы вправе установить лишь п р о и с х о ж д е н и е такого типа музыки от вальса или, применяя философский термин, назвать подобный тип музыки, получивший широчайшее распространение в середине XIX века, «опосредствованием» вальса. Иначе говоря, это не вальс, но музыка такого рода происходит от вальса, лишенного своих непосредственных функций танца и в таком виде приобретающего новое, обобщенное выразительное значение.

Подлинный смысл такой опосредствованной вальсовой музыки может быть раскрыт только на основе анализа многих подобных эпизодов — как песенных и оперных, так и симфонических и вообще инструментальных [2]. Творчество Чайковского служит неисчерпаемым источником для полного разрешения этого важного вопроса. Заметим лишь, что вальс середины XIX века приобретает существенно иной характер, чем лендлер Моцарта, Бетховена и Шуберта. Крестьянская, народная основа уже потеряла свое непосредственное влияние. Городской

[1] Вспомним романс Глинки «В крови горит огонь желанья».
[2] См. ниже раздел об обобщении через жанр.

демократический танец проник во все поры не только «легкой», но и самой «серьезной» музыки.

Среди романсов ор. 16 по меньшей мере три принадлежат к исключительным по своему художественному значению произведениям молодого Чайковского. Один из них — «Новогреческая песня», ми-бемоль минор, на слова А. Н. Майкова. Точнее — это не романс, а баллада.

В темном аде, под землей, тени грешные томятся:
Стонут девы, плачут жены, и тоскуют, и крушатся...
Все, все о том, что не доходят вести в адские пределы —
Жены плачут, стонут: есть ли небо голубое?
Есть ли свет еще там белый? Есть ли в свете церкви божьи
И иконы золотые? И, как прежде, за станками
Ткут ли девы молодые? Ткут ли девы молодые?
В темном аде, под землей, тени грешные томятся:
Стонут девы, плачут жены, и тоскуют, и крушатся!

«Новогреческая песня» написана в форме вариаций. Темой вариаций служит секвенция (грегорианский хорал) XIII века «Dies irae», представляющая собой ритуальный католический напев, содержанием которого является повествование о дне страшного суда.

Чайковский дал в своей «Новогреческой песне» вполне оригинальное музыкальное воплощение поэтическому мифу об адских муках.

Самые вариации следуют друг за другом в одном и том же размере и темпе. Отдельные варианты темы выделяются изумительной метроритмической, мелодической и гармонической изобретательностью. Голос не всегда играет доминирующую мелодическую роль; большей частью он фигурирует в качестве третьестепенного «противосложения», что чрезвычайно редко встречается в вокальных произведениях Чайковского. Зато проведение «бесконечной мелодии», многократно переходящей из голоса в аккомпанемент и представляющей цепь различных мелодических вариантов темы, в высшей степени своеобразно.

Характерны метрические сдвиги, когда сильные времена смещаются на слабые доли такта. Постепенно варианты настолько отдаляются от темы, что от нее остаются лишь самые общие формы движения, и только сим-

метричное началу заключение точно воспроизводит самую тему. Тематическое единство проведено тщательно. Даже мелодическая фигурация шестнадцатыми в сопровождении построена на том же мотиве «Dies irae».

Не менее содержательна и ладогармоническая структура песни.

Пользуясь в «Новогреческой песне» различными видами минора, прибегая к элементарным модуляциям и отдельным расширениям функции (например, к двойным доминантам), осторожно налагая новую ладовую краску, Чайковский достигает редкого разнообразия ладогармонических приемов.

Вступление излагает тему мрачной секвенции в натуральной минорной гармонии, с полным преобладанием плагальных оборотов. Минорная доминанта, уменьшенное трезвучие на II ступени, вводный звук, отстоящий от тонического на тон,— все это придает особо мужественный, суровый характер средневековой мелодии. Следующий четырехтакт переносит мелодию в вокальную партию, в то время как сопровождение дает уже и альтерации, и смягченный вводный тон, и двойную доминанту. Но эти новшества появляются лишь во втором разделе четырехтакта и весьма умеренны: музыка сохраняет характер суровости. Исключительно смело продолжение: на словах «стонут девы, плачут жены, и тоскуют, и крушатся» тема играет роль всего лишь cantus firmus; на ее едва слышной канве фортепиано развертывает сложный гармонический рисунок на хроматически нисходящем басу.

Вся концепция имеет в своей основе вариант хроматического остинатного баса — известной темы «слез и жалоб» (из кантаты Баха «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» и «Crucifixus» из его си-минорной мессы). На фоне беспрерывного движения мелодии по полутонам вниз композитор строит причудливые созвучия. Гармоническая секвенция повторяет одни и те же аккорды увеличенного и уменьшенного трезвучий, чередующихся с квартсекстаккордами. Введенный Чайковским древний мотив скорби, обычно сопутствующий мелодиям протестантских хоралов, дополняет суровую выразительность древней секвенции.

Чайковский обычно смягчает свои «роковые» темы введением «человеческого», страдающего начала. Так

случилось и тут: мольба о пощаде следует непосредственно после «непреклонного» хорала.

Итак, уже в первых восьмитактах с момента вступления голоса дано все идейное «зерно» этого романса Чайковского: экспозиция угнетающих сил в их наиболее беспощадной церковной форме и мольба о пощаде.

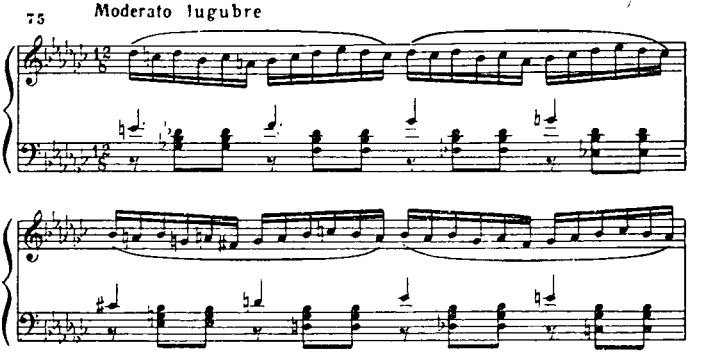
Сложная тематическая канва сопровождения — изложение «Dies irae» в одновременном сочетании с мотивом «слез» и в сложной ладогармонической секвенции увеличенного лада (все это в строгом трехголосном изложении) — не помешала Чайковскому дать совершенно самостоятельный выразительный рисунок партии голоса: интонации как будто выражают собой всю полноту горя несчастных, обреченных на вечные муки. Этот четырехголосный (три — у фортепиано и певческий голос) эпизод представляет идеальное совершенство голосоведения и показывает, каким огромным мастерством обладал Чайковский.

Эпизод завершается каденцией в соль-бемоль мажоре, тоническое трезвучие которого тут явно замещает минорную параллель — ми-бемоль минор, что видно из двух следующих созвучий (доминанта и тоника ми-бемоль минора). Таким образом, рассмотренный эпизод завершается каденцией, замещающей собой тонический устойчивый раздел песни (ми-бемоль минор, 12 тактов от начала). Второй эпизод представляет восьмитактовый период; в гармоническом отношении он заполнен модуляцией в минорную доминанту основной тональности, то есть из ми-бемоль минора в си-бемоль минор; тема «Dies irae» проходит то в сопровождении, то в голосе, подвергаясь существенному видоизменению и сохраняя лишь первые четыре звука, служащие «импульсом» для дальнейшего свободного видоизменения темы. Новая тональность закрепляется взаимно противоположным гаммообразным движением верхнего и нижнего голосов сопровождения:

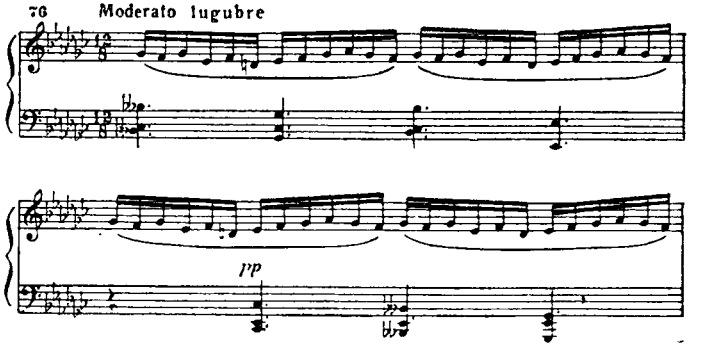
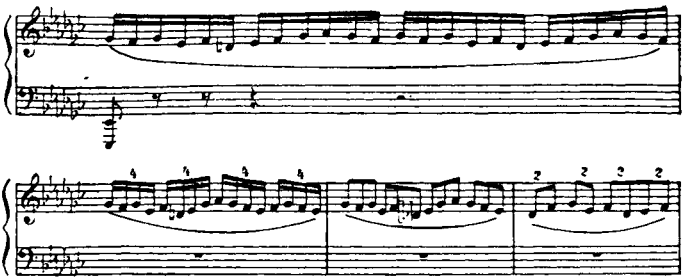
f—g—a—b—c—dec—es—f—g—a—b—c—des
f—e—es—des—c—b—as—ges—f—e—es—des—c—b

Наибольший интерес вызывает третий раздел, с его метрико-ритмическим смещением темы «Dies irae», с фигурацией в сопровождении, иллюстрирующей слова

«И, как прежде, за станками ткут ли девы молодые?», с постепенной деформацией основной темы и с изысканным хроматическим взаимно противоположным движением крайних голосов, затрудняющим возможность определить тональность мажора либо минора:



Признаки увеличенного лада, проглядывающие в этих построениях, не дают, однако, права заключить, что весь эпизод представляет законченную схему этого лада. Едва ли такой формальный ладовый принцип был когда-либо задуман Чайковским. Проще предположить, что композитор видел в таких необычных построениях лишь «гармонические ходы» неустойчивого характера, долженствующие завершиться мажорной или минорной каденцией. Но самая направленность на подобные необычные формы ладогармонического мышления в данном эпизоде несомненна. Вот, например, заключительный эпизод третьего раздела с его ясной принадлежностью к уменьшенному ладу:



Постепенное разрежение ритмических группировок (секстоль, квартоль, триоль, дуоль) означает переход к начальному эпизоду, то есть к суровому изложению «Dies irae». Благодаря одноголосному изложению прежняя ладовая окраска созвучий уменьшенного лада предается забвению, и орнаментальная фигура узкого диапазона естественно «вливается» в ми-бемоль минор последнего раздела.

Четвертый раздел не заключает в себе новых элементов: он служит завершающим симметрию построением и возвращает слушателя к первоначальному образу суровой, мрачной обреченности.

«Новогреческая песня» являет собой пример полного, всестороннего художественного совершенства, начиная от тематического единства и кончая массой деталей, обнаруживающих всю тщательность и подлинную обоснованность каждого приема в его связи с идейным содержанием, часто выходящим у Чайковского за пределы поэтического текста.

Романс «Хотел бы в единое слово» (без обозначения опуса), ре минор, на слова Л. А. Мея (из Гейне).

I (A) Хотел бы в единое слово
Я слить мою грусть и печаль
И бросить то слово на ветер,
Чтоб ветер унес его вдаль.
И пусть бы то слово печали
По ветру к тебе донеслось,
И пусть бы всегда и повсюду
Оно к тебе в сердце лилось!
II (B) И если б усталые очи
Сомкнулись под грезой ночной,

О, пусть бы то слово печали
Звучало во сне над тобой!
III (А) Хотел бы в единое слово
Я слить мою грусть и печаль
И бросить то слово на ветер,
Чтоб ветер унес его вдаль.
Чтоб ветер унес, унес его вдаль.

Романс «Хотел бы в единое слово» дает полное представление о лучших, жизнеспособных сторонах романтического искусства, с которым Чайковский столкнулся в стихах Гейне. Композитору удалось в немногих строках этого шедевра возродить всю страстную тоску, весь несравненный пыл гейневского лиризма, весь душевный подъем — словом, все то, что содержится в непереводимом слове «Sehnsucht» (тоска, соединенная со стремлением). Непрерывное волнообразное движение в фортепианном сопровождении, устремленность гармонических последований при крайней простоте каденционных формул и немногочисленности созвучий, при почти полном отсутствии хроматизмов — все это, в сочетании с исключительной красотой вокальной партии, делает музыку понятной, целиком слитой со смыслом гейневского стихотворения.

В романсе господствует один художественный образ. Это — д а л ь, один из основных образов в романтическом искусстве XIX века. В отличие от ненавистной романтикам «обыденной жизни», с ее ограниченностью и «конечностью», мир художественных образов романтизма как бы призван разрушить эту замкнутость ежедневного прозябания и указать путь в бесконечные дали, выводящие за пределы узкого видимого мира. Гиперболические образы стихии природы служат Гейне для личных признаний: он сливает все слова любви в одно и отдает его ветру, «чтоб ветер унес его вдаль»[1]. Нечего и говорить, что образы природы служат тут лишь «подсобным» средством для выражения субъективных чувств поэта-романтика.

[1] В другом стихотворении Гейне еще более смело обращается с природой: он опускает самую высокую сосну в кратер пылающей Этны и этим своеобразным пером пишет на ночном небе: «Агнеса, я тебя люблю!»

Не будучи романтиком, Чайковский полностью выразил поэтический порыв гейневского стихотворения, но внес в музыку черты, свойственные только ему.

В отличие от большинства романсов Чайковского, этот романс лишен сколько-нибудь развернутого фортепианного вступления. Оно заменено двумя диссонирующими аккордами (септаккорд II ступени на органном пункте *ля* с его разрешением в доминанту главной тональности — ре минор — на сильной звучности). Это созвучие, раскинутое почти на три октавы, вызывает напряженное ожидание.

Стремительно-страстная мелодия начинается в верхнем регистре настолько напряженно, что дальнейшее движение мелодии с каждой новой строфой обнаруживает все большую тенденцию к понижению. Сопровождение не придает этому понижению характера ослабления. Напротив, по окончании первого четверостишия сопровождение «взмывает» гордой фразой, составляющей кратчайшую интерлюдию, неразрывно связывающую предыдущее с последующим четверостишием на той же музыке. Краткая, несколько замедленная, с оттенком печали мелодия второго раздела вводит слушателя в давно знакомую, ласково-сердечную атмосферу светлой грусти. Этот си-бемоль-мажорный эпизод изобилует звуками гармонического мажора и почти исключительно построен на субдоминантовом фоне. Тут веет меланхолией, естественно вылившейся из смелой, порывистой мелодии первого раздела.

Музыка третьего, заключительного раздела не дает фактически новых мелодий: она представляет повторение основного начального «куплета» с несколько расширенным кульминационным моментом (*g* на ff). Восьмитактовый отыгрыш, постепенно замирающий на pp, способствует сохранению основного типа движения: арпеджированных созвучий с возникающим на гребне подобием варианта основного мелодического рисунка на органном пункте *ре,* с плагальной заключительной каденцией. Отличительная черта всей формы заключается в ее необычайной концентрации: простая схема А—А—В—А (с расширением) выполнена настолько сжато, что ставит певца и пианиста в положение «цейтнота»; к сожалению, для исполнения романсов Чайковского очень обычна произвольность.

Главный интерес романса заключается, впрочем, не только в изумительной форме, присущей подавляющему большинству произведений Чайковского. Своеобразие заложено в исключительном по красоте и пластичности мелодическом рисунке, достойном внимательного изучения и горячего восхищения. Как и всегда у Чайковского, избыточное, несравненное богатство мелодического начала коренится не в формальной «изобретательности», всегда чуждой композитору, а целиком обусловлено содержанием художественного образа.

Уже теперь можно проследить возникновение особенностей романсовых мелодий из преобладающей тематики и сюжетики этих произведений. Ярким примером может служить мелодика романса «Хотел бы в единое слово». Первая мелодия, повторяемая дважды и, несмотря на это, не приедающаяся слушателю, выражает устремление вдаль, страстную тоску. Соответственно этому содержанию мелодия охватывает широкий диапазон (e_1—f_2), полна больших скачков (секста, квинта, уменьшенная квинта), начинается со скачка на малую сексту вверх. Напротив, мелодия второго раздела, выражающая затаенное чувство любви, состоит из глубоко проникновенных интонаций; почти вся она в течение восьми тактов вращается в узком диапазоне кварты (b_1—es_2).

Только в народной песне встречается такое богатство интонаций на четырех звуках в пределах кварты. Лишь в конце раздела, при модуляции в основную тональность, появляются нижние звуки f_1, g_1, a_1, как бы подготовляя собой возвращение страстной мелодии и образуя разгон перед скачком на сексту. Только перед концом мелодии впервые — и в единственный раз — появляется скачок вверх на g_2 для кульминации. Такова мудрая экономия выразительности в целях максимального воздействия!

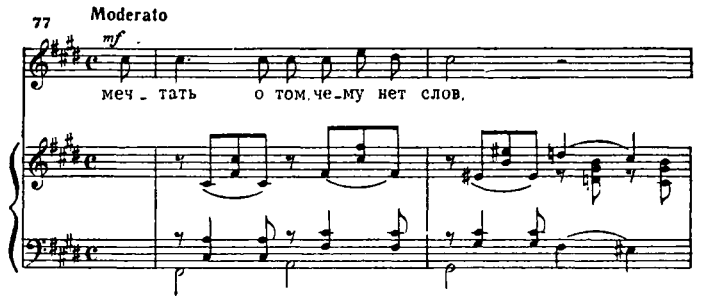
Музыка этого романса, одного из лучших в творческом наследии великого русского композитора, дышит юношеской страстностью и благородством.

Романс «Не долго нам гулять» (без обозначения опуса), ми мажор, на слова Н. П. Грекова.

(I) Не долго нам гулять рука с рукой
В саду густом, по липовым аллеям,
При блеске звезд, вечернею порой,

И жизнь, и жизнь разнеженной душой
Благодарить за все, за все, за все, что мы имеем.
(II) Не долго нам под обаяньем снов,
Как молодость, игривых и летучих,
Следя луну в изгибах облаков,
Мечтать о том, чему нет слов,
Но что живет в душах, в душах у нас кипучих!
(III) О, милый друг! Цвести не долго нам блаженством чувств!
Зато мы долго будем
За них судьбе страданьем дань нести,
И слова, слова страшного: прости! —
Мы никогда с тобой, с тобой, с тобой не позабудем.

Если романс «Погоди!» возник как художественное явление, параллельное увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта», а «Новогреческая песня» явилась эскизом к будущей «Франческе да Римини», то романс «Не долго нам гулять» предвосхищает музыкальный образ Ленского. Приведем прямое доказательство:



Слова «Мечтать о том, чему нет слов» истолкованы Чайковским так же, как и слова Ленского «Всегда, везде одно мечтанье» (ариозо первого акта). Помимо этого непосредственного заимствования композитора у самого себя, можно указать немало точек соприкосновения между музыкой романса и музыкальной характеристикой юного поэта: полнота чувств, юношеский идеализм, вера в добро, правду и красоту — словом, все, чем жил Ленский, чем одушевлялась его любовь к Ольге, предсгавлено и в рассматриваемом вокальном произведении. Несмотря на пессимистический текст, музыка дышит покоем и счастьем. Вся картина, развернутая перед слушателем, определяется не предчувствуемым страданием, разлукой, тяжелой расплатой за миг блаженства. Напротив, вся звуковая ткань романса передает полноту чувства,

радость взаимной любви, красоту природы, то есть то цельное, нерастраченное ощущение «вечной» любви, которое составляет музыкальную основу образа идеалиста Ленского. В романсе господствует тот же светлый ми мажор; богатая, гибкая мелодия и полнокровный аккомпанемент лишены всякой изысканности. В среднем, втором разделе преобладает фа-диез минор, оттеняющий сладостную боль мечты; кроме этого эпизода, сколько-нибудь значительные тональные отклонения отсутствуют. Романс заканчивается полным утверждением любовного чувства. Не останавливаемся на анализе прекрасной вокальной мелодии; принципы ее строения еще теснее сближают романс с ариозо Ленского. Преобладание восходящего движения, свобода в пользовании широкими интервалами (скачки на сексту, квинту, кварту), прекрасные кульминационные пункты делают мелодию исключительно богатой и глубоко соответствующей основному образу романса.

Шесть романсов ор. 25 написаны, вероятно, в феврале — марте 1875 года. Бессель выпустил в свет сборники романсов ор. 16 и ор. 25 для разных голосов (для низкого и высокого) в апреле 1875 года.

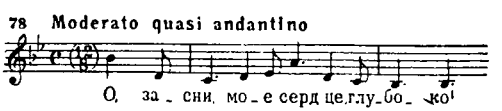
«Примиренье», соль минор, на слова Н. Ф. Щербины:

(I) О, засни, мое сердце, глубоко!
Не буди: не пробудишь, что было,
Не зови, что умчалось далеко,
Не люби, что ты прежде любило...
Пусть надеждой и лживой мечтой
Не смутится твой сон и покой.
(II) Для тебя невозвратно былое,
На грядущее нет упованья...
Ты не знало в блаженстве покоя,
Успокойся ж на ложе страданья,
И старайся не помнить зимой,
Как срывало ты розы весной!
(III) О, засни, мое сердце, глубоко!
Не буди: не пробудишь, что было,
Не зови, что умчалось далеко,
Не люби, что ты прежде любило...
Пусть надеждой и лживой мечтой
Не смутится твой сон и покой. (2 раза)
И старайся не помнить зимой,
Что срывало ты розы весной!

Романс представляет значительный интерес как по своему жанру, так и по форме, обогащающей романсовое творчество Чайковского новым принципом объединения частей.

Текст Н. Щербины полон глубокой меланхолии и продиктован чувством безысходности, ощущением разочарования, неверия в «лживую мечту». Сердце ищет покоя и забвения. Подобные настроения были предметом художественной лирики отнюдь не только у дворянских поэтов эпохи 50—60-х годов. Эти мотивы нередки и у поэтов-демократов, например у Плещеева, Грекова и у того же Щербины, деятельность которого относится к 50—60-м годам. Лирика подобного рода составляет основу многих бытовых романсов и песен второй половины XIX века, с их простейшими каденционными формулами и чувствительной мелодикой.

Романс «Примиренье» является одним из первых по времени примеров проникновения «цыганских» интонаций в творчество Чайковского. Огромный диапазон вокальной партии, равный почти двум октавам — от полноценного контральтового нижнего *ля* до верхнего *соль* на ff, с большими скачками, широким растянутым рисунком; простейшее гармоническое сопровождение, обыденное в своих типичных «гитарных» оборотах и каденциях; вступление и отыгрыш, состоящие из беспрерывного повторения одного и того же мотива и одной и той же плагальной каденции,— во всех этих чертах проступает привычный облик цыганских песен, столь противоположных изящной сдержанности и мудрой экономии выразительных средств, обычных для романсов Чайковского.

Бытовой источник, из которого черпал Чайковский, очевиден. Приведем, к примеру, фразу вокальной партии:

Разумеется, художественные качества романса «Примиренье» ставят его на недосягаемую для этого рода песен высоту. Мастерское владение средствами гармонии позволяет композитору затушевать многие банальные обороты сложными альтерациями, поступенным равно-

мерным движением басового голоса вниз, модуляциями; богатая ритмика вокальной партии и умелые секвенции помогают облагорожению «жестоких» интонаций; наконец, разорванная куплетная структура цыганских романсов заменена крепкой спайкой между куплетами, а главное — органическим единством формы.

«Песнь Миньоны», ми-бемоль мажор, на слова Ф. И. Тютчева.

(I) Ты знаешь край, где мирт и лавр растет,
Глубок и чист лазурный неба свод,
Цветет лимон и апельсин златой,
Как жар, горит под зеленью густой?..
Ты знаешь край?.. (2 раза)
Туда, туда, туда с тобой
Хотела б я укрыться, милый мой!
Ты знаешь край?.. Туда с тобой
Хотела б я укрыться, милый мой!
(II) Ты знаешь высь, с стезей по крутизнам,
Лошак бредет в тумане по скалам,
В ущельях гор отродье змей живет,
Гремит обвал и водопад ревет?..
Ты знаешь путь? (2 раза)
Туда, туда, туда с тобой
Проложен след: уйдем, властитель мой!
Ты знаешь путь?.. Туда и нам
След проложен; уйдем, властитель мой!
(III) Ты знаешь дом на мраморных столбах?
Сияет зал и купол весь в лучах;
Глядят кумиры молча и грустя:
«Что, что с тобой, бедное дитя?..»
Ты знаешь дом?.. (2 раза)
Туда с тобой уйдем, родитель мой!
(IV) *(Следует реприза).*

Тютчевский перевод монолога маленькой Миньоны, героини «Вильгельма Мейстера» Гёте, как нельзя лучше передает ее прелестный женственный образ. Тютчев позаботился о полной эвритмии перевода. Поэтому немецкий текст Гёте вплоть до мельчайших деталей так же соответствует вокальной мелодии, как и русский текст Тютчева. В «Песне Миньоны» Гёте выразил страстную тоску по Италии, ее солнцу, ее многовековой культуре, памятникам искусства.

Нельзя не заметить неравноценности отдельных эпизодов в романсе Чайковского и даже нецельности, неоднородности отдельных фраз. Уже вступление, с его остро

беспокойными неустойчивыми оборотами, полифонией, частыми модуляциями, применением звуков гармонического мажора, синкопами — словом, острым гармоническим языком первых четырех тактов и внезапным переходом в широкое экстенсивное изложение — типа арфообразной фактуры (следующие четыре такта) — создает малопонятное противоречие. Те же восемь тактов служат заключительным отыгрышем. Вокальная мелодия лишена той юношеской страстности, того порыва, которых мы вправе ожидать от музыкального образа Миньоны. Вокальная партия отличается спокойным изяществом; только немногие эпизоды выделяются порывистостью, например смелый ход на словах: «Хотела б я укрыться, милый мой». Но в целом вокальная мелодия недостаточно стремительна. Она не может сравниться с лучшими образцами страстно выразительного пения у Чайковского. Гармоническое движение большей частью также лишено интенсивности: отклонения редки, смена созвучий в большинстве происходит по полутактам на основе привычного плавного движения басового голоса вниз.

Но есть черты, делающие этот романс чрезвычайно интересным. Из четырех куплетов три — первый, второй и четвертый — при различии деталей тождественны в основном. Лишь третий раздел, при сохранении тех же особенностей стихосложения и того же припева «Туда, туда», отмечен большей интенсивностью за счет новых модуляций, а главное — «сжатостью» (стреттностью) мелодического развития и сопровождающих имитаций в партии фортепиано, напоминающим принципы симфонического развития. Известно, что во время создания романсового цикла ор. 25 Чайковский написал несколько прекрасных симфонических и музыкально-сценических произведений. С проникновением симфонических принципов в сферу романса мы и встречаемся в «Песне Миньоны». Это относится к идейно-эстетическому содержанию понятия «симфонизм» и находит свое музыкальное выражение не только в упомянутых приемах «сжатия» мотивных единиц, но и в довольно сложных полифонических сочетаниях одновременно звучащих мотивов либо имитациях и вообще в значительно большей многозвучности, составляющей особенность симфонизма Чайковского.

Важный признак симфонического развития не проведен последовательно. Однако самая направленность на мощное симфоническое звучание несомненна: она определяет возможность появления таких подлинно симфонических романсов, как «Корольки», «День ли царит» и «Благословляю вас, леса».

Другая отличительная особенность «Песни Миньоны» тоже характерна для симфонических произведений, как и для крупных сочинений всякого рода. Это сложная трансформация основных мотивов на всем протяжении формы, создающая тематическое единство целого. Уже первые четыре такта вступления содержат основные мотивы песни.

Мелодия тенорового голоса первого такта предваряет первую фразу голоса во всех четырех куплетах. В третьем такте теноровая мелодия, имитируемая верхним голосом и напоминающая структуру мелодии Татьяны — «И в это самое мгновенье не ты ли, милое виденье, в прозрачной темноте мелькнул» (вторая картина «Евгения Онегина», Moderato),— определяет своими интонациями типичные фигуры сопровождения и характерные «петли» мотивов (например, d_1—h—c_1). Словом, в сложной полифонической ткани этих тактов проступают в незавершенном виде основные элементы мелодики романса.

«Канарейка», соль минор, слова Л. А. Мея.

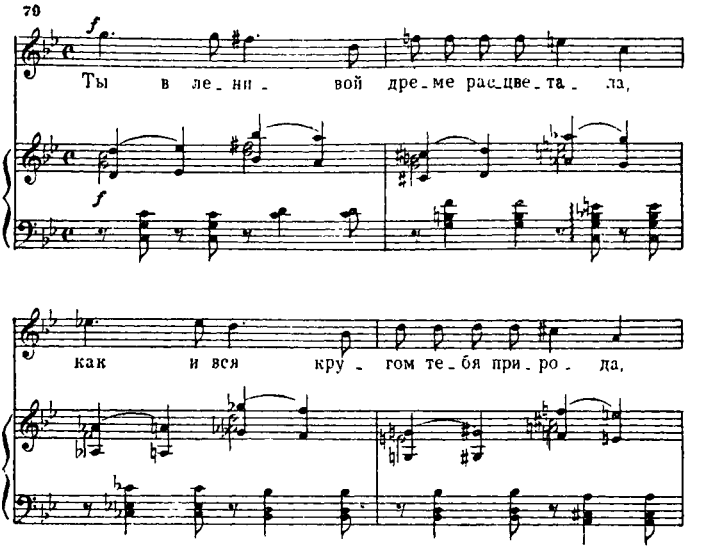
Говорит султанша канарейке: 36
«Птичка! Лучше в тереме высоком
Щебетать и песни петь Зюлейке,
Чем порхать на Западе далеком?
Спой же, спой же мне про заморе, певичка,
Спой же, спой же мне про Запад, непоседка!
Есть ли там такое небо, птичка,
Есть ли там такой гарем и клетка?
У кого там столько роз бывало?
У кого из шахов есть Зюлейка —
И поднять ли так ей покрывало?»
Ей в ответ щебечет канарейка:
«Не проси с меня заморских песен,
Не буди тоски моей без нужды —
Твой гарем по нашим песням тесен,
И слова их одалискам чужды...
Ты в ленивой дреме расцветала,
Как и вся кругом тебя природа,

И не знаешь — даже не слыхала,
Что у песни есть сестра — свобода».

Создавая романсы, окрашенные в тот или иной национальный колорит, композиторы часто прибегали к уже сложившимся образцам жанровых характеристик. Единственный романс Чайковского на восточный сюжет — «Канарейка» — не избежал традиции многих «восточных» романсов: интервал увеличенной секунды играет в его мелодике значительную роль. Восточная тематика романсов Балакирева и А. Рубинштейна увлекала молодого Чайковского: он плакал, слушая «Селима» Балакирева. Популярнейший романс Рубинштейна «Азра» фигурирует в восхитительном по простоте русском переводе Чайковского. Несомненно, что созданный еще в 60-х годах «Восточный романс» Римского-Корсакова был хорошо известен Чайковскому.

Создателем «восточного жанра» на русской почве явился Глинка, открывший новую страницу русской музыки созданием грузинской пляски в четвертом акте «Руслана». С тех пор так называемая «восточная» гамма и ее мелодические отрезки прочно вошли в русскую классическую музыку, обозначая собой ладовое своеобразие недифференцированного «Востока». Русские композиторы углубленно изучали музыку восточных народов. «Исламей» Балакирева, «Шехеразада» Римского-Корсакова, половецкий акт «Князя Игоря» Бородина представляют образцы тонкого художественного претворения песенно-инструментального искусства народов Востока.

Чайковский удовольствовался условным жанром «восточного романса». Композитор мастерски использовал характерный колорит «восточной» гаммы, мелодические фиоритуры в виде «мордента», типичную малоподвижность гармоний с преобладанием тонических трезвучий, плагальных оборотов и гармонического минора.

В романсе Чайковского удачно все: и короткие речитативы-реплики (semplice) при словах «Говорит султанша», «Ей в ответ щебечет канарейка» на простых речевых интонациях; и проведенная через всю музыку основная ориентальная мелодия, с большим тактом вплетенная и в фортепианное сопровождение; и выразительные противосложения фортепиано на словах «Ты в ленивой дреме расцветала»:

и, наконец, вся форма в целом, как бы вылившаяся из свободного повествования — так, как импровизируются целые сказки. Решительно невозможно втиснуть ее в рамки той или иной схемы.

Романс «Канарейка» представляет один из шедевров «ориентальной» песенной лирики в русской музыке XIX века. Условный жанр применен Чайковским настолько удачно, что снимает с традиционных штампов «музыкального Востока» часто сопутствующий им налет банальности. Этот романс оставляет далеко за собой многочисленных «Зюлеек» западного образца.

«Как наладили: дурак», соль минор, слова Л. А. Мея.

Как наладили: «Дурак! Брось ходить в царев кабак!» 24
Так и ладят все одно: «Пей ты воду, не вино; —
Вот хошь речке поклонись, хошь у быстрой поучись».
Уж я к реченьке пойду, с речкой речи поведу:
«Говорят мне: ты умна,— поклонюсь тебе до дна.
Научи ты, как мне быть,
Пьянством люда не срамить? (2 раза)
Как в тебя, мою реку, утопить змею-тоску?
А научишь — век тогда исполать тебе, вода,
Что отбила дурака от царева кабака!»

Симаки

Слово «романс» решительно не подходит к этой песенной композиции Чайковского, с ее ясно выраженными бытовыми элементами. Народно-бытовой жанр прекрасно удался композитору во многих эпизодах оперы «Кузнец Вакула», созданной в те же годы. Песня на слова Мея проникнута невеселой иронией, особенно убедительной благодаря упорно подчеркнутому в музыке трагическому началу. Вокальное наследие композитора не знает другой такой песни. Известно, что замыслы бытового вокального жанра отчасти воплощены в некоторых детских песнях и в немногих неосуществленных эскизах композитора (наброски «Вурдалака», «Мудреного случая»).

Песня «Как наладили» оказалась близкой характеру творческой индивидуальности Чайковского, так как ее тематика — народное горе. По своему жанру музыка ближе всего соответствует плясовой народной (крестьянской) песне. «Только плясовые русские песни имеют ритмы с правильным и равномерно акцентированным тактом», — пишет Чайковский 24 декабря 1876 года Л. Толстому. Но не только равномерные акценты свидетельствуют о плясовом напеве: сопровождение в значительной своей части обнаруживает фактуру, свойственную «гармошечному» аккомпанементу народного танца. Дробный перебор нижних голосов на сильных временах с верхними аккордами на слабых безусловно ти-

пичен для русских плясовых песен. На основе этого жанра особенно рельефно выступает содержание песни.

Такой прием обобщения через широко распространенный жанр, будь то плясовая, протяжная песня или марш, является сильным художественным средством, оттеняющим и н о е, внешнее по отношению к избранному жанру содержание. Потрясающим примером такого обобщения служит песенный цикл Мусоргского «Песни и пляски смерти», где основные жизнеутверждающие музыкальные жанры, сопровождающие путь человека,—колыбельная, народная пляска, марш — становятся выражением идеи смерти.

Мелодика песни — явственно народна. Особенности мелодических каденций и ладового строя крестьянских напевов представлены Чайковским в их подлинном своеобразии.

Подобными приемами полна вся мелодика песни «Как наладили». В одном эпизоде («Научи ты, как мне быть, пьянством люда не срамить?») Чайковский употребляет часто встречающуюся в славянских народных песнях смену такта—$^4/_4$ на $^3/_2$ — при сохранении основного движения по четвертям. Хотя прием этот заимствован из фольклора, его применение сделано в целях «сжатия» размера, что придает особую выразительность декламации текста. Но тем не менее эта цель, выходящая за пределы народной песенной мелодики, осуществлена путем применения подлинно народного приема и не нарушает стилистического единства песни.

Из шести романсов ор. 27, созданных в сезон 1874/75 года, мы выделим романс «Вечер», си-бемоль мажор, на слова Л. А. Мея (из Т. Шевченко).

(I) Вишневый садик возле хаты;
Жуки над вишнями гудят;
Плуг с нивы пахари тащат;
И, распеваючи, девчата
Домой на вечерю спешат.
(II) Семья их ждет, и все готово;
Звезда вечерняя встает.
И дочка ужин подает,
А мать сказала бы ей слово,
Да соловейко не дает.
(III) Мать уложила возле хаты
Малюток-деточек своих;
Сама заснула возле них...

Затихло все... одни девчаты
Да соловейко не затих.

Стихотворение Тараса Шевченко побудило Чайковского к созданию одного из поэтичнейших романсов.

Благоуханный летний вечер в украинской деревне, поэзия немногих мгновений отдыха в жизни крестьянской семьи — все это воплощено в подлинно народных образах великого поэта и тонко воспроизведено Чайковским, знавшим и любившим украинский народ и его прекрасные песни.

В романсе «Вечер» он не делает прямого заимствования из украинского фольклора. Здесь нет украинских народно-песенных оборотов в их беспримесно чистом виде. Мелодии романса «Вечер» представляют органическое сочетание трех интонационных элементов — народного крестьянского, романсово-ариозного и речитативного. Преобладают, как и во всей мелодике Чайковского, первые два. Уже вначале, в первых трех фразах (такты 1—6), представлены все три вида интонаций. Такое происхождение каждой из названных фраз легко доказывается сравнением отдельных интонаций с характерными тремя мелодическими типами у Чайковского. В первой фразе («Вишневый садик возле хаты») мы находим типичные для композитора народные обороты мелодии; во второй фразе («Жуки над вишнями гудят») выступает ариозный принцип: фраза почти буквально воспроизведена Чайковским в той же тональности в арии Онегина из третьей картины оперы «Евгений Онегин» («...я ограничить захотел»), написанной двумя годами позже; и, наконец, третья фраза («Плуг с нивы пахари тащат»), основанная на движении по звукам мажорного трезвучия, ближе всего соответствует понятию речитатива. Вообще говоря, украинской бытовой песенной лирике свойственны указанные синтетические явления и, главным образом, объединение признаков ариозно-романсового и народно-песенного стилей. При этом в романсе «Вечер» Чайковский воспользовался характерной неравномерностью метра — сменой размера.

Чрезвычайно интересно проследить, как претворены образы романса «Вечер» в фортепианной партии. Она полна прекрасных звуковых орнаментов—то усложненных хроматизмами, триольными фигурами, то насыщен-

ных трогательными народными интонациями (интерлюдия, такты 11—14), то, наконец, обогащенных звукоизобразительными моментами (четыре последних такта). Звуковую картину ночи Чайковский уснащает соловьиными трелями и щелканьем. Легкие хроматические ходы только придают окраску, нисколько не меняя диатонической основы мелодии. Не будет преувеличением сказать, что романс «Вечер» в значительной мере обязан своим народным колоритом орнаментам в фортепианной партии.

Романс построен симметрично. Но при всей аналогии третий раздел обладает замечательными ритмико-мелодическими особенностями, продиктованными картиной наступающей ночи. Мелодия голоса все чаще прерывается паузами, цветистыми интерлюдиями; везде царит тишина, ночная тьма, слышится песня соловья в предельно тихой звучности.

В остальных романсах ор. 27 мы замечаем, при всех достоинствах отдельных сочинений, некоторую случайность тематики и местами надуманность музыки.

Шесть романсов ор. 28 закончены Чайковским 11 апреля 1875 года в Москве. Из них первый романс «Нет, никогда не назову», ми-бемоль мажор, на слова Н. П. Грекова (из Мюссе):

(I) Нет, никогда вам не узнать, кого люблю я.
За всю вселенную ее не назову я.
Давайте петь! И будет вам мой вторить голос,
Что белокурая она, как зрелый колос;
Что воли ни за что ее я не нарушу
И, коль захочет, ей отдам всю жизнь и душу.
(II) Я муки пламенной любви от ней скрываю:
Они несносны, и от них я умираю.
Но кто она... но кто она...
(III) ...Нет, я люблю ее, люблю с такою силой,
Что пусть умру, что пусть умру, — но не скажу я имя милой.
Пусть умру, пусть умру, но не скажу я имя милой.

Французский оригинал текста представляет одно из изящных стихотворений тонкого лирика Альфреда Мюссе. Одно время Чайковский был заинтересован маленькой драмой Мюссе «On ne badine pas avec l'amour» («Любовью не шутят») и задумал оперу на этот сюжет.

Сходство между композитором и поэтом, на котором настаивал Ларош, не идет дальше лирико-элегических черт у обоих художников и кончается именно там, где начинается Чайковский-симфонист и автор музыкальных трагедий. Вообще сложность и многообразие творчества Чайковского не допускают аналогии с изящной, полной меры, но по существу неглубокой и односторонней поэзией Мюссе, как бы приятна она ни была. Там же, где это соответствие есть, музыка приобретает особое изящество.

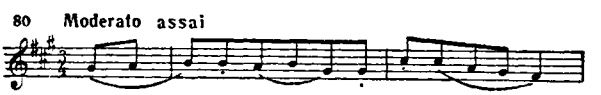
Композитор пользуется отчлененными мотивами, их секвенцированием и повторением даже в репризе, где можно было бы ожидать возвращения медлительной плавности начала. Эти короткие мотивы, столь часто вычленяемые, обладают характерной индивидуальностью, сближающей их с позднейшими лейтмотивами, темами, мелодиями — главным образом в оперной музыке Чайковского.

«Корольки», фа-диез минор, на слова Л. А. Мея (из Сырокомли).

(I) Как пошел я с казаками, Ганна говорила:
«За тебя я со слезами бога умолила:
Ты вернешься с первой битвы весел и здоров;
Привези ж мне за молитвы нитку корольков!»
(II) Бог послал нам атамана: сразу мы разбили
В пух и прах все войско хана, город полонили,
Сбили крепкие ворота — пир, пир для казаков!
У меня одна забота: нитка корольков!
(III) Вдруг сама в глаза блеснула, знать, знать, помог
всевышний —
И сама мне в горсть юркнула алой, крупной вишней.
(IV) Я добычу крепко стиснул, да и был таков:
Прямо к Ганне степью свистнул с ниткой корольков.
И не спрашивал я брода, гати или моста...
Звон у нашего прихода; люд валит с погоста —
И кричит мне вся громада сотней голосов:
«Ганна там — и ей не надо нитки корольков!»
(V) Сердце сжалось, замирая, в груди раздробленной,
И упал с коня, рыдая, я пред иконой!
О пощаде я молил без слов
И повесил на окладе нитку корольков!

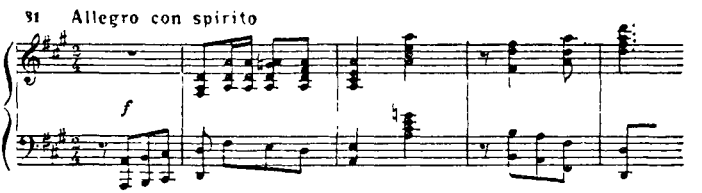
Автор текста, известный польский поэт-демократ Сырокомля (псевдоним Л. Кондратовича), получил широкую известность благодаря своим народным поэмам, рисую-

щим неприглядную жизнь польского крестьянина. Чайковский прочувствовал народную основу поэмы Сырокомли. Композитор вскрыл все то, что осталось невысказанным в словах: трагический конец становится ясным уже в начале романса. Под знаком неумолимой, горестной крестьянской доли последовательно проходят все картинные, контрастирующие между собой музыкальные эпизоды.

«Корольки» Чайковского — произведение, в полном смысле слова выходящее за пределы романсового жанра. Сложность тематики, повествование о различных, следующих друг за другом событиях, чередование субъективных чувствований с бытовыми эпизодами — все это позволяет назвать великолепную вокально-инструментальную композицию народной балладой. Музыкальная тематика народна в самой основе. Так, небольшая мелодия, составляющая мотивную канву музыки, по своим интонациям принадлежит к типичным для крестьянских песен славянских народов оборотам:

Благодаря этой счастливо найденной трогательной мелодии, проходящей в десятках вариантов, от меланхолических до активных, драматических, композитору удается создать один из первоклассных образцов народно-песенного повествования.

Раздел первый (см. текст) — обращение Ганны к уезжающему на войну жениху. Она молилась за него, он вернется здоровым и привезет ей нитку корольков. Печальная мелодия, уже цитированная нами, составляет лейтмотив Ганны. На его основе проходит вся несложная речь девушки. Похоронный звон сопровождает слова Ганны: ее судьба предсказана. Это впечатление усугубляется однообразной сменой гармоний — S—T на тоническом органном пункте в фа-диез миноре. Не звучит ли тут прообраз финала Шестой симфонии? Музыка ни в какой мере не соответствует бодрым по своему смыслу словам Ганны. Ясно, что трагическая характеристика относится к судьбе девушки. Слушатель ожидает недоброго. Заключительные слова Ганны: «...нитку король-

ков!» — на последних звуках ее темы повисают зловеще в воздухе; мотив подхватывается фортепиано и замирает в глубоких басах. Так завершается печальное Moderato. Мотив Ганны выступает в дальнейшем как рефрен, повторяемый в заключении каждого эпизода.

Раздел второй — Allegro con spirito — передает картину битвы. Двухдольный маршевый размер (второй раздел — единственный, где трехдольный размер сменяется двухдольным), типичные для марша фигуры в сопровождении, напоминающие батальную звукопись «Полтавской битвы», воинственные слова, наступательная музыкальная тема:

делают музыку второго раздела почти иллюстративной и даже программной. На оживленном мелодическом рисунке лежит трагический отсвет: маршевые фигуры (такты 13—14 и 16—17 от начала второго раздела) [1] находят соответствие в связующей партии первой части Шестой симфонии, созданной через восемнадцать лет после «Корольков». Тот же мрачный колорит отмечает аналогичные фигуры меди (труба, тромбон, туба), возникающие при нарастании тревоги, в момент высшего «нагнетания», максимального напряжения (un poco animando, такт 67 и след.). Зловещий призыв составляет самую основу этой внезапно вскипающей симфонической волны, с ее угрожающими интонациями, прорезающими ткань сложной полифонии. Разумеется, картина битвы в «Корольках» миниатюрнее, и не только по длительности, но и по ладовым, тональным, ритмико-метрическим и иным признакам. Но это не мешает признать общность интонационного зерна тревоги, служащего важным средством выразительности в музыке баллады.

Тотчас же после «батальной» картины возникает рефрен в фа-диез миноре на тему Ганны. Характерен ход

[1] Они составляют минорный вариант подобных же построений во 2-м и 5-м тактах того же второго раздела.

мелодии, прерываемый фортепианным сопровождением, то подсказывающим, то имитирующим партию голоса (meno mosso, Tempo I). Это — воспоминание об обещанном подарке, стимул к дальнейшему действию.

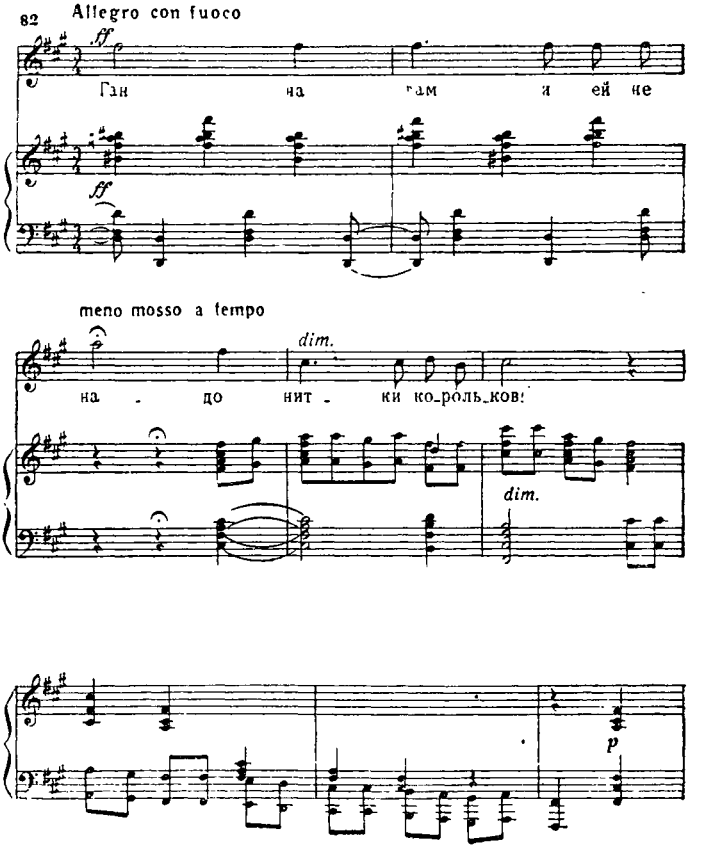
Раздел третий — Allegro non tanto — представляет на первый взгляд полное единство с последующим четвертым разделом: последний продолжает неуклонную линию нагнетания, растущего напряжения и не отделен от предыдущего сколько-нибудь заметной цезурой. Тем не менее третий и четвертый разделы должны быть рассмотрены отдельно как вследствие различий в сюжете, так и по собственно музыкальным признакам. Впрочем, деление на разделы предуказано композитором, тщательно отметившим их границы.

По своему музыкальному существу короткий третий раздел Allegro non tanto является разработочным. Его сопровождение построено на почти сплошном органном пункте *ми* с характерной «тревожной» фактурой (чередование нижних и верхних голосов по восьмым). Тональности меняются (си минор, до-диез минор, ре мажор); мотивы голоса тесно связаны между собой секвенциями. Растущее напряжение выражается сжатием (стреттностью) ритма.

Нетрудно найти прообраз этих мелодических оборотов: соединение своеобразного варианта интонаций второго раздела, как бы продолжения картины битвы, с типичными для первого раздела метрическими фигурами. Действительно, согласно сюжету третьего раздела, герой завладел желанной ниткой корольков; таково продолжение и заключение его военной эпопеи. Как во втором, так и в третьем разделе показан внешний мир, далекий от деревни и от невесты. Этот мир полон тревоги, движения, тут надо воевать, активно брать желанное. И только мысль о корольках, служащая рефреном и составляющая самое сокровенное для героя, неразрывно связана с Ганной. Таким образом, в мелодике третьего раздела замечается сочетание интимной лирики с образами внешнего мира.

Раздел четвертый — Allegro con fuoco — составляет вершину, кульминацию разыгрывающейся драмы. Фортепианное сопровождение выходит за рамки своей обычной функции, становится носителем подлинно симфонического начала, приближается к симфоническим разработкам

Чайковского, с их нарастаниями, богатым многоголосием, с могучими кульминациями.

По музыке четвертый раздел романса представляет характерно пышный, трагически приподнятый полонез — один из ярких примеров «обобщения через жанр» в романсовом наследии композитора. Ритм и вся фактура полонеза концентрируют трагическую выразительность эпизода, во много раз усиливая воздействие его на слушателя. Стремительно разыгрывается трагический финал, предсказанный похоронным moderato: поспешно возвращается герой в родную деревню — и застает похороны Ганны. На высшем регистре голоса возникает и тут же спадает крик толпы; голосу вторит тема Ганны в фортепианной партии:

Браилов

В ладотональном отношении музыка баллады обнаруживает двойственность: начало четвертого раздела представляет «балансирование» между ре мажором и параллельным си минором, сохраняющееся и в дальнейшем, несмотря на небольшие отклонения (фа-диез минор). И только в кульминационный момент (см. пример) ясно определяется основная тональность фа-диез минор, образующая результат всех предыдущих тональностей: трезвучия ре мажора, си минора, до-диез минора входят в состав натурального фа-диез минора. Такое «обыгрывание» основной тональности с ее появлением лишь в конце, в качестве результата сопоставления близких ей тональностей, представляет прекрасный прием для достижения цельности формы. Достойна удивления концентрация драматического переживания: композитору удалось развернуть на протяжении тридцати секунд целую картину, в которой принимают участие толпа народа, герой, где передано чувство отчаяния, где излагается основное событие разыгрывающейся драмы. Мало того, картина закончена, закруглена у фортепиано с его скорбной интерлюдией в конце.

Такой слитности формы Чайковский добился мастерским беспрерывным ведением мотивов, сплетающихся

между собою в имитациях, замечательным ладотональным единством и, наконец, исключительно сильной кульминацией на верхнем *фа-диез* и *ля* в вокальной партии, сопровождаемой излюбленной Чайковским каденцией S—T с характерной альтерацией двойной доминанты (квинтсекстаккорд IV ступени с увеличенной секстой). Только в последний момент появляется это обострение, непосредственно ведущее к утверждению основной тональности.

На этот раз рефрен на теме Ганны (Andante) — пятый раздел — приобретает более широкое развитие — до предела самостоятельного эпизода («И упал с коня, рыдая, я пред иконой»). На органном пункте *fis* возникает основной мелодический рисунок темы Ганны — S—T; но на этот раз его последняя фигура: cis_2—cis_2—a_1—gis_1—fis_1 — вычленяется, дважды секвенцируется. Возникает отклонение в субдоминантовую тональность си минор; развитие достигается плагальными оборотами и движением всех голосов, кроме басового органного пункта, вверх. Во второй части рефрена скорбные интонации голоса не имеют ведущего значения; они незаметно входят в общее движение, не противопоставляют себя ему, а включаются в него. Эта выразительная ритурнель прямо ведет к эпилогу (poco più mosso). Музыка точно соответствует тревожной фактуре третьего раздела: тот же органный пункт, аналогичная «молящая» мелодия в теноре: *e—eis—fis—f—e*. Тональность ля мажор на доминантовом органном пункте *ми* лишь во второй половине эпилога переходит на полном pp в основную тональность фа-диез минор [1].

Последние фразы голоса перемежаются паузами; особенно длительна пауза перед последними словами «нитку корольков» (три полных такта) все на том же вычлененном мотиве: cis_2— cis_2 — a_1 — gis_1 — fis_1. Мотив имитируется фортепиано; в последних двух тактах имитация неточна *(d—d—cis—a—fis);* ее ритм замедлен. Это не что иное, как «выписанное» ritardando: вместо

[1] Органный пункт *E* все время сочетается со звуком *fis*; первое возникновение *E* в басу таково: *Fis — F — E;* тотчас после этого в теноре начинается хроматическое движение от *e* к *fis* и обратно. Такое сочетание свидетельствует о двойственном тональном характере эпилога: балансировании между ля мажором и фа-диез минором. Лишь в самом конце побеждает вторая ладотональность.

получается рисунок:

Мотив проходит в глубоком басу и означает удаление, исчезновение. Так заканчивается эта прекрасная, полная правды народная баллада.

Следует отметить выдержанное в продолжение всей музыки смысловое значение мотивов. Так, неоднократно цитированный вычлененный мотив появляется в голосе только при словах «нитку корольков».

Наряду с этим лейтмотивом встречается и хорошо знакомый «мотив рока». Он звучит в вокальной партии четвертого раздела в своей классической форме: cis_2 — cis_2 — cis_2 — e_2 — cis_2, fis_2 — fis_2 — fis_2 — a_2 и даже в форме, освященной Бетховеном: h_1 — h_1 — h_1 — g_1. Суровой простоте музыки соответствует почти полное отсутствие привычной у Чайковского интонации «вздоха».

В конструктивном отношении баллада крепко слажена; вот ее модуляционный план: первый — фа-диез минор (рефрен — фа-диез минор); второй — ре мажор — си минор (рефрен — фа-диез минор); третий — си минор, до-диез минор, ре мажор; четвертый — ре мажор — си минор (рефрен — фа-диез минор); пятый — ми мажор — фа-диез минор (рефрен — тоже фа-диез минор). Богатство ладотонального языка сказывается в обилии «балансирующих» тоник, а единство — в рефренах, составляющих все на той же мотивной основе устойчивые «скрепы», сохраняющие все одну и ту же тональность фа-диез минор. В разделах, где господствуют чувства, субъективный мир героев, почти исключительно звучат плагальные обороты (первый раздел — все рефрены). Там, где передается внешний мир, получают преобладание автентические обороты D—T (второй, третий, четвертый разделы).

Ритмика своеобразна, далека от квадратности, гибко следует за речевыми интонациями. Два важнейших рефрена выделены не только темпом, ладотональностью, мотивным содержанием; в отличие от соседних с ними разделов (второй, третий, четвертый и пятый) структура рефренов соответствует трехтактовой схеме: в первом случае — два трехтакта, во втором случае — три. Паузы, расширение метра, сжатое проведение мотивов — все свидетельствует о «говорящей», речевой интонации даже в фортепианной партии.

Благодаря высоким художественным качествам «Корольков» остается почти незамеченной неодинаковая ценность мелодических элементов. Наряду с первоклассными темами — Ганны, битвы — возникают и более посредственные, бледные мелодические элементы. Но могучее единство, захватывающая стремительность, цельность содержания, единство выраженной мысли, при редком изобилии жанров, целиком оправдывают несоразмерность отдельных тем и мелодий. В целом «Корольки» представляют замечательное по своим художественным достоинствам музыкальное произведение. Лаконичность, при сложном психологическом и картинном содержании, делает «Корольки» исключительным явлением русского песенного наследия.

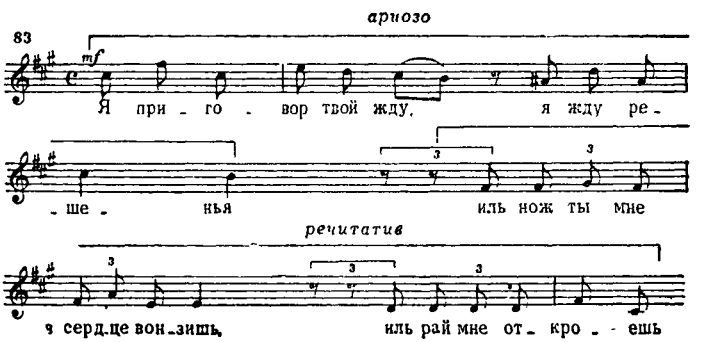
Романс «Зачем», ре минор, слова Л. А. Мея, представляет значительный интерес вследствие глубокой выразительности ведущих интонаций, отражающих в несравненно облагороженном виде черты городского романсового жанра. Мы рассмотрим его при анализе темы Татьяны из оперы «Евгений Онегин».

Музыка романса «Он так меня любил», ре минор, слова неизвестного автора, несмотря на мелодраматичность текста, отличается убедительной декламацией и богатством мелодического рисунка. Этот романс в свое время был одним из популярнейших. Для нас он представляет яркий пример полнокровного мелодического речитатива, уже стоящего на полпути к развернутому мелодизму подлинной арии.

Последний романс из ор. 28 — «Страшная минута», ля мажор — фа-диез минор, слова N. N. (П. И. Чайковского):

(I) Ты внимаешь, вниз склонив головку,
Очи опустив и тихо вздыхая!
Ты не знаешь, как мгновенья эти
Страшны для меня и полны значенья,
Как меня смущает это молчанье.
Я приговор твой жду, я жду решенья —
Иль нож ты мне в сердце вонзишь,
Иль рай мне откроешь.
Ах, не терзай меня, скажи лишь слово!

(II) Отчего же робкое признанье
В сердце так тебе запало глубоко?
Ты вздыхаешь, ты дрожишь и плачешь,
Иль слова любви в устах твоих немеют,
Или ты меня жалеешь, не любишь?
Я приговор твой жду, я жду решенья —
Иль нож ты мне в сердце вонзишь,
Иль рай мне откроешь!
Ах, внемли же мольбе моей,
Отвечай, отвечай скорей!
Я приговор твой жду, я жду решенья!

«Страшная минута» — один из популярнейших романсов Чайковского — написан на «жестокий» текст композитора. Музыка романса, с его «нежной» (con tenerezza) вокальной партией, с его «цыганской» меланхолией, вполне соответствует мелодраматическому пафосу словесного текста. Но, при всем жанровом сходстве с бытовыми песнями той эпохи, «Страшная минута» не в пример сложнее. Романс интересен высоковыразительными интонациями, обладающими, наряду с ариозностью, соответствием мельчайшим деталям текста и любопытным приемом расширения музыкальной формы во втором куплете. Если вслушаться в вокальную партию, нужно признать, что она являет собой своеобразный симбиоз ариозной мелодии с выразительным речитативом:

Начальная малая септима вниз в голосе ($e_2 — fis_1$) является ответом на начальную большую септиму вверх ($a_1 — gis_2$) фортепианного вступления. Она представляет собой весь эмоциональный тон романса, подобно малой септиме в романсе «Нет, только тот». Вся вокальная

партия изобилует певучими выразительными интонациями меланхолического склада. По своему содержанию все эти интонации, с почти сплошными «женскими» окончаниями, передают мольбу. Здесь эта «просительность» достигает еще большей степени, чем в романсе «Так что же?». Но и там и тут чувства облечены в изящную правдивую музыкальную форму.

Замечательный прием расширения второго куплета, во всем остальном аналогичного первому, заключается в следующем. Перед заключительной фразой автор вставляет новую: «Ах, внемли же мольбе моей, отвечай, отвечай скорей!» Этой фразе соответствует и совершенно новая музыка. На нее же падает и кульминация (*gis*$_2$ — единственный раз в вокальной партии романса). Мелодия вставной фразы служит основой заключительного отыгрыша. Ее меланхолическая страстность, ее ниспадающий абрис принимают в отыгрыше ту статичную форму, которая так типична для меланхолических произведений Чайковского. Пребывание в пределах одной повторяющейся интонации, «стоячий» гармонический оборот (S—T), да еще вдобавок на тоническом органном пункте *фа-диез* — все это, как известно, встречается в «концовках» многих произведений Чайковского — от мелких фортепианных пьес до финала Шестой симфонии.

Романсы Чайковского — это небольшие поэмы, сущность которых далеко не исчерпывается личными настроениями. Философией жизни проникнуты эти трогательно искренние, глубоко правдивые страницы творчества Чайковского. Романсы его близки каждому, они идут «от сердца к сердцу». Безыскусственность музыкального языка, эстетическое совершенство формы, разнообразие и оригинальность мелодий, богатство аккомпанемента, зачастую самостоятельного по своему художественному значению,— все эти первоклассные качества, сливаясь воедино, составляют романсовый стиль Чайковского.

Композитор стремился охватить самые различные песенные жанры своего времени. Наряду с чистой лирикой возвышенного склада выступает подлинный драматизм, торжественные гимны уступают место бытовым песенкам, народные напевы чередуются с вальсами. Достаточно вспомнить драматическую балладу для голоса «Корольки», ликующий колорит романса «День ли ца-

рит», с его симфоническим развитием, или, наконец, торжественное величие гимна Иоанна Дамаскина «Благословляю вас, леса» и сравнить эти вокальные поэмы с лирическими миниатюрами вроде «Средь шумного бала», чтобы представить себе огромный диапазон музыкальных образов, запечатленных художником в его песенном творчестве. Композитор пригоршнями черпал музыкальный материал в окружающей его среде. Он брал то интонации русской и украинской протяжной песни («Кабы знала я»), то итальянскую уличную песню («Pimpinella»), то элементы так называемого цыганского романса («Ночи безумные») [1].

Романсы и песни создаются Чайковским на всем протяжении его творческой деятельности. Свежий родник песни бьет непрерывной струей, сверкая среди симфонических массивов. Он то меланхолически журчит, то взволнованно бурлит, то спокойно течет, образуя тихие, глубокие заводи. Песня питает собой остальные жанры музыки Чайковского. Многие арии и кантилены — родные сестры романсов. Песня оплодотворяет собой лучшие музыкальные образы — от нежно-поэтической жалобы Франчески до страстных вздохов Ромео и Джульетты, от светлых народных мелодий до скорбных напевов Шестой симфонии. Эта песенная стихия составляет самую душу музыки Чайковского, к какому бы жанру она ни принадлежала. Романсы же являются ее непосредственным выражением.

Анализы творчества Чайковского подтверждают проникновение элементов романсового жанра композитора в иные области его искусства. В некоторых случаях мелодические элементы, звучавшие ранее в романсах, через относительно небольшой промежуток времени появляются в симфоническом или оперном произведении. Вот пример мелодики, заимствованной из романса и повторяющейся в крупном произведении Чайковского: сравним начальную фразу голоса в романсе «Зачем же ты приснилась мне» с начальной мелодией оркестрового вступления к опере «Евгений Онегин». Тема Татьяны обнаруживает близкое родство с мелодией романса.

[1] Анализы романсов «День ли царит», «Благословляю вас, леса», «Ночи безумные», «Кабы знала я», «Средь шумного бала» см. ниже.

В другом романсе — «Не долго нам гулять с тобой» — мы находим предвосхищение музыкального мира Ленского. Разительно совпадение мотива вокальной партии романса на словах «Мечтать, мечтать, о чем нет слов» с мотивом в ариозо Ленского (первая картина оперы) на словах «Всегда, везде одно мечтанье». Данные мотивы совпадают не только по своему музыкально-интонационному строению, но и по своему словесному тексту. Это идеальный случай соответствия слова и мелодии.

Легко устанавливаются связи между некоторыми романсами ранней поры деятельности Чайковского, с одной стороны, и увертюрой-фантазией «Ромео и Джульетта» — с другой. На первый план выступает такой романс, как «Нет! Только тот, кто знал свиданья жажду». Он представляет собой глубоко оправданную аналогию с любовной темой (побочная партия) названной увертюры. Эти два произведения создавались почти одновременно. Обе сравниваемые мелодии, служащие выражению одной и той же идеи, близки друг другу и по своим структурным признакам.

А вот и редкий случай «обратного воздействия»: знаменитые «вздохи» валторн в любовной теме «Ромео и Джульетты» возрождаются в среднем разделе романса «Погоди!», где они играют ту же роль, что и в увертюре-фантазии (см. анализ романса «Погоди!»).

Всеми этими примерами я вовсе не хочу сказать, что романсовые интонации в их конкретном звучании целиком вошли в интонационный словарь симфоний и опер Чайковского. Но в подавляющем большинстве случаев любая область наследия Чайковского испытывала на себе мощное воздействие песенно-романсовой лирики: симфонизм, камерно-инструментальный и музыкально-сценический жанры как бы восприняли принципы и нормы вокальной музыки.

Романсы — хранители «интонационного фонда» музыки Чайковского. Запас этот все время обновлялся, причем приток новых интонаций зависел не только от того или иного этапа формирования художественного сознания композитора, но и от новизны содержания, то есть от смысла поэтического текста, избранного жанра (какая-либо разновидность народной песни, гимн, баллада, серенада).

Первые страницы романсового творчества Чайковского проникнуты возвышенной любовной лирикой. Ее эмоциональный мир эволюционирует в смысле растущей глубины, порывистости и страстности любовного переживания. Таков путь от романсов ор. 6 и до романса без опуса «Забыть так скоро» — этой кульминации яркого чувства. Соответственно этому изменяется и музыкальный язык. В романсе «Забыть так скоро» исключительны контрасты динамики, предельно остра кульминационная точка. Основная музыкальная мысль приобретает характер настойчивых повторений одной и той же интонации. Музыка этого романса носит взрывчатый характер.

Если в романсах ор. 6 безраздельно господствует любовное чувство — напомним читателю такие шедевры, как «Нет, только тот, кто знал» и «Отчего»,— то уже в начале 70-х годов этот мир образов и переживаний перестает играть столь исключительную роль. Во всяком случае, после кульминации страсти в романсе «Забыть так скоро» (1870), уже в соседнем ор. 16 (1872) возникает более широкая сюжетика: сказочная («Колыбельная») и мифологическая («В темном аде»). Один из романсов этого опуса — «Погоди!» — носит философски-созерцательный характер. Точно так же и вокальные миниатюры, вошедшие в ор. 25 (1874—1875), содержат элементы философской лирики («Как над горячею золой», «На сон грядущий»). Вершиной вокального творчества Чайковского доонегинской поры явилась реалистическая баллада «Корольки».

Итак, пути развития этого жанра привели от любовной лирики через философскую проблематику к крупнейшему завоеванию композитора в данной сфере — к рождению народной баллады. Это не значит, что любовная тема в те годы окончательно изжила себя в романсах Чайковского. Достаточно вспомнить сверстников баллады «Корольки» — романсы «Хотел бы в единое слово» и «Зачем же ты приснилася». Но ее удельный вес стал меньшим. Музыкальный язык становится более спокойным, лишаясь исключительной эмоциональной возбужденности, подобной той, какую мы встречаем в вокальной миниатюре «Отчего» (имеем в виду ярчайший крутой подъем к кульминации во второй половине формы). В ряде романсов выступают в качестве музыкальной ос-

новы объективные жанровые характеристики — вальс («О, спой же...»), марш и полонез («Корольки»), мазурка («Али мать меня рожала»), народно-плясовая мелодия («Как наладили»). Ясно выступает тенденция развития музыкального стиля от субъективно-психологических положений до объективных начал почти драматургического порядка. В этом смысле предельно контрастными точками остаются романсы «Забыть так скоро» и «Корольки».

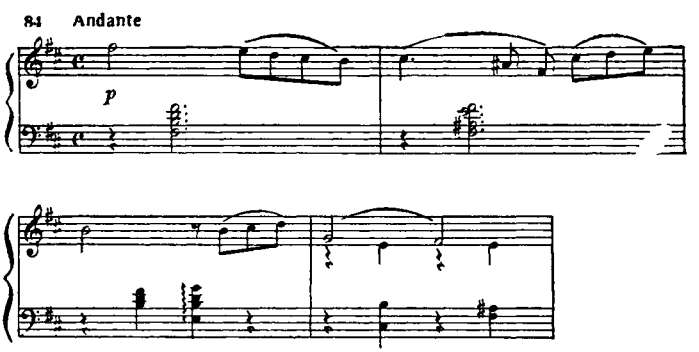
Уже в ранних романсах Чайковского проглядывают признаки симфонизма. Это качество сказывается не только в особой интенсивности мелодий, не только в развитых формах сопровождения, но и в большой образности и действенности музыки, ее драматической силе, делающих из многих произведений этого рода маленькие драмы инструментально-вокального склада. И действительно, чем, как не драматическим монологом — и притом симфонически развитым, напряженнейшим,— является жанр таких ранних романсов, как «Отчего», «Забыть так скоро»? В ряде романсов мы находим элементы драматического диалога («Он так меня любил») и драматической сцены («Корольки»).

Все это — разные стороны одного и того же явления, имя которому — симфонизм. Глубоко демократические черты симфонизма коренятся не только в инструментальной области творчества Чайковского, но и в его песенно-романсовой сфере.

Таковы важнейшие черты и особенности эволюции романсового стиля Чайковского в течение московского периода его деятельности. Нельзя не сожалеть, что колоссальные художественные достижения композитора в области крупных форм за время 1876—1877 годов не отражены в его романсовом творчестве. Такой параллелизм открыл бы нам многое в творческом развитии великого русского художника. Но в указанные годы Чайковский романсов не писал. Перерыв продолжался до весны 1878 года, когда композитор выступил с ор. 38, содержащим такие жанровые пьесы, как «Серенада Дон-Жуана», «Средь шумного бала», «Флорентинская песня». Тут ясно ощущаются новые веяния и вместе с тем фиксируются черты музыкального стиля, достигнутые еще в предыдущих опусах.

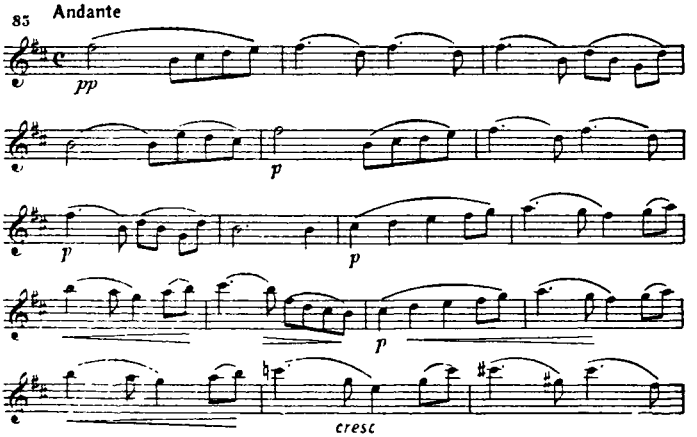
К 1876 году относится работа Чайковского над его первым балетом «Лебединое озеро». Программа балета была разработана для композитора В. П. Бегичевым, литератором и директором московских театров, и В. Ф. Гельцером, балетным артистом. Петр Ильич охотно взялся за эту задачу, так как с ранней молодости любил балет[1].

Еще в 1870 году Чайковскому был заказан балет «Сандрильона», но работа над ним была прервана в самом начале по неизвестным причинам. «Лебединому озеру» предстояло стать, наряду с лучшими операми и симфониями Петра Ильича, наиболее популярным произведением композитора.

Балет «Лебединое озеро» по своим музыкальным качествам принадлежит к сочинениям исключительным по значению. Его музыка дышит грустной мечтательностью, и ее главный стимул укладывается в представление о человеческой тоске по идеалу. От темы интродукции к балету:

[1] В 1875 г. в Москву приезжал К. Сен-Санс, близко сошедшийся с Чайковским. Модест Ильич приводит такой эпизод из отношений новых друзей: «...оба в молодости не только увлекались балетом, но и прекрасно подражали танцовщицам. И вот однажды в консерватории, желая друг другу похвастать своим искусством, они на сцене консерваторского зала исполнили целый маленький балет «Галатея и Пигмалион». Сорокалетний Сен-Санс был Галатеей и с необычайной добросовестностью исполнял роль статуи, а тридцатипятилетний Чайковский взялся быть Пигмалионом. Н. Г. Рубинштейн заменял оркестр. К несчастью, кроме трех исполнителей, других присутствовавших при этом курьезном представлении не было в зале» (ЖЧ, т. I, стр. 474).

протянутся нити к полной страстных исканий теме Татьяны в «Евгении Онегине» и — еще дальше — к главной теме финала Шестой симфонии, в которой прозвучит та же глубокая неудовлетворенность, но уже с трагическим акцентом.

С темой интродукции перекликается и мелодия, служащая основным стержнем музыкальной драматургии балета,— мелодия лебедей:



Это ясно ощутимое единство, пронизывающее богатую эмоциональными оттенками музыку «Лебединого озера», роднит ее с «Евгением Онегиным», оперой, в которой у Чайковского прозвучит та же щемящая нота тоски по идеалу, не нашедшей своего утоления. И в «Лебедином озере» и в «Евгении Онегине» этот порыв является основным движущим фактором симфонического развития, окрашивая собой всю музыку.

Разнообразному выявлению этого действенного начала способствует драматическая сторона сюжета «Лебединого озера», очень несложного, основанного на судьбе девушки-лебедя, счастье которой попирается злой волей, ставящей препятствия на пути к любви и верности. Сказочность не помешала Чайковскому создать вполне реалистическую музыкальную драму. Об этом писал Б. В. Асафьев. Трагическая развязка «Лебединого озера»[1] близка кругу тем, занимавших воображение компо-

[1] В первом варианте либретто балета Зигфрид и Одетта гибнут.

Сцена из второго акта балета
«Лебединое озеро», 1877
(Ковент-Гарден)

зитора в первый период его творчества,— «Гроза», «Опричник», «Ромео и Джульетта». Русский национальный характер сказывается в песенности, проникающей всю музыку балета.

Грустная мелодия гобоя, си минор, уже цитированная нами, перехватывается кларнетом, затем виолончелью и скрипками и образует цикл лирически взволнованной музыки. Драматическая активность следующего Allegro не приводит к покою: волнение возрастает в многократно повторяющейся перекличке ff тромбонов и дерева на коротких энергичных полутоновых интонациях (патетический вариант «вздоха»). Повторение первой темы fff, на этот раз в ре миноре на доминантовом органном пункте, приводит к упадку силы (последнее проведение темы у виолончелей и тяжелый «вздох» pp у смычковых). Интродукция заканчивается тревожным ожиданием...

В первом действии, изображающем веселый пир по случаю совершеннолетия принца Зигфрида, сквозь праздничную музыку танцев пробиваются грустные и тревожные нотки, предвещающие дальнейшее развитие событий и знакомые уже по интродукции. Они звучат и в си-минорном крестьянском танце, и в соль-минорном Andante sostenuto из «танца трех», и в фа-диез-минор-

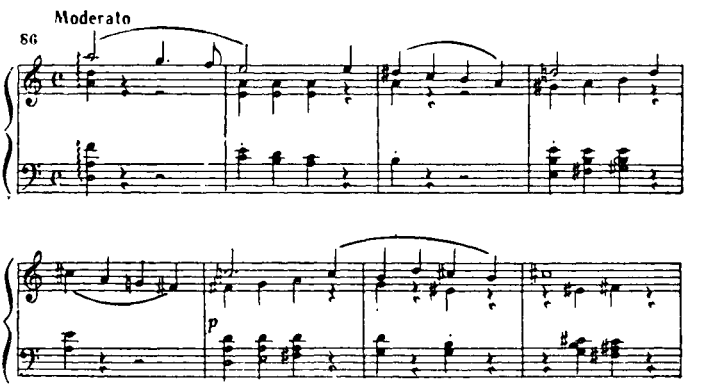
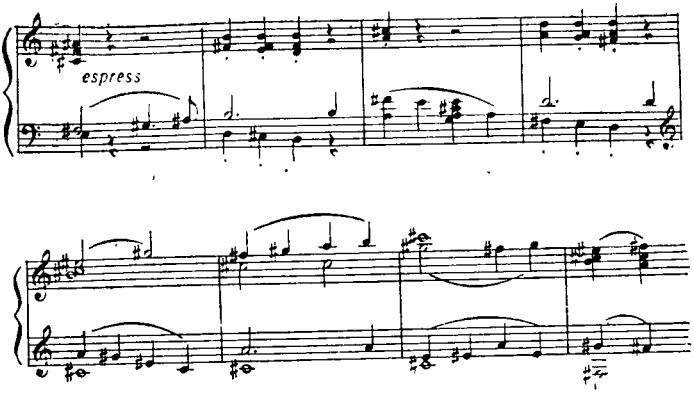
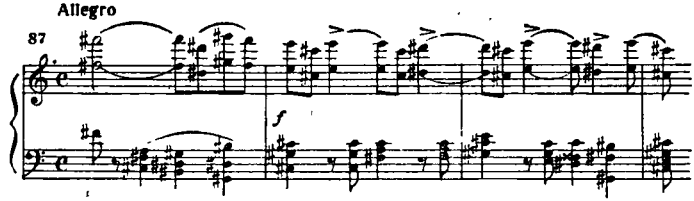
Г. Уланова — Одетта

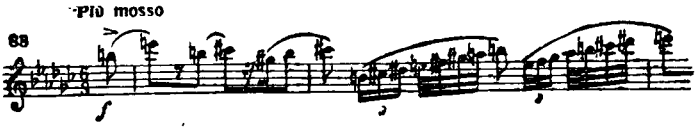
ном Andante, представляющем страстный монолог. Но наиболее богатым по выражению является самый большой номер первого действия — вальс ля мажор. Его основная тема имеет оттенок жалобы, и ее структура станет основой рассказа Одетты о ее горькой участи во втором действии. В фа-мажорном разделе хроматический ход и тремоло восьмыми у фаготов и кларнетов живо напоминают о тревожном Allegro из интродукции. Задумчиво-нежный ре-минорный раздел вальса получает истинно симфоническое развитие.

Принцесса-мать объявляет Зигфриду, что на другой день на балу он должен выбрать себе невесту. Заключительная сцена, когда пролетающая стая лебедей наводит Зигфрида и его товарищей на мысль закончить день охотой, представляет симфоническую картину. На фоне «волшебного» тремоло высоких смычковых и спокойных арпеджий арфы у гобоя возникает лейтмотив лебедей. Мелодия звучала бы статично, если бы не восполнение квинтовых интервалов поступенным движением вверх. Чайковский построил непосредственное продолжение темы на выразительных секундовых интонациях: композитор вносит активное начало в мир мечты. Как и дру-

гие темы любви у Чайковского, данная тема имеет тенденцию к мелодическому двухголосию: начиная с такта 27 финала, тромбон, поддержанный виолончелями, интонирует восходящий звукоряд, в то время как скрипки и альты вместе с флейтами ведут в верхнем регистре другую, столь же выразительную мелодию. Так уже в первом действии, несмотря на бедную сюжетно канву, Чайковскому удалось, наряду с прекрасной танцевальной музыкой, наметить драматические черты.

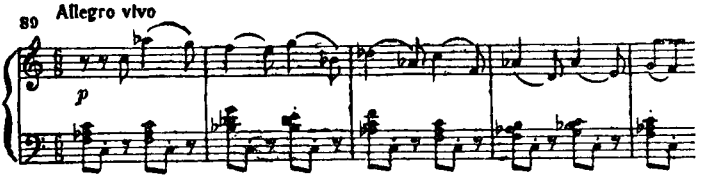
Второе действие происходит у озера лебедей, куда приходит ночью принц на охоту и где он узнает, что в образе лебедей скрываются девушки, заколдованные злым гением; начинается оно той же лебединой песней, и в ее развитии здесь появляются грозные ноты. Самыми значительными по выразительности во втором действии являются так называемые «сцены», в которых сосредоточивается сюжетное развитие. Диалог Одетты (царевны-лебеди) и принца и речитатив Одетты, рассказывающей о власти злого гения и о том, что только верная любовь может разбить это колдовство,— показывают, что «Лебединое озеро» — это лирическая драма, пропетая и почти «проговоренная» оркестром,— настолько выразительны ее «монологи» и «диалоги», сделавшие бы честь лучшим операм Чайковского.

Вот пример диалога Одетты и принца с ремаркой: «Одетта спрашивает — почему ты преследуешь меня?»

Взволнованный речитатив Одетты прерывается появлением злого гения в виде хищной птицы. Полна драматизма сцена бурного раскаяния Зигфрида — ведь он мог убить Одетту, когда она была в виде лебедя; это драматизированный вариант лебединой песни:

Столь же эмоционально насыщенным представляется и адажио Одетты и Зигфрида с участием кордебалета. Основная напевная мелодия адажио (соло засурдиненной скрипки), заимствованная из дуэта ранней оперы Чайковского «Ундина», рисует полноту любовного чувства, охватившего героев. Зигфрид клянется в вечной любви Одетте; она предостерегает его против козней злого гения на предстоящем смотре невест, где он будет пытаться заставить принца изменить ей.

Очень интересен в адажио чисто балетный промежуточный эпизод ми мажор — соло скрипки в сопровождении pizzicato:

Эпизод этот обладает пластической выразительностью, мыслимой только в балете. Это шедевр балетного жанра. Мелодия непосредственно вызывает пространственно-двигательные представления: упорное стремление расширить диапазон путем раскачивания и скольжения, мерный спуск после достигнутой вершины — все это составляет звукоритмическое подобие передвижения в пространстве, раскрепощения скованных сил, нашедшего в этом балетном эпизоде свое изящное, точное выражение.

Танцы лебедей полны мягкого лиризма и очень близки по характеру музыке Одетты. Заканчивается второе действие, так же как и начинается, лебединой темой.

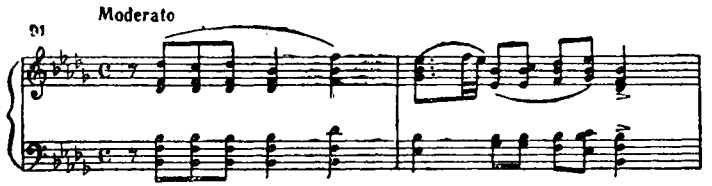
Третье действие — бал, на котором принц должен выбрать себе невесту. Нарядное шествие и танцы гостей, пленительно-томный вальс невест — все полно веселого оживления. Но Зигфрид полон мыслями об Одетте. Фанфары возвещают о прибытии новых гостей — Ротбарта с дочерью Одиллией. Зигфрид, не подозревающий, что под обликом Ротбарта скрывается злой гений, поражен сходством Одиллии с Одеттой и постепенно увлекается ею. Этот процесс искушения и составляет самую суть третьего действия. Наваждение, окутывающее сознание принца, принимает то угрожающие (например, третья вариация секстета), то соблазнительные формы. Все дивертисментные танцы, следующие после появления Одиллии, в таком толковании приобретают яркое смысловое значение. Теперь «правит балом» Ротбарт, и беспечная раньше суета праздника получает уже тревожный смысл.

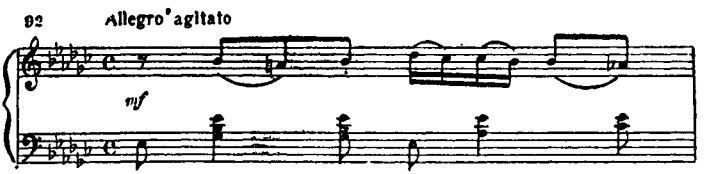
Роковой выбор Зигфрида сделан, он целует у Одиллии руку, и тут же в музыке мы слышим возгласы отчаяния, охватившего Одетту:

По выразительности это — один из лучших моментов в партитуре балета. Грустные ноты, как бы предостере-

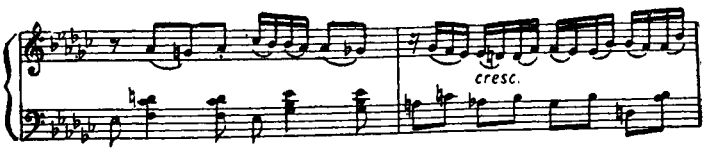
гавшие принца, прозвучали еще и раньше, в первой вариации секстета [1].

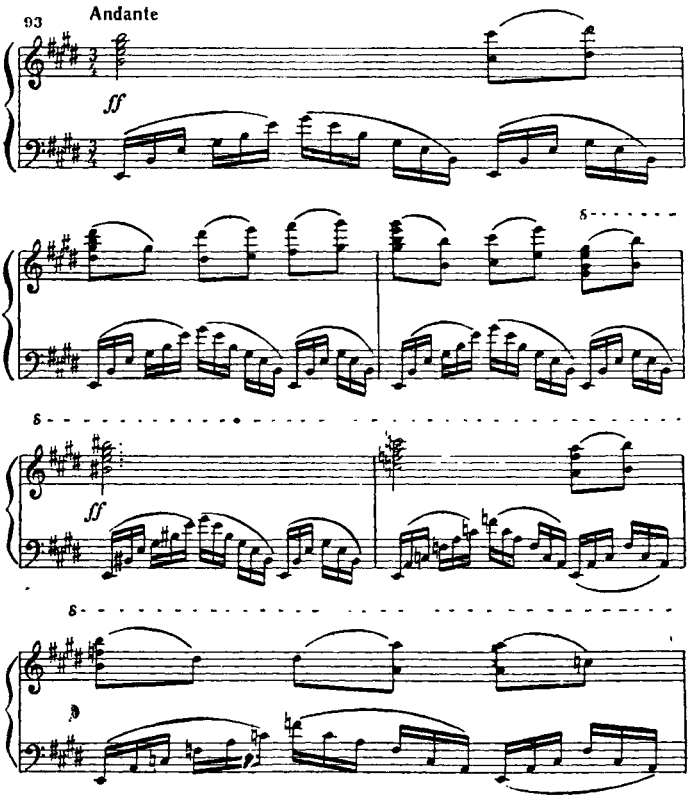
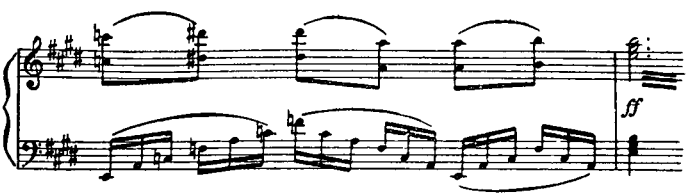
Ротбарт и Одиллия торжествуют; в окне показывается белая лебедь. Принц понял свою ошибку и в ужасе бежит из замка. Горестно-драматические всплески темы лебедей заключают третье действие.

Четвертое, последнее действие опять происходит у озера лебедей. Они ждут решения своей судьбы, неразрывно связанной с судьбой Одетты. Музыка антракта к четвертому действию, заимствованная из оперы «Воевода», как нельзя лучше передает настороженное ожидание. В следующей сцене, варьирующей тему антракта, есть характерный народный мелодический оборот:

Еще более ясно выраженные народно-песенные черты носит танец лебедей:

Таким образом, фантастический мир лебедей получает в музыке народную основу. Танец прерывается прибежавшей Одеттой. Потрясенная неверностью принца, она изливает свое горе подругам:



[1] Тонкое раскрытие действенности музыки секстета сделано Ю. Слонимским в книге «П. И. Чайковский и балетный театр его времени» (М., 1956, стр. 106—108).

Это — опять пример замечательной психологической выразительности. Тяжким переживаниям девушек вторит буря, разыгрывающаяся вокруг них. По ремарке, эту бурю поднимает колдун, чтоб помешать принцу прийти к озеру.

Появление Зигфрида сопровождается музыкой, полной страстного пафоса:

Он умоляет о прощении, и тема лебедей звучит как нежная мольба. Одетта прощает его, но путь к спасению для нее отрезан. Лебединая песня все более драматизируется и сливается с разрастающейся бурей. Озеро выходит из берегов. Чтоб предотвратить разлуку, Зигфрид решается погибнуть вместе с Одеттой. «Волны одна за другой набегают на принца и Одетту, и скоро они скрываются под водою. Гроза утихает, вдали едва слышны слабеющие раскаты грома; луна прорезывает свой бледный луч сквозь рассеивающиеся тучи, и на успокаивающемся озере появляется стадо белых лебедей»[1].

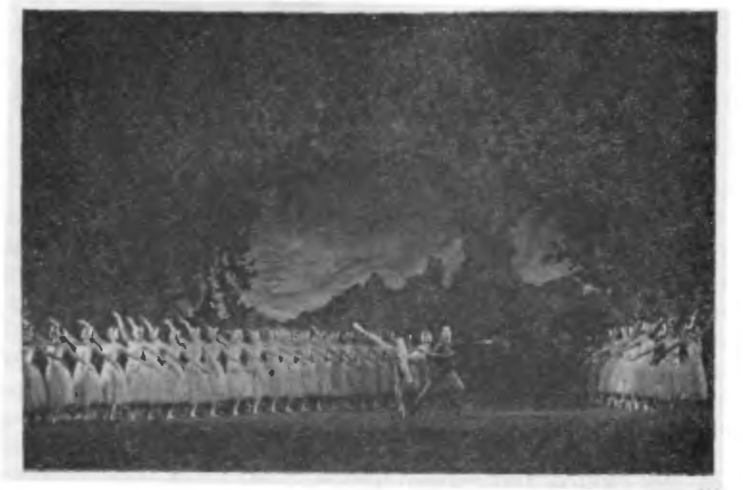
Буря утихает; торжественное звучание лебединой песни вызывает здесь сложное чувство печали и восхищения непреклонностью любви, стойкой и перед лицом смерти. Это сложное чувство сродни впечатлению от финала «Ромео и Джульетты» Шекспира, где горькая участь героев представляется неизбежной развязкой трагедии, прославившей могущество любви.

В область балетной музыки партитура «Лебединого озера» внесла такие значительные черты драматизма и симфонизма, что она и до сих пор сохраняет свое новаторское значение в балетном жанре. В наше время, спустя девяносто лет после создания «Лебединого озера», мы наблюдаем удивительную отзывчивость слушателей на эту музыку; тем самым подтверждается глубина ее реалистической идейной основы, отвечающей всеобщей тяге к прекрасному[2]. Яркий драматизм выражения этой идеи в «Лебедином озере» усиливает жизненность музыки, особенно трогающей сердца людей своим порывом, рожденным страстной тоской.

В русской симфонической музыке «Лебединому озеру» предшествует произведение, где звучит такой же порыв,— это «Вальс-фантазия» Глинки. В балетной музыке

[1] Либретто «Лебединого озера» 1877 года (Ю. Слонимский. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956, стр. 309).

[2] Общечеловеческая природа этого чувства подчеркнута Чеховым в его полном поэзии рассказе «Красавицы».



Сцена лебедей из первого акта балета «Лебединое озеро»

и «Вальсе-фантазии» Глинки следует искать истоки русского симфонического танца. Чайковский же взрастил на этой плодоносной почве танцевальные формы, поражающие своим многообразием,— от фортепианных миниатюр до грандиозных симфонических концепций.

Чайковскому не довелось увидеть достойного воплощения «Лебединого озера» на сцене: в 1877 году (20 февраля), когда состоялась премьера балета в московском Большом театре, в крайне жалкой постановке, в балетной труппе царила еще бóльшая рутина, чем в оперной. Однако публика охотно посещала спектакли «Лебединого озера», и оно выдержало 33 представления с 1877 по 1883 год.

Отклики прессы на премьеру показывают, что необычность музыки балета была замечена всеми, вне зависимости от оценок. Ее признавали похожей больше на симфонию, чем на балет: этому способствовало серьезное направление музыки, противоречившее установившемуся в балете той эпохи развлекательному духу.

Оперы

В русской музыкальной жизни 60—70-х годов XIX века обращает на себя внимание одно явление, относя-

щееся целиком к области художественной идеологии: широко дискутировался и практически разрешался в том или ином смысле вопрос, какова должна быть передовая для того времени опера. Речь идет о новейшем оперном творчестве, правдиво отражающем действительность. Чайковский проводил последовательно свою точку зрения на то, чем должна быть опера. Многочисленные высказывания композитора в его фельетонах и письмах не оставляют сомнения в том, что у Чайковского выработались еще в молодости твердые убеждения на этот счет, и он защищал их с большой горячностью на протяжении четверти века. Сохранилось ценное высказывание композитора, проливающее свет на два пути развития русской оперы и на позицию самого Чайковского в этом вопросе. Мы говорим о письме Чайковского от 7 марта 1873 года к представителю главной дирекции Русского музыкального общества Д. А. Оболенскому по поводу конкурса на оперу «Кузнец Вакула»:

«Известно, что в настоящее время существуют самые противоположные взгляды насчет того, каким образом следует относиться к оперному тексту. Одни, соглашаясь, что прежние, в особенности итальянские, оперы грешили отсутствием осмысленности в применении музыки к сцене, не отказались, однако же, от включения в оперную музыку оформленных музыкальных нумеров (как-то: арий, дуэтов, ансамблей). Другие, в погоне за возможно большею реальностью, пришли к заключению, что опера, как последование хотя бы и органически слившихся отдельных частей, есть художественный нонсенс, что как в жизни, так и в опере люди не говорят друг с другом в одно время и, наконец, что речитатив, рабски подражающий разговорным интонациям голоса, сопровождаемый оркестром, выражающим настроение действующих лиц, есть единственная разумная форма для оперы. Ввиду того, что, независимо от музыкальных красот оперы, можно относиться с ней с подобными предвзятыми теориями и на основании их, прежде чем оценить достоинства самой музыки, отрицать разумность сочинения,— а при таком теоретическом отношении к произведениям, подлежащим обсуждению будущего комитета, безусловная справедливость немыслима,— я страшусь, чтоб наши композиторы не остановились в своем рвении перед тем соображением, что от оперы их потребуют, быть может,

таких внешних формальностей и согласования с такими теориями, которые противоречат их эстетическим принципам... Чтобы выйти из этого затруднения, не найдет ли Главная дирекция возможным точно указать на род музыки, который преимущественно соответствует тексту г. Полонского,— нужны ли отдельные нумера или следует, напротив, держаться новейшего взгляду на оперное дело?»

Когда Чайковский получил заверения в том, что никакое направление оперного творчества не явится препятствием к премированию, он принялся за работу с таким рвением, что окончил партитуру «Кузнеца Вакулы» на целый год раньше установленного срока! В результате напряженного творческого труда появилась на свет блестящая, вполне оригинальная и безусловно новаторская опера, хотя композитор и был свободен от того, что он называл «новейшими взглядами на оперное направление».

В приведенных словах Чайковского с большой рельефностью выступают два пути русского оперного творчества, как они обозначились в конце 60-х годов прошлого века. Именно в ту пору, на рубеже 70-х годов, был закончен «Каменный гость» Даргомыжского, в котором нашло свое полное выражение одно из направлений оперного творчества. Его эстетика сводилась к следующим «реформаторским» положениям. Из оперы (или точнее — музыкальной драмы) должно быть удалено все противоречащее п р а в д е в звуках, и в первую голову музыкально самодовлеющие вокальные номера (арии, дуэты, терцеты и другие ансамбли, финалы). Сторонники этого направления руководствовались критерием наибольшего приближения вокальных партий к интонациям словесной речи. Второй важнейший признак «новейшей» оперной эстетики — роль, которую она придавала оркестру в опере: оркестр не только аккомпанирует речитативам голосов, но и, главным образом, служит психологическим подтекстом происходящего на сцене, раскрывая переживания и мысли действующих лиц и разъясняя ход драмы.

Если такая роль оркестра в опере нисколько не претила Чайковскому, то требование сплошного речитатива поборников «новейшего реализма» вызывало в нем не-

преодолимое противодействие[1]. Однако именно этот принцип в начале 70-х годов составлял центр тяжести эстетики петербуржцев. Отсюда непримиримость позиций, занимаемых Чайковским, с одной стороны, и, например, Цезарем Кюи — с другой, по «оперным вопросам». Единственная, хотя и далеко не маловажная точка соприкосновения обеих концепций заключалась в обоюдном признании положительной роли развития симфонического начала в опере. Как известно, именно Чайковский сильно расширил в своих операх область применения оркестра. Симфонизацию оперной музыки, предпринятую Чайковским, нельзя рассматривать только как формальное обогащение звучания. Я надеюсь показать на материале трех опер композитора — «Опричник», «Кузнец Вакула» и «Евгений Онегин» — глубокую содержательность этого количественного и качественного преобразования роли оркестра в опере.

В полном соответствии со своими высказываниями Чайковский уделяет весьма скромное место в своих операх приемам «интонационного реализма». Правда, превосходная декламация текста налицо у Чайковского во многих оперных эпизодах не только речитативного, но и кантиленного склада. Но даже там, где интонация голоса глубоко трогает слушателя своей правдивостью, это соответствие не может быть названо одним из общих принципов музыкального языка Чайковского. В своем письме к К. Романову от 3 августа 1890 года Чайковский исчерпывающе высказался по этому поводу:

[1] Чайковский писал о «Каменном госте» Даргомыжского: «Даргомыжский избрал текст «Каменного гостя» Пушкина и, не изменив в нем ни единой буквы, не применив его к требованиям оперного дела, как это обыкновенно бывает, когда словесное поэтическое произведение берется как канва для широких музыкально-драматических форм,— нанизал речитативы к каждой строчке подлинного текста. Известно, что речитатив, будучи лишен определенного ритма и ясно очерченной мелодичности, еще не есть музыкальная форма,— это только связующий цемент между отдельными частями музыкального здания, необходимый, с одной стороны, вследствие простых условий сценического движения, с другой же стороны, как контраст к лирическим моментам оперы. Жалкое заблуждение смелого таланта, не руководимого трезвым пониманием эстетически развитого художника! Написать оперу без музыки — не есть ли это то же, что сочинить драму без слов и действия?» («Русские ведомости», 1873, № 198, см. также: Чайковский. Статьи, стр. 149).

«Наши музыкальные критики, упуская часто из виду, что главное в вокальной музыке — правдивость воспроизведения чувств и настроений, прежде всего ищут неправильных акцентов, не соответствующих устной речи, вообще всяческих мелких декламационных недосмотров, с каким-то злорадством собирают их и попрекают ими автора с усердием, достойным лучших целей. По этой части особенно отличался и до сих пор при всяком случае отличается г. Кюи... Безусловная непогрешимость в отношении музыкальной декламации есть качество отрицательное и... преувеличивать значение этого качества не следует... Что касается повторения слов и даже целых фраз, то... есть случаи, когда такие повторения совершенно естественны и согласны с действительностью. Человек под влиянием аффекта весьма часто повторяет одно и то же восклицание, одну и ту же фразу... Но даже если бы в действительной жизни ничего подобного никогда не случалось, то я нисколько бы не затруднился нагло отступить от реальной истины в пользу истины художественной. Эти две истины совершенно различны... Люди, которые, вместо того чтобы говорить,— поют, ведь это верх лжи...» [1]

Чайковский заявляет, что отнюдь не намерен подчиняться деспотическим требованиям натурализма или, как он это называл, «теориям реализма». Это важное высказывание композитора относится ко всем видам вокальных произведений. Он не видит в так называемой «правильной декламации» ключа к овладению художественной правдой.

Композитор прав, отводя «интонационному реализму» роль одного из частных принципов в оперной музыке.

Общим же и основным принципом оперного творчества Чайковского являлся критерий содержания, близкого к современности, а следовательно, могущего глубоко затронуть как самого композитора, так и его слушателей. «Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое» (письмо к С. И. Танееву от 2 января 1878 года).

[1] ЖЧ, т. III, стр. 383—384.

Сюжеты опер Чайковского не совпадают по времени действия с эпохой жизни композитора, но тем не менее оперы его отвечали по своим идейно-художественным задачам настроениям русского общества.

Тонкие и сложные связи с современной русской действительностью сказывались прежде всего в самом музыкальном языке опер Чайковского, в котором столь же тонко и сложно были претворены современные композитору музыкальные интонации.

«Опричник»

В течение четверти века Чайковский каждые три-четыре года создавал новую оперу, не говоря о различных неосуществленных оперных замыслах, увлекавших композитора, как, например, «Гроза», «Капитанская дочка», «Ванька-ключник», «Ромео и Джульетта», «Отелло». Интерес к оперному творчеству не остывал у Чайковского никогда. Композитор недвусмысленно высказывался о мотивах, склонявших его к созданию опер:

«...есть нечто неудержимое, влекущее всех композиторов к опере: это то, что только она одна дает вам средство сообщаться с массами публики... Опера, и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях — всего народа»[1].

Ни одно из детищ композитора не принесло ему столько тяжелых огорчений, как его ранние оперы, никакой успех камерного или симфонического произведения не радовал его в такой степени, как успех той или другой оперы. Больше всего Чайковский волновался, когда писал новую оперу, когда ее пристраивал и участвовал в ее постановке. Он бывал влюблен почти в каждое создаваемое им оперное произведение, говорил и писал о нем значительно больше, чем о других своих творениях, и даже, преодолев свой страх перед большой

[1] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III. М.—Л., 1936, стр. 381. Переписка П. И. Чайковского с Н. Ф. фон Мекк (т. I. М.—Л., 1934; т. II. М.—Л., 1935; т. III. М.—Л., 1936) в дальнейшем дается сокращенно: ЧМ.

Э. К. Павловская в роли Натальи («Опричник»)

публикой, решился дирижировать на первом спектакле «Черевичек» (19 января 1887 года в Москве), чтобы обеспечить точное исполнение.

О печальной судьбе первых двух опер Чайковского — «Воеводы» и «Ундины» — мы уже знаем.

Третья опера Чайковского — «Опричник» — была создана между январем 1870 года и апрелем 1872 года на либретто, сделанное композитором по одноименной трагедии И. Лажечникова. Опера была впервые поставлена в Петербурге 12 апреля 1874 года под управлением Э. Направника. В этой опере Чайковский впервые последовательно проводит свои симфонические принципы в условиях сцены, и потому мы начинаем рассмотрение его оперного творчества именно с «Опричника».

«Опричник» — музыкальная трагедия, где показана жестокая, неумолимая борьба царя Иоанна IV с земщиной, то есть с боярами, не желавшими даже малейшего ущемления своих наследственных прав, ненавидевшими «самого» царя, а пуще всего — его «уши и глаза» — опричнину. Две силы стоят друг против друга: феодальная

знать — в лице «бешеной аристократки»[1], боярыни Морозовой,— и опричники. Сюжет оперы сводится к следующему.

Молодой боярин Андрей Морозов любит Наталью, дочь боярина Жемчужного, заклятого врага Морозовых. Андрей, под влиянием друга — опричника и любимца царя, Басманова,— принимает решение пойти в опричнину, чтобы отомстить Жемчужному за гибель отца и разорение семьи и соединиться с любимой девушкой. Мать Андрея, гордая боярыня Морозова, ненавидит опричнину и царя. Поэтому Андрей скрывает свое намерение от матери. После долгих и мучительных колебаний Андрей дает, наконец, торжественную клятву отречения от земщины и вступает в опричнину. Мать узнает о поступке сына случайно: на площади к Морозовой подбегает Наталья. Девушка бежала из отчего дома, не желая вступить в брак с навязанным ей женихом. Она любит Андрея и просит убежища у его матери. Внезапно появляется Жемчужный со слугами, требуя возвращения Натальи. Группа опричников отбивает Наталью у Жемчужного. К своему неописуемому ужасу Морозова видит Андрея в одежде опричника. Никакие оправдания не могут смягчить в ее глазах измены: она проклинает сына. Потрясенный Андрей просит царя освободить его от опричнины. Царь соглашается, но ставит условием, чтобы свадьба Андрея с Натальей была отпразднована среди опричников. В разгар свадебного пира царь требует к себе Наталью, а когда Андрей противится этому, его казнят. Опричник князь Вязьминский приводит старуху Морозову и показывает ей казнь сына. Морозова падает мертвой.

Чайковский начал свою оперную деятельность социально-историческим сюжетом («Воевода»). Перешагнув через фантастику «Ундины», он вновь обратился к русской истории. И в том и в другом случае композитор руководствовался в выборе сюжетов, во-первых, страстной любовью к родной старине, а во-вторых, реальными художественными впечатлениями, которыми дарила его московская жизнь 60—70-х годов. Близость Чайковского

[1] Так характеризует Чайковский княгиню в опере «Чародейка». Это же определение как нельзя лучше подходит к боярыне Морозовой.

Эскиз декорации к «Опричнику» художника М. А. Шишкова (Петербург, 1879)

к московским кругам передовой интеллигенции, литературно-артистическому кружку и Малому театру способствовала выбору сюжета «Воеводы» А. Н. Островского. Мысль об опере «Опричник» могла заронить московская постановка трагедии И. Лажечникова под тем же названием: ее премьера в Москве состоялась 6 октября 1867 года. Но истинной причиной выбора сюжета «Опричника» служит, конечно, страстный, напряженный интерес к драматическим моментам русского исторического прошлого. Не следует понимать этот интерес как результат увлечения «музейными ценностями». Чайковскому было совершенно чуждо такое архаизирующее отношение к старине. Он видел в действующих лицах в первую очередь живых людей, борющихся за жизнь и счастье, носителей определенных социальных сил.

В опере «Опричник» композитор, обращаясь к историческому прошлому, ставит во главу угла борьбу общественных сил эпохи, а не любовь Андрея и Натальи. Ведь, в сущности, в опере нет ни одной любовной сцены, ни одного свидания. Трагедия Андрея — не в сфере любви, а исключительно в его промежуточном положении между двух огней: он связан кровным родством с феодальной земщиной, с одной стороны, и новой государ-

ственной силой в лице опричнины — с другой. Музыкальная партия Андрея довольно безлична и мало дополняет его сценический образ. Другое дело — партия Натальи, являющаяся средоточием народных и романсово-ариозных интонаций. В первом акте «музыка Наташи» — ее песня-ария «Соловушко», ариозо «Почудилось мне» — и хоры «Утушка» и «За двором лужок» составляют основу музыкальной драматургии. В остальных актах оперы музыкальный образ девушки явно теряет свои народно-песенные особенности, приближаясь к романсово-ариозному стилю. В партии Натальи налицо народная песня «Соловушко» и отдельные ариозо (дуэт «Ах, скорей бы конец пированью»), иногда очень выразительные, интонационно предвещающие лирику Татьяны («Онегин») и Иоанны («Орлеанская дева»).

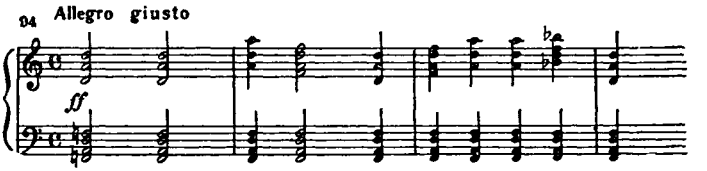
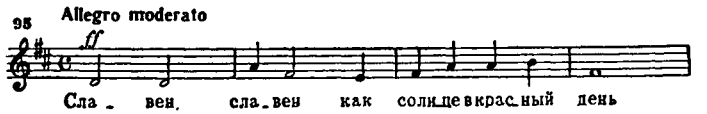
Слияние двух начал в партии Натальи, в сущности, заметил и осудил еще Н. Кашкин, признавший несоответствие второй части песни-арии «Соловушко» ее началу. Он писал: «Мелодия этой песни была записана в деревне Мазиловой, близ Кунцева, под Москвой, где ее пела крестьянка, у которой Петр Ильич вместе с Г. А. Ларошем пили чай однажды на прогулке; подлинный текст песни начинался словами «Коса ль моя, косынька»; в опере к народной мелодии приделана вторая часть, составляющая как бы ее дополнение, далеко уступающая первой в значительности и красоте» [1].

Эта оценка Кашкина, вполне естественная для музыканта, стоявшего за абсолютно чистый народно-песенный стиль, обнаружила в данном случае непонимание им задачи Чайковского в области мелодического творчества. Песня-ария Натальи являет нам пример сочетания двух жанров в мелодико-интонационной сфере раннего оперного творчества Чайковского. В «Опричнике» это сочетание еще не достигло того совершенства, которое мы наблюдаем в более поздних операх композитора. Это становится ясным, например, при сравнении песни-арии Натальи «Соловушко» с арией Лизы «Ах, истомилась, устала я» в шестой картине «Пиковой дамы». И тут и там налицо вторжение романсовых элементов (секвенции, драматические кульминации и т. д.) в народно-песенные

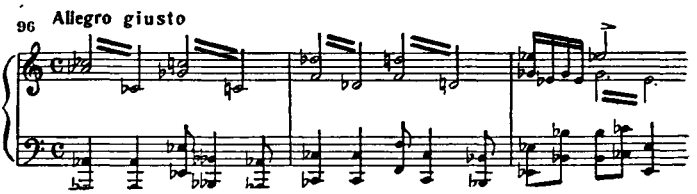
[1] Кашкин. Воспоминания, стр. 55.

обороты. Но в арии Лизы контраст передан гораздо смелее, ярче, а единство — органичнее, и в результате композитор достиг расширения психологической выразительности музыкального языка, не теряющего при этом своих самобытных национальных черт.

Переходим к главным силам музыкальной трагедии в их ведущих звуковых характеристиках. Первая из них — опричнина. Она играет первенствующую роль не только в сюжете, но и в музыке. Образ опричнины получает большое симфоническое развитие, составляющее самую суть оперы «Опричник». Проследим важнейшие этапы этого развития.

Появление опричников всюду сопровождается одной и той же темой, которой следует присвоить имя их лейтмотива. Он является в разных вариантах. Основной вид его таков:

Мотив превосходен по своему суровому абрису и служит гибким остовом для различных изменений по ходу действия. Уже в интродукции оперы этой теме придано ведущее значение. Она уже тут заявляет о себе грозным звучанием; затем она дробится, удаляется, исчезает, вновь появляясь в заключении интродукции в своем мажорном варианте — гимне опричников:

Музыкальная тема опричников достигает полноты разработки в сцене посвящения Андрея в опричники во второй картине второго действия. Ее интонации проникают в церковные песнопения, вторгаются в молитву царя. Молитва уступает место короткому симфоническому эпизоду: смычковые разрабатывают мотив опричнины (Allegro giusto), чередующийся с ритуальным хором.

В сцене клятвы опричники под звуки своего лейтмотива становятся вокруг Морозова, держа над ним ножи. Вязьминский произносит: «Во имя господа и страшных сил его клянись, клянись, Андрей Морозов!»

Вязьминский произносит и другие пункты клятвы, заканчивая каждый раз одной и той же фразой, подхватываемой хором. Слова Вязьминского сопровождаются характерно искаженным мотивом опричнины в оркестре:

Ритуальная фраза Вязьминского и хора: «...клянись, клянись, Андрей Морозов!» — звучит все мощнее, на фоне аккордов медной группы в оркестре. Вязьминский заставляет Андрея отречься не только от матери, но и от умершего отца. Тема опричнины звучит в оркестре уже непрерывно, мотив подвергается широкой симфонической разработке.

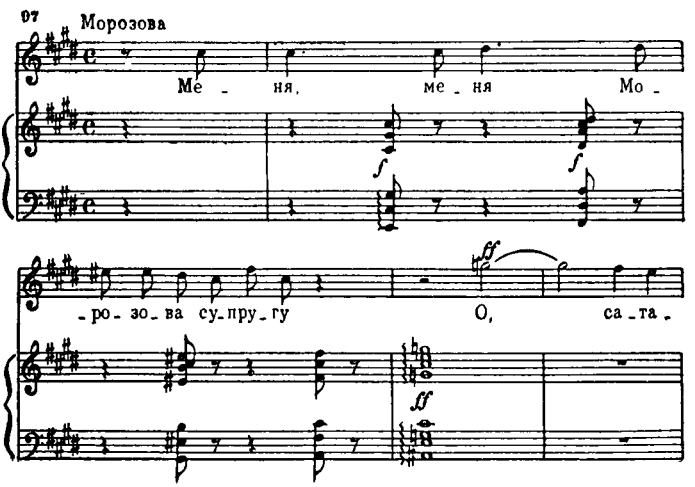
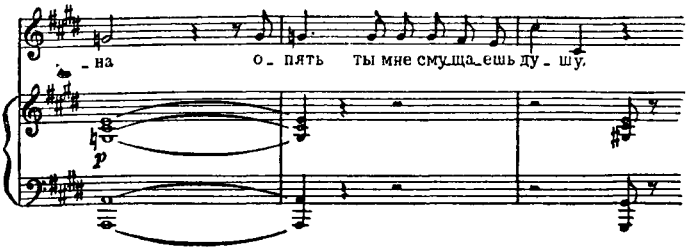
Андрей переживает мучительную внутреннюю борьбу. Наступает кульминационный эпизод; хор поет: «Тебе уж к жизни нет возврата, иль с земщиной, иль с нами будь!» Начало мотива предвосхищает мотив рока в Пятой симфонии (мажорный вариант). Наконец, Андрей дает требуемую клятву. Опричники торжествуют, они поют «славу» — мажорный вариант той же темы. Нигде в опере торжество опричнины не выражено так полно, как в этой сцене, где музыка и действие образуют одно неразрывное целое.

Лейтмотив опричнины развивается и в третьем акте оперы, где он сопутствует сцене проклятия Морозовой сына. В последнем акте на фоне свадебного пира тот же лейтмотив звучит крайне редко, но тем сильнее его действие, когда он появляется в момент казни Андрея (мажорный вариант).

Широкое, многообразное развитие темы с постепенным нарастанием — вплоть до момента, когда она предстает в преображенном, но, несмотря на мажор, наиболее

грозном виде,— представляет собой новое в русской оперной музыке того времени применение симфонического принципа.

Вторая ведущая музыкальная характеристика оперы — образ боярыни Морозовой. Она менее определенна в тематическом отношении: образу Морозовой не соответствует лейтмотив подобно теме опричнины. Но вся партия боярыни, начиная от ее арии во втором акте и кончая проклятием сына в сцене третьего акта на площади, представляет собой цельную характеристику, цельный музыкальный образ гордой, одинокой женщины. Ее враждебность к царю и его верным слугам непоколебима. Она любит Андрея — единственное, что осталось ей в жизни после потери состояния и чести, но ни на мгновение не задумывается проклясть сына, когда видит его в одежде опричника.

В особенности разносторонне показан душевный мир Морозовой во второй картине оперы (боярыня одна, а затем с сыном). Интонации ее речитативов, арии и ариозо исполнены упрямой силы, сознания своего достоинства даже в унижении. В своих горестях она признается только самой себе. Гордая женщина безуспешно пытается смирить душу молитвой. Натура берет свое: посреди молитвы сердце ее вскипает ненавистью к обидчику, Жемчужному: «...меня, меня, Морозова супругу!» — восклицает она гневно:

Этот голос глубокого возмущения, эти интонации не знающей смирения гордыни делают понятной характеристику, данную Морозовой самой себе: «Гордыня — вот мой грех ужасный, вот язва жгучая души». Ария Морозовой дает не только экспозицию сильной, непреклонной натуры. Это вместе с тем и обобщенная социальная характеристика опальной боярыни. Ария Морозовой развивается в целую сцену, в которой принимает участие Андрей.

В сцене на площади музыкальная характеристика Морозовой получает дальнейшее бурное развитие.

Тут Морозова выступает в открытом столкновении с враждебными ей людьми — обидчиком Жемчужным и опричниками. Она по-прежнему непримирима к ним. Высшим актом непримиримости является момент проклятия сына. Ее исступленный монолог нашел свое музыкальное выражение в речитативе на фоне темы опричнины. Это одно из сильнейших мест в партии Морозовой.

Несмотря на подлинный симфонизм, сказывающийся в развитии лейтмотива опричнины, образующего основу «сквозного действия» оперы, и на гибкость вокальных оперных форм, впервые у Чайковского приобретающих такую выразительность, недостатки драматургические (яркий по своей народности образ Натальи не получает должного развития в ходе действия) и музыкальные (отсутствие единства стиля, перегрузка фактуры, невыработанность речитативов) достаточно серьезны, и они отразились на отношении композитора к этой опере.

В антипатии Чайковского к опере «Опричник» порой ощущается не столько признание неудачности произведения, сколько чувство более глубокое, более жгучее: досада на то, что столь мощный художественный замысел пострадал из-за неопытности, а порой и небрежности

композитора. Из всех антипатичных ему собственных сочинений «Опричник» занимает безусловно первое место по длительности, упорству и неизменности такого отношения. Чайковский часто повторял в своих беседах и письмах, что намерен подвергнуть музыку «Опричника» коренной переработке и категорически запретил Бесселю переиздать оркестровую партитуру. Как известно, композитор не успел выполнить своего намерения. Но даже в настоящем, далеко не совершенном виде опера представляет значительный интерес.

«Кузнец Вакула» и «Черевички»

Опера «Кузнец Вакула» была написана и оркестрована в исключительно короткий срок — в течение лета 1874 года (закончена 21 августа 1874 года). Композитор спешил закончить оперу к конкурсу, ошибочно полагая, что срок подачи истекает осенью того же года. На самом деле конкурс состоялся годом позже.

Первоначально либретто «Кузнеца Вакулы» было заказано для А. Н. Серова, который не успел написать задуманную им оперу. После смерти Серова Русское музыкальное общество объявило конкурс на сочинение оперы на либретто в стихах Я. Полонского, согласно повести Гоголя «Ночь перед Рождеством». Чайковский получил первую премию.

Премьера оперы состоялась в Петербурге 24 ноября 1876 года. «Кузнец Вакула» был поставлен много тщательнее, чем «Опричник», декорации оказались превосходными. Однако Чайковский до известной степени был прав, когда писал Танееву (2 декабря 1876 года): «Вакула» торжественно провалился». Обстановка блестящей премьеры (на спектакле присутствовали братья Рубинштейны и другие светила музыкального мира) и связанные с ней ожидания не оправдались: благожелательная часть публики недоумевала, а враждебная группа оглашала театр энергичными свистками. Причина неуспеха лежала, по мнению критики, в преобладании меланхолических настроений, тогда как сюжет требовал легкого комизма. Между тем опера сделалась репертуарной: в течение 1876—1880 годов состоялось восемнадцать представлений.

Чайковский высоко ценил музыку «Кузнеца Вакулы», но отлично сознавал недостатки своей партитуры.

Опера «слишком запружена подробностями, слишком густо инструментована, слишком бедна голосовыми эффектами... Стиль «Вакулы» совсем не оперный, нет ширины и размаха»,— писал он Танееву в том же письме.

Вероятно, эта двойственная оценка «Кузнеца Вакулы» навела композитора на мысль внести исправления и дополнения в партитуру. Новую редакцию «Кузнеца Вакулы» Чайковский закончил 22 марта 1885 года, после месяца работы. Изменения, внесенные композитором, довольно многочисленны, но не меняют по существу ни замысла, ни построения оперы. Тем не менее Чайковский дал опере во второй редакции новое название — «Черевички».

Первое исполнение «Черевичек» состоялось 19 января 1887 года в московском Большом театре под управлением автора. Это было первое выступление Чайковского в опере за дирижерским пультом.

Опера «Черевички» прочно вошла в репертуар многих театров и до наших дней пользуется большой популярностью.

Классическое русское оперное наследие небогато комическими сюжетами. За исключением комических опер XVIII и начала XIX века, а также бесчисленных водевилей, русская сцена в период расцвета национального оперного творчества видела на своих подмостках считанное количество произведений, с известной натяжкой оправдывавших название «комическая опера».

Почти полное отсутствие опер комического жанра в русском оперном искусстве времен Чайковского объясняется теми серьезными идейными задачами, которые ставила перед собой передовая композиторская школа. Следуя принципам Глинки, она преимущественно разрабатывала исторические и эпические (былинно-сказочные) сюжеты. Комизм входил составной частью в большую тематику «Русалки», «Бориса», «Игоря» и направлен не столько на беззлобную насмешку, сколько на критику русской действительности. Но именно эта сторона мало занимала Чайковского при создании «Кузнеца Вакулы». У композитора, по-видимому, был иной замысел: он стремился создать хоровую народную лирико-комическую оперу.

Главный герой спектакля Чайковского — народ, и действующие лица несложной и забавной гоголевской «истории с мифологией» глубоко народны. В сюжетной интриге, центром которой являются Вакула и Оксана, принимают активное участие все народные персонажи оперы.

У Вакулы, как и у Оксаны, большая и красивая вокальная партия. Но у него она фактически заканчивается во второй картине второго акта оперы, а в двух последних актах, когда он отправляется за черевичками, возвращается с ними и дарит их Оксане — одним словом, когда он идет верным путем к своему долгожданному счастью, именно тогда его партия становится совершенно незначительной, растворяясь в народных сценах последнего акта. Его возвращение в Диканьку не сопровождается любовным дуэтом. Композитор прекращает его излияния Оксане и торопится передать функцию завершения оперы хору кобзарей, олицетворяющему народ.

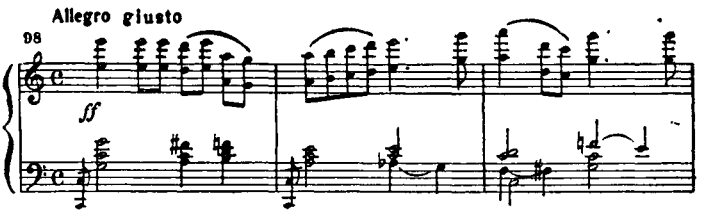
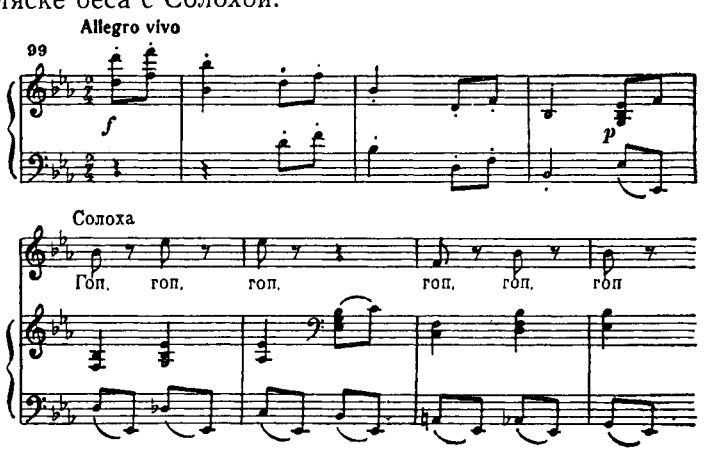
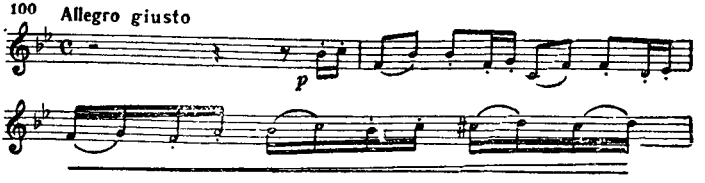
Едва ли можно назвать другую оперу Чайковского, где была бы такая масса народных хоров и народных образов, такое обилие народных бытовых сцен. В этом смысле опера «Черевички» занимает в наследии композитора совершенно особое место.

В «Черевичках» целые сцены и даже целая картина представляют венок народно-песенных и танцевальных номеров. В этом смысле опера разрабатывает на украинском материале народные элементы опер Глинки (хоровое начало, народный финал).

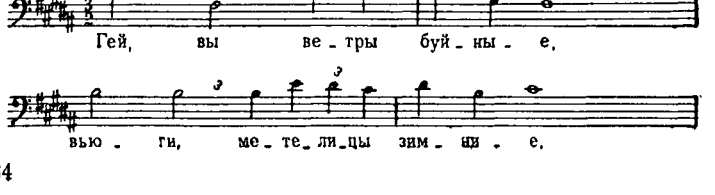
Народное начало в «Черевичках» составляют два основных элемента: один из них реальный, а другой фантастический, созданный народным воображением. Оба они тесно связаны между собой. Так, например, Солоха наделена чертами бытового сельского персонажа, и вместе с тем она — ведьма. А ее сын, кузнец Вакула,— вполне реальная личность — вступает в сношения с чертом. В музыке оба плана — «бесовский» и «действительный» — переданы разными выразительными средствами: главные сказочные лица — бес и Солоха — воплощены в «скерцозных» звучаниях и танцевальных ритмах (гопак), подчеркивающих комизм «нечистой силы» и резко отличных от интонационного и ладового строя музыки «реального» плана.

Различие между «бесовскими» и «реальными» лицами в музыке «Черевичек» сказывается уже в увертюре

оперы, к слову сказать, единственной оперной увертюре Чайковского (не считая первой его оперы «Воевода»).

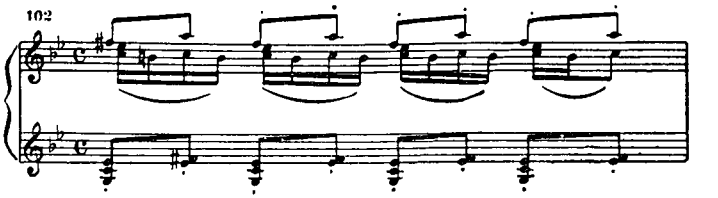
Увертюра «Черевичек» открывается вступлением Andante con moto на тему одного из разделов большой арии Оксаны в начале второй картины первого акта (Оксана одна у себя в хате):

В начале увертюры данный мотив Оксаны находит широкое симфоническое развитие. Беспокойные модуляции, секвенции, терпкий гармонический язык — все передает изменчивый нрав Оксаны. Данное развитие приводит к торжественной мелодии гимна кобзарей, венчающей собой оперу. На этом кончается вступление, открывая путь классическому сонатному аллегро. Первая его тема — «бесовского» происхождения: она соответствует пляске беса с Солохой:

Блестящая симфоническая разработка ее в главной партии увертюры превращает эту тему «двух кварт» в причудливое оркестровое скерцо. Оно обобщает всю фантастическую сторону спектакля:

Второй темой служит ариозо Вакулы. Скерцозность достигает своей вершины в разработке увертюры, и после репризы, с ее двумя темами — «бесовской» и темой любви Вакулы,— наступает величественная кода на той же мелодии гимна кобзарей.

Нам представляется, что увертюра к «Черевичкам» программна. Она воспроизводит в симфонической форме ход действия оперы, отвлекаясь от эмпирики событий и стремясь к большим масштабам истолкования идеи оперы. Andante con moto своей структурой (капризы Оксаны и гимн кобзарей) обнаруживает идею, хорошо знакомую нам по другим произведениям Чайковского программного характера. Это — индивидуум и народ. Музыка экспозиции сонатного аллегро выражает временную победу беса над Вакулой. Разработка и реприза усиливают этот тезис. В коде звучит народная музыкальная стихия, растворяющая страдания Вакулы и обещающая счастливый конец, едва ли не единственный в оперном наследии Чайковского (наряду с «Иолантой»).

В начале первого акта оперы краткое ариозо Солохи и ее дуэт с бесом открывают две линии развития действия. Одна из них — лирическая — выражена в томном, выдержанном в украинском народном характере ариозо Солохи, а другая — скерцозная — в ритме гопака. На этом скерцозном гопаке построена и сцена полета беса с Солохой, и впоследствии музыка полета беса, оседланного Вакулой. Характер фантастического элемента меняется в картине вьюги, злокозненно вызванной бесом с целью украсть месяц с неба. Мелодия заклинания сперва интонируется бесом, а затем повторяется сонмом нечистых духов:

В. И. Рааб
в роли Оксаны
(«Кузнец Вакула»)

Тут фигура беса, как и его партия и ее могучий отголосок у хора, ненадолго теряет свою комедийность. Но такова живучесть комического элемента в опере, что все страшное очень скоро переключается в мирную и невыразимо смешную сцену, подсказанную Гоголем: Панас с Чубом бродят в темноте и натыкаются неожиданно на вожделенный кабак. Они восклицают: «Шинок! Шинок!» — с таким же одушевлением, как матросы приветствуют землю, завидев ее с корабля: «Земля! Земля!»

Сказочность вызывает в Чайковском также и требование выполнения колористических задач. А это, в свою очередь, вызывает применение новых для того времени ладов — уменьшенного и увеличенного, служащих характеристикой беса. Чайковский вводит свои меткие характеристики в четкую конструктивную форму песен, танцев, куплетов и других народных жанров. Например, первая характеристика беса:



вторгаясь в куплеты Солохи, нисколько не нарушает их плавного последования. Демонический элемент метели сказывается в необычных последованиях увеличенного лада во время хорового эпизода («Потемнела светлота, побелела темнота»), а также в хроматических последованиях, сопровождающих диалог Чуба и Панаса. Замечательно внутреннее единство действия и музыки: разбушевавшаяся стихия метели лишь постепенно уступает место бытовой сцене в хате Чуба и покорно ложится у порога хаты. Ее отзвуки начинают собой сцену у Оксаны [1].

Продолжение фантастического элемента — это уже знакомый нам гопак Солохи и беса. Следующее появление фантастических существ — в сцене с русалками, где фантастический элемент сливается с человеческим [2]. Их плач и стенания, их жалобы на то, как им холодно подо льдом, мрачный голос лешего, сопровождающий их причитания,— все это выходит за пределы гоголевского сюжета и живописует душевное состояние Вакулы.

Вообще вся первая картина третьего действия оперы заслуживает пристального внимания. Уже симфонический антракт Andante non tanto полон тревоги. Диалог между валторной (краткий мотив в пределах *c—es* с упором на *es*) и перемежающимися деревянной духовой

[1] Чайковский придавал большое значение этому моменту. Н. Кашкин вспоминает: «Кузнец Вакула» был в 1876 г. поставлен в Петербурге на сцене Мариинского театра; постановка была сделана роскошная, но, к сожалению Петра Ильича, между первой и второй картиной первого акта не сделали, во избежание лишнего расхода, снежной бури, закрывающей всю сцену; в это время должна была, по его предположению, делаться перемена декораций. Вместо того предпочли просто опустить занавес, а оркестр продолжал доигрывать картину бури до поднятия занавеса для второй картины» (Кашкин. Воспоминания, стр. 107—108).

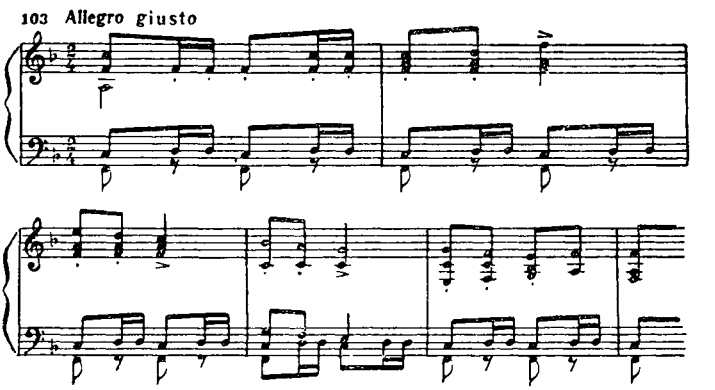
[2] Сцена русалок в либретто Полонского заменила собой гоголевскую сцену у Пацюка.

Б. Б. Корсов
в роли Беса

и смычковой группами (мотив «выкликания» f_2—c_3—f_2) образует своими краткими интонациями звуковую картину природы, а частая смена тональностей, вплоть до самых отдаленных (As, c, f, D, e), неустойчивые интонации и новый мотив виолончелей (соединение обеих названных с характерной новой интонацией страдания) — все говорит о человеческих чувствах тоски и тревоги. Так Чайковский быстро переключает образы природы в сферу человеческих переживаний.

Хор русалок — фа минор — открывает собой третью картину оперы. Невеселый зимний пейзаж на берегу реки служит фоном фантастической сцены: «обледенелые» русалки выходят из проруби и мелькают в неверном свете луны. Как бы издалека раздается их пение: «Темно нам, темно, темнешенько, нам, словно в темнице, жутко». Жалобная мелодия начинается падающими интонациями в пределах кварты f_2—c_2; характерный размер $^5/_4$ вперемешку с $^3/_4$ усиливает ощущение беспокойства, а выдержанная в басах квинта, в соединении с однообразной триольной фигурацией виолончелей, придает музыке характер «застоя». Пение русалок вызывает ассоциацию с народными причитаниями (например, повторяющийся мотив f—e—c и его разновидности). Переходы

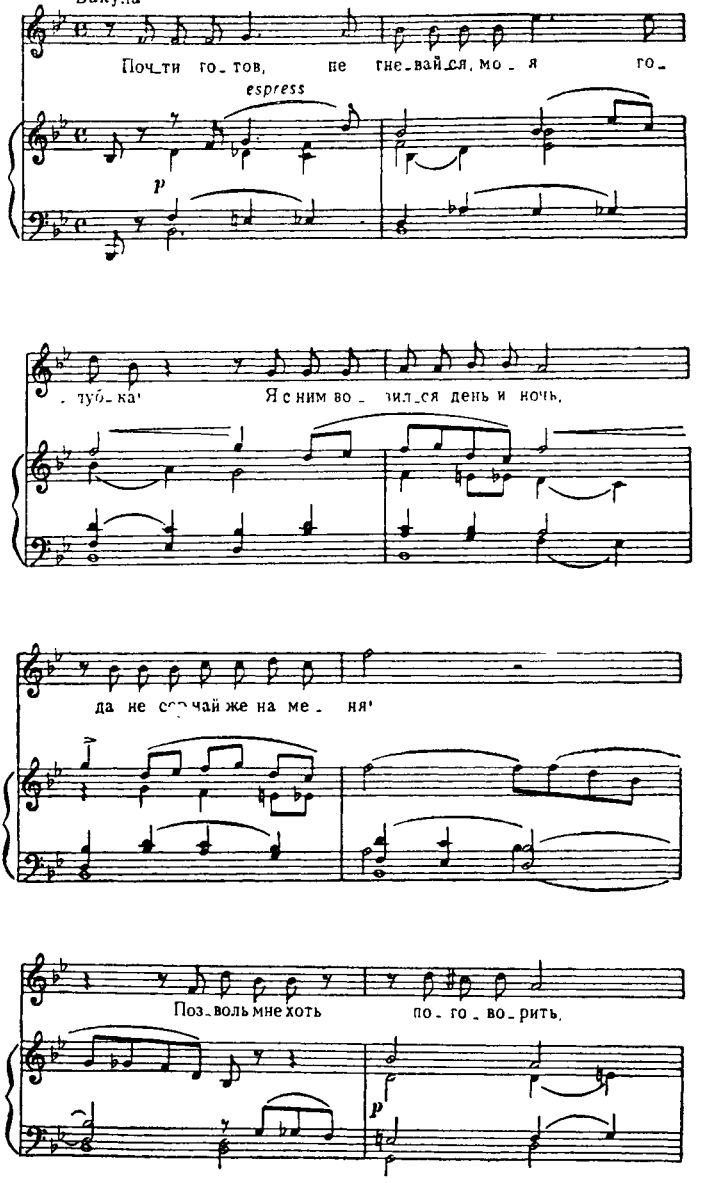
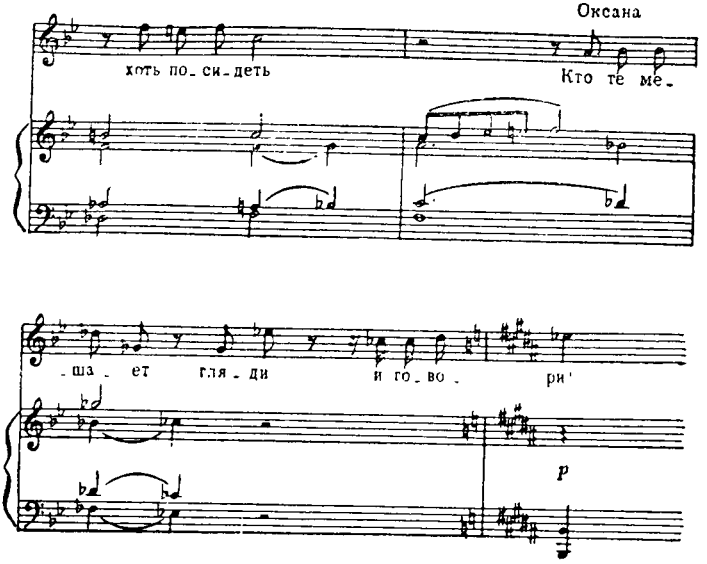
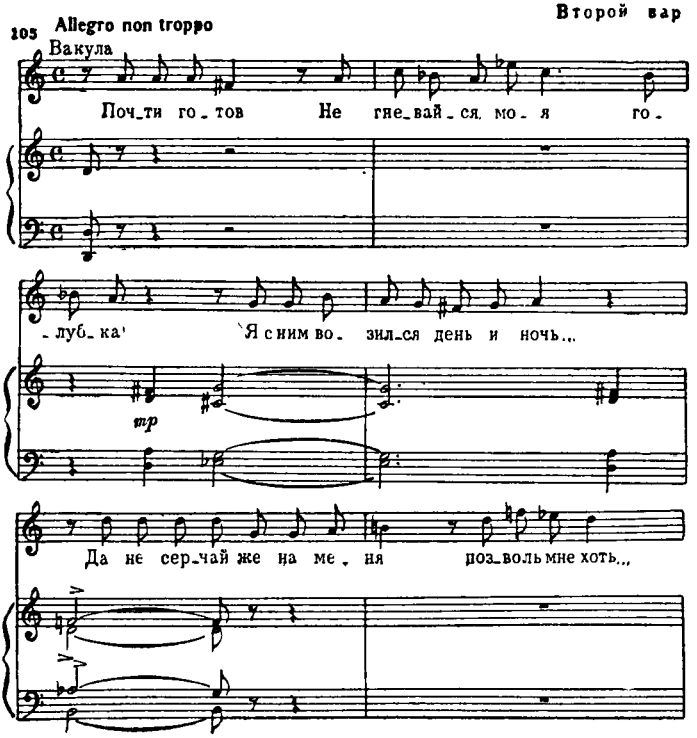
от жалобных минорных интонаций к мажорным эпизодам и обратно (f, As, c, es, H, es, As) создают фантастический колорит.

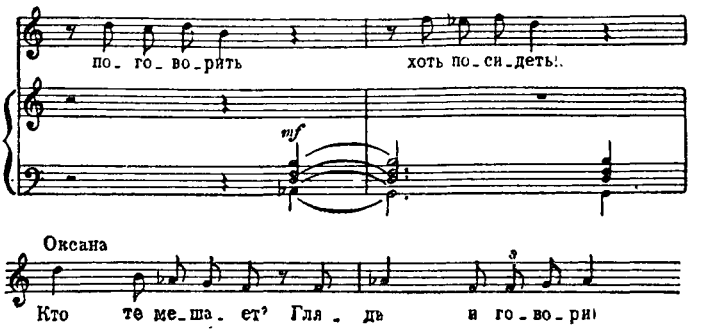
Во второй своей половине звучность хора светлеет, появляется мажор... Русалки поют: «Тресни, синий лед, в блеске радостном золотых лучей», но леший продолжает свои тоскливые реплики. С появлением беса в музыке выступает скерцозный элемент. Сцена победы над бесом — один из самых веселых моментов спектакля. Вакула верхом на бесе мчится в Петербург к царице:

и тот же бес доставляет его обратно в Диканьку. На этом действие фантастических сил в опере кончается.

Обратимся к сфере реальных образов в опере «Черевички». Во второй картине оперы лирико-бытовой элемент получает полное господство. Главные моменты ее — ария Оксаны, ариозо Вакулы и народные хоры колядующих. Ария Оксаны рисует облик капризной красавицы не непосредственно, то есть не придавая капризного характера самой мелодии, ею исполняемой, а через причудливые чередования речитативов и ариозо на спокойном народного характера напеве: «Цвела яблонька в садочке, цвела да повяла...». Собственно, это не ария, а целая сцена, где проходят, сменяя друг друга, задумчивость, грусть, кокетство, думы о девичьей доле. Такую развернутую экспозицию музыкального образа Морозовой мы уже наблюдали во второй картине «Опричника».

М. Д. Михайлов в роли Чуба

Ариозо Вакулы «О, что мне мать, что мне отец» рисует героя-любовника исключительно со словами страстного признания на устах. Но признание вызывает у Оксаны только насмешки, которые доводчт простодушного кузнеца до отчаяния, а слова ее раскаяния уже не застаюг Вакулу — он покидает хату коварной дивчины со словами: «Змея ты подколодная». Ария Оксаны и ариозо Вакулы отмечены чертами украинского народно-романсового мелоса. Точнее говоря, перед нами пример синтеза народно-песенного жанра с жанром ариозным.

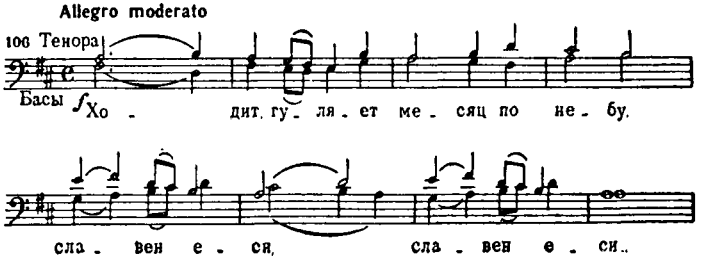
В данной сцене особенно наглядно сказалась работа Чайковского над переделкой «Кузнеца Вакулы» в «Черевички». Он умножил речитативы за счет ариозных интонаций. Но эти новые речитативы не поколебали, а, наоборот, укрепили мелодику оперы. Приведем пример из музыки второй картины в обеих редакциях:

Почти го_тов, не гне_вай_ся, мо_я го_
espress
p
_ тубка! Я с ним во_ _ил_ся день и ночь,
да не сорчай же на ме_ _ня!
Поз_воль мне хоть по_го_во_рить,
p

Оксана
хоть по_си_деть
Кто те ме_
_ша_ ет гля_ди и го_во_ ри'
p

Второй вар
105 Allegro non troppo
Вакула
Поч_ти го_тов Не гне_вай_ся, мо_я го_
_луб_ка' Я с ним во_зил_ся день и ночь...
mp
Да не сер_чай же на ме_ня поз_воль мне хоть...



Мы видим тут два музыкальных варианта одного и того же текста.

В первом варианте (прим. 104) в оркестре звучит лейтмелодия Вакулы с полным сопровождением. Контрапунктирующий вокал мелодического речитатива первого варианта значительно уступает по своей выразительности второму варианту. В этом втором варианте аннулируется господствующее положение оркестра, лишь изредка дающего аккордовую опору речитативу. Итак, переработка идет одновременно в двух направлениях: увеличивается выразительность мелодического речитатива и уничтожается ведущее значение оркестра, освобожденного от своих мелодических функций. Таков в основном характер и других изменений в речитативах данной сцены оперы. Цель этих преобразований — соединить наибольшую доходчивость слова с полнотой выразительной силы мелодии голоса.

В высшей степени замечателен хор колядующих, служащий фоном заключительной сцены второй картины первого действия:



Это — «щедрівка», обрядовая песня, распевавшаяся с соблюдением строго народного голосоведения в украинских селах в «щедрий вечір», то есть в ночь под рождество.

Проследим проведение народно-песенного начала, составляющего интонационную основу «реального» плана спектакля, в дальнейшем течении оперы. Перед нами встает целая вторая картина второго действия, насыщенная колядками и щедрівками. Именно названная картина является центральной не только по своему местоположению в опере, но и по идейному ее смыслу: господству народного начала, празднично приподнятому настроению. Хор-щедрівка «Выросла у тына красная калина» представляет несколько народных мелодий, соединенных между собой общностью жанра и включенных в единую трехчастную форму. Композитор разворачивает здесь картину коляды, последовательно вводя в действие различные группы колядующих. Мелодии эти следующие: «Выросла у тына», «Тихая ноченька», «Гей вы, сивые усы», «Ласточка, перелеточка», «Выросла у тына».

В последнем акте оперы назовем народные причитания Оксаны и Солохи (дуэт) и песню про шинкарку (мужской хор). Главный смысловой момент последнего акта — его финал (песня кобзарей) — уже объяснен нами.

В заключение еще раз подчеркнем всю оригинальность этого подлинно народного спектакля Чайковского. Не следует забывать, что «Майская ночь» Римского-Корсакова и «Сорочинская ярмарка» Мусоргского были созданы после «Кузнеца Вакулы», и, таким образом, Чайковский явился пионером нового лирико-комического жанра в русской оперной классике.

Основная особенность этой оперы — проникновение народной интонации во все поры музыкальных образов спектакля. Отметим также обилие симфонических (оркестровых) эпизодов и наличие широко развитой увертюры. Все это свидетельствует о преобладании в опере симфонического начала. От «Кузнеца Вакулы» идет прямая линия к лирике «Евгения Онегина», так как онегинский мелодический речитатив, онегинская ариозность заложены уже в мелодическом строе этой оперы, и в первую очередь в партиях Оксаны и Вакулы.

«Евгений Онегин»

Работа над сочинением «Лирических сцен по Пушкину» — оперы «Евгений Онегин» — начата Чайковским в мае 1877 года и закончена 13 января 1878 года. Сценарий составлен при участии К. С. Шиловского и в первоначальном виде опубликован М. И. Чайковским. Сценарий снабжен замечаниями Модеста Ильича:

«Держась и в расположении сцен и в стихах возможно ближе подлинника и позволяя себе только в редких местах вставки своего сочинения, либреттисты допустили одно капитальное уклонение от образца, заставив в последней картине оперы Татьяну пасть в объятия Онегина. Но в 1880 году осенью, перед представлением оперы в Большом театре в Москве, Петр Ильич привел конец оперы в тот вид, в котором мы его знаем теперь.

Участие К. С. Шиловского в составлении либретто, кроме сценариума, ограничивается французским и русским текстом куплетов Трике; все остальные вставные стихи принадлежат композитору» [1].

О музыке «Онегина» Чайковский писал Н. Ф. Мекк 25 июня 1878 года: «...ни одного сочинения я не писал с такой легкостью, как эту оперу». И действительно, несравненная прелесть музыки позволяет думать, что мелодии вылились непосредственно, с той же легкостью, как первоначальные эскизы некоторых романсов, записанные на полях книги во время прогулки или при других случайных обстоятельствах. В том же письме композитор предлагает своей корреспондентке переслать ей «полное последование черновых рукописей» оперы для сличения с напечатанным клавиром и указывает, что «рукопись можно иногда разобрать совершенно свободно; в ней мало помарок» [2]. С этим мы еще встретимся в черновиках некоторых романсов, которые ничем не отличаются от окончательной редакции. Но есть и существенное различие: там — произведение в четыре страницы, а тут — опера в семи картинах, партитура которой содержит триста пятьдесят семь страниц. Перед нами результат гениального вдохновения и редкой силы творчества.

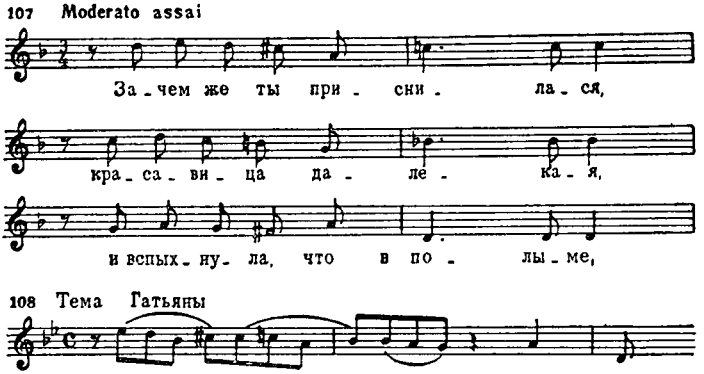
[1] ЖЧ, т. II, стр. 204.
[2] К несчастью, эта рукопись исчезла бесследно.

Дом в Кларане (Швейцария), где жил П. И. Чайковский в конце 70-х годов

Вступление к опере целиком посвящено изложению и вариантам основной темы Татьяны. Тема представляет собой ряд секвенций с остановкой на доминанте.

Тема выражает крайнее беспокойство, тревогу, едва уравновешиваемую «ответом» — каденцией. После беспокойных, сплошь неустойчивых, модулирующих, испещренных хроматизмами секвенций первой части средний ми-бемоль-мажорный раздел представляет собой спокойную диатоническую, устойчивую трактовку той же темы.

Мы считаем необходимым коснуться вопроса о происхождении темы Татьяны или, точнее, ее основного раздела. Его прообраз мы находим в романсе «Зачем же ты приснилася». Если мы сопоставим первые шесть трехдольных тактов (18 четвертей) вокальной мелодии романса «Зачем?» с двумя четырехдольными тактами (9 четвертей), открывающими собой вступление к «Онегину», то установим многие важные аналогии. Диапазон обеих мелодий один и тот же, при общем движении вниз. Вдвое бóльшая протяженность мелодии романса объясняется тем, что все три четных такта представляют задержку мелодического движения — остановку на досягнутой ступени. Если отвлечься от этих остановок, придающих мелодии чувственную медлительность, пассив-

ность, и сосредоточиться исключительно на интенсивном движении голоса в нечетных тактах, то окажется, что полученные таким образом девять четвертей непрерывного поступенного движения вокальной мелодии вниз почти полностью воспроизведены в упомянутой мелодии Татьяны, вплоть до деталей:

Общие опорные пункты d_2—cis_2—c_2—b_1—a_1—g_1 и заключительная интонация a_1—d_1 указывают на внутреннее единство двух структур. Обилие общих признаков определяют даже гармонические обороты, вплоть до общих гармоний на тех же звуках мелодии (например, двойная доминанта соль минора *a*—*cis*—*e* на звуке *cis* в мелодии). Правда, мелодия романса более ленива, более расцвечена близлежащими звуками[1], более тягуча благодаря задержкам на отдельных звуках, а мелодия Татьяны лишена задержаний, полна активной тревоги, не завершена, обрывается на доминанте, в то время как романсовая мелодия находит в дальнейшем свое тоническое завершение.

Тема Татьяны гораздо проникновеннее по своему психологическому смыслу, по своей выразительности. Искренность, порывистая устремленность чувства в теме Татьяны раскрывает в концентрированной форме обобщенные и притом самые существенные черты этой выдающейся натуры, в то время как мелодия романса рисует

[1] Основная мелодическая формула соответствует группетто, что увеличивает элемент «любования».

Глебово

иной, гораздо более обычный, чтобы не сказать обыденный, образ. И тут и там — стремление, тоска, порыв «к нему», «к ней», но в первом случае налицо громадная духовная неудовлетворенность, тоска по деятельной жизни, стремление покончить с жалким, пошлым прозябанием. А во втором случае — красивая вспышка страстного чувства, не более того! Переживание здесь несравненно уже и, несмотря на сильную страсть, значительно «благополучнее», чем у Татьяны.

Таким образом, романсовые интонации, будучи приобщены к крупному творческому замыслу, приобрели новые выразительные качества, сделались носителями нового художественного образа. В данном случае это качественное преобразование выразительного начала мелодии романса обусловлено тем, что композитор придал ей большую интенсивность, освободив от обильных задержаний, убрав ее опевание близлежащими звуками и лишив тонического завершения [1].

[1] Другой, более обобщенный прообраз темы Татьяны — тема интродукции к «Лебединому озеру».

Обращает на себя внимание оркестровка вступления; тут композитор широко пользуется частой сменой инструментов и групп в целях тонкой фразировки. Уже классики знали подобный прием (увертюра к «Свадьбе Фигаро», такты 7 и след.); у Бетховена он достиг значительного удельного веса. В средней части вступления строгая смена коротких построений — явление частое, а постоянная смена оркестровых групп не оставляет сомнений в правильности этого важного фразировочного приема (например, переброска от флейты к гобою и затем к валторне). Оркестровке оперы «Евгений Онегин» присуща камерность как в отношении состава, так и в смысле принципов употребления инструментов и их групп, в полном соответствии со стилем музыки спектакля.

Меланхолическая натура Татьяны обнаруживается уже в первой речитативной фразе под звуки ее темы у смычковых. Беззаботный нрав Ольги выражается не столько в музыке, сколько в словах ее известного ариозо. Начало, с его прекрасным распевом на словах «Вздыхать, вздыхать...», может быть объяснено как неосознанное подражание Татьяне, которой Ольга себя противопоставляет, так же как и дальнейшие печальные обороты («зачем вздыхать» — *es—des—ces—ces—b*). В конце ариозо на словах «...меня ребенком все зовут» густой нижний регистр меццо-сопрано не вяжется с игриво-легким текстом.

Между тем ариозо Ольги имеет свой внутренний смысл и оправдание, несмотря на несоответствие шаловливому и пустоватому существу Ольги[1]. Ариозо имеет

[1] Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда, как утро, весела,
Как жизнь поэта, простодушна,
Как поцелуй любви, мила.
Глаза, как небо, голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Все в Ольге... Но любой роман
Возьмите, и найдете, верно,
Ее портрет: он очень мил;
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно.

(Пушкин)

более общее значение. Его спокойное течение, невозмутимый оптимизм, благородные контуры его мелодии на фоне светлых, легких фигураций деревянных духовых или смычковых выражают аполлоническое начало. Нежное облачко грусти быстро тает, уступая место спокойному, ясному напеву. Для Чайковского подобные экскурсы в область светлого, гармоничного восприятия жизни были необходимым противовесом глубоким драматическим переживаниям.

Характер Тани продолжает раскрываться перед слушателем в ряде мелодических речитативов. Чайковский остерегается дать в экспозиции спектакля полную характеристику героини. По существу, вся опера раскрывает постепенное становление выдающейся натуры, и никакая отдельная ария не могла бы исчерпать содержания этой целомудренной и страстной души. В диалоге с матерью она открывает причины своей печали: она наивно рассказывает ей, как сочувствует любовным страданиям двух несчастных героев какого-то романа. Между тем ее лихорадочная тоска, напряженная мечтательность вызваны не чтением. Пушкин и Чайковский недвусмысленно отвечают на вопрос о причинах страданий Тани: «...я здесь одна, никто меня не понимает, рассудок мой изнемогает, и молча гибнуть я должна». Это — правдивое признание молодого незаурядного существа, обреченного на прозябание и в девичестве, и в будущем замужестве. Она не знает и не может знать, какой жизненный путь принес бы ей удовлетворение. Но она твердо знает, что обычная стезя ей ненавистна. Малейшее соприкосновение с действительностью дало бы ей хотя бы *направление мысли*, как это показал на примере Наташи Ростовой Л. Н. Толстой[1]. Но этой среды у Татьяны нет, и недаром в ее знаменитом сне окружающее общество представилось ей в образах отвратительных уродов...

Вся тоска, вся жгучая неудовлетворенность Татьяны находят свое выражение уже начиная с первой картины оперы. Характерно, что переполох у Лариных по случаю приезда Ленского и Онегина выражен в музыке только

[1] Как известно, Наташа, будучи замужем за Пьером Безуховым, выражает активное сочувствие движению декабристов и приветствует участие в нем Пьера.

тревожным вариантом темы Татьяны, в ее стреттной форме, на долгом доминантовом органном пункте *h*.

Момент появления гостей очерчен Чайковским очень ясно. Беспокойные фигуры ожидания заканчиваются громогласной доминантой на *h*. Однако с момента появления гостей звучит размеренный мотив, своего рода формула вежливости, и притом не в ожидаемом ми мажоре, а совершенно неожиданно в соль мажоре (Meno mosso quasi andante). Внешняя действительность — церемониал представления незнакомого гостя — прервала волнение Татьяны. Ожидаемый ми мажор осуществляется только в ариозо Ленского. Удовлетворение в любви составляет временно удел одного лишь Ленского, отнюдь не Татьяны.

«Татьяна,— пишет Чайковский,— не только провинциальная барышня, влюбившаяся в столичного франта. Она — полная чистой женственной красоты девическая душа, еще не тронутая прикосновением к действительной жизни; это мечтательная натура, ищущая смутно идеала и страстно гоняющаяся за ним. Не видя ничего подходящего к идеалу, она остается неудовлетворенной, но покойной. Но стоило появиться лицу, по внешности отличающемуся от среды пошло-провинциальной, она вообразила, что это — идеал, и страсть охватила ее до самозабвения. Пушкин превосходно, гениально изобразил мощь этой девической любви, и я с самых ранних лет моих всегда бывал потрясен до глубины души глубокою поэтичностью Татьяны после появления Онегина» (письмо к Н. Ф. Мекк 28 сентября 1883 года).

Чайковский правильно понял самую сущность образа Татьяны и сумел воспроизвести этот дорогой ему образ с благоуханной свежестью в музыке «Евгения Онегина». К сожалению, в квартете недостаточно ярко показана первая — внезапная и сильная — реакция Татьяны на появление Онегина: «Я дождалась, открылись очи, все будет мне твердить о нем и душу жечь любви огнем». Полному раскрытию этой чистой и пламенной страсти композитор посвящает всю вторую картину оперы.

Как бы для контраста с тревожным состоянием духа Татьяны Чайковский сразу же после квартета показывает видимое счастье любви в сцене объяснения Ленского и Ольги. В сущности, говорит один Ленский. Оль-

га, в силу своей натуры, вполне спокойна и пассивна. Монолог Ленского облечен в форму ариозо. Ариозо рисует юношу-идеалиста, чья душа переполнена любовью; чувство это, наделяющее посредственную девушку несуществующими качествами, рождено не столько реальностью, сколько не знающим границ поэтическим воображением.

Остановимся на особенностях конструкции ариозо. Когда утвердилась тоника ми мажора и оркестр начинает излагать прекрасную тему будущего ариозо, между Ленским и Ольгой возникает на этом фоне небольшой диалог-речитатив. Фраза Ленского: «...долгий день прошел в разлуке, это вечность!» — вызывает насмешливую реплику Ольги: «Вечность! Какое слово страшное. Вечность — день один...» Характерен ответ Ленского: «Да, слово страшное, но не для моей любви». Горячее, страстное ариозо Ленского глубоко впечатляет слушателя. Мы встречаемся тут с хорошо знакомыми нам приемами и средствами выразительности, свойственными Чайковскому. В особенности хороши модуляции, создающие контрасты света и тени, оттеняющие минором светлый мажор, придающие в свою очередь минору затаенную страстность. Смелый переход из ми мажора через соль-диез минор в далекую тональность ми-бемоль мажор, с возвращением в исходную тональность, сделан настолько связно и подготовленно, что нисколько не нарушает полной естественности последований. Одна из фраз Ленского — «Всегда, везде одно мечтанье» — уже звучала в романсе Чайковского «Не долго нам гулять с тобой».

Отличная декламация, характерная смена спокойных фраз («Я отрок был, тобой плененный») интонациями все более взволнованными и бурными, учащенными («Ты одно мое желанье, ты мне радость и страданье») и постепенное успокоение к концу — все это в соединении с совершенной формой (кульминация в начале репризы на словах «Как одна душа поэта») и совершенной пропорцией между средней модулирующей частью и крайними частями делает ариозо Ленского одним из совершеннейших образцов подлинного с и н т е з а выразительных средств во имя полноты лирического чувства. Это слияние вытекает целиком из самого содержания образа Ленского.

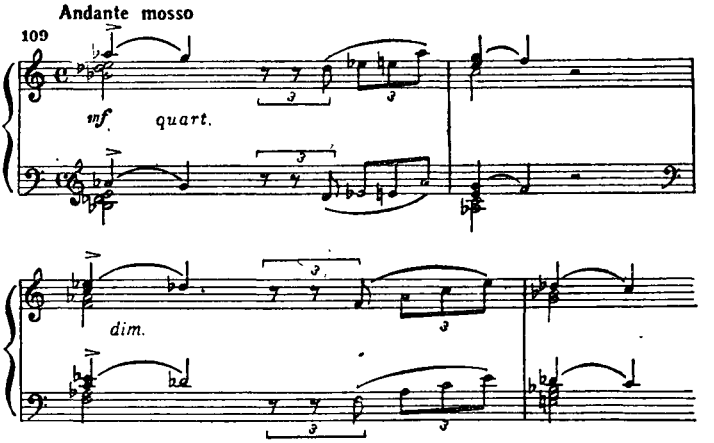
А. Нежданова в роли Татьяны («Евгений Онегин»)

Ларина приглашает гостей ужинать; няня разыскивает Татьяну и Онегина. В оркестре звучит мотив f_2—g_1—a_1—b_1 в различных положениях. Мотив непосредственно связан с образом любви Татьяны к Онегину. В этом убеждает нас реплика оркестра на восклицание Татьяны во второй картине оперы: «Вот он, вот он!» (отыгрыш в $^2/_4$, вторые скрипки, первые скрипки). Этот же мотив нисходящей септимы фигурирует немногими тактами позже на словах «И в это самое мгновенье не ты ли, милое виденье», после чего непосредственно перебрасывается в оркестр (флейты и кларнеты). Мы можем убедиться на этом примере, как тонка и дальновидна тематическая работа Чайковского.

В течение заключительной сцены образ Онегина не получает ни единой стойкой музыкальной характеристики. Исключая момент приезда, когда холодная формула вежливости глушит страстное беспокойство Татьяны, только две красивые музыкальные фразы связаны с образом Онегина.

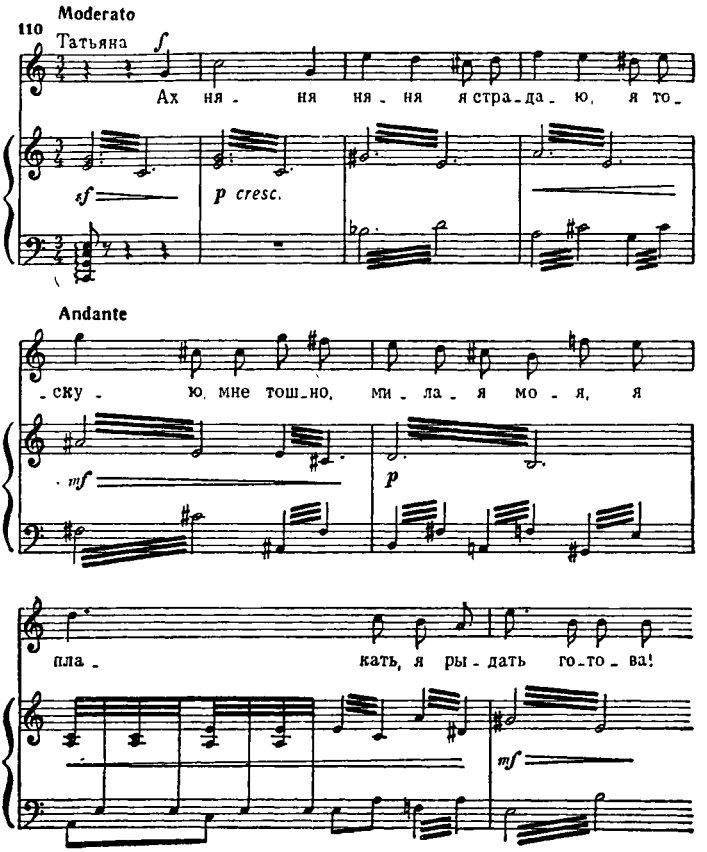
Первая картина драматургически представляет собой подлинную завязку. Задушевный колорит музыки пленяет слушателя начиная с первых звуков вступления. В этой именно эмоциональной теплоте, в спокойном, несколько грустном, но всегда светлом характере лирики Ленского сокрыто начало того процесса развертывания действия, который вскоре всколыхнет весь сонный мир помещичьей усадьбы, разрушит всю кажущуюся прочность «вечной» любви Ленского и приведет к грозным и трагическим событиям.

Вторая картина оперы представляет большой монолог Татьяны, обрамленный в начале и в конце диалогами с няней. Ночная сцена по своей насыщенности и продолжительности, по глубине раскрытия психологии героини представляет небывалое для того времени явление. Задача сцены очевидна. Композитор счел нужным выделить характеристику Татьяны, придать образу девушки глубокие черты. Можно сомневаться в том, что пушкинская героиня, жившая в глухой усадьбе в 20-х годах XIX века, могла переживать так остро, так сложно, как переживает Татьяна Чайковского. Но нет сомнения в том, что зерно характера пушкинской Татьяны заключено и в сценическом образе и в музыке второй картины.

Оркестровое вступление вводит новую тему:

Л. Собинов в роли Ленского («Евгений Онегин»)

В меланхолических вздохах слышится страдание. Это один из мотивов Татьяны, который непосредственно переходит в ее основную беспокойную мелодию с бесконечными секвенциями.

Татьяне, охваченной мечтаниями, не спится. В ответ на ее просьбу Филиппьевна спокойным тоном рассказывает печальную повесть о жизни крепостной женщины. Рассказ няни выдержан в сдержанно-повествовательных тонах, что дало повод некоторым критикам обвинять Чайковского в идеализации дворянского быта и так называемых патриархальных отношений. На самом деле композитор воспроизводит реальную психологию крепостных слуг. Чайковский подчеркивает в образе няни народные крестьянские черты. Этот речитатив, как и все речитативы «Евгения Онегина», ставит оперу на исключительную высоту по своей мелодичности, оставляющей далеко позади предыдущие оперы.

Далее рождается полная томления и огня мелодия Татьяны:

Девушка признается няне: «Я не больна, я, знаешь, няня! Я... влюблена... оставь меня... оставь меня... я влюблена». Диалог звучит на фоне уступающих друг другу мотивов няни и Татьяны.

Отмеченная мелодия частыми модуляциями, неустойчивостью секвенцированных мотивов имеет нечто общее с основной темой Татьяны. Она служит преддверием к большому разделу в ре-бемоль мажоре. Этот существенно новый раздел начинается развернутым предъиктом на доминантовом органном пункте *ля-бемоль*. Беспокойная ритмика, хроматическое движение вверх, постоянные неподготовленные задержания, разрешающиеся в форме

«вздохов», затаенная динамика на тихой, постепенно разрастающейся звучности, стремительное ускорение, приводящее к долго ожидаемой тонике ре-бемоль мажора, наконец, инструментальная фактура — шелест смычковых, синкопы — все это делает музыку исключительно насыщенной. Мелодия голоса вступает на разрешении длительной доминанты в тонику.

Пускай погибну я, но прежде
Я в ослепительной надежде
Блаженство темное зову,
Я негу жизни узнаю!
Я пью волшебный яд желаний,
Меня преследуют мечты!
Везде, везде передо мной
Мой искуситель роковой.

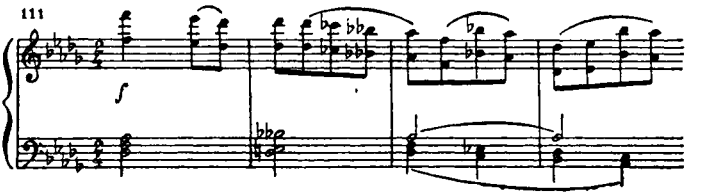
Эти слова мало вяжутся с недавней робкой Таней. И действительно, она уже не та. Страсть захватила все ее существо.

Особенность второй картины заключается в полном отсутствии законченных номеров. Иначе говоря, завершающая тоническая каденция является в то же время и началом нового эпизода. Так и здесь: ре-бемоль-мажорный раздел заканчивается в одноименном миноре (энгармонически — в до-диез миноре). Новая тональность знаменует собой начало раздела основной мелодии Татьяны. Быстрая модуляция в отдаленную тональность ре минор (через ля мажор) обозначает начало длительной сцены письма.

Укажем на принадлежность подобного рода музыкальных фраз, многократно повторяющихся и служащих фоном какого-либо длительного эпизода, к категории музыкальных тем Чайковского, не выражающих какое-либо одно чувство, не характеризующих то или иное лицо, не являющихся типично жанровыми, а служащих нейтральной средой для происходящих сценических событий. Конечно, их нейтральность довольно условна: музыка устанавливает преобладающее настроение того или иного эпизода. Но вместе с тем это настроение настолько обобщенно, что тут не может быть и речи о лейтмотиве. В «Пиковой даме» и «Иоланте» этот прием определит характер музыки многих сцен. В рассматриваемой картине «Онегина» это ре-минорное Moderato assai quasi andante сопровождает значительную часть письма вплоть

до слова «другой!». Спокойно-печальный тип мелодии, составленной из двух частей — плавно восходящей первой и нисходящей по квартам и квинтам второй,— при постоянном повторении и незначительных вариантах, создает общее настроение меланхолии. Только при слове «другой» наступает более яркий эпизод до мажор. Самая возможность «другого» возмущает Татьяну: «Нет, никому на свете не отдала бы сердца я!»

Редкая сосредоточенность чувства достигнута Чайковским во втором ре-бемоль-мажорном эпизоде на словах: «Вообрази: я здесь одна, никто меня не понимает, рассудок мой изнемогает, и молча гибнуть я должна»:



Проникновенность мелодии соответствует самым интимным мыслям Татьяны. Еще раз повторяю, что страсть Татьяны далеко не исчерпывается ее влюбленностью в Онегина. Напротив, влюбленность явилась результатом смутного, но необычайно сильного стремления девушки к иной жизни, в которой она могла бы проявить свои богатые душевные качества.

Чайковский выразил это цветение души в музыке второй картины и закончил сцену письма прекрасной картиной рассвета. В результате напряженного, растущего тремоло смычковых в восходящем мелодическом движении по полутонам рождается мощный до-мажорный аккорд полного оркестра. Ослепительный свет ворвался в комнату... Впрочем, звучность быстро уменьшается, аккорд звучит уже *pp;* Татьяна окончила письмо, на душе у нее легко. Раздается наигрыш пастуха (гобой, впоследствии фагот).

При появлении няни Татьяну вновь охватывает беспокойство. Каждый раз это беспокойство выражено одной и той же ритмической фигурой: Таковы оба момента беспокойства Татьяны во второй карти-

не, ее тревога в третьей картине перед свиданием с Онегиным и волнение княгини Гремины при появлении Онегина в последней картине оперы.

Диалог ведется живо и очень естественно. Музыкальная тематика няни чередуется с темой Татьяны. Но первая господствует; вокальная фраза Татьяны на слова: «Ах, няня, няня, до того ли, что нужды мне в твоем уме, ты видишь, няня, дело о письме» — звучит на фоне мотива няни.

Глубоко своеобразная сцена письма заканчивается полным торжеством любви: тема страсти впервые получает мощное развитие и спокойный утвердительный конец в до мажоре.

В первых операх Чайковского наблюдается интересное и характерное явление: перерастание арии героини во второй картине оперы в большую сольную сцену, обогащенную участием другого лица, ведущего диалог с героиней (Морозова — и Андрей; Оксана — и Вакула; Татьяна — и няня).

Эта тенденция является одной из главных в драматургии раннего Чайковского и растет от оперы к опере, пока не приводит к колоссальному разнообразию ночной сцены во второй картине «Онегина», причем это разрастание совершается путем расширения роли речитативного элемента. Он служит ценнейшим средством выражения психологии героини, образ которой является центральным в драматургии композитора (герои у Чайковского, как правило, более пассивны).

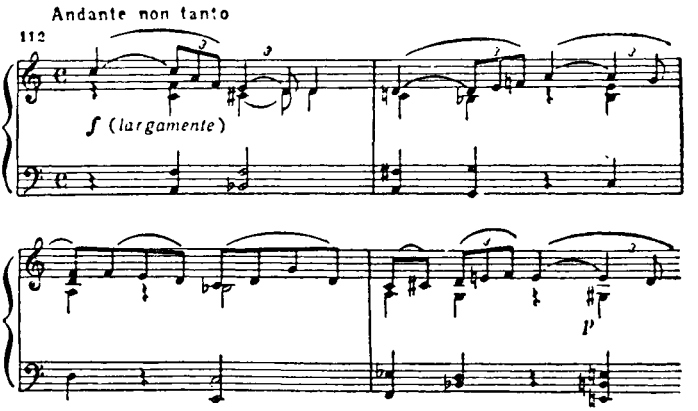
После «Евгения Онегина» «закон вторых картин» временно отступает на далекий план: ни в «Орлеанской деве», ни в «Мазепе», ни в «Чародейке» мы не встречаем монодраматических вторых картин. В дальнейшем такие развернутые сцены, характеризующие героиню, встречаются только в «Черевичках» и в «Пиковой даме».

Еще в первой редакции оперы «Кузнец Вакула» сцена Оксаны и Вакулы во второй картине оперы предвосхищала монодраму Татьяны, служа «преддверием» к ночной сцене во второй картине «Евгения Онегина». При переработке «Кузнеца Вакулы» в «Черевички» Чайковский расширил вторую картину первого акта, введя в нее диалог Оксаны и Вакулы и народный хор и завершив партию Оксаны ее монологом, обнаруживающим чувство героини, в котором она боялась признаться даже са-

мой себе: она любит Вакулу! Таков важный смысл партии Оксаны в новой редакции.

В «Пиковой даме» — самое яркое в операх Чайковского проявление «закона вторых картин»: ария «Откуда эти слезы» явно перерастает в сцену огромной важности для раскрытия психологического состояния героини.

Возвращаясь к операм Чайковского 70-х годов, укажем на всю важность принципа вторых картин для обрисовки самой сути характера героинь — Морозовой, Оксаны, Татьяны. Именно тут, во вторых картинах, раскрываются ведущие черты душевного склада героини, находящие свое развитие в дальнейшем ходе действия. Весь драматургический процесс выделения значительнейших по содержанию сцен сопровождается необыкновенным ростом мелодийности в ариозных речитативах. Царство ариозного мелодического речитатива наступает в «Евгении Онегине», где присутствуют все условия для его господства: самый жанр лирических сцен — камерной психологической драмы — вызывал необходимость такого решения задачи. Итак, в этой опере мелодическая стихия восторжествовала и в области речитатива.

Существенным содержанием третьей картины оперы является свидание, вернее — нравоучение Онегина Татьяне. Появление Онегина вновь, как и в первый раз, прерывает сильную взволнованность Татьяны холодно-учтивой «формулой вежливости»:

Партии Онегина присущи мужественные черты, свидетельствующие о свободе и независимости его высказываний [1]. Заметим характерную фразу Татьяны, выражающую глубокое страдание: «О боже! Как обидно и как больно!» В финале четвертой картины оперы мы услышим из ее уст те же интонации.

Четвертая картина — бал у Лариных — занимает центральное место в общей композиции спектакля как по своему драматургическому значению, так и по качеству музыки. В отличие от предыдущих и последующих картин, она основывается в подавляющей своей части на жанровой танцевальной музыке — на вальсе и мазурке; кроме того, самый популярный вокальный номер — куплеты француза Трике — представляет собой менуэт. Это обстоятельство тем более важно, что именно на балу у Лариных разыгрывается драматическое событие — ссора Ленского с Онегиным, приводящая к гибели юноши поэта.

Танцевальный жанр выступает здесь не только в своей непосредственной функции, но и опосредствованно. Для понимания этого обстоятельства необходимо вспомнить, сколько различных ситуаций, мизансцен, характеров проходит перед зрителем в музыкальном облачении вальса. Тут и среда мелкого уездного дворянства, и шипение завистливых маменек, и мизантропические речи Онегина, и просьбы молодых девушек, приглашающих молодцеватого ротного Трифона Петровича стать распорядителем танцев, и объяснение Ленского с Ольгой, и, наконец, роковая ссора.

Отметим точную последовательность событий. Сложное оркестровое вступление построено на одной из тем Татьяны, достигающей быстрого развития; сосредоточенное спокойствие сменяется уже знакомым нам тревожным ритмом. Чередование этих двух элементов (АВАВ) придает музыке в высшей степени беспокойный характер. Без сомнения, вступление выражает неуравновешенное состояние духа Татьяны.

Действие начинается с вальса. После длинного предъикта на доминантовом органном пункте *ля* начинается блестящий вальс, одна из тех мелодий Чайковского, ко-

[1] Кстати, высокое *фа,* которое обычно берут оперные баритоны в конце этой арии, Чайковским не предусмотрено.

торые завоевали широчайшую популярность. Это вальс в подлинном смысле слова — танцевальная мелодия с различными коленами, меняющимися согласно схеме рондо: АВАСА.

Вальсы Чайковского необычайно многообразны: композитор улавливал самые тонкие различия между отдельными разновидностями этого жанра и умел применить эти различия к характеристике тех или иных ситуаций, идей, образов. В данном случае композитор создал вальс хотя и блестящий, но далеко не парадный, не торжественный. В этом вальсе нет ничего от холодной учтивой условности великосветских балов. Напротив, вальс на балу у Лариных, исполняемый оркестром духовой музыки[1] («Военной музыки никак не ожидали мы»), полон поэзии, жизни, искреннего увлечения. Иногда он трескуч, иногда сентиментален, но всегда безыскусствен и прост. Гости всех возрастов веселятся напропалую, страстный танцор — ротный откалывает замысловатые па.

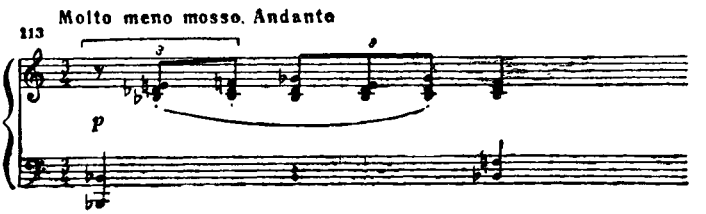
Первое основное колено вальса — ре мажор — звучит полно, громко, под типичный аккомпанемент меди, без всяких ухищрений. Сплошной звучности всего оркестра и хора, восхваляющего бал, противостоит музыка первого эпизода — соль мажор, с его контрастной игрой духовых и смычковой групп. Мужественные фанфары вполне соответствуют сценической функции этого колена: выступает только мужской хор. Второй эпизод — си минор — посвящен жалобам женщин на эгоизм мужей. Тут же непосредственно вступает хор молодых девушек, приглашающих ротного. По существу, это новый куплет — соль мажор. Этими четырьмя мелодиями исчерпывается вальс, и в дальнейшем мы встретимся с их видоизменениями.

До сих пор мы имели дело с типичной «бальной» музыкой в ее непосредственном виде. Но, начиная с этого момента, жанр вальса по временам выступает и не в своей непосредственно танцевальной форме. Мелодии остаются все те же; но в гармоническую ткань вплетаются новые голоса, сопровождение становится более тон-

[1] Само собою разумеется, что вальс исполняется полным составом оперного оркестра. Чайковский мастерски придает ему местами характерный оттенок военной музыки.

ким, более изысканным, возникают интонации страдания, меняется оркестровка. Непрерывно, неизменно звучит один и тот же ритм вальса, и лаконичные, быстро следующие друг за другом веселые, меланхолические и трагические моменты действия показаны во вращающемся калейдоскопе танца. Приходится удивляться, как сжато показаны на фоне этого немолчного ритма не только внешние сцены, жизненный уклад, но и тончайшие оттенки переживаний героев драмы. Именно этот вальс служит объединяющим началом для всех разрозненных, пестрых картин [1].

Онегин танцует с Татьяной под звуки одного лишь смычкового состава, исполняющего основную тему (рефрен). Маменьки сплетничают. Тихая звучность, во-первых, фиксирует внимание слушателя на этом танцевальном эпизоде, а во-вторых, отображает всеобщий интерес гостей к танцующей паре. Через несколько мгновений вновь звучит полный оркестр, вновь кружатся пары. Онегин танцует с Ольгой. Ленский страдает. Небольшая сцена проходит на приглушенной звучности и усложненной гармонической фактуре. Как и всегда, после кратких интимных сцен следует новый взрыв праздничного веселья, и горе Ленского тонет в море звуков.

Бал достигает апогея, музыка — максимального блеска звучности. Следует перерыв в танцах — сцена между Ленским и его невестой. Весь диалог поэта с Ольгой проходит на речитативе ариозного типа. Интонации Ленского проникнуты печалью. На словах «Ах, Ольга, ты меня не любишь» у смычковых звучит мотив глубокого страдания:

[1] Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный,
Чета мелькает за четой.

(Пушкин)

Музыка не расплывается в речитативах, а объединена четкими ритмическими формулами. Начиная со слов Ольги «все это пустяки и бред», в оркестровом сопровождении явственно намечается ритмическая формула вальса. Объяснение прерывается появлением мосье Трике. Чайковский ввел куплеты в сцену бала, и в результате получилась живая, непринужденная бытовая сценка.

Бал продолжается. Распорядитель танцев — ротный — приглашает «господ и дам» принять участие в мазурке. Следует задорная и блестящая музыка бальной мазурки, интересная по своей ритмической структуре. Трехтактовые построения чередуются с двухтактовыми, и внутри трехдольного размера возникают перебивающие его двухдольные фигуры. Прелестное, задумчивое, полное трогательной грусти трио мазурки (ми минор) служит фоном трагического диалога между Онегиным и Ленским.

Во время последней реплики Ленского в нежный мотив вторгается двухдольное деление, заимствованное из основной темы мазурки. Но тут оно приобретает зловещий смысл. После слов Онегина: «Что? да ты с ума сошел!» — в сопровождении мелодии появляется печальная интонация *h — c — ais — h* у альтов. С ней мы уже знакомы по сцене объяснения с Ольгой. Позже мы убедимся, что этот мотив составляет часть мотива обреченности Ленского.

Дальнейший диалог протекает стремительно и бурно. Танцы прекращаются, двухдольные перебои ритма и возгласы хора создают тревожную атмосферу. Слова Ленского: «Онегин! вы больше мне не друг, быть близким с вами я не желаю больше! Я... я презираю вас!» — проходят на фоне резких аккордов всего оркестра, образующих половинный каданс в ми миноре. Все яснее проступают черты мотива обреченности. Попытка Онегина успокоить Ленского не имеет успеха.

Речитативы Онегина и Ленского отличаются редкой правдивостью и естественностью, которой могли бы позавидовать все те, кто упрекал Чайковского в плохой декламации. Замечательны также речитативные фразы оркестра, напоминающие мрачные звучания ада в симфонической фантазии «Франческа». Высокий драматизм последней реплики Ленского: «Я требую, чтоб господин

Онегин мне объяснил свои поступки! Он не желает этого. Я прошу его принять мой вызов» — обусловлен выразительностью вокальной мелодии. Сопровождающее тремоло скрипок и альтов прерывается беспощадными, подобными ударам, аккордами всего оркестра.

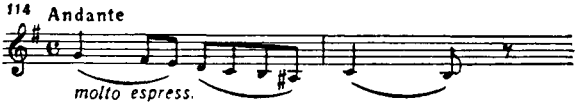
Финал начинается с певучего речитатива Ленского, обращенного к Лариной: «В вашем доме, как сны золотые, мои детские годы текли». Вступает Онегин со словами раскаяния; к ним скоро присоединяется Татьяна: «Потрясена я: ум не может понять...» За ней следуют Ольга и Ларина. Вступает и хор: «Бедный Ленский, бедный юноша!»

Выразительная кантилена Ленского составляет основу квинтета, его душу. Лирическое излияние заканчивается в третьем куплете резким драматическим выпадом против Ольги и Онегина. Остальные голоса менее рельефны, их мелодии менее выразительны, а целое пока еще лишено единого ритма. Правда, выделяется соло Татьяны; интонации ее голоса при словах: «Как холодная чья-то рука, она (тоска. — *А. А.*) мне сжала сердце больно так, жестоко!» — полны страдания.

Единство ритма ансамбля с хором достигается только с появлением маршеобразного мотива. Действующие лица объединены одним чувством, одной мыслью.

Весь диалог Ленского и Онегина сопровождается отдельными тяжеловесными аккордами. Выведенный из себя Онегин бросается на Ленского со словами: «Замолчите! Иль я убью вас!» Противников разнимают. Вновь раздается маршеобразный мотив с участием хора. Нам представляется, что в этом мотиве заключено не только смятение чувств, но и скрытое злорадство толпы: он активен, энергичен и выражает злое торжество. Ленский в отчаянии прощается с Ольгой навек.

Так заканчивается самый лаконичный, концентрированный, самый разнообразный и вместе с тем единый по своему музыкально-драматическому содержанию акт «Евгения Онегина». Преемственность ларинского бала от польского акта в «Иване Сусанине» Глинки несомненна. И тут и там в основу музыкального действия положены яркие танцевальные жанры, представляющие собой живую ткань, на которой выводятся узоры драматической интриги.

Пятая картина содержит первую развязку драмы — дуэль двух бывших друзей и смерть Ленского. Уже самое начало — мотив валторн на одном звуке в пунктированном ритме — навевает тяжелое чувство. Следующий мотив виолончелей предвосхищает арию Ленского. Вот важнейший из «роковых» лейтмотивов Ленского:

Последние четыре звука образуют вычлененный мотив, знакомый нам по предыдущим картинам. Лейтмотивы в опере «Евгений Онегин» носят ярко выраженный ариозный характер. Таковы лейтмотивы Татьяны, Ленского. Нетрудно убедиться, что линия ариозного лейтмотивизма идет от «Ивана Сусанина» Глинки, где лейтмотивы порождены песенной основой партий Антониды, Вани. В «Евгении Онегине» принцип лейтмотивизма служит существенным приемом психологического реализма в музыке — приемом, основы которого были заложены Глинкой в «Иване Сусанине» (сцена в лесу).

Вступление к пятой картине вновь заканчивается «роковым» мотивом на одном звуке, но уже на усложненной гармонической основе уменьшенного септаккорда. Зимний рассвет застает Ленского и его секунданта Зарецкого в ожидании Онегина. Нежный наигрыш флейты раскрывает настроение пейзажа.

Ария Ленского — ми минор — представляет один из шедевров скорбной лирики Чайковского. Первая и третья части этой арии образуют широкое мелодическое построение, начинающееся уже цитированным «роковым» мотивом, с характерными имитациями и отыгрышами отдельных деревянных духовых. Средняя часть — в соль мажоре — тоже построена на чередовании голоса и имитации деревянных духовых на словах:

Блеснет заутра луч денницы,
И заиграет яркий день,
А я, быть может, я гробницы
Сойду в таинственную сень...

Чайковский не пожелал оттенить иронию Пушкина над романтическими стихами бедного юноши, сочинен-

ными перед дуэлью и обращенными к невесте. Композитор вложил в музыку арии человеческую теплоту и глубокое сострадание к горестной участи Ленского. Прекрасная кода на словах: «Сердечный друг, желанный друг, приди, приди, я твой супруг!» — своим стремительным ускорением, отклонением в далекие тональности, драматической партией голоса (напомню жалобу Франчески), наконец, «тематикой судьбы» в смычковой группе оркестра объединяет все элементы арии и вместе с тем выражает все лучшее в натуре и переживаниях юноши. При всем выспреннем романтизме и ограниченности личности Ленского, Чайковский нашел возможным показать в звуках его арии нечто общечеловеческое: трагедию рано оборвавшейся жизни, неосуществленных порывов, нелепой гибели.

Центральным моментом картины является проникновенный реквием до-диез минор, облеченный в форму дуэта (канон) двух противников. Мрачный и вместе с тем проникновенный тон мелодий, следующих друг за другом на фоне доминантового органного пункта *соль-диез* (литавры, виолончели, контрабасы pizzicato), один и тот же ритм сопровождения, суровые, скорбные «вздохи» в оркестре, аккорды тромбонов в низком регистре — все это придает музыке траурный характер. Возгласы «Нет! нет!» констатируют неизбежность рокового конца. Дуэт сменяется беспокойными фигурами на секундовых интонациях. Флейты и кларнеты четыре раза интонируют в скорбном миноре начальную мелодию первого ариозо Ленского «Я люблю вас».

Момент смерти раскрыт очень характерно для Чайковского — так же как и в «Пиковой даме». Тревожные, восходящие секвенции и громкий «выдох» духовой группы все на том же органном пункте — вот передача предсмертного томления. В коде проходит роковой мотив Ленского на фоне тремоло струнных в низком регистре. Захватывающе действует эта жалоба, внезапно достигающая степени пароксизма и затихающая до pp...

Шестая картина — бал в Петербурге — сюжетно заимствована из восьмой главы «Онегина». Гремит торжественный парадный полонез — одно из лучших созданий Чайковского в помпезном стиле. Онегин появляется со словами: «И здесь мне скучно».

В первом издании партитуры и клавира, так же как

во всех спектаклях «Евгения Онегина» вплоть до 1885 года, после монолога Онегина следовал длинный мужской хор на органном пункте *фа,* очень трудный для исполнения ввиду постоянных модуляций и полутоновых интонаций. Текст хора — сплетни и пересуды об Онегине. Легкие тираты скрипок и альтов придают хору остроту и насмешливость.

В 1885 году этот хор, по предложению Всеволожского, был заменен танцевальным номером — экосезом. «У меня было свидание с Всеволожским, который просил меня написать для второго бала в «Онегине» номер танцев. Так как теперь для этого бала делают новую декорацию и костюмы и так как вообще они заботятся об упрочении успеха «Онегина», то, несмотря на нежелание, я не мог отказать и решился исполнить желание Всеволожского. Мы долго обсуждали вопрос, какой танец написать, и, наконец, решили избрать экосез» (письмо к Юргенсону 21 августа 1885 года) [1]. Самый экосез, с его легким быстрым движением, составляет превосходный контраст полонезу и интермеццо между двумя сценами. Но по характеру он близок к быстрой польке или контрдансу. Впрочем, сам Чайковский свидетельствовал о незнакомстве с «формой экосеза».

Княгиня Гремина появляется под звуки изящной, сдержанно-благородной мелодии вальса (ре-бемоль мажор). Взволнованный Онегин узнает в ней Татьяну Ларину. Прославленная ария Гремина важна прежде всего со стороны текста. Композитор вложил в уста Гремина слова глубокого презрения к светской черни:

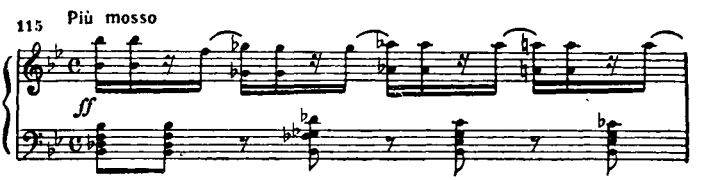
Среди лукавых, малодушных,
Шальных, балованных детей,
Злодеев и смешных и скучных,
Тупых привязчивых судей,
Среди кокеток богомольных,
Среди холопьев добровольных,
Среди вседневных модных сцен,
Учтивых, ласковых измен,
Среди холодных приговоров,
Жестокосердной суеты,
Среди досадной пустоты,
Расчетов, дум и разговоров...

[1] П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. II. М.—Л. 1952, стр. 29; в дальнейшем сокр.: Ч. Ю.

В опере Гремин противопоставлен Онегину. Так же как и Евгений, Гремин знает цену окружающим его людям; но он нашел удовлетворение в преданной любви к прекрасной, верной ему женщине. Ария Гремина представляет собой не столько дружеское излияние, сколько торжественный, светлый гимн в честь супружеской любви.

Онегин охвачен мгновенно вспыхнувшей страстью. Мелодия и слова его ариозо воспроизводят гимн любви Татьяны, когда она впервые осознает свою страсть к Онегину. К такому приему перенесения слов и мелодий от одного из любящих к другому Чайковский прибегает в своих операх неоднократно. После слов «Везде, везде он (образ Татьяны. — *А. А.*) предо мной» следует кода.

В первой редакции кодой служила страстно-взволнованная музыка, выражающая беспокойство Онегина ритмической формулой тревоги Татьяны:



Таким образом, Онегин перенимает выразительные музыкальные формулы любви у Татьяны. Думается, что Чайковский видел в таком перенесении слов и мелодий в иную партию не только внешний прием: он выразил этим путем жажду взаимной любви. Во второй редакции эта прекрасная кода заменена тем же экосезом.

Последняя картина оперы, пожалуй, самая совершенная из всех по воплощенному в ней интимному чувству. Уже первая фраза оркестрового вступления рисует страдания Татьяны. Вступление представляет собой чередование гармонических оборотов D — S. Беспокойные, сплошь неустойчивые обороты дополняются мелодией флейт и кларнета, равномерно удаляющейся от центрального звука *соль-диез* вверх и вниз по тетрахордам в пределах натурального до-диез минора. Непрерывное движение мелодии вверх и вниз на обороте

D—Ŝ усиливает эффект душевного смятения, прекращающегося лишь на двадцать пятом такте, когда впервые вступает в строй тоническое трезвучие до-диез минора и впервые из разрозненных мелодических элементов вырисовывается основная мелодическая фраза новой Татьяны. Простая и проникновенная мелодия существенно отличается от предыдущей группировками по три такта, придающими ей более интенсивный характер. Во втором, расширенном проведении интенсивность звучания все увеличивается благодаря фигурациям струнных. Напряжение растет; начиная от più mosso, тема уступает место фигурациям с характерным паузированным ритмом (тревога Татьяны). Беспокойные фигуры двойным штрихом сменяют собой могучие удары (уменьшенные септаккорды) через каждые два такта; стремительно нисходящая фигурация на звуках этого аккорда служит выражением тоски Татьяны. Ее монолог с письмом Онегина в руке сопровождается то низвергающимися, то стремительно восходящими фигурациями струнных. При словах «...как будто снова девочкой я стала» гобой, кларнет и фагот, а впоследствии и валторна поочередно интонируют отдельные звенья первой, основной темы Татьяны.

Выход Онегина резко противоположен всем предыдущим его появлениям. В музыке (più mosso allegro giusto) нет ни тени привычного «дендизма», есть только пламенная страсть. Эпизод его появления, несмотря на краткость, может считаться симфоническим в полном смысле слова. Энергия, стесненное дыхание, ритмическая учащенность, крутой подъем восходящих фигураций, прогрессирующая сжатость ритма — все это выражает волнение необычайной силы.

Только с первыми звуками голоса Татьяны прекращаются беспокойные фигуры и частые, подобные удару бича, резкие, обрывистые аккорды. Правдивость и проникновенная искренность интонаций Татьяны не поддаются описанию. Тут совершенно нарушаются обычные оперные формы. Мы слышим идущую из тайников души исповедь любящего и несчастного сердца. Выступает благородная тема, уже слышанная в оркестровом вступлении к заключительной сцене. Едва ли нужно напоминать слова этого несравненного монолога, прерванного страстно-возбужденной речью Онегина.

Слезы Татьяны, ее сожаление о несбывшемся счастье и просьба оставить ее — все это вызывает горячие мольбы Онегина. Энергичные частые аккорды синкопами подчеркивают непреклонность Татьяны. Задыхающийся голос Онегина произносит клятвы, уверения. Последний диалог свидетельствует о страшной борьбе Татьяны с собой; она удаляется со словами: «Прощай навек». Грозные нисходящие диатонические звукоряды в ми миноре звучат у тромбонов, общая фактура изобличает величайшее волнение. Синкопированные аккорды, ползущие вверх и вниз tremolando струнных, fff на высоком *си* у героини — все это мобилизовано для достижения максимального драматического эффекта. Когда Онегин убегает, весь оркестр разражается полными горечи патетическими возгласами.

«...Какое это грустное произведение!.. — писал Белинский о «Евгении Онегине» Пушкина. — Весь этот роман — поэма несбывающихся надежд, недостигающих стремлений...» [1] Этот основной тон пушкинской поэмы ясно различим и в опере Чайковского.

Мы посвятили немало места вальсу из четвертой картины оперы «Евгений Онегин». Данный разбор сделан на несколько необычной основе, требующей особого экскурса в область одного из методов оперного реализма — метода обобщения через жанр. Читателю, сознающему всю серьезность вопроса об оперной драматургии именно в наши дни, не покажется странным такое резкое выделение данной проблемы из общего вопроса о реализме музыки Чайковского в целом.

Реализм — метод сложный, как сложна самая действительность, отражаемая при помощи этого метода в художественных образах. Жизненная, реальная действительность не создает сама по себе непосредственных художественных ценностей. Всякая художественная ценность, всякое художественное произведение является в той или иной степени опосредствованием данной действительности, то есть отражением ее в художественных

[1] В. Г. Белинский. Собрание сочинений, т. I, М., 1948, стр. 714.

образах. В этом именно смысле Чайковский говорил о «двух истинах» — реальной и художественной.

Среди разных видов опосредствований реальной действительности в оперной музыке чрезвычайно важен тот вид его, который я называю обобщением через жанр (или — посредством жанра). Названный принцип обобщения через жанр не тождествен понятию «жанрового (бытового) реализма», как его понимают историки искусства: там речь идет о бытовой сюжетике, здесь же — о могучем средстве художественного обобщения, которым композиторы пользуются на каждом шагу.

Существо принципа заключается в том, что широко распространенные, массовые музыкальные жанры — песня, танец, марш и их бесчисленные исторические и национальные разновидности — применяются не только в их первоначальной социальной функции, то есть не исключительно в их бытовом назначении. В значительном количестве случаев эти массовые жанры, составляющие истинное основание музыкального искусства, его народное богатство и всеобщее достояние, применяются в опосредствованном виде.

Каждый жанр возникает и складывается, развивается и распространяется в конкретных социально-исторических условиях и, пока речь идет о его непосредственной форме, целиком ими порожден и ограничен. Но эти же социально-исторические условия породили и продолжают порождать иные жанры, более сложные, чем песня и танец в их прямом назначении. Так возникли камерные, оперные, симфонические жанры, питающиеся элементами народных музыкальных культур, а с ними и названных массовых жанров. Отрыв от этих последних приводит к крайнему субъективизму в музыке, тогда как для выхода из такого тупика сложные жанры вновь возвращаются к своему, неисчерпаемому источнику — жанрам народным, массовым.

В особенности очевидна эта связь в оперной музыке, ранее всех других сложных жанров получившей признание со стороны масс. В своем подавляющем большинстве оперные композиторы прибегали к танцам, песням и другим видам массового музыкального искусства.

Сначала эти жанры выступали на театральных подмостках в своей основной функции, то есть в виде ше-

ствий, народных увеселений, балов, народных песен в том аспекте, который преобладал у высших классов. Однако появлялись и другие формы использования массовых жанров. Менуэт в «Дон-Жуане» и вальс в «Диноре» совершенно соответствуют формальным признакам этих танцев. Однако применение их при грозных сценических ситуациях придает им новое качество, новое значение. В первом случае размеренные ритмы менуэта служат не только целям танцевальной музыки на пирушке у Дон-Жуана: они связываются с выражением решимости со стороны донны Анны, Оттавио и Эльвиры отомстить развратнику. Точно так же и вальс Диноры выражает собой нечто иное: он является арией обезумевшей женщины. В обоих случаях второе значение не содержится непосредственно в музыке танца, — жанр внутренне обогащен.

В русской классической музыке прием привнесения второго значения достиг высокой художественности. Полонез и мазурка в «Иване Сусанине» Глинки воспринимаются слушателем-зрителем и как прямой танец, и как угрожающие мотивы, связанные с образом врагов и их бесславной гибелью. К той же категории обобщения через жанр относится и лезгинка в другой опере Глинки — «Руслан и Людмила» (четвертый акт). Сохраняя формальную структуру танца, композитор привнес в музыку черты ужаса, стенаний, жестокой рабской зависимости невольников от злого карлы. Народная пляска тут густо симфонизирована ладогармоническими, ритмическими, тембровыми и иными средствами, но жанр лезгинки, повторяю, сохранен. Вспомним по ближайшей ассоциации лезгинку в «Демоне» А. Рубинштейна, которая предваряет известие о гибели Синодала. Пламенная пляска вводит слушателя в мир печалей, предвещая бедствия.

Яркие примеры применения данного приема опосредствования мы встречаем у Даргомыжского. Достижения Даргомыжского в области правильной выразительной мелодической декламации общепризнаны. Велико воздействие, оказанное «Каменным гостем» на композиторов «новой русской школы», в особенности на Мусоргского. «Великий учитель музыкальной правды» (так назвал Мусоргский Даргомыжского) нашел решение одной из частных проблем оперной музыки — проблемы

соединения слова с вокальной мелодией. Этим решением широко воспользовались последующие поколения русских композиторов. Под правильной декламацией понималось такое строение мелодии, которое полностью соответствовало бы строению словесной фразы (те же цезуры, те же повышения и понижения, те же ударения и т. д.).

Между тем у самого Даргомыжского мы находим и иные средства музыкальной выразительности, несравненно более обобщенные, менее эмпирические. Чтобы понять применение этих выразительных средств, нужно принять во внимание не только изолированную вокальную мелодию, но и ее инструментальное сопровождение.

Возьмем для примера объяснение князя с Наташей в первом акте «Русалки». Князь сообщает Наташе о предстоящей разлуке. В оркестре возникает весьма своеобразная танцевальная тема. Эта красивая, гибкая и выразительная тема служит фоном для разыгрывающейся драмы, но по существу весь сопровождающий эпизод имеет самостоятельное значение. Это — не лейтмотив и не безразличный аккомпанемент. Это — применение комплекса хорошо известных трагических интонаций, объединенных бесспорно моторным и даже ярко танцевальным ритмом (своего рода «славянское болеро» в четырехдольном размере). Это — пример опосредствования танцевального жанра, оплодотворенного трагической эмоцией.

Наиболее распространены следующие формы опосредствования: 1) мелодия песни, танца, марша и т. п. имеет не одно, а два значения — непосредственное и опосредствованное, 2) опосредствованием элементарного жанра является безраздельное господство в т о р о г о значения, первоначальная смысловая функция совершенно устранена.

Примером второго рода может служить романс Чайковского «Средь шумного бала». Медленный меланхолический вальс не иллюстрирует смысла текста, не подчеркивает контрастов в словах, а дает лишь общую формулу вальса, смутно связанную с внешней фабулой стихотворения А. К. Толстого. Тут уж нельзя сказать, что в т о р о е значение целиком привнесено извне: оно гнездится в ладовой окраске и в ряде формальных при-

знаков, обусловивших все очарование этой печальной музыки. Благодаря этому вальс приобретает большую обобщающую силу и выходит далеко за пределы словесного смысла.

С другим, более «масштабным» примером применения принципа опосредствования жанра мы уже познакомились при «жанровом» анализе четвертой картины оперы «Евгений Онегин». В дальнейшем, при рассмотрении поздних опер Чайковского, мы убедимся в плодотворности этого творческого метода. В «Пиковой даме» метод подобных обобщений через жанр достигнет преобладания, несмотря на все своеобразие сюжета. В ней мы встретимся с исключительно тонким, осмысленным и многозначительным применением метода, унаследованного Чайковским от классиков музыкального искусства.

В заключение мы еще раз повторим: сила этого метода в том, что он опирается на народные, общераспространенные жанры музыки. Применение их как в целях теснейшего соответствия художественному образу или ситуации, так и для резкого контраста, оттеняющего противоположный смысл, вызывает в массе слушателей широкие и яркие ассоциации и организует их музыкальное восприятие. Именно поэтому этот метод драгоценен для художника-реалиста.

Мы говорили о проникновении интонационных элементов песенного характера в сочинения других жанров. Эти заимствования, как мы видели, отнюдь не формальны, а наоборот, вытекают из самого существа художественного образа. Теперь я считаю уместным взглянуть на эти заимствования с иной, более общей точки зрения. В самом деле, перенесение мелодии или отдельных интонаций из произведений вокально-лирического жанра в сочинения крупных форм, инструментальных и сценических, представляет в известных обстоятельствах лишь частный случай более общей закономерности в музыке Чайковского, а именно: стирание перегородок, границ, разделяющих отдельные жанры музыкального творчества. Мы говорим о границах выразительности, свойственной тому или иному жанру.

У Чайковского, на любом этапе его деятельности, растет связь между различными жанрами его музыки, усиливается процесс взаимопроникновения лирических

элементов с элементами крупного драматического плана, все ширится «площадь вторжения» танцевальных (вальсообразных, народно-плясовых) эпизодов в область камерную и симфоническую. Глубокая, органическая связь и внутреннее единство на основе общих всему творчеству Чайковского песенно-романсовых элементов утверждаются на протяжении всего пути великого художника.

Чайковский не испытывал никакой «эстетической неловкости», вводя в ту или иную симфонию вальс, песню, народный танец, торжественный полонез, а в свой фортепианный концерт — триумфальную оду-гимн. Композитор в известном письме к С. И. Танееву с необыкновенной горячностью защищается против нападок своего ученика на допущенное в Четвертой симфонии «вторжение балетного жанра» (см. анализ Четвертой симфонии, стр. 268 и д.). Зачем же понадобилось Чайковскому смешивать жанры, разбивать давно установленные перегородки между ними? Нужно подчеркнуть, что подобные «вторжения» и взаимопроникновения различных видов и родов музыки Чайковский совершенно справедливо расценивал не как неудачу (или удачу) чисто музыкального плана, а как определенную функцию содержания. Для композитора, не признававшего музыки, «которая состояла бы из бесцельной игры в звуки», и считавшего, что «с широкой точки зрения всякая музыка есть программная», было естественно подчинять требованиям содержания формы, жанры, выразительные средства и вообще все элементы, составляющие музыкальное произведение.

В дни молодости Чайковский, как истый шестидесятник, придавал огромное значение цитированию крестьянского песенно-танцевального фольклора. Напомним произведения композитора, где использованы в прямой форме народные мелодии: увертюра «Гроза», Andante из Первого квартета, финалы Первой, Второй и Четвертой симфоний, первая часть и финал фортепианного концерта си-бемоль минор, оперы «Опричник», «Кузнец Вакула», «Скерцо в русском духе» для фортепиано и, наконец, сборник «50 русских песен» (обработка для фортепиано в четыре руки). В 70-х и даже 80-х годах Чайковский черпал из этого сборника мелодии песен, а то и целиком заимствовал самую обработку (песня

«Сидел Ваня» в Andante Первого квартета). Приведенный список сочинений еще не дает полного представления о роли народного начала в творчестве молодого Чайковского. Большинство мелодий, заимствованных композитором у народа, существенно видоизменены, «построены заново» на народно-интонационной основе. Такова, например, почти вся мелодика Первой симфонии. Критика еще в дореволюционные времена единодушно называла эту симфонию сугубо народной, национальной, русской. Строго говоря, едва ли не каждое крупное сочинение Чайковского в первый период его созидательного труда содержит в опосредствовании интонации, образованные из подлинных народных напевов.

Разумеется, применение народно-песенного принципа у Чайковского весьма различно и в подавляющем числе случаев сводится не к прямым заимствованиям, а к творческой переработке и к активному преобразованию народных мелодий в зависимости от содержания музыки того или другого произведения. Ведь композитор в своей мелодии Франчески находил сходство с народной песней, и это несмотря на ярко романсовый характер ее. Таким образом, романсовая мелодика в данном случае сочетается с народно-песенными признаками. С другой стороны, вспомним иные примеры вторжения песенных признаков в романсовый жанр. Мы имеем в виду вокальные композиции «Как наладили» и «Я ли в поле да не травушка была». Они лишь формально причисляются к романсам, в то время как по всем своим художественным чертам и особенностям являются типичными сочинениями в народно-песенном духе.

В результате всех сопоставлений можно прийти к выводу: основа интонационного строя музыки Чайковского заключается в своеобразнейшем сочетании двух различных, но близко соприкасающихся принципов — народно-песенного и романсово-ариозного. Сочетание это дало в руки Чайковскому гибкие, непревзойденные по своей силе средства музыкальной выразительности, жизнеспособность которых могли оценить многие поколения слушателей во всем мире.

Это принципиальное положение, касающееся социальной природы мелодизма Чайковского, необходимо осветить подробнее. Утверждая взаимопроникновение в

мелодике Чайковского двух принципов — народно-песенного и романсово-ариозного, — мы, очевидно, исходим из признания, что перед нами два различных жанра (рода) музыки — различных как по музыкальным признакам, так и по социальному происхождению. С другой стороны, приписывая мелодике Чайковского синтетический характер, мы не упускаем из виду и общность между названными двумя жанрами. Она определяется главным образом их массовостью: и народная песня и городской (а во времена молодости композитора — и усадебный) романс были достоянием масс — миллионов слушателей и исполнителей. Таким образом, эти два жанра порождены одним могущественным началом — народом, его жизнью, борьбой за счастье...

Народно-песенный жанр в его мелодическом выражении чужд подчеркиванию субъективных эмоций и допускает передачу сугубо личных состояний не иначе как по аналогии с наиболее обобщенными чувствованиями и образами. Жанр ариозно-романсовый, в отличие от народно-песенного, дает простор отражению личного элемента. Таково общее положение относительно романса и ариозо у Чайковского.

Правда, прислушиваясь более внимательно к мелодиям романсов Чайковского, в их неразрывной связи с поэтическим словом, мы убеждаемся в том, что часто их тематика выходит за пределы узко личных переживаний, обнаруживая только известную субъективную окрашенность, характерную для жанра. Тем не менее содержание романсового жанра часто тяготеет к миру субъективных эмоций.

Итак, перед нами — два рода музыки народного происхождения. В своем творчестве Чайковский нашел пути к контрастному противопоставлению и синтезу этих жанров. Прежде чем говорить о формах этого сочетания, надо подчеркнуть всю художественную ценность этого явления.

Как мы уже отмечали, подобное соединение двух принципов дает в руки художника-творца гибкие средства выразительности. Народные интонации и образы приходят во взаимодействие с новыми музыкальными элементами, в результате чего расширяется картина жизни и охватываются такие ее стороны, которые еще не были объектом художественного выражения. В част-

ности, для разрешения такой кардинальной для Чайковского проблемы, как роль народа в формировании мыслящей личности, потребовалось в музыкальном искусстве сочетание этих двух принципов. Народные элементы явились здесь оплодотворяющим и организующим началом.

Мы считаем необходимым указать тут на различные формы этого явления в творчестве Чайковского. Одна из них заключается в более или менее ярком противопоставлении в одном и том же произведении двух контрастирующих эпизодов. Чайковский приводит это сопоставление к единству, получая в результате принципиально новое качество. Примеров такого рода в творчестве Чайковского много. В Andante Первого квартета первая тема, явно народно-песенного типа, сочетается с ариозной второй темой, и, несмотря на «чересполосицу» жанров, получается редкое даже у Чайковского единство целого. Другой пример — «Романс» фа минор для фортепиано. Тут соотношение обратное: сначала появляется романсовая мелодия, а в середине возникает народно-плясовой эпизод. В обеих пьесах в кодах рождаются отзвуки вторых тем, что также служит объединяющим приемом, цементирующим форму, придающим ее элементам цельность, единство.

Описанный вид сочетания часто встречается в фортепианных пьесах Чайковского, в «Меланхолической серенаде» для скрипки, не говоря уже о больших симфонических полотнах, где это противопоставление принимает грандиозные масштабы (Четвертая симфония).

Более сложный вид сочетания жанров — синтез в одной и той же мелодии элементов народного, крестьянского интонирования с ариозным, романсовым мелодизмом. С этим мы сталкиваемся как в вокальных мелодиях, так и в других областях мелодического творчества Чайковского (Andante из Четвертой симфонии, мелодия Франчески и др.). Но особенно важную роль этот род синтеза играет в его оперном творчестве.

Перед композитором, живо участвовавшим в волновавшем тогда всех русских музыкантов деле создания русской реалистической оперы, во весь рост встала проблема обновления музыкальных выразительных средств. Уже в «Опричнике» мы наблюдаем работу Чайковского в этом направлении. Относившийся исключительно бе-

режно к старинной народной песне, композитор, однако же, не побоялся придать песне Наташи «Соловушко» романсовые черты, осужденные Н. Кашкиным как порча стиля этой песни. Чайковский сделал это не из прихоти, а повинуясь властному требованию «осовременивания», переосмысливания интонационного склада музыки. Правда, в партии Наташи еще нет цельного стиля, как и в самой песне-арии «Соловушко» еще видны швы, позволяющие легко отделить ее народно-крестьянскую основу от ариозных привесков; здесь нет еще органичного единства составляющих ее элементов. Но уже в опере «Кузнец Вакула» эта органичность достигнута в партиях Оксаны и Вакулы, чему, по нашему мнению, способствовало обращение Чайковского к украинскому фольклору, в котором объединение строгих крестьянских интонаций с ариозными было бытующим явлением.

Высшего осознания своей задачи — задачи создания современной оперы — Чайковский достиг во время работы над оперой «Евгений Онегин». Композитор взял сюжет наиболее близкий к его времени и, следовательно, более свободный от принятых тогда оперных штампов. Трудность этой задачи в те годы была необычайная: требовалось создать простой, глубоко правдивый, жизненный оперный спектакль на текст хорошо знакомого русским читателям пушкинского романа в стихах. Оперными героями были люди не совсем еще ушедшей эпохи — люди, еще ни разу не являвшиеся на оперных подмостках. Для этих новых оперных героев нужно было оформить музыкальный язык, на котором они должны были изъясняться перед аудиторией своего второго поколения. Решить такую задачу мог только музыкант-новатор в полном смысле этого слова. Чайковский был подготовлен к решению этой задачи, и не только работой над своими ранними операми, но и своим богатейшим опытом в области песенно-романсового творчества.

Почти все близкие Чайковскому люди указывали на несценичность выбранного им сюжета. Но это не смутило композитора. Он искал для оперы прежде всего такого содержания, которое близко волновало бы и его и его современников-слушателей глубокой человечностью, не заслоняемой традиционными оперными «эффек-

тами». Композитор нашел его и воплотил в музыке «Евгения Онегина».

Историческое значение оперы «Евгений Онегин» определяется также и гениально найденным синтезом в области музыкально-интонационного строя. В этом смысле, несмотря на то, что Чайковский не ввел в музыку «Евгения Онегина» никаких формально новых приемов, эта опера является подлинно новаторским произведением. Гибкость и выразительность ее мелодики пришли в результате огромного творческого труда композитора над воплощением поэтического слова в музыке. Все в этой опере — от дуэта Татьяны и Ольги в первой картине и до заключительного диалога Онегина и Татьяны в последней картине — обнаруживает преемственность от песенно-романсового творчества Чайковского. Трудно передаваемая словами безыскусственная прелесть онегинской мелодики явилась в результате слияния двух начал — народно-песенного и романсово-ариозного, — над сочетанием которых настойчиво работал композитор. Этот синтез дал русскому искусству такое глубоко национальное произведение, как опера «Евгений Онегин» — опера, где нет никакого расчета на внешний эффект, где пульс жизни относительно нетороплив, где простая повесть рассказана с чарующей правдивостью — и притом так, что граница между подмостками и слушателями временами незаметна совсем.

Без заранее предусмотренной ломки традиций Чайковский создал новую эру в истории реалистической оперы. Лучшие послеонегинские оперы в той или иной степени испытали влияние захватывающе искренней лирики «Евгения Онегина».

Чайковский осуществил одну из кардинальных задач реалистического музыкального искусства: он слил воедино два основных мелодических начала, носящих на себе печать демократического происхождения,— народную крестьянскую песенность и городской романсово-ариозный жанр. В этом сказалась великая новаторская роль Чайковского.

Творчество молодого Чайковского, прослеженное нами в главных его проявлениях, показывает, какое огромное место в русском искусстве 60—70-х годов за-

нимает реалистическая эстетика великого композитора (мы имеем в виду реалистические принципы его творчества). Демократическая сущность искусства Чайковского определила все его характерные стороны — симфонизм, программность, песенность, и она же толкнула композитора на поиски нового обогащенного мелодизма. Другими словами, стремление Чайковского выработать выразительные средства, доступные возможно более широкому кругу слушателей и сохраняющие свои национальные черты, стояло в неразрывной связи с идейным содержанием его творчества, с его демократической основой.

В период молодости композитора его творчество находилось в полосе яркого расцвета, совпадавшего по времени с прогрессивным ростом русской общественной мысли и увенчанного к концу 70-х годов такими шедеврами русского национального искусства, как «Евгений Онегин», Четвертая симфония, «Франческа да Римини», «Лебединое озеро», Первый фортепианный концерт.

Как мы видели, уже в 60—70-е годы композитором была проделана колоссальная творческая работа по изучению народной песни, по созданию многочисленных песен и романсов, по выковыванию новых мелодических элементов в своих операх и инструментальных сочинениях. Новаторские искания Чайковского нашли свое интенсивное продолжение в следующем периоде его деятельности, охватывающем 80—90-е годы.

Глава девятая

ГОДЫ ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЙ
(1878—1885)

Годы 1878—1885-й Петр Ильич провел в постоянных разъездах по России и Западной Европе, живя то у сестры в Киевской губернии, то за границей, то наезжая в Москву и в Петербург и нигде не обосновываясь надолго.

За это время, после окончания Четвертой симфонии и «Евгения Онегина», были созданы оперы «Орлеанская дева» и «Мазепа», три сюиты, «Итальянское каприччио», Струнная серенада, увертюра «1812 год» для оркестра, кантата «Москва», Второй фортепианный концерт и фортепианная фантазия, фортепианное трио, фортепианная соната, много романсов и фортепианных пьес, шесть дуэтов.

Композитор написал для детей альбом из двадцати четырех фортепианных пьес, а также сборник шестнадцати песен на слова А. Н. Плещеева, И. З. Сурикова и К. С. Аксакова.

Исполнение произведений Чайковского в России и за рубежом становится все более частым и постепенно подготовляет всемирную известность, которой великий композитор пользовался в последний период своей жизни.

Настоящая популярность музыки Чайковского началась с распространением клавиров «Евгения Онегина», изданных Юргенсоном осенью 1878 года, причем ноты проникли, конечно, и в далекую провинцию.

Опера «Евгений Онегин» сделала имя автора знаменитым всюду, где были оперные труппы, музыкальные кружки, или отдельные певцы, певицы, пианисты.

Онегин и Гремин в первой постановке оперы «Евгений Онегин»

Она быстро завоевала решительно все оперные сцены России и заняла первое место в репертуаре всех оперных театров по количеству спектаклей в каждом сезоне. В советскую эпоху «Евгений Онегин» все чаще ставится на сценах национальных театров на языках народов Советского Союза.

«Евгений Онегин» закрепил интерес, вызванный до этого главным образом романсами композитора, и навсегда оказался связанным с памятью Чайковского как самое заветное и дорогое выражение характерных черт его музы.

Путь, которым пришла слава к «Евгению Онегину», прозорливо предсказал сам композитор. Еще до постановки оперы на сцене Петр Ильич торопил Юргенсона с печатанием ее клавира. Чайковский писал ему 4/16 февраля 1878 года: «Я на днях выслал оперу, т.е. все недоставшие части, в консерваторию. Теперь клавираусцуг полный, и я буду несказанно рад, если ты можешь в близком будущем перейти к гравированию оного. Опера эта, мне кажется, скорее будет иметь успех

в домах и, пожалуй, на концертных эстрадах, чем на большой сцене, и потому то обстоятельство, что она будет напечатана гораздо раньше, чем поступит в репертуар больших театров,— не неблагоприятно. Успех этой оперы должен начаться снизу, а не сверху. Т. е. не театр сделает ее известной публике, а, напротив, публика, мало-помалу познакомившись с нею, может полюбить ее, и тогда театр поставит оперу, чтобы удовлетворить потребность публики. Может быть, я заблуждаюсь, но мне кажется, что при самой рациональной, тщательной постановке она может нравиться и на сцене. Но для такой постановки нужно, чтобы исчезли рутинные, ходульные, казенные приемы и чтобы я имел право требовать всего, что я считаю необходимым для того, чтоб опера была обставлена как следует... Что касается постановки в консерватории, то это будет для «Онегина» большим счастьем. Там будут петь птенцы, но зато не будет рутины. Консерватория должна дать образец постановки этой оперы, и я заранее знаю, что в общем эта постановка не оставит ничего желать. Что касается того, что в консерватории нет вполне достойных и подходящих исполнителей, то их еще меньше в казенном театре... в общем (в консерватории.— *А. А.*) будет артистическое, а не чиновническое ведение дела».

Как видим, композитор ясно сознавал, что эта опера по своему жанру отличается от тех, которые шли в его время на сценах оперных театров. Интимная тематика, лишенная внешней эффектности, была необычна для задающей тон театральной публики. Еще до первой постановки «Евгения Онегина» Чайковскому пришлось выдержать и отразить нападки на «несценический» сюжет и отсутствие действия в его новой опере.

Но московские музыканты — друзья композитора — приняли музыку «Евгения Онегина» с восторгом. Репетиции в консерватории проходили в отсутствие Чайковского. Разучивание оперы взяло много сил у участников спектакля, находившихся между двух огней: Самарин требовал от учеников драматической игры, далекой от оперных штампов, а Рубинштейн — безукоризненной точности в исполнении музыки. Оба руководителя были к тому же вспыльчивы, и одна из участниц вспоминает о подчас бурных сценах, происходивших на репетициях. Оркестр составляли ученики и преподаватели консерва-

Сцена из четвертой картины оперы «Евгений Онегин» (1879)

тории и двое музыкантов из оркестра Большого театра. В хоре пели 28 учениц и 20 учеников. Большое внимание было уделено обстановке и костюмам, сделанным за счет РМО.

Чайковский, приехавший к генеральной репетиции, остался доволен результатами подготовки оперы, особенно звучанием хора и оркестра. Из певцов он выделил М. Н. Климентову — Татьяну за теплоту и искренность исполнения. Н. Д. Кашкин, сидевший на репетиции рядом с композитором, рассказывает: «Все шло отлично, а чудная стройность и свежая звучность голосов молодого многочисленного хора производила просто чарующее впечатление. В сцене письма, когда на тремоло оркестра в виолончелях появляется в C-dur тема любви Татьяны, Чайковский прошептал мне на ухо: «Какое счастье, что здесь темно! Мне это так нравится, что я не могу удержаться от слез».— Но и со мной было то же самое. Очень много раз приходилось мне слышать оперу после, но все-таки более сильного впечатления, нежели на этой репетиции, я, кажется, не получал. Н. Г. Рубинштейн имел дар вселять в учащихся такое бодрое одушевление, такую уверенность в своих силах,

что в исполнении у них иногда являлось истинно артистическое увлечение, какого дай бог и настоящим опытным артистам,— так было и на этот раз»[1]. Консерваторские спектакли состоялись дважды в помещении Малого театра — 17 марта и 12 июня 1879 года. «К первому представлению из Петербурга приехали А. Г. Рубинштейн, Г. А. Ларош и многие другие лица. Зала Малого театра была наполнена так, как это едва ли случалось когда-либо; в некоторых ложах не сидели, а стояли сплошной стеной человек по пятнадцати, как это ни трудно себе представить». Из музыкантов, мнением которых дорожил композитор, только один А. Г. Рубинштейн уклонился от отзыва об опере; остальные искренне восхищались ею. Впоследствии и Антон Григорьевич должным образом оценил «Евгения Онегина»[2].

Ларош тонко оценил оперу уже после репетиции к премьере. Правда, критик и тут склонен отрицать драматургическое дарование Чайковского, опираясь на то, что «высшие точки партитур (Чайковского — *А. А.*) всегда бывали лирического, а не драматического свойства». Но самый жанр лирической музыкальной драмы был верно понят и оценен Ларошем. «Ценитель поэзии, знаток русского национального элемента найдет в этой партитуре жизненную правду и прекрасные бытовые черты»[3],— замечает он.

По воспоминаниям художника-декоратора, оформлявшего консерваторский спектакль, К. Ф. Вальца, Н. Г. Рубинштейн после первого же представления стал уговаривать Чайковского поставить «Евгения Онегина»

[1] Кашкин. Воспоминания, стр. 141.

[2] Кашкин. Воспоминания, стр. 142. Вот что писал Модест Ильич со слов жены А. Г. Рубинштейна: «Когда в 1884 г. «Евгений Онегин» сделался самой модной оперой в Петербурге, она с мужем была на представлении. Неисправимая итальяноманка в музыке, она не разделяла общего увлечения этой оперой и пустилась громко критиковать ее с тем большей смелостью, что мнение об этой вещи мужа было ей известно. Но на этот раз сочувствия в нем не нашла; напротив, молчав сначала, Антон Григорьевич вдруг вспыхнул и, сильно возбужденный, как она редко видывала, резко крикнул ей: «Что ты понимаешь! Кто вырос на цыганских романсах и итальянской опере, тот не смеет говорить о таких вещах!» (ЖЧ, т. II, стр. 282).

[3] Ларош. Статьи, т. II, ч. 1, стр. 140—144.

М. Н. Климентова в роли Татьяны («Евгений Онегин»)

в Большом театре, чтобы вынести его на суд широкой публики, причем тут же обсуждались необходимые изменения и добавления в музыке оперы. Но, твердо убежденный в том, что интимный жанр оперы «Евгений Онегин» является непреодолимым препятствием к постановке оперы на больших сценах, композитор не добивался исполнения своего нового произведения на императорской сцене. Однако он не возражал, когда московский Большой театр решил принять «Онегина» к постановке. Премьера состоялась 11 января 1881 года.

Старшим дирижером московской оперы был в то время итальянец Энрико Бевиньяни, талантливый и умный человек, очень сочувствовавший творчеству Чайковского. Бевиньяни взялся за постановку «Евгения Онегина» и при этом постоянно пользовался советами и указаниями Петра Ильича и Николая Григорьевича. Последний, в то время уже смертельно больной, не пропускал, однако, репетиций, чтобы проследить за подготовкой исполнения музыки, в которую он, по его словам, был влюблен.

Э. Бевиньяни

Вот отзыв Чайковского о премьере, состоявшейся 11 января 1881 года: «Вчера состоялось первое представление «Онегина». Я выдержал сильный напор самых разнообразных эмоций, как на всех предшествовавших репетициях, так и в этот вечер. Сначала публика отнеслась к опере очень холодно, но чем дальше, тем более возрастал успех и кончилось все более чем благополучно. Разумеется, успех оперы сказывается не в первый вечер, а впоследствии, когда определится, насколько она имеет притягательной силы. Но, как бы то ни было, я имею полнейшее основание быть вполне довольным знаками одобрения, которыми был приветствован вчера. Исполнением и постановкой оперы я весьма доволен. Особенно же хороши были Онегин (Хохлов) и Татьяна (Верни). Бевиньяни вел оперу очень ловко, и ему я более всех обязан ее вчерашним успехом» [1].

[1] ЧМ, т. II. М., 1935, стр. 466.

По общим наблюдениям, реакция публики как на консерваторских спектаклях, так и на первых представлениях в Большом театре была довольно сдержанной. В консерваторской постановке понравились только народный хор в первой картине, куплеты Трике и ария Гремина. На премьере Большого театра овации вызвали только куплеты Трике; впечатление произвели ария Ленского перед дуэлью и ария Гремина.

Критик С. В. Флеров (псевдоним — Ignotus) правильно объяснил эту холодность приема «Евгения Онегина» новизною попытки композитора ввести в оперный сюжет вместо обычных типов «влюбленных», злодеев, соперниц и т. п. — знакомые и близкие каждому человеческие образы. К чести критика, он признал музыку Чайковского равной тексту Пушкина и вместе с тем одним из самых удивительных произведений современной музыки[1]. А Модест Ильич писал уже много лет спустя, что колоссальный успех «Евгения Онегина» всегда характеризуется не шумными восторгами слушателей, а бесконечным рядом полных сборов. Высокопоэтическая основа оперы более располагала публику к внутренней сосредоточенности, чем к бурным проявлениям удовольствия.

Подлинный триумф начался после премьеры оперы в петербургском Мариинском театре 19 октября 1884 года[2]. Дирижировал Э. Направник. Премьера оказалась большим событием, и на нее откликнулась почти вся критика. Как ни курьезна для современного читателя рецензия Ц. Кюи, она все же — пусть в карикатурном виде — отражает недовольство части публики. Отличительная черта музыки «Онегина» заключается, по мнению критика, «в тоскливом однообразии». Кюи возражает не столько против музыки оперы, сколько против «обыденности» лиц и чувств, короче — против самого жанра «лирических сцен».

Остальные отклики прессы мало интересны и ничего

[1] Ignotus. «Евгений Онегин», опера г. Чайковского. «Московские ведомости», 1881, №№ 15, 20.

[2] Мы не отмечаем нескольких спектаклей «Онегина», состоявшихся в Петербурге в апреле 1883 г. Опера была представлена силами любительского кружка. Спектакли прошли почти незамеченными.

П. Хохлов
в роли Онегина

нового не вносят. Режиссер Г. П. Кондратьев в рапорте Всеволожскому оценил положительные стороны оперы лучше, чем профессиональная критика: «...первая картина, чрезвычайно тонкая и изящная по сочинению, была встречена холодно, порыв аплодировать по окончании картины был остановлен шиканьем... Вторая картина, скорее симфоническая, чем вокальная, понравилась главным образом благодаря умному, горячему и талантливому исполнению Павловской... Громадный успех имел бал, блестящий по музыке и обстановке, удачный по постановке, планировке и исполнению, интересный по разнообразию сценических положений, музыкальным эффектам и неожиданной и быстрой (не растянутой) драматической развязке. Этой картине обязана будет опера, если твердо установится на репертуаре. Картина дуэли написана чрезвычайно талантливо, она прекрасна по своей сжатости, простоте и выдержанности мрачного колорита всей картины. Ария Ленского трогательно поэтична, дуэт в высшей степени оригинален и интересен. Жаль, что 3-й акт, заканчивающий оперу, по силе и впечатлению на публику как по либретто, так и по музыке не прогрессирует, а, можно ска-

зать, идет diminuendo, хотя несомненно, заключает в себе много интересного»[1].

24 марта 1881 года умер Н. Г. Рубинштейн. Чайковский потерял в нем замечательного исполнителя своих сочинений, единственного в то время интерпретатора, которому он доверял вполне. В 1877 году Петр Ильич писал Рубинштейну: «Если бы тебя не было в России, то я был бы обречен на вечные искажения». Мы уже говорили, что исполнение Николаем Григорьевичем Первого фортепианного концерта Чайковского заставило даже самых придирчивых критиков, вроде Кюи, признать достоинства этого сочинения. В Париже этим концертом Рубинштейн вызвал общий восторг в громадном зале Трокадеро в 1878 году. Событием в жизни Чайковского было и исполнение Николаем Григорьевичем его фортепианной сонаты. Об этом рассказывает Н. Д. Кашкин: «Последними большими сочинениями Чайковского, исполненными Н. Г. Рубинштейном, была Первая сюита ор. 43 для оркестра, «Итальянское каприччио» ор. 45 и большая соната для фортепиано ор. 37. Фортепианную сонату Н. Г. Рубинштейн разучивал очень долго и тщательно, все оставаясь недоволен различными деталями, и только после долгой подготовки решился наконец сыграть ее публично в квартетном собрании осенью 1879 года. Когда Рубинштейн разучивал что-нибудь очень серьезно, то любил проигрывать изучаемую пьесу при близких людях, и мне, таким образом, пришлось прослушать сонату до публичного исполнения, по крайней мере, десяток раз; мне чрезвычайно нравилось, как он играл ее, но сам исполнитель был все недоволен, зато когда я услышал сонату, сыгранную в публике, то был просто поражен. Н. Г. Рубинштейн был истинно виртуозной натурой, которой для полного подъема вдохновения нужны были многочисленные слушатели; дома он редко играл так же хорошо, как публично. Соната была исполнена в квартетном собрании с таким недосягаемым совершенством, что я не мог ничего слушать дальше, ушел из залы совершенно отуманенный от восторга и тотчас же телеграфировал Чайковскому, кажется, в Киевскую губернию, известил об успехе и прибавил, что

[1] «Чайковский и театр». М.—Л., 1940, стр. 268.

такой фортепианной игры никогда в жизни не слыхивал»[1].

По приезде в Москву Чайковский сам убедился в великолепном исполнении Рубинштейном этого сочинения, редко впоследствии находившего настоящего истолкователя[2]. В последние дни жизни Николай Григорьевич готовил Второй фортепианный концерт Чайковского, который не успел уже сыграть, и, кроме того, собрав в последний раз оркестр учеников консерватории, продирижировал сидя, так как был очень слаб, новой тогда Струнной серенадой, очень интересовавшей его.

На смерть Рубинштейна Петр Ильич отозвался сочинением и посвящением «памяти великого артиста» вдохновенного фортепианного трио, не потерявшего до наших дней своей неувядаемой популярности среди слушателей и исполнителей.

После смерти Рубинштейна Чайковский почувствовал большую тревогу за лишившееся твердого музыкального руководства Московское отделение РМО и Московскую консерваторию. Эти заботы не покидали его в течение многих лет. Уже в 1881 году он внушает Танееву мысль о необходимости замены Сергеем Ивановичем Рубинштейна в консерватории. Постепенно ему удается добиться директорства Танеева. Несмотря на то, что Петр Ильич бывал в Москве наездами, он принимал близкое участие в делах консерватории, присутствовал на экзаменах и ученических концертах, состоял одним из директоров РМО. Он отошел от этой деятельности лишь тогда, когда убедился, что руководство консерваторией попало в твердые руки В. И. Сафонова, с которым Чайковский лично не ладил из-за деспотизма последнего, но безусловно признавал его музыкальный и административный таланты.

Впрочем, Чайковский до последних дней не терял интереса к общественно-музыкальным делам. Так, ему принадлежала инициатива создания общества взаимопомощи оркестровых музыкантов, жизненное неустрой-

[1] Кашкин. Воспоминания, стр. 144—145.

[2] В 1955 г. соната Чайковского прозвучала в исполнении Святослава Рихтера, полном такой пластической красоты и подлинно симфонического напряжения, что невольно думалось о вероятной близости данной интерпретации рубинштейновской.

ство которых искренне волновало композитора. Петр Ильич охотно сам вступал в члены музыкантских обществ взаимопомощи и убеждал других вступать в них: «Общества — это гарантия лучшей жизни всякому человеку, а артисту в особенности»[1], — говорил Чайковский.

Основное, что совершилось в творческом сознании Чайковского в конце 70-х годов, через несколько месяцев после окончания «Евгения Онегина», и продолжалось в первой половине 80-х годов, — это отказ композитора от большой лирико-трагической темы. Именно к 1878 году относится экзальтированное письмо (от 25 мая) композитора к брату, в котором Петр Ильич высказывается совершенно в духе своих давно сложившихся взглядов на «лирическую трагедию» и отводит ей основное, ведущее место в своем творчестве.

Приводим эти вдохновенные строки, написанные в связи с твердым намерением писать оперу на шекспировский сюжет «Ромео и Джульетта», намерением, которому он вскоре столь резко изменил. «С тех пор, как я прочел «Ромео и Юлия», Ундина, Бертольда, Гульбрандт кажутся величайшим ребячеством и вздором. Кончено. Я буду писать «Ромео и Юлию». Все твои возражения уничтожаются перед тем восторгом, которым я возгорелся к этому сюжету. Это будет самый капитальный мой труд. Мне теперь смешно, как я мог до сих пор не видеть, что я как будто предназначен для положения на музыку этой драмы. Ничего нет более подходящего для моего музыкального характера. Нет царей, нет маршей, нет ничего, составляющего рутинную принадлежность большой оперы. Есть любовь, любовь и любовь. И потом, что за прелесть эти второстепенные лица: кормилица, Лоренцо, Тибальт, Меркуцио. Пожалуйста, не бойся однообразия. Первый любовный дуэт будет совсем не то, что второй. В первом все светло, ярко; любовь, любовь, не смущаемая ничем. Во втором трагизм. Из детей, беспечно упивающихся любовью, Ромео и Юлия сделались л ю д ь м и, любящими, страж-

[1] «Воспоминания о П. И. Чайковском». М., 1962, стр. 191.

дущими, попавшими в трагическое и безвыходное положение. Как мне хочется поскорее приняться за это».

Налицо апология трагедии Шекспира, апология, не имеющая себе равных в литературном наследии композитора. И все-таки опера «Ромео и Джульетта» осталась не написанной Чайковским... Правда, композитор снова обращался к этому сюжету, написав, но не закончив ночную сцену свидания Ромео и Джульетты — дуэт тенора и сопрано, явно предназначенный для задуманной им оперы. Это возвращение к прежнему замыслу показывает, как дорога была композитору шекспировская тема, давно выношенная в его сознании. Что же заменило Петру Ильичу обращение к английской трагедии? Вместо нее появилась «Орлеанская дева». Но даже после постановки «Орлеанской девы» композитор вновь возвращался к мысли написать оперу «Ромео и Джульетта». 3 октября 1881 года он писал Анатолию Ильичу: «...я дорогой все соображал, какой бы мне найти сюжет для новой оперы («Мазепа» мне не нравится, я не могу им увлечься), и после долгого обдумывания я пришел к мысли, что к моим способностям всего более подходит хотя и старый, но вечно новый сюжет «Ромео и Юлия». И вот уж теперь безвозвратно решено: я буду писать оперу на эту тему» [1]. Но и это решение осталось невыполненным. Сведения, которыми мы располагаем, по поводу отношения Чайковского к трагедии «Ромео и Джульетта», позволяют нам с уверенностью утверждать, что мысль о ней пронизывает собой сознание художника второй — послеонегинской — эпохи его деятельности.

Итак, лейтмотивом оперных замыслов Чайковского является неосуществленная мечта о «Ромео и Джульетте». Если прибавить, что и в первую половину своей деятельности композитор коснулся сферы великой трагедии в ее симфоническом преломлении, то лейтмотивный характер этой идеи для Чайковского станет особенно выпуклым. Сюжет «Ромео и Джульетты» содержит в себе характеры и переживания, особенно близкие пониманию Чайковского. События жизни юных существ, задохнувшихся в атмосфере средневековой морали, бу-

[1] П. И. Чайковский. Письма к близким. М., 1955, стр. 272—273.

дили живейший отклик в сердце великого музыканта-гуманиста.

Тем более показательно, что при представившемся выборе между «Орлеанской девой» и «Ромео и Джульеттой» Чайковский остановился на шиллеровской, а не на шекспировской трагедии. Будучи единственным либреттистом своей оперы, Петр Ильич пользовался не только шиллеровской основой, но привлекал и иные источники и материалы. Впоследствии композитор выражал неудовлетворенность своим либретто и собирался изменить его в духе наибольшего приближения к шиллеровскому оригиналу.

Несомненно, что, отдав предпочтение шиллеровской трагедии перед шекспировской, композитор тем самым стал на сторону драматургии Шиллера, или, перефразируя выражение К. Маркса, стал «шиллеризировать».

Маркс и Энгельс различали два типа драматургии — шиллеровский и шекспировский. На языке современной эстетики эти термины, взятые в их общем смысле, приближаются к понятиям романтизма и реализма. В «Орлеанской деве» Шиллера — Чайковского несомненно отразилась романтическая тенденция, общая для всей романтической драматургии, — риторика пышных монологов и диалогов, налет церковной мистики, несколько абстрактные характеристики героев драмы, то есть замена живых, конкретных действующих лиц простыми «рупорами духа времени».

Эта романтическая тенденция в опере Чайковского особенно привлекает внимание, если учесть, что сам композитор был склонен объяснять героизм юной Иоанны д'Арк «естественным образом». Он пишет Н. Ф. Мекк 10 декабря 1878 года после ознакомления с книгой Валлона, посвященной Орлеанской деве: «Возвращаюсь к книге Wallon. Теперь, прочитавши ее всю, я должен Вам сказать откровенно, что это вещь очень слабая... Вместо того, чтобы постараться объяснить нам все величие факта, героинею которого является девятнадцатилетняя девушка, естественным образом, г. Wallon тщится доказать, что Иоанна в самом деле ежедневно разговаривала с архангелом Михаилом и другими небесными силами и что она говорила и поступала под наитием святого духа. Но тогда отчего же эта могущественная протекция не извлекла ее из когтей инквизиции?

В начале процесса Иоанна постоянно говорила, что эти защитники освободят ее из тюрьмы, и даже назначала сроки. Ничего этого не сбылось, и г. Wallon решительно не дает нам объяснения, почему за все ее великие дела архангел Михаил и другие ниспослали ей в награду тюрьму и костер».

В этом же письме Петр Ильич сообщает о впечатлении, которое произвело на него описание казни Иоанны: «...мне до того в лице ее стало жалко и больно за все человечество, что я почувствовал себя совершенно уничтоженным».

Причины обращения Чайковского к шиллеровской романтике лежали в русской действительности 70-х годов. Революционные народнические силы были жестоко подавлены деспотизмом. На политических процессах 1877—1878 годов в качестве подсудимых выступали и молоденькие девушки.

О том, какой общественный резонанс получили судебные процессы над народниками, мы узнаем из книги Степняка-Кравчинского, народовольца-террориста, «Подпольная Россия», изданной нелегально в 1882 году: «Процессы пропагандистов, имевшие место в 1877 и 1878 годах, знаменуют конец этого первого периода революционного движения в России, являясь в то же время его апофеозом.

Русское правительство, желая идти по стопам французской Второй империи, умевшей так хорошо играть красным призраком, решило, чтобы разбор первого большого дела — так называемого процесса «50-ти» — происходил публично; оно надеялось, что устрашенные привилегированные классы теснее сомкнутся вокруг трона и оставят всякие завиральные идеи. Но расчет оказался ошибочным. Даже те, которые враждебно относились к революционерам, были поражены их изумительной готовностью к самопожертвованию.

«Да это святые!» — восклицали все, кому удалось присутствовать на этом памятном суде.

В следующем году громадный процесс «193-х» только усилил это впечатление»[1].

[1] С. М. Степняк-Кравчинский. Подпольная Россия. Л., 1929, стр. 29—30.

Как бы ни был далек Чайковский от понимания самой сути народничества, героический порыв, принявший характер массового движения среди лучшей молодой части России, не мог пройти бесследно для его художественного творчества. Только этим мы можем объяснить обращение к героической тематике художника, который декларировал, что он ищет «интимной драмы», что его не увлекают атрибуты большой оперы, но что вместе с тем он может понять и передать только переживания людей, чувствующих и думающих, как он, как его современники. Сознание же и чувства современников Чайковского были потрясены беззаветным героизмом революционеров-народников; о них ходили легендарные рассказы.

Еще в детстве Чайковский был захвачен прочитанной повестью о подвигах и трагическом конце Иоанны д'Арк. Героический облик Орлеанской девы с новой силой завладел воображением Петра Ильича в конце 70-х годов, и это представляется нам тесно связанным с общественными настроениями в России тех лет, хотя эта связь могла быть не вполне осознана самим композитором. Романтический образ Иоанны д'Арк воплощал в себе черты героического самопожертвования, беззаветной любви к своему народу и родине, хотя и был по существу в эпоху Чайковского лишь «рупором духа времени», пользуясь словами К. Маркса.

Очевидный налет «шиллеровщины» и каноны большой оперы пришли тут в столкновение с реалистической эстетикой Чайковского, и в результате опера «Орлеанская дева» оказалась наименее удачной. Замечательный по своей простоте и искренности музыкальный образ Иоанны, которому Чайковским приданы русские черты, лишен внутренней связи с другими действующими лицами, а также и с важнейшими массовыми сценами оперы.

Между тем развитие русского революционного движения готовило новые потрясения основам самодержавия — террористические акты. Степняк-Кравчинский дает чисто романтическую зарисовку облика нового типа революционера: «На горизонте обрисовывалась сумрачная фигура, озаренная точно адским пламенем, которая, с гордо поднятым челом и взором, дышавшим вызовом и местью, стала пролагать свой путь среди устра-

шенной толпы, чтобы вступить твердым шагом на арену истории»[1].

В конце марта 1881 года, уже после убийства Александра II, Чайковский приехал в Петербург. 3 апреля по главным улицам столицы — по Невскому и Литейной, — и не ранним утром, как обычно, а в 9 часов провезли к Семеновскому плацу на казнь народовольцев, и среди них — двадцатисемилетнюю девушку Софью Перовскую. Петербург был полон рассказами о беспримерном мужестве Перовской, которая, чтобы избегнуть прикосновения палачей, сама оттолкнула скамейку и затянула на себе петлю.

Мы не знаем, как пережил это Чайковский и было ли ему так же «жалко и больно за человечество», как и при чтении описаний казни Иоанны д'Арк. В письмах Чайковского мы встречаем довольно смутные проекты лучшего государственного устройства и требования искоренения «бессмысленного революционерства». Реакционные высказывания композитора, его временное обращение к религии, совпавшее с этим же периодом, показывают, в каком плену было его сознание. Время, последовавшее за разгромом народовольцев и представлявшее самую страшную реакцию и «самое полное осуществление ликующего хищничества» (Салтыков-Щедрин), накладывало отпечаток беспросветности на русскую жизнь 80-х годов.

Показателем душевного смятения Чайковского явились мучительные для него творческие поиски, длившиеся до 1885 года и сказавшиеся особенно в области лирического жанра симфонии и в колебаниях относительно выбора оперного сюжета.

К жанру лирической симфонии Петр Ильич вернулся только в 1888 году; поиски оперного сюжета окончились тем, что он остановился на «Мазепе» (по мотивам «Полтавы» Пушкина). Отказ от лирического жанра симфонии и выбор сюжета «Мазепы», изобилующего чертами большой оперы, насыщенной самыми потрясающими сценами — вроде казни, пыток, сумасшествия, — свидетельствовали о том, что жизнь, питавшая вдохновение композитора, населяла его воображение мучи-

[1] С. М. Степняк-Кравчинский. Подпольная Россия, стр. 31.

тельными образами, которые не могли сложиться в стройную, гармоническую концепцию лирического характера.

Лирическому излиянию, носившему у Чайковского всегда предельно искренний характер, препятствовал все тот же душевный разлад, вызванный, очевидно, растерянностью перед лицом мрачных событий, потрясавших горячо любимую им родину.

Между тем стройность и гармоничность составляли краеугольный камень эстетики Чайковского. Это является в наших глазах доказательством высокой требовательности художника к своему искусству, его задачам.

Другой, столь же искренний и требовательный к себе русский художник — И. Н. Крамской писал А. С. Суворину 26 февраля 1885 года: «Мне не совсем нравится, что Вы взяли слово «отдохновение», говоря о роли искусства среди каторжной современной жизни. Искусство имеет самостоятельную роль, и какова бы ни была современная жизнь, каторжная или нет, задачи искусства могут и не совпадать с успокоением. Несомненно, впрочем, что творческое искусство (какова бы его самостоятельная роль ни была и что бы я ему ни навязывал) должно обладать силой гармонично настраивать человека. Если этого качества в искусстве нет, оно, несомненно, дурно исполняет свою задачу» [1].

В письме к Танееву от 23 августа 1881 года Петр Ильич признался, что у него «(уже годовое) отвращение ко всякому сочинительству...» [2]. В этот период перед Чайковским с особенной остротой встали вопросы формы в искусстве, ее роли в музыке.

Эти вопросы занимали его еще и в молодые годы. В его фельетонах есть интересное замечание о хроматической фантазии Баха; он писал, что в ней «роскошная фантазия старого мастера тщетно борется с условными приемами тогдашней композиторской рутины» [3].

В другом фельетоне мы читаем: «...известно, что крупные произведения искусства ценятся не столько по силе непосредственного творчества, в них проявивше-

[1] И. Н. Крамской. Письма, т. II. М., 1937, стр. 350.
[2] ЧТ, стр. 77.
[3] Чайковский. Статьи, стр. 186.

гося, сколько по совершенству форм, в которые вылилась эта сила, по равновесию частей, по удачному слиянию идеи с ее внешним выражением. Ведь Бетховен недаром считается безусловно первым из композиторов, хотя всякому музыканту известно, что и Моцарт и даже Шуберт обладали не меньшею, если не большею интенсивностью музыкального вдохновения» [1].

В первом случае Чайковским чутко уловлено противоборство гениальной музыки Баха с канонизированными формами искусства, сковывавшими новаторские устремления старого мастера. Во втором высказывании Чайковский выдвигает основным критерием совершенства в искусстве идеальное слияние идеи с формой. Вдохновение, расточающее себя в пассивном подчинении рутинным приемам или бесформенно растекающееся вне их, теряет свою силу, свою реальность. Этот критерий, поддержанный Чайковским, — основной вообще для реалистического искусства [2].

Вопрос соотношения идеи с формой привлекал внимание Чайковского и в других областях искусства. Вот что писал он о скульптуре Микеланджело «Моисей» Н. Ф. Мекк 6 февраля 1880 года: «Чем более я смотрю на Микеланджело, тем более удивляюсь ему. Я... сейчас... долго смотрел на «Моисея». Церковь была пуста; ничто мне не мешало погрузиться в глубокое созерцание. Я Вас уверяю... что мне сделалось страшно. Моисей, если помните, изображен встающим и обратившим голову в ту сторону, где приносилась жертва Ваала. Лицо его гневно, грозно; фигура величественна и повелительна. Чувствуешь, что стоит ему встать и произнести слово, — и заблуждающаяся толпа станет перед ним на колена. Ничего нельзя себе представить более совершенного, как эта грандиозная статуя. Видно, что у гениального художника форма выразила всю его мысль...»

[1] Чайковский. Статьи, стр. 53.

[2] Один из основоположников реалистической эстетики В. Г. Белинский писал В. П. Боткину 8 сентября 1841 г.: «Форма без содержания — пошлость, часто довольно благовидная; содержание без формы — уродливость, часто поражающая трагическим величием, как мифология древнегерманского мира. Но эта уродливость, как бы ни была она величественна, она — содержание без формы, следовательно, не действительность, а призрачность» (В. Г. Белинский. Сочинения, т. IV. Киев, 1902, стр. 628).

Микеланджело.
«Моисей»

Удачное слияние идеи с формой, в глазах Чайковского,— первое условие реальности искусства. Реальность же, в свою очередь, измерялась композитором наиболее широкой доступностью искусства, то есть ставилась в прямую зависимость от восприятия массой публики. Очень характерно для Чайковского его глубокое уважение к этой последней, признание ее требований максимально высокими и полными, в сравнении, например, с запросами музыкантов-специалистов. Уважение это имело в основе убеждение, что массе людей, разнородной по своим вкусам и развитию, свойственно одно общее стремление — постичь прекрасное [1].

[1] Это убеждение не исключало трезвого отношения Чайковского к запросам буржуазной части публики. Ее «лицемерное тартюфничанье» открыто обличалось им. Вспомним фельетон Чайковского от 3 апреля 1875 г., где он писал о восторженном приеме чтения М. Н. Ермоловой стихотворения Томаса Гуда, в котором осуждалась роскошь, покупаемая ценой непосильного труда и нищеты. «Неподалеку от меня,— писал Чайковский,— сидел богатейший тор-

Чайковский шел навстречу этому стремлению, настойчиво овладевая наиболее сложным, но вместе с тем и наиболее массовым жанром оперы, внося элемент программности во все виды симфонических сочинений и тем облегчая доступ к пониманию серьезной оркестровой музыки, а также драматизируя камерные инструментальные и вокальные произведения и тем расширяя круг их воздействия. Огромную роль в этом смысле сыграл и мелодический принцип творчества Чайковского, составляющий большую притягательную силу для широких слушателей.

О процессе своего творчества Чайковский писал Н. Ф. Мекк 24 июня 1878 года: «...Пишу я свои эскизы на первом попавшемся листе, а иногда и на лоскутке нотной бумаги. Пишу весьма сокращенно. Мелодия никогда не может явиться в мысли иначе, как с гармонией вместе. Вообще оба эти элемента музыки вместе с ритмом никогда не могут отделиться друг от друга, т. е. всякая мелодическая мысль носит в себе подразумеваемую к ней гармонию и непременно снабжена ритмическим делением. Если гармония очень сложная, то случается тут же, при скиццировании, отметить и подробности хода голосов. Если гармония очень проста, то иногда ставлю один бас, иногда отмечаю генерал-басные цифры, а в иных случаях и вовсе не намечаю баса; он остается в моей памяти. Что касается инструментовки, то, если имеется в виду оркестр, музыкальная мысль является окрашенная уже той или другой инструмен-

говец дамскими туалетными принадлежностями; он бы совершенно разорился и пошел бы по миру, если бы дамы перестали нарасхват раскупать его товар; однако ж это не помешало ему быть очень умиленным от чтения г-жи Ермоловой и восторженно рукоплескать ее нападкам на тех самых клиенток, которые так усердно способствуют его обогащению. Русский буржуа, как и всякий буржуа, будучи в душе черствым эксплуататором, любит посентиментальничать и порисоваться демократическою симпатиею к меньшему брату...»

В этом же фельетоне Чайковский восхищается мастерским исполнением артистом Шумским сатирического очерка Салтыкова-Щедрина «Прощаюсь, ангел мой, с тобою!», доставившим ему «глубочайшее эстетическое наслаждение» (Чайковский. Статьи, стр. 261). Это одно из интереснейших свидетельств о направлении литературных вкусов Чайковского и о том, что для него понятие эстетически прекрасного неотделимо от реального содержания искусства.

товкой. Иногда, однако же, при инструментации изменяется первоначальное намерение. Никогда слова не могут быть написаны после музыки, ибо как только музыка пишется на текст, то этот текст вызывает подходящее музыкальное выражение. Можно, конечно, приделать или подогнать слова к маленькой мелодии, — но как только сочинение серьезное, то уже такого рода подбирание слов под музыку немыслимо... Точно так же нельзя написать симфоническое сочинение и потом подыскать ему программу, ибо опять-таки здесь каждый эпизод избранной программы вызывает соответствующую музыкальную иллюстрацию. Этот период работы, т. е. скиццирование, чрезвычайно приятен, интересен, подчас доставляет совершенно неописанные наслаждения, но вместе с тем сопровождается беспокойством, какою-то нервною возбужденностью... Зато приведение проекта в исполнение совершается очень мирно и покойно... Вы спрашиваете, держусь ли я установленных форм? И да и нет. Есть такого рода сочинения, которые подразумевают соблюдение известной формы, например симфония. Здесь в общих чертах я придерживаюсь установившейся по традициям формы, но именно только в общих чертах, т. е. в последовании частей сочинения. В подробностях можно сколько угодно уклоняться, если этого потребует развитие данной мысли... В вокальной музыке, где все зависит от текста, и в фантазиях (например, «Буря», «Франческа») форма вполне самостоятельная».

В следующем письме (от 25 июня 1878 года) Петр Ильич добавляет: «Говоря с Вами вчера о процессе сочинения, я недостаточно ясно выразился насчет того фазиса работы, когда эскиз приводится в исполнение. Фазис этот имеет капитальное значение. То, что написано сгоряча, должно быть потом проверено критически, исправлено, дополнено и в особенности сокращено ввиду требований формы. Иногда приходится делать над собой насилие, быть к себе безжалостным и жестоким, т. е. совершенно урезывать места, задуманные с любовью и вдохновением. Если я не могу пожаловаться на бедность фантазии и изобретательности, то зато я всегда страдал неспособностью отделывать форму. Только упорным трудом я добился теперь, что форма в моих сочинениях более или менее соответствует содержанию.

В былое время я был слишком небрежен, недостаточно сознавал всю важность критической проверки эскизов. От этого у меня всегда были заметны швы, недоставало органического слияния в последовании отдельных эпизодов. Недостаток этот был капитальный, и только с годами я стал мало-помалу исправляться, — но образцом формы мои сочинения никогда не будут, ибо я могу лишь исправить, но не вполне искоренить существенные свойства своего музыкального организма. Я также далек от мысли, что уже достиг высшей точки зрелости своих способностей. Мне еще очень далеко до этого. Но я с радостью вижу, что постепенно иду все-таки вперед по пути совершенствования, и страстно желаю достигнуть высшей точки того совершенства, на какое по мере способностей могу рассчитывать. Итак, я неточно выразился вчера, говоря, что переписываю сочинения прямо с эскиза. Это не только переписка, — но обстоятельное критическое рассмотрение проектированного, сопряженное с исправлениями, изредка дополнениями и весьма часто сокращениями».

Как нам думается, «существенным свойством музыкального организма» Чайковского была его неспособность к компромиссу между формальной и идейной сторонами искусства: композитор не считал возможным восстанавливать в своем творчестве гармонию путем формальных обобщений, не подсказанных ему самой жизнью, не выстраданных, не выношенных им самим.

Всестороннее совершенство Петр Ильич находил лишь в лучших сочинениях Бетховена, которого он безусловно считал первым из композиторов. Силу и единство обобщающих идей симфонизму Бетховена дала эпоха французской революции. Несмотря на разность условий, в которых действовали оба симфониста, Чайковский развивал демократические принципы искусства своего великого предшественника, и для него, как и для Бетховена, народность была творческим, преобразующим началом.

В 80-х годах, когда Чайковский покинул Московскую консерваторию, он в письме к Римскому-Корсакову объясняет свою ненависть к преподаванию гармонии прежде всего сознанием «несостоятельности» существу-

ющих музыкальных теорий и «неумения изобрести новую, состоятельную»[1]. Преемник Чайковского в классе гармонии — Танеев тоже признавал необходимость коренных реформ в музыкально-теоретической области. Этот момент очень интересно отражен в письмах Петра Ильича и Сергея Ивановича. Чайковский всячески предостерегал своего молодого друга от опасности проникновения элемента схоластики в музыкальную науку и в музыкальное творчество. Письмо Чайковского от 23 августа 1881 года является кульминационным в обсуждении вопроса и ясно показывает, насколько резко Петр Ильич отличал оригинальность творческую от оригинальности надуманной, условной.

Письмо является ответом на совет Танеева заняться контрапунктическими обработками русских обиходных мелодий для создания оригинального стиля церковной русской музыки: «Вы говорите, что основание, на котором творили католические авторы, совершенно сходно с основанием будущей нашей церковной музыки. Если к этому совершенно сходному основанию приложить их же контрапунктические приемы, как Вы это советуете, то, по-моему, этим путем никакого самостоятельного стиля не добьешься. Если и содержание и форма одинаковы, то я решительно не понимаю, о чем вы хлопочете. Лучше бы прямо сказать, что к нашей церковной музыке слащавый стиль Бортнянского идет, как корова к седлу, и что стиль Палестрины ей более приличествует. С этим я, пожалуй, согласен. Что касается самостоятельности, то об этом лучше всего не заботиться. Если суждено ей быть, то, в силу рокового исторического закона, она когда-нибудь и скажется. Стоит только появиться сильному и оригинальному таланту в этой сфере, и он укажет нам или нашим потомкам путь к самостоятельности. Ничего нет бесплоднее, как искание оригинальности и самостоятельности. Гениальные творцы никогда об этом не помышляют. Они ищут красоты, а уже какая она, оригинальная или заимствованная, — это оказывается потом.

Что значит увлекаться теориями! Вы хотите, чтобы я посвятил себя контрапунктическим обработкам оби-

[1] «Советская музыка», сб. 3. М.—Л., 1945, стр. 133.

ходных мелодий, имитациям, фигурациям, одним словом, превратился бы в Жоскина де-Пре. Но подумайте, Сергей Иванович, могу ли я, по свойствам своей музыкальной организации, заниматься подобным делом? Да если б и занялся, то ничего бы, кроме сухих звукосочетаний, из сего бы не вышло. Ведь чтобы писать так, как Палестрина, и достигнуть того, что он достигнул, нужно быть человеком его века, нужно носить в сердце теплую наивную веру, нужно забыть весь яд, которым отравлена больная музыка нашего времени! Невозможно это! Вы знаете, что я более чем кто-либо заражен этим ядом! Неужели Вы не помните гигантскую тоску, которую тщетно старался я превозмочь, когда Вы показывали мне Ваши опыты обработки церковных мелодий?» [1]

Итак, Чайковский был твердо убежден, что только искра вдохновения, живая творческая мысль может обновить неизбежно устаревающие формы искусства и что истинная оригинальность и самостоятельность обеспечиваются только ярко жизненным содержанием. В Чайковском жило обостренное ощущение условности стиля, причем оно усиливалось до болезненности в том случае, когда в нем самом временно иссякал живой источник вдохновения. В этом смысле характерны следующие фразы из того же письма: «Знаете, Сергей Иванович, я, кажется, не только никогда больше хорошего ничего не напишу, но вообще ничего больше не в состоянии сочинить. На какой бы форме я бы ни остановился, мне ни одна из них не по сердцу. Везде есть масса необходимого remplissage'a, везде рутинные, давно приевшиеся приемы, везде условность, фальшь!» [2]

Чем более загадок задавала Чайковскому русская действительность, тем более остро ощущал композитор бессилие старых форм выражения в искусстве, не оживленных новым качеством. Отсюда и проявленная им в эти же годы повышенная взыскательность к жанру программной музыки, обладавшей наиболее выработанными средствами выразительности, которые, однако, не всегда соответствовали новым художественным требованиям.

[1] ЧТ, стр. 76—77.
[2] ЧТ, стр. 77.

В 1882 году вновь завязывается переписка Чайковского с Балакиревым, и Милий Алексеевич в письме от 28 октября, полном прежнего горячего сочувствия к таланту Петра Ильича, который он считает «развернувшимся и окрепшим», предлагает ему для симфонического сочинения сюжет «Манфреда» Байрона. Балакирев пишет: «Сюжет этот, кроме того, что он глубок, еще и современен, так как болезнь настоящего человечества в том и заключается, что идеалы свои оно не могло уберечь. Они разбиваются, ничего не оставляя на удовлетворение душе, кроме горечи. Отсюда и все бедствие нашего времени.

Как я буду рад, если вам угожу этим сюжетом» [1].

Но Балакирев не угодил Чайковскому сюжетом «Манфреда», сразу же вызвавшим в нем протест. Петр Ильич сообщил, что программа оставляет его холодным, хотя и признал себя вполне способным воспроизвести ее, пользуясь готовым арсеналом выразительных средств «берлиозовского стиля».

В этом отказе между строк можно прочесть, что Чайковский стремился не к выражению «болезни века», а скорее к поискам противоядия ей. Ведь Петр Ильич не оспаривает современности и глубины предлагаемого сюжета, и вместе с тем мрачная концепция «Манфреда» все-таки не увлекает его [2].

Лишь после долгих колебаний и личных встреч с Балакиревым Чайковский в 1885 году написал симфонию «Манфред» по подробной программе, составленной

[1] «Балакирев. Воспоминания и письма». Л., 1962, стр. 167. С этим высказыванием Балакирева перекликаются и мысли Крамского в письме от 26 февраля 1885 г.: «Но вот мое горе — и я должен сказать, горе всего современного искусства: во имя чего искусство должно делать (т. е. обязано) подвиги? Что за идеал, к которому необходимо стремиться? Есть ли у современного человека этот идеал, который бы для него был столь же свят, как бог для Давида? И не потому ли хочется что-нибудь найти ласковое в искусстве, что родной матери нет, нет того бога, около которого могла бы собраться семья? Нет той песни, при звуках которой забились бы восторгом все сердца слушателей. О да, трудно теперь художнику! Клянусь, не легче и ему против тех, у кого ежедневная каторжная работа нервов, мозга и мускулов» (И. Н. Крамской. Письма, т. II. М., 1937, стр. 351).

[2] Композитор так же категорически отверг пессимистическую сущность философии Шопенгауэра, получившей распространение с конца 70-х годов.

Милием Алексеевичем. Петр Ильич отдал обильную дань традиционным приемам романтического стиля, тем самым как бы подчеркивая свой объективизм в толковании общей концепции «Манфреда», хотя самому облику героя он придал глубоко субъективные черты.

Симфонические сюиты, сочиненные за этот период, кроме их высокого эстетического значения, играют в творчестве Чайковского роль переходного и подготовительного этапов на подступах к созданию большой симфонии.

Глава десятая

ПРОИЗВЕДЕНИЯ 1878—1885 ГОДОВ

«Манфред» — симфония в четырех картинах на тему драматической поэмы Байрона, для большого оркестра, си минор, ор. 58, посвящена М. А. Балакиреву.

Первые отрывочные наброски этого произведения Петр Ильич сделал в апреле 1885 года, но по-настоящему принялся за работу в десятых числах июня и закончил 22 сентября 1885 года, как значится в партитуре. Исполнен первый раз «Манфред» 11 марта 1886 года в экстренном симфоническом собрании в пользу фонда РМО в Москве, под управлением М. Эрдмансдерфера. Первое исполнение в Петербурге состоялось в декабре 1886 года и вызвало восторженный отзыв Ц. Кюи.

Сюжет «Манфреда» был предложен Чайковскому Балакиревым. Со свойственным ему деспотизмом, М. А. Балакирев буквально предписал Петру Ильичу и фабулу, и основной лейтмотив, и даже тональности главных тем, не говоря уж об отдельных деталях музыкального воплощения и даже внешнего начертания партитуры. Вот сюжет «Манфреда» в изложении Балакирева.

Первая часть. «Манфред блуждает в Альпийских горах. Жизнь его разбита, неотвязчивые вопросы остаются без ответа; в жизни его ничего не осталось, кроме воспоминаний. Образ идеальной Астарты проносится в его мыслях, и тщетно он взывает к ней. Только эхо скал повторяет ее имя. Воспоминания и мысли жгут и гложут его. Он ищет и просит з а б в е н и я, которого ему никто дать не может (fis-moll, вторая тема, D-dur и Fis-dur).

Часть вторая. Настроение, совершенно противоположное первому. Программа: быт альпийских охотников,

полный простоты, добродушия и патриархальности. Adagio pastorale (A-dur). С этим бытом сталкивается Манфред, представляя собой резкий контраст. Конечно, следует пустить сначала охотничий наигрыш, только при этом нужно быть особенно осторожным, чтобы не впасть в тривиальность...

Часть третья. Scherzo fantastique (D-dur). Альпийская фея является Манфреду в радуге из брызг водопада.

Часть четвертая (Finale), fis-moll. Дикое, необузданное Allegro, изображающее чертоги Аримана (ад), куда пробрался Манфред, желая свидания с Астартой. Контраст этой адской оргии будет представлять вызов и появление тени Астарты (Des-dur то же, что было в первой части D-dur, только тогда эта мысль была коротенькая, как воспоминание, и тотчас же утопающая в страдальческом настроении Манфреда, здесь та же идея является уже в полной и законченной форме. Музыка должна быть легкая, прозрачная, как воздух, идеальная и девственная). Далее опять повторение Pandemonium'a, затем закат солнца и смерть Манфреда».

«...Ваша будущая симфония должна иметь свою idée fixe — изображение самого Манфреда, которая бы проходила по всем частям»[1].

Чайковский много работал над симфонией «Манфред». Она далась ему нелегко. Когда симфония была закончена, композитор был убежден, что «Манфред» является его лучшим произведением. Но эта оценка оказалась, как и многие подобные, недолговечной: уже вскоре Петр Ильич стал относиться к последним двум частям с какой-то ненавистью, стойко державшейся до последних лет жизни.

В окончательном виде программа симфонии «Манфред, изложена следующим образом:

«I. Манфред блуждает в Альпийских горах Томимый[2] роковыми вопросами бытия, терзаемый жгучей

[1] «Балакирев. Воспоминания и письма». Л., 1962, стр. 165—166.

[2] В рукописи после слова «томимый» следуют зачеркнутые слова — «как Фауст». Сравнение Манфреда с Фаустом приводит на память следующее высказывание Листа: «Я страстно восхищался байроновским Манфредом, гораздо больше, чем Фаустом, который,

тоской безнадежности и памятью о преступном прошлом, он испытывает жестокие душевные муки. Глубоко проник Манфред в тайны магии и властительно сообщается с могущественными адскими силами, но ни они и ничто на свете не может дать ему з а б в е н и я, которого одного только он тщетно ищет и просит. Воспоминание о погибшей Астарте, некогда им страстно любимой, грызет и гложет его сердце, и нет ни границ, ни конца беспредельному отчаянию Манфреда.

II. Альпийская фея является Манфреду в радуге из брызг водопада.

III. Картина простой, бедной, привольной жизни горных жителей.

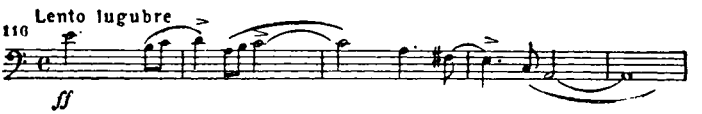
IV. Подземные чертоги Аримана. Адская оргия. Появление Манфреда среди вакханалии. Вызов и появление тени Астарты. Он прощен. Смерть Манфреда».

«Манфред» носит название симфонии. Ряд признаков музыки — пропорции и яркая контрастность тем, характер и последовательность отдельных частей — позволяют причислить это выдающееся произведение к жанру большой симфонии. Но строение первой части никак не может быть отнесено к понятию сонатного аллегро: мгновенные вторжения лейтмотивов, заимствованные из оперных жанров, недостаточно длительное и связное развитие основных тем, резкая импульсивность — все это противоречит строгому понятию симфонии. Поэтому, рассуждая формально, следует считать «Манфреда» гибридом симфонии и программной сюиты.

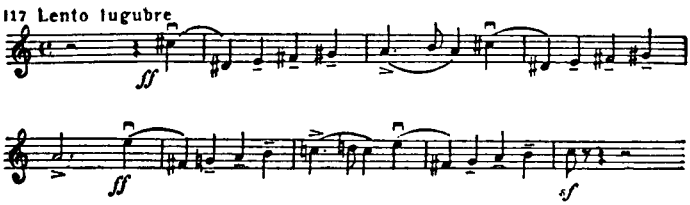
Между тем «Манфред» сыграл большую роль в эволюции симфонизма Чайковского. Лейтмотивизм, оперно-балетные эпизоды и другие отклонения от строгой симфонической формы были заметны уже в Четвертой симфонии. В «Манфреде» черты программности выступают гораздо более явственно и зачинают собой нечто иное. От «Манфреда» идут нити к «Пиковой даме» и в особенности к Шестой симфонии. Если Пятая симфония, напи-

между нами говоря, мне представляется характером грубо буржуазным... Фауст лишен действенности, он колеблется, экспериментирует, сбивается с пути, страдает рефлексией, ни на что не решается, не интересуется ничем, кроме своего маленького счастья» (см.: P. R a a b e. Franz Liszt, B. II. Berlin, 1931, S. 82).

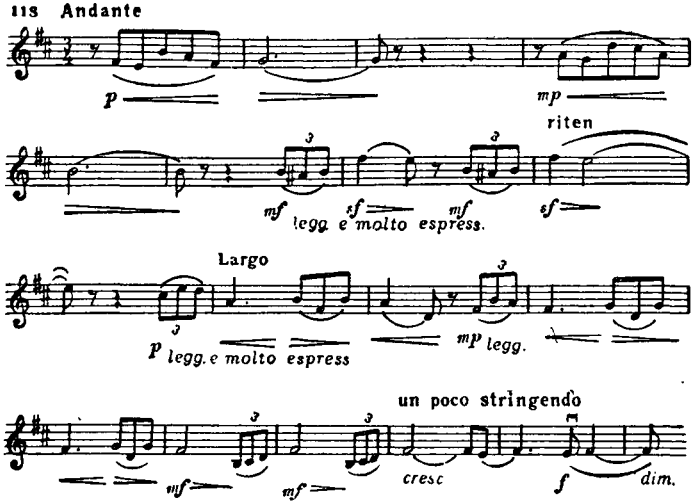
санная на три года позже «Манфреда», явилась завершением длительного процесса становления большой симфонической идеи «личность и масса» (индивидуум и народ — Первая, Вторая, Четвертая, Пятая симфонии), то Третья симфония, а затем «Манфред» положили начало иной концепции: народные элементы в их непосредственной форме отсутствуют вовсе, а трагическое сознание выступает на первый план и властно приковывает внимание слушателя. Центральное место занимает *проблема жизни*, рассматриваемая под углом зрения отдельной личности. Но даже в «Манфреде», где субъективно-лирическое начало выступает в обнаженной форме, разрешение проблемы получает общее значение. Тем самым произведение приобретает историческую ценность, являясь одним из ярких обобщающих воплощений подавленной, но рвущейся к свету личности.

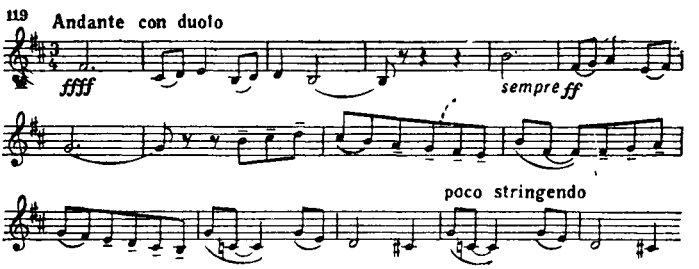
Первая часть симфонии — произведение большого удельного веса. Тема Манфреда (низкие духовые) горестно-сосредоточенна, носит на себе печать суровой мужественности, не смягчаемой «вздохом», как позже в Шестой симфонии.

«Вздох глубокого страдания» появляется лишь после, как бы в ответ на первую тему (такты 7а—9). Контуры темы неоднократно встречаются и в других частях симфонии. Это одна из тем, которым свойственно выражать неотвратимость рока; но вместе с тем она не отделена от образа Манфреда, не противополагается ему в качестве внешней силы принуждения, а сливается с ним воедино. Как известно, и в Шестой симфонии нет такого противоположения. Субъективная окраска становится ясной из того, что мотив Астарты близок приведенной теме: ведь тень Астарты является лишь плодом болезненного воображения Манфреда.

Сильным и своеобразным моментом является музыка заклинания. Вся страстная тоска по умершей возлюбленной, вся трагическая обреченность Манфреда, вся

бездна его отчаяния и неутолимые муки слышатся в звуках грозной темы:

Мучительность выражена густой оркестровой полифонией остальных голосов и резкой диссонантностью образующихся созвучий. Раздается лишь тяжкий «вздох» на глухой воркотне виолончелей. По своей силе заключительная формула уступает разве только «заклинанию» в четвертой картине «Пиковой дамы». Но там оно играет другую роль. В «Манфреде» оно означает глубокую бесконечную тоску, запечатленную задолго до Чайковского Пушкиным: «Явись, возлюбленная тень, как ты была перед разлукой... Приди, как дальняя звезда, как легкий звук, иль дуновенье, иль как ужасное виденье, мне все равно: сюда, сюда!»

Обе темы — тема судьбы Манфреда и тема заклинания — в своем развитии дают полное представление о смятенном духе героя и о его страданиях. Особенной силой отличается проведение первой темы на фоне огромного подъема — быстрых фигураций, насыщенного звучания всех регистров, колоссального динамического роста. Это второе «заклятие» мобилизует все выразительные средства оркестра и доводит их до крайнего предела мощности. Строго говоря, этим заканчивается экспозиция мрачных тем, а вместе с ней и первый раздел формы. Импульсивные смены возбужденных и сумрачно-сосредоточенных эпизодов придают музыке характер свободный, импровизационный.

Длительный переход ко второй группе тем отличается обычной для Чайковского логической связностью. Еще не замерли заклинательные возгласы, а уже намечаются очертания вызванной тени Астарты, пока, наконец, она не выплывает в форме нежной и простой мелодии (смычковые с сурдинами, Andante, $^3/_4$, ре мажор).

Эта мелодия, с ее затаенной страстностью, импульсивными ускорениями и замедлениями, представляет собой одну из прекрасных тем любви. Она подобна ряду вздохов и разделена частыми паузами. Тема получает широкое развитие и после сильной кульминации быстро тает, замирает.

Возвращение основной темы (Andante con duolo, смычковые, флейты на фоне траурных синкоп деревянных, валторн и контрабаса) ознаменовано новой восходящей волной развития, выражающей крайнюю степень отчаяния:

Эта горестная, патетическая тема ведет свое происхождение от грустной мелодии народного характера из вступления к первой части Второй симфонии Чайковского — Andante sostenuto, до минор. Жалоба, затаенно

и покорно звучавшая в народной мелодии, получила в «Манфреде» характер страстного отчаяния.

Вся первая часть представляет гигантски разросшуюся экспозицию с эпилогом (истолкование формы как трехчастной представляется нам неверным ввиду несоответствия масштабов начального и заключительного разделов и совершенно самостоятельного типа развития последнего раздела, ближе всего подходящего к понятию коды). Быть может, этот факт сам по себе не обусловлен программой, и внутреннее состояние Манфреда могло бы найти свое выражение и в форме сонатного аллегро. В таком случае может возникнуть предположение, что подобное сопоставление двух замкнутых в себе эпизодов указывает на новую у Чайковского тенденцию построения больших форм.

Вторая часть — Vivace con spirito — одно из блестящих симфонических скерцо Чайковского. Скерцо в симфониях Чайковского, начиная с Третьей, отличаются виртуозным характером. Они не только трудны технически, не только требуют тщательного разучивания, но и обладают виртуозным размахом, увлекающим слушателей и исполнителей. Среди симфонических скерцо композитора вторая часть «Манфреда» едва ли не наиболее виртуозна. Не говоря уже о трудностях эффектных отдельных партий (в особенности деревянных духовых), вся фактура основного раздела построена на быстрых и точных перебросках групп; оркестр при этом уподобляется одному инструменту.

Мотивы основного раздела немногочисленны. Первое четырехтактное построение представляет перекличку легких стаккато деревянных и мотива «выкликания» (у скрипок). В дальнейшем появляются и другие «мерцания»: такова перекличка гобоя, флейты пикколо, фаготов, кларнетов, гобоев, флейт на беспрерывных триольных фигурах сопровождения (кларнеты, сменяющиеся виолончелями, затем альтами, такты 35—44). Поразительно изящна миниатюрная звучность флейт: это как бы отдельные блестящие капли. Когда появляется вызванная заклинанием Манфреда прелестная фея и ее образ принимает все более ясные очертания, живое движение пассажей, перекличка повторяющихся звуков постепенно замедляются (прелестны отдельные двузвучные аккорды арф, вначале удвоенные деревянными духовыми,

а потом без удвоения, флажолетами на фоне немолчного шороха скрипок — легкие брызги...), ритмически образуя ritardando на звуке *fis* ¹ у первых скрипок.

Средний раздел певуч, спокоен и широк. Его основой служит безмятежная кантилена первых скрипок под сопровождение арпеджий двух арф:

Переходя к солирующему кларнету, затем вновь к скрипкам, а потом к трем флейтам, к виолончелям с фаготами, мелодия сохраняет свое равномерное движение и выражает блаженный покой даже тогда, когда она звучит при оркестровом tutti (состав оркестра этого скерцо своеобразен: тройной у дерева, но без тромбонов и труб, при двух арфах).

Однако душевный покой Манфреда непрочен: его страдания рвутся наружу даже тут, перед лицом прекрасных картин природы. Мелодия феи начинает принимать возбужденный характер, резкая модуляция *E, As, as (gis)*, лейтмотив Манфреда, вторгающийся в кантилену, растущая ритмическая интенсивность, длительный органный пункт (литавры, третий фагот) и другие признаки свидетельствуют о том, что ничто не может успокоить несчастного Манфреда.

Реприза вновь убаюкивает, нежит и ласкает душу. Волшебная картина водопада замыкается длинной трелью и пассажем солирующей скрипки в высшем регистре. Ее легкое звучание сопровождается все более редким «падением капель» (арфы). Кода звучит в высоком и высшем регистрах оркестра, от второй до четвертой октавы.

Третья часть — Andante con moto, соль мажор — является типичной пасторалью. Из прообразов ее можно назвать третью часть «Фантастической симфонии» Берлиоза: та же идиллическая окраска, то же вторжение лейтмотива героя... Но Чайковский, рисуя привольную жизнь горцев, более объективен: он не окрашивает пейзаж цветом своей тоски, а противополагает окружающую картину смятенному сознанию Манфреда.

Пастораль заключает в себе три элемента. Первый

из них — идиллическая кантилена гобоя. Изложение ее трехчастно: среднюю часть составляет си-мажорный вариант темы, после чего возвращается соль мажор с печальным отыгрышем солирующей валторны.

Второй, краткий, как бы побочный эпизод — танец горцев. Своим оживленным движением и ясно выраженным двухдольным размером он вносит — правда, очень ненадолго — освежающий контраст к однообразному, баюкающему ритму кантилены.

Третий элемент — это мучительное сознание Манфреда. Мотив его страданий грозно звучит у труб в окружении резко диссонирующих созвучий и на фоне подвижной фактуры всего оркестра. Как и в других эпизодах отчаяния и ужаса, Чайковский придает музыке тональную окраску уменьшенного лада. Уменьшенные септаккорды, угрожающие мотивы рока на одном звуке, внезапные взрывы дикой силы, ходы басов по полутонам вниз и вверх — заунывные удары колокола — вся эта картина душевного ада постепенно сходит на нет и заканчивается невыразимо грустным отыгрышем солирующей валторны на трех звуках: *g — fis — e* —на фоне малого септаккорда. Этот же мотив находит свое применение в коде (четыре засурдиненные валторны). Еще одно появление мотива пляски — и музыка растворяется в легчайших дуновениях пассажей смычковых.

Мрачный блеск финала — Allegro con fuoco, си минор — соответствует углубленному психологизму первой части. В то время как две средние части являются лишь эпизодическими картинами блужданий Манфреда, финал реализует в действии все то, что таилось в потенции уже сначала. Вот почему финал симфонии театрален, заполнен действием; композитор, очевидно, позаботился о внешней эффектности превосходной музыки. Перед слушателем проходят адская оргия, тень Астарты, кульминационно-драматическое звучание темы Манфреда, церковный хорал, вызывающий не умиротворение, а яростный протест героя, и, наконец, печальный мотив Dies irae, на фоне которого вновь слышится ласковый и спокойный отголосок природы,— мотив, напоминающий звуки пастушеского рожка:

Второй концерт для фортепиано с оркестром, соль мажор, ор. 44, посвящен Н. Г. Рубинштейну. Петр Ильич принялся писать его в начале октября 1879 года в Каменке. К 20 октября эскизы первой части были окончены. Во второй половине ноября, в Париже, он снова принялся за работу, и 3 декабря вчерне Andante и финал уже были готовы. Начисто концерт переписан и переложен для двух фортепиано в Риме в феврале 1880 года. Окончен в партитуре согласно авторской дате 28 апреля 1880 года.

21 мая 1882 года концерт впервые исполнен в Москве С. И. Танеевым, дирижировал А. Г. Рубинштейн[1]. Концерт имел значительный успех. Танеев писал Чайковскому: «Мнения о нем довольно различные, но все они сходятся в том, что первая и вторая части слишком длинны. Случалось слышать такие отзывы, что это один из красивейших концертов и очень блестящий в исполнении, и такие, что Первый концерт следует предпочесть Второму и т. п.; мало лиц, одобряющих скрипку и виолончель соло во второй части: говорят, что в ней фортепиано нечего делать, с чем, кажется, нельзя не согласиться; слишком большой перевес на стороне двух других инструментов. Вообще же выходит, что этот концерт весьма и весьма можно играть публике»[2]. Чайковский учел критические замечания публики и прессы. За два месяца до кончины композитор писал Юргенсону: «На некоторые перемены Зилоти я согласился, на другие решительно не могу. Он пересаливает в желании сделать этот концерт легким и хочет, чтобы я ради легкости буквально изуродовал его. Достаточно совершенно тех уступок, которые и я и он придумали. Ужасно благодарен тебе за желание переиздать этот концерт. Больших перемен не будет — только одни сокращения»[3].

Юргенсон действительно издал концерт вторично, под редакцией и с сокращениями Зилоти, согласно указанию автора.

Первая часть — Allegro brillante e molto vivace, соль мажор — отличается светлой окраской музыкальных тем.

[1] См. письмо П. И. Юргенсона к П. И. Чайковскому от 24 мая 1882 г. (ЧЮ, т. I. М., 1938, стр. 248).

[2] ЧТ, стр. 80.

[3] ЧЮ, т. II. М.—Л., 1952, стр. 271.

П. И. Чайковский и А. И. Зилоти

Тема главной партии в натуральном мажоре представляет некое «среднее арифметическое» многих подобных бодрых и элементарных тем XIX века — от Бетховена до Брамса. Ее синкопы и тираты лишь подчеркивают собранность и волевую активность. Тема побочной партии, ми-бемоль мажор, мало отличается от главной: обеим свойственны энергия, цельность, отсутствие всякой рефлексии и одинаковая преемственность от классиков. Тут нет и намека на контрастность, и даже разработка лишена сколько-нибудь ясно выраженного драматизма — случай редкий у Чайковского. Между тем это не следует понимать так, будто музыке концерта несвойственно разнообразие: достаточно услышать развитие темы побочной партии, с ее тончайшими оттенками лирического чувства и с ее выразительной фортепианной фактурой, или вспомнить о тематике «неотвратимости» и о сумрачных хроматизмах в разработке или, наконец, о свободной импровизации в многочисленных сольных фортепианных эпизодах, чтобы убедиться в том, что обычное у Чайковского богатство мыслей не изменило композитору и в данном произведении. Но даже после значительного сокращения первая часть кон-

церта все же страдает от длинных интермеццо солирующего фортепиано, не имеющих прецедентов в истории инструментального концерта. Таковы соло в связующей партии в начале разработки, перед репризой (одно это колоссальное по длине соло составляет значительный раздел всей первой части), наконец, в связующей партии репризы, не говоря уже о нескольких более мелких соло. Все это придает форме первой части рыхлость, тем более что капризно-импровизационный листовский стиль этих соло чужд классическому типу основных тем.

В фортепианных соло Чайковский применил самые различные приемы фортепианной фактуры: тут и пассажи через всю клавиатуру, и октавы, и терции, и техника martellato обеими руками вразбивку, и тяжелая аккордовая игра. Композитор пользуется нередко одной и той же фактурой в течение длительного эпизода, что несколько утомляет и исполнителя и слушателя. Кроме того, виртуозный характер фортепианной партии плохо вяжется с принципом простейших гармонических ходов, и получается резкое преобладание неустойчивых звучаний, диссонирующих сочетаний. Таким образом, перегрузка виртуозной техникой ведет за собой чрезмерное нагромождение изысканных приемов в области гармонии. Бесконечные последования хроматических гамм, уменьшенных септаккордов и т. п. не находят оправдания в светлом замысле этого по-праздничному нарядного концерта. Отдельные приступы «онегинской» меланхолии (например, мотив скрипок, флейт и кларнета в до миноре в начальном tutti разработки, а также последующая мрачная музыка, пронизанная ритмическим мотивом «рока») не идут в счет при определении жанра Второго концерта: это — настоящее эстрадное произведение большого виртуозного стиля, обладающее драгоценным качеством вызывать подъем благодаря блестящему и оригинальному «соревнованию» солирующей партии с оркестровой массой.

Недостатки второй части — Andante non troppo, ре мажор — уже сформулированы Танеевым в приведенном письме. Помимо большого фортепианного соло, в начале этой части есть еще и выразительное соло виолончели, отодвигающее роль фортепиано на задний план. То же следует сказать о существенном скрипичном соло в

верхнем и высшем регистрах. Оно непосредственно присоединяется к соло виолончели так, что образуется подобие фортепианного трио, в корне разрушающее самый жанр фортепианного концерта. Впрочем, музыка настолько прекрасна в своем певучем безыскусственном лиризме, что эти недостатки жанра стушевываются перед красотой мелодии, по-итальянски пластичной.

Следующий длительный оркестровый эпизод, содержанием которого служит дальнейшее развитие основной мелодии, еще более отдаляет вторую часть концерта от требований жанра: эпизод является свободной фантазией на основную тему, своего рода интермеццо. Лишь в конце вступает солирующее фортепиано, завершая собой основную часть формы. Затаенно-сумеречная кода богата альтерациями в сторону созвучий увеличенного лада, отдельными выдержанными звуками и ритмическими фигурами «рока». Фортепиано участвует лишь в форме единичных арфообразных арпеджий. Основной тембр — шелестящие тремоло смычковых на нижних струнных pp — к концу сменяется более спокойными звучаниями [1].

Третья часть — Allegro con fuoco, соль мажор,— наиболее цельная по форме, ценна правильно схваченным жанром финала. Грубоватая тема основного звена сменяется яркой, размашистой второй темой; она бежит «вприпрыжку». Обе темы составляют основу финала. Если первые две части концерта весьма своеобразны, то финал совершенно типичен; это — бравурный эпилог циклической формы. Музыка проигрывает благодаря несколько банальному характеру главных тем. По выполнению финал стоит на высоком уровне мастерства.

В целом Второй концерт страдает неоднородностью составных его частей. Первая часть представляет свободную и блестящую, листовскую по духу, концепцию. Andante является по существу медленной частью тройного концерта, с равноправными солирующими партиями скрипки, виолончели и фортепиано (это особенно ясно по первой редакции, где обширное начальное оркестровое tutti выделяется благодаря партиям солирующих скрипки и виолончели). Наконец, финал классичен по форме и беспрерывному движению.

[1] Andante во второй редакции сильно сокращено: в первом издании оно почти вдвое длиннее.

«Концертная фантазия» для фортепиано с оркестром, соль мажор, ор. 56, первоначально была посвящена А. Есиповой, впоследствии — Софии Ментер. Задумана «Фантазия» еще до Третьей сюиты, в апреле 1884 года, сочинена между серединой июля и 4 сентября 1884 года. Вторая часть — «Контрасты» — первоначально должна была быть первой частью Третьей сюиты. Исполнена в первый раз в Москве 22 февраля 1885 года С. И. Танеевым.

По свидетельству Модеста Ильича, «Фантазия» скроена целиком из «остатков», то есть неиспользованных материалов, предназначавшихся для Третьей сюиты. Самая структура «Фантазии» указывает на преобладавшую в тот период у Чайковского тенденцию к «сюитности», к чередованию разнохарактерных эпизодов при слабой их внутренней связи.

В течение длительного периода, между окончанием фортепианной сонаты (1879) и работой над Пятой симфонией (окончена в 1888 году), Чайковский не писал произведений в сонатной циклической форме, если не считать Второго концерта. Преобладают сюиты, встречаются рондо и произведения рапсодического склада. В небольших формах — романсах и фортепианных пьесах — господствует трехчастная схема. Проявляется не столько связная, логически объединяющая тенденция, сколько тяга к экстенсивности, к отражению эмпирической действительности в многообразии ее проявлений. Поэтому формы становятся менее крепкими в отношении связующих элементов; основным движущим принципом служит чередование. Образцом такого жанра является «Концертная фантазия».

В первой части фантазии — Quasi rondo («В духе рондо») — мы имеем дело со своеобразной «гибридной» формой рондо-сонаты, гораздо более пестрой и калейдоскопичной, чем традиционная сонатная схема. Торжественная тематика, привольная импровизация солиста, большой блеск придают первой части краски праздничного ликования.

Вторая часть — «Контрасты», Andante cantabile, соль минор — представляет цикл вариаций на широкую и печальную тему, первоначально излагаемую солистом. Вариации сами по себе, как известно, не являются формообразующим принципом; вариационные циклы могут

быть подчинены различным формальным тенденциям. В данном случае формообразующим принципом этих калейдоскопических вариаций служит схема рондо.

Первая группа вариаций строго придерживается темы. Солируют поочередно инструменты оркестра и фортепиано. Следующий ряд вариаций группируется вокруг оживленной (Molto vivace) темы соль мажор. Эта группа представляет скерцообразный эпизод, родственный темам первой части, и составляет резкий контраст с первой группой. Чередование основных групп вариаций образует движущее начало всей этой могучей жизнерадостной «Фантазии». Постепенное ускорение приводит к финальному эпизоду — настоящей русской вакханалии, объединяющей обе части «Фантазии». Симфонический масштаб этого великолепного произведения сочетается с выигрышной фортепианной партией.

Первая сюита (ор. 43) посвящена негласно Н. Ф. Мекк. Первые эскизы были сделаны в Вербовке между 15 и 25 августа 1878 года. Сначала предполагалось пять частей: интродукция и фуга, скерцо, анданте, интермеццо (Echo du bal) и рондо; из них три части были готовы, четвертая намечена, пятая задумана. На этом работа приостановилась, и лишь в ноябре сюита была вчерне закончена. 22 ноября во Флоренции Петр Ильич приступил к оркестровке двух последних частей, так как эскизы остальных затерялись при пересылке их из России в Италию. 27 ноября оркестровка обеих частей была готова. 22 февраля, в Париже, Петр Ильич начал приводить в порядок только что полученные из России эскизы, но к инструментовке их приступил только в начале апреля в Каменке и 14 апреля кончил партитуру. В августе 1879 года в Симаках он сочинил Divertimento и 21-го, в один день, оркестровал его и сделал фортепианное переложение. В одном из писем к Н. Ф. Мекк Чайковский писал, что в этой сюите он с наибольшей любовью работал над Andante.

В первый раз сюита была исполнена в Москве 8 декабря 1879 года под управлением Н. Г. Рубинштейна, а в Петербурге — 25 марта 1880 года под управлением Э. Ф. Направника. В обоих случаях сюита вызвала восторженное признание. Больше всего понравился миниа-

тюрный марш, нелестно рекомендованный Петром Ильичем в письме к Юргенсону от 25 августа 1879 года.

Чайковский проявил большой интерес к работе над новым для него жанром. Легко и с увлечением он работал над своей Первой сюитой, желая овладеть этим жанром в совершенстве; в результате долгого отбора возникла такая последовательность: 1) Интродукция и фуга ре минор, 2) Дивертисмент си-бемоль мажор, 3) Интермеццо ре минор, 4) Миниатюрный марш ля мажор, 5) Скерцо си-бемоль мажор и 6) Гавот ре мажор.

Первая часть представляет мастерское по выполнению, патетическое по выразительности введение и весьма совершенную четырехголосную фугу на широкую тему. По стилю интродукция и фуга являются модернизацией генделевской и отчасти баховской манеры письма. Структура темы, подобно, например, органной фуге ля минор Баха, двухчастна, и вторая часть является сплошным секвенцированием бегущего полутактового мотива шестнадцатыми.

Энергичная первая часть темы придает всей фуге волевой импульс. Размеренный темп Moderato e con anima, энергичная ритмика и подчеркнутая акцентировка определяют собой характер моторности, свойственный этой фуге.

Но после превосходной стретты начинается обширная кода на расширенной заключительной каденции — сначала обыгрывание уменьшенного септаккорда и звукоряда тон-полутон, а затем длительного органного пункта *A*, решительно выходящего за рамки классической формы: он применяется как фон для громогласного проведения темы в увеличении, а затем — для кратких демонстраций вычлененного первого мотива в пределах основного созвучия $a — cis — e — g — b$ (малого доминантнонаккорда). Лишь после этого наступает заключительный тонический момент каденции: на органном пункте *D*, быстро затихая, звучат ниспадающие на хроматическом звукоряде обрывки и варианты темы. Самый конец неожиданно выявляет ре-мажорный вариант темы, звучащей как призыв (фермата на *фа-диез*). Фанфара требует продолжения. Данная фуга — это превосходная волевая конструкция, полная активности, бодрости и прекрасно выражающая состояние уверенности, крепости, отсутствия рефлексии.

Дивертисмент — Allegro moderato — это печальный вальс. Отзвуки бала отмечены столь знакомой нам меланхолией вперемешку с оживленными эпизодами. Средняя часть, ми-бемоль мажор, не теряя вальсового ритма, приближается к балетной панораме. Плавное соло гобоя, а потом валторны ровными четвертями становится прообразом панорамы из «Спящей красавицы»: та же уравновешенность восходящего и нисходящего движений, то же глубокое спокойствие...

Интермеццо — Andante semplice — принадлежит к грустным двухдольным мотивам моторного склада, скромным, непритязательным, трогающим своей крайней простотой и ведущим свое происхождение от Allegretto Седьмой симфонии Бетховена. Позднее композитор создал другое подобное же Andante — мы говорим о Флорентинском секстете. По своей задушевности эта печальная мелодия сближается со многими певучими мелодиями Чайковского: темами любви, жалобой Франчески, романсом Полины. Но, в отличие от них, тема интермеццо звучит сдержанно даже на кульминациях, благодаря своей размеренности, а в основном разделе — также и в силу тонического органного пункта. Интермеццо является шедевром лирико-элегического жанра у Чайковского. Прекрасное широкое развитие, полное душевного подъема и благородного порыва, достигает кульминации в среднем эпизоде ре мажор. Со свойственной ему гибкостью, Чайковский переключается на драматическую эмоцию огромной силы (на созвучии II пониженной ступени $g — b — es$).

Длинный речитатив на одном повторяющемся в синкопированном ритме у валторн звуке составляет сумрачный переход к репризе. Музыкальный язык поразительно напоминает музыку лирико-драматического типа в «Франческе» и особенно в «Евгении Онегине».

Миниатюрный марш (Moderato con moto) — это живописная пьеса. Диапазон музыки марша — от *ля* малой октавы до *ля* четвертой октавы. Этот необычный диапазон сближает миниатюрный марш с игрушечно-марионеточной музыкой некоторых эпизодов «Щелкунчика» и позволяет видеть в Чайковском одного из родоначальников живописных музыкальных жанров. У Чайковского подобные находки не занимают доминирующего места и являются частностями.

В скерцо Allegro con moto — две темы. Первая, си-бемоль мажор, оживленна и близка по своей конструкции к безудержно радостной теме главной партии Четвертой симфонии Бетховена. Но в то время как нисходящая блестящая фанфара бетховенской темы дополнена последующей энергичной каденционной формулой SDT, у Чайковского вялая по существу фанфара, нисходящая ломаным рисунком по звукам малого септаккорда, еще размягчена последующим отклонением в минор.

Вторая тема не в пример содержательнее: плавный, вкрадчивый, однообразный мотив в гармонической оправе беспрерывно вьется змейкой по длинному пути своему, образуя сдержанную, ритмически упругую линию на фоне выдержанного верхнего звука *си-бемоль* (без басов). Самая группировка внутри восьмитакта указывает на народный склад основной мелодии. И действительно: мотив чрезвычайно близок грузинскому танцу «лекури» (лезгинка), в его минорном преломлении [1]. Необычайно длинный эпизод одинаковой структуры разнообразится сложными подголосками, из которых один, с такта 25 от начала лезгинки, по своей смелости напоминает первый подголосок «Камаринской» Глинки. Уже с третьего восьмитакта мелодия звучит в мажоре и приобретает устойчивый бас. Модуляция ведет из ми-бемоль минора через соль-бемоль мажор и си-бемоль мажор к доминанте исходной тональности. После ее возвращения следует переход к репризе си-бемоль мажор. К сожалению, недостатки темы основного эпизода скрадывают превосходные детали инструментовки.

Гавот, составляющий последний номер сюиты, изящен по оформлению, доступен и прост для восприятия. Заканчивая сюиту таким относительно небольшим номером, Чайковский как бы указывает на развлекательный жанр этой музыки.

Несмотря на резкую неоднородность всех частей, композитор достаточно позаботился о едином их плане и логической последовательности. Так, одна из средних частей — дивертисмент — введена композитором, по

[1] Впервые в русской классической музыке этот мотив возник у Глинки в грузинском танце четвертого акта «Руслана» (си-бемоль мажор, группировка AA_1AA_1).

собственному признанию, только с целью разбить однообразные двух- или четырехдольные размеры остальных частей новым, трехдольным размером. Тональный план крайне осторожен и связан, общий светлый тон музыки нарушается лишь необычайным взрывом страстного чувства в гениальном интермеццо. Но этот взрыв составляет кульминационный пункт лирического возбуждения и восполняется объективизмом последующих музыкальных жанров: марша, скерцо-танца и гавота. С другой стороны, кульминация вполне подготовлена прогрессирующим лирическим током — от сдержанной патетики интродукции через большую эмоцию фуги и через эмоциональность вальсового дивертисмента к высокому лиризму и взволнованности интермеццо. Так, субъективность симфонического языка прекращается уже в третьем номере; вторая половина сюиты характеризуется полным господством жанров в их непосредственно маршевой и танцевальной основе, что было бы совершенно невозможно в симфонии, с ее широко эмоциональными и философски обобщенными образами.

Таким образом, мы имеем дело с подлинно новым для Чайковского жанром, которым он овладел в Первой сюите со свойственным ему совершенством. Для русской музыки Первая сюита означала новое явление в инструментальной музыке. Впервые после Глинки был найден спокойно-уравновешенный музыкальный жанр, отличный и от симфонии, и от «пьес настроения», и от программных фантазий.

Инструментовка сюиты вызвала отрицательный отзыв Н. Г. Рубинштейна. С. И. Танеев писал Чайковскому в ответ на просьбу Петра Ильича (Рим, 31 января 1879 года) сообщить ему соображения Николая Григорьевича: «...все трудности состоят в том, что деревянные инструменты рассматриваются не как второстепенная группа, не как инструменты, помогающие квартету (то есть смычковым.— *А. А.*), а как группа, стоящая наряду с квартетом...»[1]

Ясная формулировка Танеева дает полное представление об истинных причинах разногласия: дело не в «трудности» партий деревянных духовых, а в новом для

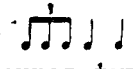
[1] ЧТ, стр. 44.

того времени принципе выдвижения всей группы деревянных инструментов на первый план.

Это-то новаторство и было принято оркестром и дирижером не без протеста.

Вторая сюита, «характеристическая», ор. 53, посвящена П. В. Чайковской. Сюита начата в двадцатых числах июня 1883 года в Подушкино, где и окончена в черновых эскизах к середине августа; инструментована в сентябре — октябре того же года в Вербовке и Каменке. На партитуре помечено: 13 октября 1883 года. Исполнена в первый раз в Москве под управлением М. Эрдмансдерфера 4 февраля 1884 года.

Контрасты менее напряженных и более напряженных частей становятся острее по мере приближения к концу сюиты. Так, спокойно идиллический «Вальс» сменяется активным «Юмористическим скерцо»; однако следующий контраст — появление крайне пассивных интонаций «Снов ребенка» — значительно резче, а финальная «Дикая пляска» предельно контрастирует с сонным царством предыдущей, четвертой части. Самый подзаголовок — «в стиле Даргомыжского» — ясно указывает на желательный композитору эффект бытовой характеристики.

Что же касается первой части («Игра звуков», Andantino un poco rubato), то она сама по себе дает прообраз дальнейших контрастов: ее начало и конец выражают собой нормальное состояние духа — не вялое, но и не активное, вполне уравновешенное, а средняя часть — Allegro molto vivace,— возникающая без всякого перехода, полна огромной наступательной энергии. Крепкие унисоны, беспрерывное движение, господство одного ритмического мотива  наконец, великолепная, истинно величественная фуга дают представление о полифоническом мастерстве Чайковского. Устремленный вверх мелодизм живо напоминает технику старых мастеров полифонии, тут слышится почти генделевская мощь.

Впрочем, и начальное Andantino уже таит в себе зерно контраста из-за постоянного перебоя размеров — трехдольного и двухдольного.

Нечетные части сюиты полны напряжения. «Юмористическое скерцо» продолжает и увеличивает напряженность «Игры звуков» главным образом не в скерцообразном основном разделе, а в могучем pesante среднего раздела. Это подлинно народный русский напев необычайной выразительной силы. Стихийная мощь напева, его четкое моторное строение не оставляют сомнения в том, что это массовая пляска или марш. Наконец, апогей напряженности достигается уже в открытом плясовом жанре — роде трепака. После колыбельной, расцвеченной орнаментом идиллической музыки «сна», финал приобретает особую силу благодаря простым ритмическим мотивам и неуклонным нарастаниям вплоть до звуковой оргии (Prestissimo).

Тональный план сюиты: первая часть — до мажор, вторая часть — ля мажор, третья — ми мажор, четвертая — ля минор, пятая — до мажор — крайне прост и связен. Сюита в целом представляет образец истинной конструктивности, но не конструктивизма — с ним Чайковский не имел ничего общего. Она зиждется на элементарных и тем более мощных жанрах, ритмах и мотивах, образующих цепь растущих напряжений через смену контрастирующих частей, причем контрастность пассивных и активных элементов все растет. Вторая сюита — жизнеутверждающее, очень объективное и впечатляющее произведение. Оно восхищает своей стройностью и крепостью конструкции.

Третья сюита (ор. 55), в четырех частях, посвящена М. Эрдмансдерферу. Написана между 16 апреля и концом мая 1884 года в Каменке, оркестрована до 16 июня того же года в Гранкине и исполнена в Петербурге под управлением Ганса Бюлова 12 января 1885 года. В Москве первое исполнение состоялось 19 января 1885 года под управлением Эрдмансдерфера.

После премьеры сюиты Чайковский писал: «Подобного торжества я еще никогда не испытывал; я видел, что вся масса публики была потрясена и благодарна мне. Эти мгновения суть лучшее украшения жизни артиста. Ради них стоит жить и трудиться»[1].

[1] ЧМ, т. III, стр. 337.

Третья сюита Чайковского не только превосходное произведение: она — шедевр жанра. Ее четыре части — элегия, меланхолический вальс, скерцо и тема с двенадцатью вариациями — совмещают в себе великолепие сложной симфонической фактуры и вполне оригинальные черты музыкального языка с великой простотой основных элементов и с подлинной популярностью. Как мы уже отмечали, главное отличие сюиты от симфонии заключается в непосредственной жанровости ее отдельных частей — принцип, совершенно немыслимый в симфонии. В этом отношении Третья сюита служит образцом: композитор показывает жизнь не столько в субъективном преломлении, сколько в многосторонности образов действительности.

Именно явления в их типичности, а не обобщенные переживания составляют сущность симфонических сюит Чайковского. Такое познание жизни подобно восприятиям путешественника, наблюдающего множество интересных и освежающих душу явлений действительности[1]. При этом единство музыки обусловлено единством воспринимающей личности.

Первая часть Третьей сюиты — Andantino molto cantabile, соль мажор (средняя часть ми-бемоль мажор) — носит название «Элегия». Ни полная безмятежность основной темы, ни светлая ладовая основа не дают оправдания этому названию. Говоря точно, это не элегия, а идиллия, вызывающая ассоциацию с началом третьей части «Шехеразады» Римского-Корсакова (1888): тот же неторопливый шестидольный размер, та же спокойная, уравновешенная мелодика.

Вторая часть — меланхолический вальс, Allegro moderato, ми минор — одна из волнующих страниц лирики Чайковского. Начинается вальс на затаенной звучности: первую долю интонируют фаготы и кларнеты, а вторую и третью — виолончели с поддержкой контрабасов на второй доле. Мелодия вальса звучит сперва у альтов, затем у флейт, начинаясь в низких звуках; унылый колорит, прерывистость строения, дважды повторяющаяся интонация восходящей кварты и повторение одного и того же звука выдают печальное содержание музыки.

[1] Подобный взгляд был высказан уже Г. Ларошем.

Вальс представляется заглушенным стоном, отзвуком какого-то ходкого и уже опошленного мотива улицы. Тем большей степени достигает сумрачность этой странной, сдержанной мелодии — строгого остова былой «жестокой» эмоции. Последующий «сверлящий» мотив восьмыми соль мажор (такты 54 и след.) не вносит просветления. В среднем разделе до мажор привлекает внимание своеобразная фактура беспокойной мелодии, изложенной октавами: альты divisi интонируют октавные скачки в противоположном движении (первые альты $e_1 — e — e_1$, а вторые альты в то же время $e — e_1 — e$). Та же комбинация повторяется и у другой пары инструментов — фагота и английского рожка, а также у других пар [1]. Ничто не может сравниться с этой тоскливой вереницей однообразных октав.

Реприза и в особенности кода с ее длительным замиранием держат слушателя в напряженном состоянии вплоть до последних звуков pppp.

Третья часть — эффектное скерцо, Presto, ми минор — начинается с тарантеллы. При всей активности этой дразнящей музыки она иногда выходит за пределы танцевального жанра: проскальзывают зловещие тени, заставляющие насторожиться.

Наиболее крупная по размеру четвертая часть — тема с вариациями — настолько самостоятельна по форме и содержанию, что нередко исполняется отдельно.

Тема трехчастна (А — В — А): 8 тактов — соль мажор, 8 тактов — ре мажор, 8 тактов — соль мажор. Эта по-моцартовски уравновешенная тема первых скрипок изящна и сдержанна. Ее сопровождают предельно простые аккорды остальных смычковых.

Среди вариаций Чайковского трудно найти пример столь ясного «просвечивания» темы почти во всех вариациях. Между тем этот классический принцип вариационности сочетается с принципом глубоких преобразований жанра, получившим распространение со времен Бетховена (в его фортепианных вариациях ор. 35 и ор. 120). Рельефная, элегантная тема превращается то в благочестивый гимн (вариация VII), то в русскую пляску под сопровождение гармоники (IX), то, наконец,

[1] Подобный прием встречается и во второй части Шестой симфонии (у валторн); получается «воркующее» звучание.

в могучий полонез. Одним из превосходных контрастирующих элементов является певучее печальное Largo (VIII). В целом вариации явились широко разветвленным финалом сюиты и сыграли роль, аналогичную вариациям второй части фортепианного трио. Это — жизнь в ее многообразии, ее грустные и радостные, пассивные и действенные моменты.

Чайковский путем сопоставления разнородных жанров показал нам «сквозь магический кристалл» своих сюит полные бодрости и света, лишь редко омрачаемые меланхолией и трагизмом занимательные картины.

Четвертая сюита Чайковского (ор. 61) является обработкой для симфонического оркестра трех фортепианных пьес и одного хора Моцарта: I. Жига для клавира. II. Менуэт для клавира. III. Католический хорик «Ave verum» (в транскрипции для фортепиано Листа). IV. Десять вариаций для клавира. Композитор допустил лишь самые незначительные изменения моцартовских текстов.

В предисловии к первому изданию партитуры «Моцартианы» (так композитор назвал свою Четвертую сюиту) Чайковский пишет: «Большое количество превосходных мелких сочинений Моцарта, вследствие непонятной причины, мало известны не только публике, но и многим из музыкантов. Автор аранжировки сюиты, озаглавленной «Mozartiana», имел в виду дать новый повод к более частому исполнению этих жемчужин музыкального творчества, непритязательных по форме, но преисполненных недосягаемых красот».

Мысль о сюите зародилась у Петра Ильича еще в мае 1884 года, но начал он приводить ее в исполнение в середине июня 1887 года в Боржоме, окончил в Аахене 27 июля того же года. Исполнена в первый раз в Москве под управлением автора 14 ноября 1887 года, а 12 декабря того же года — в Петербурге. «Моцартиана» была создана в память столетия первой постановки оперы Моцарта «Дон-Жуан».

«Итальянское каприччио» (ор. 45) посвящено К. Ю. Давыдову, задумано в эскизах и окончено между

4 января и 23 января 1880 года в Риме; инструментовано в мае 1880 года в Каменке.

В первый раз «Каприччио» исполнялось в Москве 6 декабря 1880 года под управлением Н. Г. Рубинштейна, а в Петербурге — 26 декабря того же года под управлением Э. Ф. Направника. Чайковский предвидел, что «Итальянская фантазия»[1] будет иметь успех благодаря блестящей инструментовке и прелестным итальянским народным темам, частью заимствованным из сборников, частью записанным по слуху. Услышав «Каприччио» в оркестре, композитор признал звучность «великолепною». Успех этого превосходного произведения с первого исполнения был, за незначительными исключениями, огромный, и до сих пор «Итальянское каприччио» продолжает оставаться одной из популярнейших оркестровых композиций Чайковского.

Пластически ясная конструкция «Итальянского каприччио» резко отличает это произведение от многочисленных в ту эпоху рапсодий на народные темы. Это были композиции рыхлые, подобные попурри, в то время как «Каприччио» Чайковского отличается железной логикой последований и типичной для композитора связностью. Показав эти достоинства, мы надеемся тем самым опровергнуть суждения о легковесности «Итальянского каприччио».

Творческий импульс к созданию этого произведения был дан Чайковскому жизнью итальянского народа, которую композитор наблюдал в течение многих месяцев пребывания в Италии. Восприимчивый художник обогатился новыми сильными впечатлениями от людей и страны. Живой, веселый нрав, отсутствие чрезмерной рефлексии, пылкость и патетичность народного итальянского искусства пленили Чайковского, как и других великих русских художников, начиная от Александра Иванова, Гоголя и кончая Горьким. В каждой строчке «Каприччио» чувствуется иная жизнь, иное окружение, и едва ли найдется еще одно такое произведение классической русской музыки, где нет ни атома хмурости, где печаль и радость сплетаются между собой в одно пылкое и пластическое целое. Чайковский был далек от идеализации Италии, трезво и не без горечи констати-

[1] Так назвал Чайковский свое новое произведение в 1880 г.

Рим

ровал он нищету и другие темные стороны итальянского народного быта. Но в «Каприччио» он выразил огромную жизненную силу этого народа, его песен и танцев.

В письме из Рима от 4 февраля 1880 года к Н. Ф. Мекк композитор описывает римский карнавал. К тому времени «Каприччио» уже было закончено вчерне. Зная римский карнавал по предыдущим впечатлениям, Петр Ильич, вне сомнения, отразил в своем произведении и эту картину всенародного веселья.

«Мы переживаем теперь здесь самый разгар карнавала... в первый раз мне очень не по вкусу пришлось это дикое беснование. Теперь я несколько примирился с ним. Конечно, характерность здешнего празднования карнавала обусловлена климатом и древностью обычая; по всей вероятности, римлянину, перенесенному во время масленицы на наши балаганы, еще более дикой показалась бы наша пьяная толпа, катающаяся с гор или вертящаяся на качелях. Когда хорошенько вглядишься в публику, беснующуюся на Corso, то убеждаешься, что как бы ни странно проявлялось веселье здешней толпы, но оно искренно и непринужденно; оно не нуждается в водке или вине; оно вдыхается в здешнем воздухе, теплом, ласкающем... До сих пор увеселения состояли в том, что, начиная с 2 часов, на Corso начинает двигаться несметная толпа людей, вооруженных мучнистыми

шариками... которыми друг в друга кидают. Все балконы унизаны людьми, со своей стороны осыпающими проходящих и проезжающих этими шариками... Крик, хохот, шум при этом — неописанные». В пять часов «...раздаются пушечные выстрелы... публика расстанавливается по обеим сторонам улицы, и через несколько времени пробегают несколько взбешенных искусственным образом лошадей... Сегодня будут по Corso ходить маски, и город выдает лучшим маскам премии. По вечерам устраиваются маскарады, иллюминации. Вчера вечером я ходил на Piazza Navona, которая вся была разукрашена великолепными гирляндами из цветов и разноцветных фонарей». Эта карнавальная картина, известная Чайковскому и по флорентинскому карнавалу 1878 года, врезалась в память Петра Ильича и нашла свое отражение главным образом в огненной тарантелле, завершающей «Каприччио». Нигде Чайковский не обнаружил истинного понимания характера итальянского искусства в большей степени, чем именно тут. Точность и четкость ритмики, ясность гармонической структуры и, главное, только итальянцам свойственные патетические интонации с характерными затактовыми ritenuto и подчеркиванием сильных долей, а также присущая итальянской народной музыке детальная цветистая мотивная разработка, зачастую впадающая в импровизационность,— все это нашло счастливое применение в «Итальянском каприччио».

В основе произведения — пять тем.

Первая, ми мажор,— это фанфара, кавалерийский сигнал. Она образует интродукцию, причем оказывается, что ее тональность вовсе не является определяющей. После того, как она прозвучала, следует ряд тяжелых аккордов духового состава; вопрос о тональности остается открытым (трезвучия C, G, C, E). И действительно: второй мотив звучит в ля миноре; следовательно, ми мажор вступления играл роль начальной доминанты, а все три трезвучия интродукции входят в состав полного ля минора. Этот второй мотив — одна из скорбных и патетических народных мелодий, какие распевались венецианскими гондольерами,— полон глубокой выразительности. Характерно сопровождение: оно звучит в одном и том же ритме, регулярно повторяясь, но лишь тогда, когда очередной мелодический оборот остановил-

ся на выдержанном звуке; во время звучания мелодии весь остальной оркестр молчит. Итак, глубокая пассивность мелодии определяется строением каждого из составляющих ее двутактовых мотивов: первый такт (либо затакт) представляет деятельное интонирование, а второй — некую пространную на выдержанном заключительном звуке мотива. Тут и выступают тяжеловесные фигуры медных духовых и фаготов. Мелодию ведут смычковые (без контрабасов) в две октавы. На 20-м такте возникает мотивная разработка шестнадцатыми allargando. Вообще весь скорбный мотив живо напоминает патетическую итальянскую речь или такое же пение. Гармоническая канва сплошь неустойчива: сопровождение сводится к чередованию трезвучий d — E, то есть к периодическим оборотам SD в ля миноре. Интенсивная связующая партия приводит к возвращению ми-мажорной фанфары на фоне мощного аккорда духовых, тремоло смычковых и ударов в тарелки, после чего следует возобновление скорбного напева ля минор, на этот раз в обратном соотношении групп. Тяжелые аккорды сопровождения переданы смычковым, а мелодия — английскому рожку и фаготу. Эпизод заканчивается удалением (ppp в низком регистре смычковых).

Третий мотив — Pochissimo più mosso, ля мажор — сдержанная, спокойная песня (удвоена в нижнюю терцию), $^{6}/_{8}$, под маршевый размер у низких смычковых. Мелодия сначала звучит у двух гобоев, затем у двух корнетов, а потом переходит к скрипкам под сопровождение гаммообразных фигур кларнетов и фаготов в терциях, после чего звучит у многих духовых под фигурации смычковых. Это полное звучание мотива дышит торжеством; простая, бесхитростная уличная песенка получает широкое развитие на движущемся басовом голосе. Последний аккорд повторяется много раз в ритме уже знакомого нам сопровождения скорбного мотива. Внезапно рождается новый эпизод — Allegro moderato. На фоне четкого ритма смычковых звучит сперва в ми-бемоль мажоре (первые скрипки и флейты), а затем в ре-бемоль мажоре (соло трубы) задорный четвертый мотив. Веселая, дерзкая тема построена контрастно. Она полетна, обращена вперед, необычайно радостна, бодра. Звуча у различных духовых инструментов, она рождает подголоски, подобные эху. Вторая восьмитактовая тема

ре-бемоль-мажорного эпизода столь же активна. Она перебрасывается от инструмента к инструменту, от группы к группе и вместе с первой вызывает ощущение устремленности. Она исчезает у валторн pp.

Вновь ненадолго возникает Andante — грузные, хотя и тихие аккорды сопровождения скорбной темы, а вскоре появляется и самая тема у смычковых, на этот раз в си-бемоль миноре. Она замыкает собой все предшествовавшие эпизоды — фанфарный, скорбный, маршевый, призывный — и ведет к одной из чудеснейших перемен, какие только знала музыка Чайковского: сумрачный си-бемоль минор, после 16-кратного повторения одноголосного мотива первых скрипок и альтов *f — e — dis,* внезапно сменяется п я т ы м мотивом — огненной тарантеллой ля минор. Это — одна из лучших тарантелл в музыке XIX века, включая сюда и финал «Крейцеровой сонаты» и тарантеллы Россини. Ее главная ценность — в эффекте кружения вокруг звука *a* (стремительное движение от a_2 к e_2, долгая задержка на том же звуке и, наконец, быстрое восхождение к исходному a_2). Ее варианты — мажорный, излагаемый в терцию у гобоев, и другие — неисчерпаемо богаты. Переходный мотив *f — e — dis,* повторяясь непрерывно в секвенциях восьмыми, служит стимулом вихревого бега мелодии. Задорность этой тарантеллы особенно велика благодаря контрасту долгой двухтактной задержки и дерзкого последующего ритма. В своем развитии тарантелла захватывает пламенным дыханием весь оркестр и, наконец, прекращается на речитативной фразе тромбона и тубы в октаву ff.

Следующее Allegro moderato представляет торжественное изложение третьего мотива в си-бемоль мажоре. Скромная песня и ее терцовый подголосок (типичный для итальянских народных напевов) превращены в мощный гимн, звучащий непрестанно у всех инструментов большого оркестра. Светлый колорит бесхитростного напева не теряет своих качеств в этом блестящем звучании.

«Каприччио» заканчивается возвращением тарантеллы в ля мажоре, presto. Долго подготовляемый в предъикте отрывочными мотивами на доминантовом органном пункте литавр, эпизод тарантеллы теряет значительную долю своей непосредственности благодаря переносу в мажор. Стреттная кода (più presto, затем

Неаполь

prestissimo) и вовсе обезличивает тему. Но дело тут уже не в ней, а в огненно-стремительном движении и непрекращающемся вращении, приводящем к подлинной вакханалии. Так заканчивается эта глубоко своеобразная оркестровая пьеса.

«Серенада для струнного оркестра» (ор. 48) посвящена К. Альбрехту. Задумана в начале сентября 1880 года в форме «симфонии или квинтета», окончена в черновых эскизах в начале октября. Инструментована и переложена автором для фортепиано в четыре руки между 10 и 27 октября. Петр Ильич писал: «Я нечаянно написал серенаду». Это одно из его любимейших детищ. Исполнена в первый раз в Петербурге 18 октября 1881 года под управлением Направника; в Москве — под управлением Эрдмансдерфера 16 января 1882 года.

Четыре части «Серенады: 1) Пьеса в форме сонатины до мажор, 2) Вальс соль мажор, 3) Элегия ре мажор и 4) Финал (на русскую тему) до мажор — образуют в совокупности маленькую симфонию. Чайковский отдал этим произведением дань классицизму XVIII века. Правда, обе средние части были бы немыслимы в симфонии Гайдна или Моцарта. Зато первая часть, по признанию самого Чайковского, создана в подражание

Моцарту. «В первой части я заплатил дань моему поклонению Моцарту; это намеренное подражание его манере, и я был бы счастлив, если бы нашли, что я не слишком далек от взятого образца»[1].

Начальное Andante non troppo выдержано в обобщенном высоком стиле медленных частей инструментальной музыки XVIII века. Подобный жанр вступления, с его размеренными ритмами, аккордовой фактурой marcatissimo и диссонирующими задержаниями, мог бы с одинаковым успехом быть приписан Генделю, Моцарту[2] и десятку менее блестящих композиторов XVIII века. Но Allegro moderato первой части, представляющее собой небольшую сонатную форму без разработки, с развитой связующей партией до минор, с оживленной побочной партией в соль мажоре, никак не может быть причислено к жанрам первой половины XVIII века уже в силу одного сонатного принципа построения формы. Написанное в стиле Моцарта, это Allegro по своей музыке и по фактуре есть все же произведение следующего столетия. Ни бодрая конструктивность, ни трогательные моцартовские интонации тактов 110—111 и им подобные, ни классическая ясность строения — ничто не в силах повернуть вспять историческое развитие музыкального языка.

Вторая часть — знаменитый вальс, Moderato, dolce e molto grazioso — отличается бодрым движением и элегантной фактурой. Эта разновидность вальса процветала во времена Чайковского как в опере и инструментальной музыке, так и в быту. Можно сказать, что его ритмы, типичные изгибы мелодии и вкрадчивые гармонические смены составляли «звучащую атмосферу» в течение целых десятилетий. Данный вальс Чайковского является блестящим образцом жанра и дышит полнотой жизненных сил, здоровой чувственностью и увлекательной красотой мелодического рисунка. Все в нем своеобразно: и строение первого периода, расширенного в тактах 13—16 за счет модуляции в ре мажор, и граци-

[1] ЧМ., т. II, стр. 546.

[2] Универсальный гений Моцарта впитал и переработал все многообразие музыкальных жанров XVIII века. В частности, ему отнюдь не был чужд величественный и трогательный язык Генделя (см., например, неоконченную «Увертюру в стиле Генделя» Моцарта).

озная нерешительность в терцовом мотиве скрипок без сопровождения, и, наконец, сильные по своей выразительности подголоски. Эти последние обычно затушевываются, то есть низводятся до степени незначительного орнамента в сопровождающих голосах. Между тем энергичные мотивы первых скрипок, реплики басов, а также фигуры альтов (начиная от такта 104) составляют самостоятельный голос, как бы сердито возражающий главной мелодии вальса. Безукоризненная форма вальса замыкается очаровательной кодой. Вальс замирает на быстром легком пассаже у первых скрипок ppp, устремленном вверх.

Элегия, длящаяся дольше других частей, проста и напевна. Начальная мелодия подвергается типичной для многих русских хоров манере противоположного движения баса при хоралообразном аккордовом письме. Но налет культовой строгости, который усугубляется ведением верхних голосов секстаккордами и квартсекстаккордами в натуральном мажорном ладу, сменяется более оживленным движением (poco più animato, начиная с такта 21). Начинается дробление и вычленение основной мелодии. Романтическое сопровождение, с его волнообразным непрекращающимся движением, и быстро растущий драматизм мотивной разработки придают музыке возбужденный характер, лишь отчасти умеряемый длительным органным пунктом на *A*, чем подчеркивается представление о единой тональности ре мажор. Она вступает вновь в свои права начиная с такта 70 и дает жизнь прекрасному диалогу певучих, цветущих мелодий альта и скрипок, а впоследствии — виолончели и скрипок. Основной мотив этой новой нарастающей волны, вплоть до ее кульминации (такты 82—90) и далее, до ее спада включительно, имеет своим основанием первоначальный ритмический мотив элегии, но фактически он преобразован настолько, что служит лишь исходной точкой широкого развития, достигающего в момент кульминации редкой интенсивности звучания в диалоге виолончелей (*cи* первой октавы) и скрипок (*cи* третьей октавы). После горячего речитатива первых скрипок più mosso (такты 101—108) ff>ppp с ферматой на общей паузе вступает реприза хорального мотива. Длинная кода (начиная с такта 137) на сплошном органном пункте в виде триолей контрабасов pp на звуке *D* открыва-

ет единственную скорбную страницу этой солнечной «Серенады». Трагические интонации скрипок на восходящей ноне $d_1 — es_2$ и последующем «вздохе» сопровождают минорный вариант отчлененного мотива, звучащего в басах. Скорбный, как бы рыдающий, нисходящий мотив первых скрипок, аккорды пониженной II ступени — все здесь свидетельствует о безнадежности и предвосхищает финал Шестой симфонии. Но самый конец элегии — последние одиннадцать тактов — вносит элемент примирения: в последний раз звучит секстаккордовый мотив гимна, и тоническое трезвучие ре мажор возникает в верхнем регистре всех партий, кроме контрабаса. Этим бесплотно звучащим тоническим созвучием без басов (на сплошных флажолетах) pppp заканчивается элегия.

Финал на русскую тему делится на два раздела: 1) Andante соль мажор con sordini — на теме бурлацкой песни «А как на лугу, лугу», это вступление в натуральном соль мажоре, служащее переходом от элегии к пляске; 2) Allegro con spirito до мажор. Основой финала служит блестящая разработка плясовой русской темы «Под яблонью зеленою». Строение темы типично для многих плясовых народных напевов: AA_1 BB_1, при одинаковом метре и ритме обеих пар. Средняя часть финала, ми-бемоль мажор, выдвигает новую, более певучую тему, которая мастерски сочетается с остинатным мотивом в басах, вычлененным из первой темы и движущимся неуклонно вверх (такт 81 и далее). Реприза фактурно усложнена. Таковы общие контуры финала, завершающего собой эту превосходную циклическую форму.

«Серенада для струнного оркестра» стоит на полпути от сюиты к миниатюрной симфонии. С одной стороны, все четыре части обладают признаками очевидной принадлежности к тому или иному распространенному музыкальному жанру в его непосредственной данности и связаны между собой, главным образом, простым тональным планом целого; с другой стороны, широкое развитие темы элегии до предела траурной коды позволяет говорить о внутреннем конфликте, едва ли совместимом с сущностью жанра сюиты. Кроме того, имеется тематическая общность первой и четвертой частей, а первая часть построена, несмотря на скупость модуля-

ционного плана, в элементарной сонатной схеме. Наконец, финал выходит за рамки сюиты и вполне соответствует требованиям, предъявляемым финалу симфонии. Тем не менее «Серенада» не может быть названа симфонией ввиду отсутствия обобщающих образов, связанных между собой единством противоположностей.

Среди симфонических произведений Чайковского особое место занимает Торжественная увертюра «1812 год», ор. 49, сочиненная для концертов на Промышленно-художественной выставке в Москве (1881). Она задумана в конце сентября 1880 года. Закончена и оркестрована в первых числах ноября того же года. Сочиняя эту вещь, Чайковский писал Н. Ф. Мекк 10 октября 1880 года: «Увертюра будет очень громка, шумна,— но я писал ее без теплого чувства любви, и поэтому художественных достоинств в ней, вероятно, не будет». Тем не менее Чайковский вскоре изменил свое мнение об увертюре и стал включать ее в программы своих концертов.

Увертюра «1812 год» — это батальная композиция, одним из прообразов которой явилась «Битва при Виттории» Бетховена. Русские войска представлены церковным песнопением «Спаси, господи, люди твоя» и официальным гимном, а со стороны французов слышится «Марсельеза». В увертюре фигурирует яркая народная песня «У ворот, ворот батюшкиных».

Такое обилие музыкальных цитат характерно для произведений, преследующих цель внешней изобразительности. Однако исключительное следование этим задачам не соответствовало творческой природе композитора. В боевых эпизодах увертюры, так же как и в других батальных мотивах у Чайковского («Полтавский бой», главная партия «Ромео и Джульетты»), звуковая изобразительность сочетается с подлинным драматизмом борьбы. Мы говорим прежде всего о главной партии ми-бемоль минор и страстной разработке, пронизанных фрагментарными мотивами «Марсельезы». Стремительности и возбужденности этой музыки противостоит чудесная, спокойная, чисто русская лирика побочной партии фа-диез мажор (в дальнейшем ми-бемоль мажор) и обаятельной народной мелодии ми-бемоль минор. Замечательно схвачен самый жанр торжественной увертюры: широко развертывается величественное вступ-

пление хорального склада на основе песнопения, а кода ми-бемоль мажор представляет образец приподнятости и праздничной оркестровой звучности.

Популярность увертюры «1812 год» возродилась на новой основе в дни Великой Отечественной войны 1941—1945 годов, когда она стала одним из любимейших произведений Чайковского, так же как и его кантата «Москва», произведение, отличающееся единством стиля, крепко спаянной формой, сюжетной действенностью и редкой красотой лирико-эпических светлых мелодий. Второе ариозо меццо-сопрано, ми-бемоль минор, из кантаты «Москва» предвосхищает по своим очертаниям романс Полины из второго акта «Пиковой дамы».

Большая соната соль мажор, в четырех частях, ор. 37, посвящена К. Клиндворту; начата в первых числах марта 1878 года в Кларане; работа над ней прервалась из-за сочинения скрипичного концерта, возобновилась и закончилась в двадцатых числах апреля. Впервые соната исполнена 21 октября 1879 года в квартетном собрании РМО в Москве Н. Г. Рубинштейном. Все слышавшие это исполнение говорили о нем как о чем-то необычайно прекрасном.

По этому поводу Чайковский писал 8 ноября 1879 года Николаю Григорьевичу: «Позволь поблагодарить тебя за высочайшее наслаждение, которое ты дал испытать мне во время исполнения моей сонаты. Это одна из самых чудных минут моей жизни». Зная сонату, можно легко понять, почему она так удалась замечательному пианисту: Н. Г. Рубинштейн славился исполнением произведений Шумана (в особенности «Симфонических этюдов»), а соната Чайковского, при всех своих индивидуальных чертах, очень близка к захватывающей страстности, нежности, искренности фортепианных творений немецкого композитора.

Первая часть резко отличается от большинства подобных частей сонат и симфоний: она выдержана в умеренном движении, с преобладающим маршевым ритмом и патетической декламацией речитативов. При таких своих особенностях она напоминает гигантски разросшееся вступление, выдержанное в сонатной схеме. Маршевое движение на $^3/_4$ сменяется соль-минорной

темой rubato. Черты импровизационности, драматизма и патетики сливаются в речитативных фразах главной партии, заканчивающейся новым появлением торжественного маршевого мотива. Скорбный голос «зажат» между двумя эпизодами шествия. Оно удаляется: отрывистые звуки остинатного квартового мотива служат фоном короткой связующей партии, приводящей к нежному мотиву побочной партии ми минор. Вторгается спокойный эпизод, внезапно вспыхивает страстный октавный мотив главной партии; этот неожиданный контраст быстро растворяется в фигурациях; из них возникает вариант той же нежной темы, окруженной воздушным сопровождением. В высшей степени замечательна заключительная партия: ее плавный мотив начинается суровой средневековой секвенцией «Dies irae», но звучит смягченно, лирично даже тогда, когда переходит в октавные ходы басовых голосов.

Разработка начинается с торжественных аккордов вступления с их пунктированными ритмами. Смены тональностей прихотливы, как и смены фактуры. Результатом бурного движения явился необычайно напряженный заключительный эпизод: торжественный трехдольный марш соль минор венчает всю разработку.

По существу, он замещает начало репризы на материале вступления и быстро сходит на нет, уступая место патетической теме rubato, соль минор, фактически открывающей собой репризу. Отсутствие вступительного moderato объясняется частым появлением торжественной темы в разработке и компенсируется ее появлением в конце главной партии. Связующая партия сжата до крайних пределов: нежная тема побочной партии звучит почти непосредственно после исчезновения пунктированного ритма в басах. Как побочная, так и заключительная партии репризы вращаются в сфере соль минора и приводят в конечном счете к полному господству основной тональности соль мажор в широко развитой, блестящей и громогласной коде, целиком построенной на мощном маршевом мотиве трехдольного размера.

В целом первая часть торжественна, широко планирована, симфонична по звучанию и по яркости контрастов. Ее содержание, при всей внешней пестроте эпизодов, сводится к полному единству образа: музыка представляет собой органическое слияние личного начала —

беспокойной страстности, взволнованности драматических восклицаний — с господствующим победным маршем. Симфонически развитая музыка воплощает то же разрешение проблемы личного и общественного, что и Четвертая симфония, написанная за год до сонаты.

Вторая часть — Andante non troppo, quasi moderato, ми минор — посвящена выражению скорбной лирики. Ее основной мотив — это цепь «вздохов». Мелодия навеяна Шопеном: четвертый прелюд ми минор послужил для нее образцом. Легко услышать общность мотивов, тождество регистров, тональности, близость фактуры и общий прием «нанизывания» разных созвучий на один и тот же повторяющийся звук мелодии. Высокой поэзией отмечено третье проведение основной темы: она омывается медлительными восходящими фигурациями, и каждый ее звук возникает на гребне волны. Заключительное проведение дышит глубокой меланхолией, почти скорбью. Вторая часть заканчивается длительной кодой в высшем регистре. Господствующее печальное чувство находит противовес в капризных эпизодах $^6/_8$ и $^2/_4$. Первый из названных эпизодов появляется перед заключением в форме сложной вариации на пунктированный мотив, служащий впоследствии фоном для проведения темы. Форма второй части не может быть втиснута в схему рондо: в ней заметны отдаленные ассоциативные связи, сближающие эту смену прихотливых эпизодов с последними квартетами Бетховена и пьесами Шумана.

Третья часть — скерцо, Allegro giocoso, соль мажор — эффектная пьеса, разряжающая меланхолическое настроение второй части.

Финал — Allegro vivace, соль мажор — начинается синкопированным мотивом ff, изложенным в типичном расходящемся движении аккордами. Подобные фигуры голосоведения присущи многим шумановским торжественным темам. Таков первый элемент. Второй, следующий непосредственно за первым, изложен в сплошных арпеджиях со множеством внеладовых звуков. Часто в эти бурлящие арпеджии вплетается интонация «вздоха» — полутон вниз (*es — d*) либо нона вниз (*fis$_1$ — eis*). Сочетание обоих элементов образует внутренне контрастирующую группу главной партии. Из эпизодов финала выделяется первый, ми минор, где непрерывное движение восьмыми образует род хороводного танца-

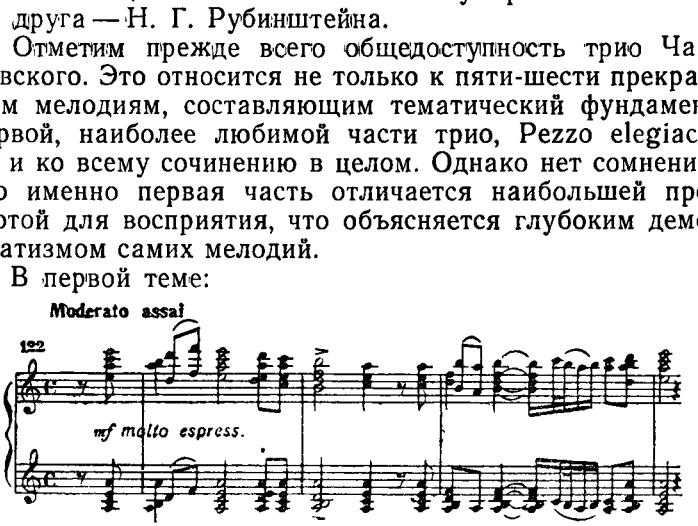
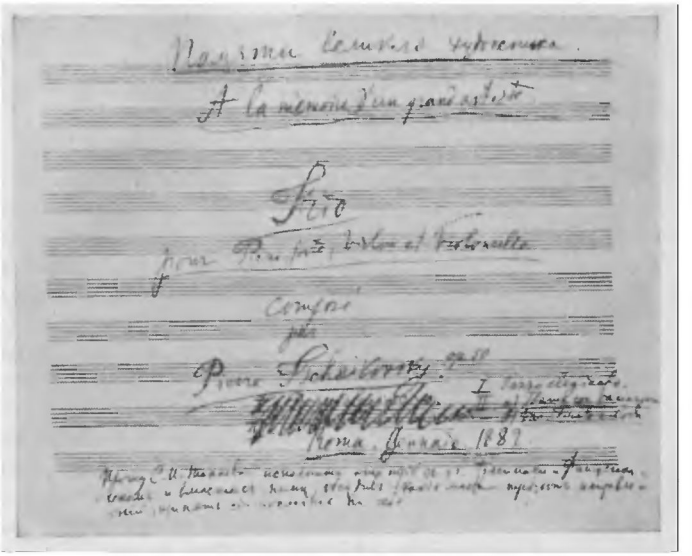
песни. Тут легко уловим народный колорит: украинским танцевальным песням часто присуще однократное либо двукратное повторение второго звена мелодии (вспомним украинские песни моторного типа, использованные Чайковским: гопак в «Мазепе», веснянка в третьей части Первого фортепианного концерта; эпизод финала сонаты ближе всего к указанной веснянке). Второй эпизод носит все черты напряженной страстной лирики Чайковского. Кода завершает финал, вопреки традиции, длинным diminuendo на тоническом органном пункте и на мотиве «кружения», заимствованном из эпизода.

Соната — произведение большого стиля, огромной эмоциональности и блестящей фортепианной фактуры. Исполнение этого сочинения представляет трудную, но очень благодарную задачу.

Трио в двух частях, ор. 50, ля минор, для фортепиано, скрипки и виолончели было окончено, согласно авторской дате, 9 февраля/28 января 1882 года в Риме. Первое публичное исполнение состоялось в Москве 18 октября 1882 года (Танеев, Гржимали, Фитценгаген). Посвящено «памяти великого художника». Хотя имя «великого художника» не названо, однако известно, что трио посвящено Чайковским памяти умершего в 1881 году друга — Н. Г. Рубинштейна.

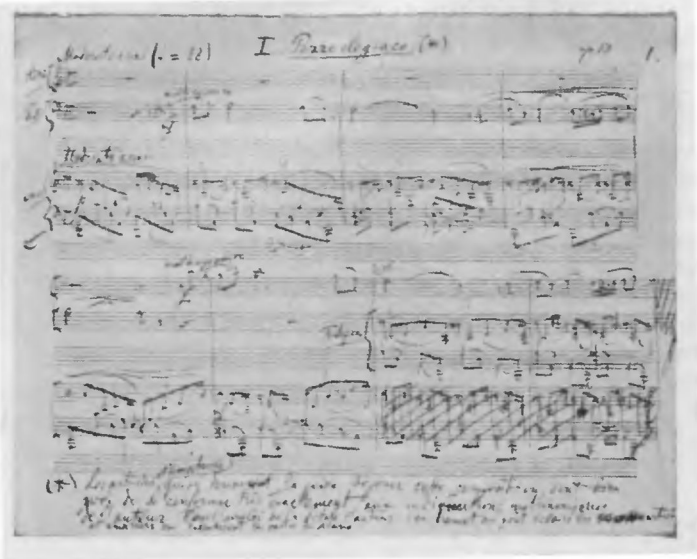
Отметим прежде всего общедоступность трио Чайковского. Это относится не только к пяти-шести прекрасным мелодиям, составляющим тематический фундамент первой, наиболее любимой части трио, Pezzo elegiaco, но и ко всему сочинению в целом. Однако нет сомнения, что именно первая часть отличается наибольшей простотой для восприятия, что объясняется глубоким демократизмом самих мелодий.

В первой теме:

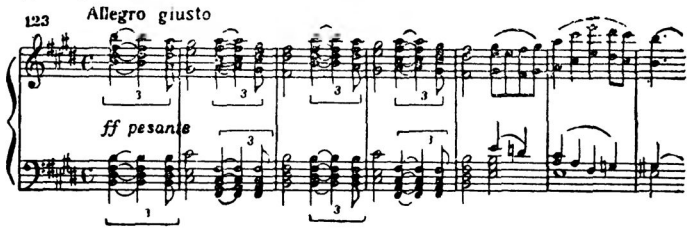


Титульный лист рукописи трио

встречаются исключительно субдоминантовые обороты и параллелизмы. На такую длинную мелодию приходится лишь один доминантовый оборот. Все это, в соединении с особенностями интонационного строя начала, создает у слушателей представление о значительности народного элемента в данной теме. Модулирующая секвенция в тактах 3—8, секвенция, чрезвычайно любимая Чайковским,— на кварту вверх в тональность субдоминанты (в данном случае ля минор — ре минор),— вносит в интонационную сферу элементы романсово-ариозные. Таким образом, мы присутствуем тут при типичном для Чайковского синтезе двух начал — народно-песенного и романсово-ариозного, именно синтезе, а не простом сопоставлении, так как процесс объединения совершается в пределах одной мелодии.

Совершенно иное впечатление, чем меланхолическая первая тема, производят темы побочной и заключительной партий. Светлая мажорная окраска тесно связана с самым характером их строения: они порывисты, жизнерадостны. Их гармонии только доминантовые и тонические — субдоминанта не встречается ни разу.

Первая страница рукописи трио

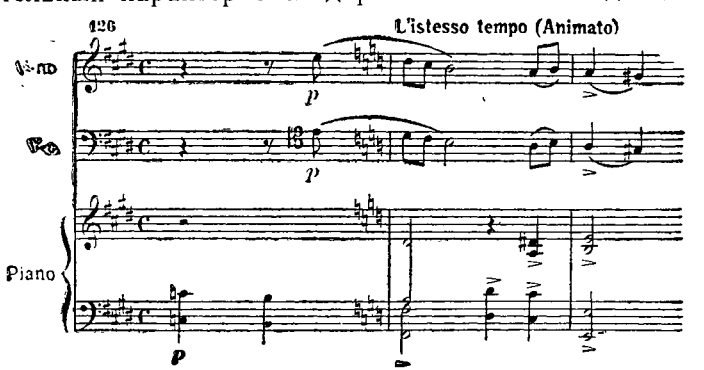
Первая побочная партия, оживляемая контрастами, частыми имитациями и сжатостью изложения (короткие фразы, синкопы), модулирует в ми мажор — тональность второй побочной партии, начинающейся мотивом Allegro giusto:



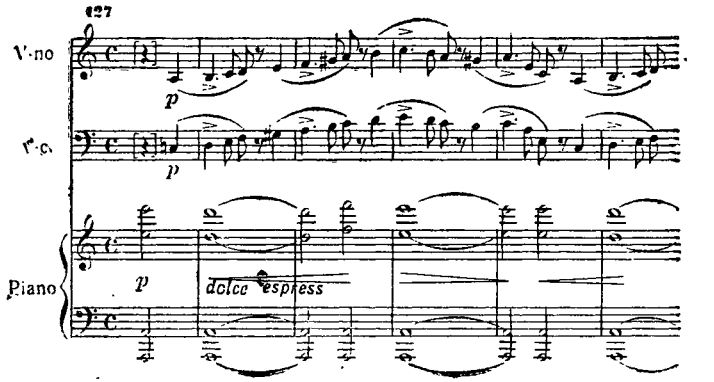
Энергичная тема второй побочной, несмотря на свой тяжеловатый блеск, уступает по значению страстной лирической кантилене заключительной партии:

Ее ликующий колорит необходимо контрастирует печальным интонациям главной темы: тема заключительной, с ее страстным профилем, говорит о силах жизни, в то время как первая — о невозвратимой потере.

Все темы экспозиции крайне просты не только по легко запоминающемуся контуру мелодии, но и в ладогармоническом отношении: простейшие созвучия характеризуют и главную, и побочные, и заключительную партии. Отметим также строгую лаконичность экспозиции: нигде ее плавное течение не прерывается длительными паузами, речитативными фразами, резкими переменами темпа, а изложение тем лишено «заполняющих» эпизодов. Словом, язык экспозиции скуп; композитор ограничивается только строго необходимыми элементами. Разработка может служить примером богатства мелодизма Чайковского. С редкой свободой и естественностью композитор нанизывает новые варианты главной темы и ее сопровождения, развивает мысли, заложенные в других частях экспозиции, обобщая темы в упрощенных последованиях и, наконец, смело вводя новую тему большой лирической напряженности [1]:

Ее развитию посвящена вся вторая часть разработки. В первой ее части сначала преобладает главная тема на фоне остинатного баса, сохраняющего свое значение и в дальнейшем, а сама тема приобретает вопросительный характер благодаря половинным каденциям:

[1] Введение новой тематики в разработку, редкое у Бетховена (скрипичный концерт, Героическая симфония), остается исключительным явлением и в более позднюю эпоху.

Потом начинается отчленение, сжатие, энергичное движение драматически выразительных фигур — настоящее стретто, с вплетающимися в него резкими ритмическими формулами, синкопами. Характерная «дуга» — нарастания и спада (p<ff>p) — осуществляется быстрее обычного и приводит к новой выразительной, уже цитированной теме скрипки, получающей длинное развитие на основе модулирующих секвенций одной и той же неустойчивой фразы, а затем — на фоне длительного органного пункта *ми*. Вообще, если первая часть разработки выделяется драматической энергией и сжатостью изложения, то ее вторая часть, напротив, отличается замедленностью, экстенсивностью развития.

Главная партия репризы — Adagio con duolo e ben sostenuto — обогащена новым мотивом сопровождения, густым тембром мелодии на басовой струне скрипки. Все дальнейшее проходит в основных тональностях почти без всяких изменений. Как и в Третьем квартете, кода представляет род второй разработки, значительно более краткой, чем первая, но построенной аналогично: драматическая первая часть, с ее резким динамическим подъемом, и вторая часть, с замедленным развитием на новой теме, все с тем же органным пунктом *ми*. Но кода не заканчивает первой части: после органного пункта у скрипки возникает скорбный мотив непрерывных «вздохов», имитируемый виолончелью. Оба инструмента поют в сексту; на этом густом фоне стенаний четко выделяется главный мотив в двойном увеличении, аскетически звучащий у фортепиано и несколько измененный ритмически:

Этот своеобразный эпилог первой части проходит на сплошном тоническом органном пункте. Лишь в последнем звене инструменты меняются местами: фортепиано подхватывает скорбный мотив рыданий, а скрипка и виолончель pp интонируют упрощенную тему. Так, путем своеобразного эпилога, нарушающего законы сонатной формы, Чайковский достигает потрясающего эффекта подлинного надгробного плача. В Третьем квартете подобный эпилог представлял собой краткое повторение медленного вступления. В данном случае эпилог является вполне самостоятельным вариантом главной темы.

Вторая часть трио — тема с вариациями — разбита композитором на два самостоятельных, хотя и связанных между собой раздела: 1) тема ми мажор с одиннадцатью вариациями и 2) финальная вариация и кода. Можно часто встретить утверждение, что трио Чайковского состоит из трех частей. На самом деле двенадцатая вариация служит вместе с тем финалом. Впрочем, Чайковский замыкает музыку трио последним — и наиболее пышным — изложением все той же ля-минорной главной темы первой части.

Композитор не создал вариаций более разнообразных и более сложных, чем этот увлекательный цикл, где тематическая разработка достигает такой силы, свободы и совершенства. Начнем с разнообразия жанров. Так, например, третья вариация представляет собой скерцо, пятая — род питторескной музыки с цимбальной звучностью, шестая — вальс, восьмая — большую фугу, девятая — скорбный монолог-речитатив, десятая — блестящую мазурку. Что касается самого принципа, согласно которому Чайковский проводит свою вариационную работу, то тут не может быть и речи о сколько-нибудь последовательном проведении элементов основной темы — ее метра и ритма, ее мелодии и гармонической структуры, наконец, ее духа и характера.

Простая двухчастная форма основной темы мало отражена в отдельных вариациях. Тематически каждая из вариаций начинается с одного и того же последования звуков h_1— e_2— dis_2— cis_2— dis_2— e_2— fis_2 (часто встречается и в транспонированном виде, в зависимости от тональности каждой данной вариации). Этот звукоряд непосредственно заимствован из темы, хотя его ритмиче-

ская структура подвергается далеко идущим, нередко причудливым изменениям. Но этим в большинстве случаев ограничивается зависимость от мелодии темы.

Итак, соотношение вариаций и темы сводится к заимствованию из начальных звуков последней. Иначе говоря, начало темы служит лишь первым импульсом, после которого каждый раз следует продолжение, нисколько не соответствующее теме. Каждая вариация представляет собой характерную пьесу с единообразным остинатным ритмом, согласно которому строится каждый раздел данной вариации. Таким образом, красивая плавная тема является лишь поводом для создания целого калейдоскопа жанровых пьес, сцен, картин, возникающих как бы в волшебном зеркале воспоминаний об умершем артисте, о его блестящей жизни.

Финал — двенадцатая вариация, Allegro risoluto e con fuoco, ля мажор — звучная бодрая пьеса. Шумная бравура фортепианной партии, где использованы виртуозные достижения пианизма того времени, трудна и для исполнителя и для слушателя. Вероятно, это послужило причиной огромной купюры в финале, которую исполнители часто допускают. В сущности, такая «ампутация», подобная обычным купюрам в финальной вариации «Симфонических этюдов» Шумана, искажает форму целого, так как за многочисленными и разнообразными вариациями должен следовать длительный финал. Единственное, что смягчает такое нарушение архитектоники, это эпилог трио, следующий без перерыва после финальной вариации.

Материалом эпилога служит скорбная основная тема первой части: скрипка и виолончель исполняют в октаву или через две октавы захватывающую мелодию, причем скрипка держится преимущественно в высшей тесситуре, что создает большую напряженность. Фортепиано ведет свою партию fff в том же пышном, перегруженном тяжелыми аккордами и арпеджиями виде. Трагично звучат однообразно торжественные и патетические интонации струнных, могучие аккорды фортепиано разливаются по всему выразительному диапазону. Эта подлинно «барóчная» звучность fff круто обрывается на сильном монологе струнных. Последние 13 тактов (lugubre) в маршевом ритме составляют резюме траурной темы. Первая ее интонация проходит piangendo у виолончели f, затем у

скрипки mf, а в заключение вновь у виолончели p>pp. Шествие удаляется...

Главная мелодия-тема буквально пронизывает всю форму трио, причем каждое ее появление знаменует собой новый краеугольный камень в конструкции целого. Отметим четыре таких этапа: первое развернутое ее изложение; ее появление в начале разработки и вариантное развитие мелодии в первой половине разработки; звучание мелодии в коде первой части; наконец, грандиозный разворот мелодии скорби в самом конце трио (эпилог произведения). От каждого проведения к следующему растет благородная энергия темы, ее величие, масштабность. Во всех проведениях, кроме второго — разработочного, присутствуют патетические акценты в форме группетто и тират.

Романсы. Сорок девять романсов, написанных Чайковским за последние пятнадцать лет, обнаруживают значительное расширение тематики и обогащение новыми жанрами. Образы поэтической любви и светлой грусти, которыми изобилуют ранние романсы композитора, не покидают его поздних песен. Чувство меры, эстетика звуковой формы, простота и лаконичность неизменно сопутствуют этому жанру у Чайковского. Острота, импульсивность чувств ранних романсов сменяются более спокойными, но подчас носящими трагический характер настроениями. Поэтические образы все более насыщаются обобщающей философской мыслью. Такие романсы, как «Благословляю вас, леса» или «День ли царит», мелодия которого несется и парит подобно птице, опьяненной сверкающими просторами, можно назвать симфоническими поэмами. Наряду с мелодическим богатством, мы наблюдаем в последних романсах проявления необычайной простоты, даже элементарности средств выразительности, способствующих впечатлению особенной душевной открытости. В некоторых романсах, так же как и в симфонических разработках 80—90-х годов, появляются к середине эпизоды più mosso, или stringendo, или другие им подобные, затаенно драматического характера (например, в романсах «На нивы желтые», «Нам звезды кроткие сияли», а также в Шестой симфонии — эпизод из разработки первой части,

перед появлением си минора на громадном нарастании). Такие ускоренные эпизоды составляют нечто новое в музыке XIX века; они не встречались в бетховенских разработках. Для своего времени это — новое слово психологического реализма, служащее выражению напряженного состояния психики, глубокой взволнованности. Важным является соотношение длительностей тревожного эпизода, с одной стороны, и более медленной главной партии — с другой: чем относительно меньше, короче беспокойный эпизод, тем напряженнее музыка по своему содержанию. Это один из контрастов, составляющих самую сущность музыки Чайковского.

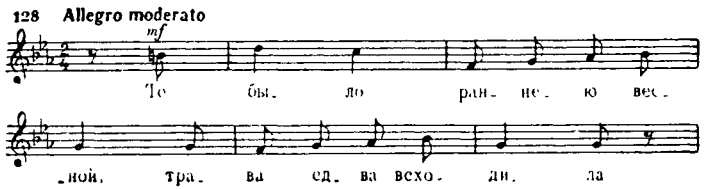
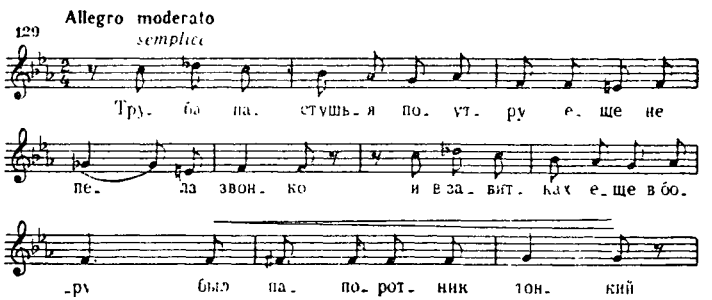
Народная тематика представлена в таких сочинениях, как в высокой степени драматичный романс-монолог «Кабы знала я, кабы ведала», протяжная песня-романс «Я ли в поле да не травушка была», беззаботная, жизнерадостная песенка «Пимпинелла», напев которой записан композитором в Италии с голоса уличного певца. По чистоте стиля «Соловей» на слова Пушкина — едва ли не лучший у Чайковского романс народного жанра.

Мы рассмотрим несколько наиболее типичных для периода 1878—1885 годов романсов.

«То было раннею весной» (ор. 38, 1878), ми-бемоль мажор, на слова А. К. Толстого.

То было раннею весной,
Трава едва всходила,
Ручьи текли, не парил зной,
И зелень рощ сквозила.
Труба пастушья поутру
Еще не пела звонко,
И в завитках еще в бору
Был папоротник тонкий.
То было раннею весной,
В тени берез то было,
Когда с улыбкой предо мной
Ты очи опустила...
То на любовь мою в ответ
Ты опустила вежды —
О, жизнь! о, лес! о, солнца свет!
О, юность, о, надежды!
И плакал я перед тобой,
На лик твой глядя милый,—
То было раннею весной,
В тени берез то было!
То было в утро наших лет!

О, счастье! о, слезы!
О, лес! о, жизнь! о, солнца свет!
О, свежий дух березы!

Прелесть этой светлой, такой естественной и непосредственной музыки лежит, как кажется, исключительно в ее большой простоте и напевности. Что может быть проще восьмитактового вступления, с его равномерно восходящей и нисходящей мелодией, с перебоями ритма (два на три), с наивной имитацией в среднем голосе (такты 3—4)? Между тем строение дальнейших фраз не так просто. Правда, пятитактовость первого построения вокальной партии:

легко объяснима простым повторением; но уже следующая пятитактовая фраза указывает на преднамеренность такого строения, в чем мы окончательно убеждаемся из дальнейшего semplice:

Во второй части романса, начиная со слов «О, жизнь!», вторгается четырехтактовое строение; оно главенствует и в конце, начиная со слов «О, лес!» (то же строение, только в двойном увеличении). Короткое заключение, совпадающее со вступлением, сводит на нет все разнообразие сталкивающихся размеров.

Гармонически романс отличается простейшими последованиями. Первое построение представляет полную каденцию S — D — T, правда, с излюбленным смягчением мажора при «вздохе» среднего голоса (*ces — b*). В длительном отклонении в фа минор дважды встречается II пониженная ступень. Во второй части романса при речитативе «О, счастье! о, слезы!» «обыгрываются» хроматические последования баса: *As — A — B — H — c*, означающие не что иное, как замену обычной субдоминанты заключительной каденции.

Нежная дымка этих легких отклонений от мажора окутывает весь романс и только подчеркивает его светлый характер. Впрочем, лирика Чайковского не обходится без меланхолического колорита. Здесь он обусловлен «вздохами», осторожными отклонениями в глубокую субдоминанту, легкими хроматизмами, органными пунктами на простейших гармонических последованиях.

Написанный в «онегинскую» пору, спустя три месяца после окончания оперы, романс носит явственные признаки «онегинской» мелодики, и особенно сцены письма. Мы убедимся в этом хотя бы путем сравнения фразы «Вся жизнь моя была залогом» с фразой в романсе — «То на любовь мою в ответ». По нашему мнению, романс в целом является своеобразным отражением сцены письма и вообще музыки Татьяны в ее светлом, безмятежном аспекте.

«Средь шумного бала» (ор. 38, 1878 год), си минор, на слова А. К. Толстого.

Средь шумного бала, случайно,
В тревоге мирской суеты,
Тебя я увидел, но тайна
Твои покрывала черты;
Лишь очи печально глядели,
А голос так дивно звучал,
Как звон отдаленной свирели,
Как моря играющий вал.
Мне стан твой понравился тонкий
И весь твой задумчивый вид,
А смех твой, и грустный, и звонкий,
С тех пор в моем сердце звучит.
В часы одинокие ночи
Люблю я, усталый, прилечь:
Я вижу печальные очи,
Я слышу веселую речь.

И грустно я, грустно так засыпаю,
И в грезах неведомых сплю...
Люблю ли тебя, я не знаю —
Но кажется мне, что люблю!

Сюжет стихотворения — случайная встреча с женщиной, поразившей воображение поэта,— вырастает у Чайковского в значительную художественную идею. Сокровенный смысл романса — в трагическом одиночестве художника; оно больно отзывается в его сердце в тот миг, когда красота коснулась его своим крылом и исчезла, оставив неизгладимый след в душе... Содержание романса не вмещается в трафаретную формулу любовного сюжета. Исчезнувший образ воплощает в себе тоску по совершенству, счастью, красоте.

Композитор достигает глубокого обобщения путем применения вальса [1], точнее — одной из его разновидностей: медленного, меланхолического вальса. Здесь не может быть и речи о танце в его непосредственной форме; обобщение совершается посредством жанра вальса, то есть дано в опосредствовании. Остаются лишь размеренный ритм вальса на $^3/_8$, со слигованными второй и третьей восьмыми и подчеркнутой сильной долей такта, да разве характерная плавность мелодии, прерываемая изредка капризной ритмической фигурой или паузой. Но и в таком виде сохраняется все обаяние медленного кружения, рождается глубокая меланхолия, делающая самый жанр средством воплощения настроения — неопределенного и грустного: композитор помечает начало вокальной партии словами con tristezza. Неопределенно уже самое обозначение темпа: moderato, то есть умеренно. Легко заметить, что чем медленнее (разумеется, в пределах вальсового жанра) темп, тем лучше исполнение. Вероятно, имеется в виду общий характер размеренной медлительности. Исполнение романса В. Л. Собиновым отличалось именно таким характером.

Во времена Чайковского вальс представлял самый распространенный в городах и усадьбах танцевальный жанр, и едва ли многие из числа известных композиторов той эпохи смогут соперничать с Чайковским в тонко-

[1] Б. В. Асафьев первый отметил смысл применения вальса в романсе «Средь шумного бала».

А. Жедринский, А. Апухтин, П. Чайковский,
Г. Карцев

сти и разнообразии его применения. Нередко самый жанр вальса служил Чайковскому выражением широкой картины жизни — начиная от различных бытовых сцен (роль вальса на ларинском балу) и кончая то сладостными, то неопределенно печальными воспоминаниями о пережитом. Романс «Средь шумного бала» принадлежит к последней категории.

Простейшая форма придает музыке полную естественность, чему немало способствует равномерная однотипная расчлененность вокальной мелодии. Квадратность нарушается лишь последним построением после слов «И в грезах неведомых сплю», где интерлюдия фортепиано затягивается на один такт.

В условиях подчеркнутой квадратности и подчеркнутых особенностей жанра гармоническая утонченность не нарушает простоты целого, тем более что необычные гармонические последования служат заменой обычных каденционных формул.

Мелодика романса насыщена содержательными, глубоко выразительными интонациями, составляющими едва ли не главную прелесть музыки. Нарастающая напряженность фактуры в репризе достигается постоянными свободными имитациями в аккомпанементе, особенно выделяющимися на паузах голоса.

Романс «Средь шумного бала» представляет собой выдающееся художественное явление, главным образом по сочетанию безукоризненно выраженного типичного жанра в его простейшей форме с замечательными индивидуальными чертами мелодики, господствующей над текстом, но не искажающей его.

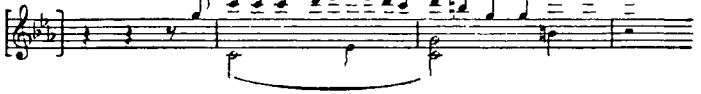
Характерные для Чайковского грустно-меланхолические последования гармоний, затрагивающие довольно отдаленные тональности, но нигде не разрушающие ладовой структуры главенствующего си минора, закованы в крепкую броню каденций. Все эти особенности придают синтезу музыки со стихотворной поэмой характер обобщенного образа, отмеченного философским размышлением о жизни.

Романс «Кабы знала я...» (ор. 47, 1880 год), до минор, на слова А. К. Толстого.

Кабы знала я, кабы ведала,
Не смотрела бы из окошечка

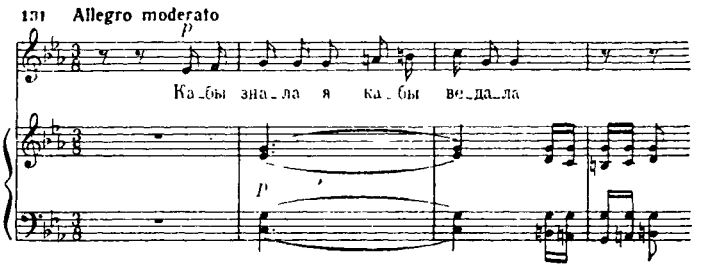
Я на молодца разудалого,
Как он ехал по нашей улице,
Набекрень заломивши мурмолку,
Как лихого коня буланого,
Звонконогого, долгогривого
Супротив окон на дыбы вздымал!
Кабы знала я, кабы ведала,
Для него бы я не рядилася,
С золотой каймой ленту алую
В косу длинную не вплетала бы,
Рано до свету не вставала бы,
За околицу не спешила бы,
В росе ноженьки не мочила бы,
На проселок тот не глядела бы,
Не проедет ли тем проселком он,
На руке держа пестра сокола?
Кабы знала я, кабы ведала,
Кабы знала я, кабы ведала!
Не сидела бы поздним вечером,
Пригорюнившись, на завалине,
На завалине, близ колодезя,
Поджидаючи да гадаючи,
Не придет ли он, ненаглядный мой! (*2 раза*)
Ах! Ах! Не придет ли он, ненаглядный мой,
Напоить коня студеной водой!
Кабы знала я, кабы ведала! (*2 раза*). Ах!

Уже в самом начале произведения дан контраст — в сопоставлении (или точнее — противопоставлении) фортепианного вступления с первыми тактами вокальной партии. Этот контраст является весьма симптоматичным для раскрытия содержания романса. Хотя длинное (15 тактов) вступление, совпадающее с заключительным отыгрышем, содержит в себе комплекс ярких интонаций, самый замысел его, по меньшей мере, не соответствует сюжету. Звонкий наигрыш в третьей октаве, с сопровождением не ниже первой октавы на выдержанном звуке, не имеет прямого отношения к словам песни. Между тем этот фортепианный эпизод задуман Чайковским как необходимый элемент, что нашло себе выражение в первоначальном карандашном наброске на полях книги стихотворений А. К. Толстого:



Следующий за ним великолепный по выразительности монолог ярко констрастирует с эпическим характером вступления; он в высокой степени драматичен во всех своих частях. Таких частей три. Монолог построен симметрично: сначала Allegro moderato, затем molto più mosso, vivace, а в заключение, после бурной интерлюдии,— начальное moderato. Основой развития является мотивная разработка, составляющая едва ли не главную и, во всяком случае, выдающуюся особенность музыки.

Первая часть построена вся на восходящих свободных секвенциях одного и того же трехтактового мотива. Самый мотив обнаруживает некоторую общность с народными русскими причитаниями:



Начиная с третьего трехтакта, идет секвенцирование с последовательным повышением верхней границы голоса и с постепенным нарастанием силы звука. Главная прелесть этих нарастающих причитаний — в их чередовании с лаконичными аккордами у фортепиано на одном выдержанном звуке. Однообразие строения придает всей музыке характер страстной сосредоточенности на одной мысли, на одном горьком воспоминании; растущий диапазон, при сохранении принципа выдержанного звука, свидетельствует о почти навязчивом чувстве, достигающем своего максимального развития в средней части — molto più mosso, vivace.

Эта беспокойно-стремительная музыка обнаруживает тесное мотивное родство с предыдущей частью; тем не менее отдельные отчлененные мотивы предыдущих построений произнесены здесь настолько прерывисто, как бы лихорадочно, со стесненным дыханием и им придан настолько другой, более расчлененный, более измельченный ритмический рисунок, что мы вправе говорить о полной мотивной трансформации.

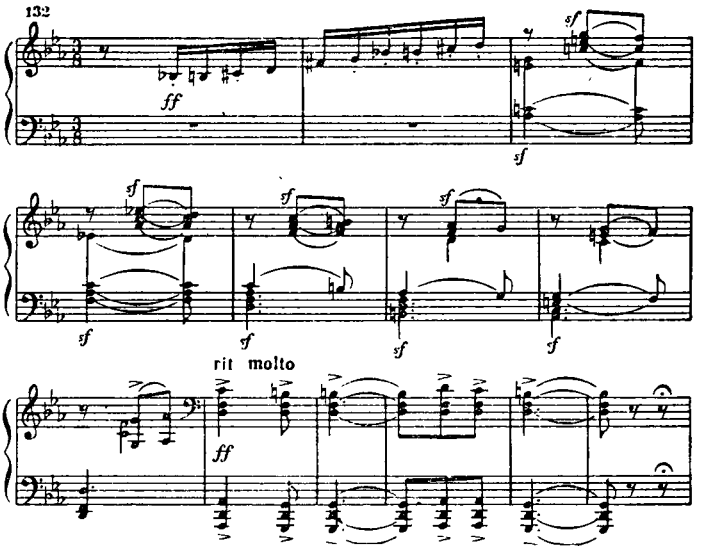
Братья Чайковские: Анатолий Ильич, Николай Ильич, Ипполит Ильич, Петр Ильич, Модест Ильич

По своему темпу, размеру ($^3/_8$), ритму, по фактуре фортепианного сопровождения, по характеру крайнего волнения, какой-то обнаженности чувства музыка эта близка третьей части романса «Забыть так скоро». Но как вырос художник за десять лет (1870—1880), отделяющие упомянутый романс от разбираемой песни! Там значительный замысел был снижен из-за сжатости мрачно-возбужденной заключительной части: мы показали, что попытки продлить эту часть в том же напряженном тонусе не привели ни к чему, кроме внешнего приема ritenuto, и структура заключительной части осталась непропорционально мала. В разбираемой песне, напротив, найдено правильное, психологически оправданное развитие: после двенадцати взволнованных, коротких, беспрерывно восходящих фраз с одинаковой, несколько «надрывной» ритмикой[1] (на двух органных пунктах) следует объединяющее тепо mosso на высших звуках ff,

[1] Та же ритмика встречается и в знаменитом в то время «жестоком» романсе «Очи черные».

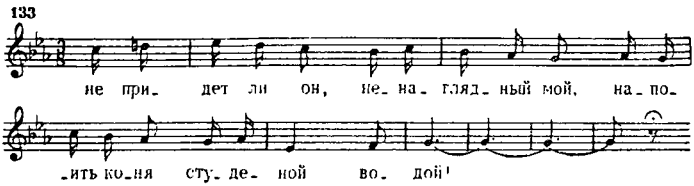
вносящее своими сплошь подчеркнутыми интонациями элемент отчаяния («В росе ноженьки не мочила бы»). Затем без перерыва наступает vivace, доводящее выражение этого чувства до его логического конца. Волна эмоций — стремительное нарастание и крик боли — выдержана в должных пропорциях, дана длительно и образует органическую пульсирующую музыкальную форму.

Переход к репризе сделан с той же психологической закономерностью: неизрасходованная до конца энергия отчаяния разряжается в типичном для Чайковского инструментальном речитативе:



Его начало повторяет бегущую фигуру струнных при появлении Татьяны в третьей картине и Онегина в заключительной сцене; его конец предвосхищает мрачную фразу альтов во вступлении Шестой симфонии. В этом громовом речитативе даны три мотива, в совокупности своей выражающие идею судьбы: мотив «внезапности» (такты 1—2), мотив острого страдания (такты 3—8) и мотив грозной неумолимости (такты 9—13), застывающий на недоброй вопросительной интонации.

Реприза отличается от первой части своим тональным планом: если вначале фигурировала суровая после-

довательность до минора и его минорной доминанты, то тут она смягчена — отклонения не идут дальше второй пониженной ступени. Реприза мастерски расширена; после длительного мелодического речитатива появляется синтезирующая фраза:

Тут композитор удачным приемом раскрыл внутренний смысл причитаний. Слова «Не придет ли он, ненаглядный мой», связанные в тексте с предыдущей фразой: «Кабы знала я... не сидела бы... поджидаючи... не придет ли он...» — Чайковский отчленяет от предыдущих строф, отчего приведенная фраза приобретает актуальность: это уже не придаточное предложение с отрицательным смыслом, относящееся к прошлому, а самостоятельная фраза актуального значения. Ее положительное содержание заключается в живом чувстве ожидания: девушка не потеряла надежды увидеть возлюбленного вновь. Фраза нашла музыкальное выражение в слитной цепи интонаций, образующей восьмитакт (с ферматой) meno mosso. Построение отличается более медленным движением, более слитной структурой, более страстным выражением, и нет сомнения в особом значении такого выделения. После ферматы возобновляется прежнее moderato. Мгновенный страстный порыв предшествующей фразы тонет в безнадежности («Кабы знала я! Кабы ведала!..»).

Фортепианное вступление, совпадающее с заключительным отыгрышем, окаймляет вокальный монолог романса. Это — жанр «наигрыша» на гуслях или цитре, придающий всему произведению эпический, повествовательный характер. Все в этом инструментальном наигрыше, вплоть до его своеобразного звонкого тембра, создает атмосферу рассказа.

Таким образом, объединение двух жанровых комплексов — крестьянского и ариозного — замыкается в рамки повествовательного наигрыша, и все четыре эле-

мента — наигрыш, причитания, ариозо, драматический речитатив — даны в мощном синтезе, вполне соответствующем смешанному жанру стихотворения А. Толстого и делающем романс «Кабы знала я...» единственным в своем роде произведением Чайковского.

«Благословляю вас, леса» (ор. 47, 1880 год), фа мажор, на слова А. К. Толстого (из поэмы «Иоанн Дамаскин»).

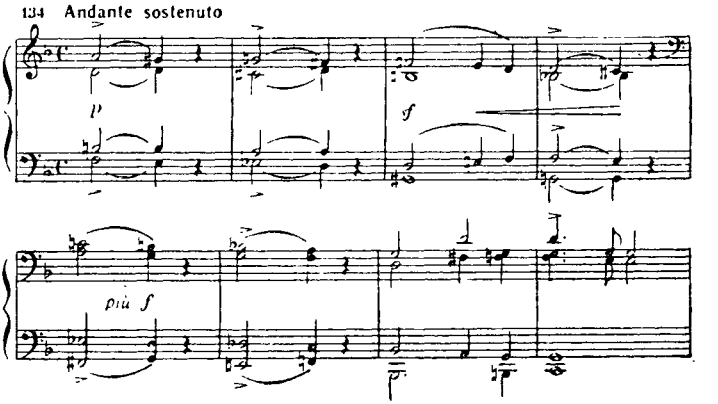
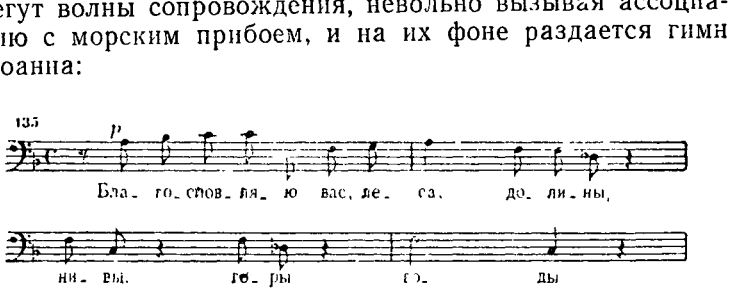
Благословляю вас, леса, долины, нивы, горы, воды,
Благословляю я свободу и голубые небеса!
И посох мой благословляю, и эту бедную суму,
И степь от краю и до краю, и солнца свет, и ночи тьму.
И одинокую тропинку, по **коей, нищий, я иду,**
И в поле каждую былинку, и в небе каждую звезду!
О, если б мог всю жизнь смешать я, всю душу вместе с вами слить,
О, если б мог в мои объятья я вас, враги, друзья и братья,
И всю природу, и всю природу в мои объятья заключить!

На полях книги «Стихотворения А. К. Толстого», СПб., 1877, на стр. 9, против монолога Иоанна Дамаскина из одноименной поэмы, в экземпляре, принадлежавшем лично П. И. Чайковскому и хранящемся в Домемузее в Клину, имеется карандашная запись — эскизы романса «Благословляю вас, леса».

Как и в других эскизах композитора, тут поражает мгновенно найденная основная интонация, родившаяся под непосредственным впечатлением от прочитанного и прочувствованного текста. Другой хранящийся там же карандашный черновик представляет полную запись романса, почти совпадающую с окончательной редакцией; вступление и заключительный отыгрыш в этой записи, впрочем, отсутствуют.

Стихотворение А. Толстого представляет монолог Иоанна, произнесенный им в тот момент, когда он покинул дворец благоволившего к нему властителя Дамаска, чтобы на свободе отдаться живому поэтическому чувству единения с природой. Основная идея автора гласит: поэт не должен быть связан никакими узами ни с сильными мира сего, ни с церковью. Идея нашла воплощение в большой стихотворной поэме, откуда Чайковский извлек превосходный текст для самого величественного из своих песенных творений.

Стихи А. Толстого превосходно передают могучее чувство слияния с природой и страстную мечту о братстве всего человечества. Этот поэтический монолог затронул в сознании композитора никогда не смолкавшую в нем жажду прекрасной жизни, лучшего будущего для людей, чем и объясняется выдающаяся удача Чайковского: он создал подлинный гимн освобожденного человека и передал в нем всю полноту его чувств.

Величественные аккорды вступления группируются в первых тактах попарно. Линия верхнего голоса распадается на ряд «вздохов»; лишь после этого ряда возникает (такты 7—8) светлый мотив природы, который уже встречался в романсе «На землю сумрак пал»:

Вступление заканчивается длительной доминантой фа мажора. Следующий за вступлением гимн Иоанна звучит как светлое жизнеутверждение. Только теперь раскрывается образ природы: определяется фа мажор, бегут волны сопровождения, невольно вызывая ассоциацию с морским прибоем, и на их фоне раздается гимн Иоанна:

Особенностью гимна являются частые фортепианные интерлюдии на тех же волнообразных мотивах. Так, первые двустишия разделены интерлюдиями по два такта в каждой из двух первых строк. Напрогив, заключительная строфа più mosso настолько интенсивна, что не оставляет места для подобных интерлюдий. Единственная пауза голоса перед заключительной каденцией вызвана высокой патетикой. По напряженности верхнего регистра голоса, по учащенному ритму сопровождающих аккордов, по октавным движениям баса, по внедряющимся могучим звукам восходящих последований верхнего голоса фортепиано (под конец на синкопах) это мощное построение обладает характером симфонического tutti.

Последнее построение дает образец могучей звуковой архитектуры. Гимн, наряду с песенной простотой мелодических интонаций, носит черты, присущие симфонизму Чайковского. Это — подобие симфонического эпизода, чертеж колоссальных сводов и величественных пропорций.

«На нивы желтые» (ор. 57, 1884 год), фа минор, на слова А. К. Толстого.

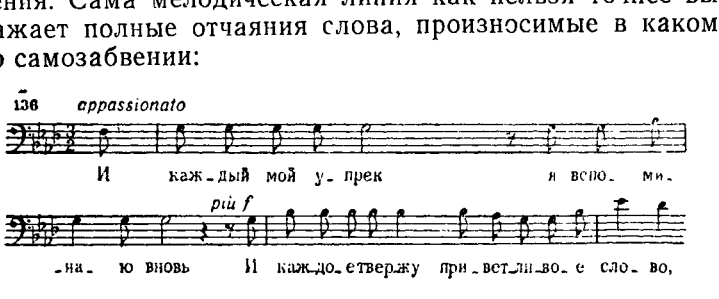
На нивы желтые нисходит тишина, 24
В остывшем воздухе от меркнущих селений,
Дрожа, несется звон...
Душа моя полна разлукою с тобой! (*2 раза*)
И горьких сожалений.
И каждый мой упрек я вспоминаю вновь,
И каждое твержу приветливое слово.
Что мог бы я сказать тебе, моя любовь, моя любовь,
Но что на дне души я схоронил сурово!..
Душа моя полна разлукою с тобой! (*2 раза*)
И горьких сожалений!

По своей структуре романс «На нивы желтые» у Чайковского единичен: он состоит из двух частей почти равной величины, из которых первая, передающая грустную красоту вечерних полей и далеких звонов, в музыкальном отношении представляет длительный пролог ко второй части, повествующей о страданиях и «горьких сожалениях». Пролог, с его тихими звонами и сумрачно-печальной неопределенностью настроения, проходит весь на одном и том же органном пункте. Начиная с субдоми-

нанты, гармония, путем медлительных смен альтерированных созвучий, приходит в своем непрерывном продвижении вверх к кажущемуся ре минору, представляющему на самом деле лишь альтерированную VI ступень. Вся фортепианная партия пролога изложена широкими арпеджиями, в общей сложности захватывающими четыре октавы. Звучат и отдаленные звоны (*as, a, b, a*). Длительная неустойчивость (тоника фа минора не дана ни разу!) вызывает напряженное ожидание... Оно разрешается своеобразно: квинта *d — a* переходит в *des— as,* права VI ступени восстановлены; еще не успела она отзвучать, как уже вступает голос на словах «Душа моя полна», и только на слове «разлукою» впервые звучит полное тоническое трезвучие фа минора! Этой необычайной длиной предъикта, занимающего первую половину всего романса в целом, Чайковский достигает полного единства обеих частей, мелодика которых не имеет общих элементов. Длительное нарастание в прологе приводит в тесную связь обе части.

Иначе говоря, сумеречно-печальный пролог составляет необходимое вступление к драматическому монологу, рвущемуся из души в грустный закатный час. Эта созвучность и глубокая связь между угасающим днем и чувством горькой утраты производит потрясающее впечатление на слушателя.

В свою очередь, самый монолог трехчастен (А — В — — А). Начальное и заключительное построения почти тождественны; по своему жанру это — интонации «жестокого» романса, с его пафосом и тематикой «поздних сожалений». Этому соответствует и звукоряд *f — g — as — — b — h — c,* и альтерированный минор, и мелодраматическая фермата на слове «сожалений». Среднее più vivo e agitato полно подлинной горячности, страстного увлечения. Сама мелодическая линия как нельзя точнее выражает полные отчаяния слова, произносимые в каком-то самозабвении:



Романс «На нивы желтые» полон глубокой эмоции. Но внезапный взрыв отчаяния свидетельствует о тягостных чувствах. Это боль и вопль надломленной души, и недаром Чайковский применил тут интонации так называемого цыганского романса, мелодраматические аккорды, полное преобладание плагальности,— и это несмотря на довольно изысканные гармонические средства, не изменяющие основной жанровой характеристики. Даже беспримерный по длине и содержательности пролог, с его выразительным речитативом и симфоническим нарастанием, получает подлинное оправдание только в дальнейшем — в качестве интродукции к «надрывному» и все же подлинно трагическому монологу.

В записную книжку композитором занесен первоначальный эскиз романса «На нивы желтые». Запись почти ни в чем не расходится с окончательной редакцией. Такая определенность очертаний и законченность звуковой формы уже в первый момент записи не могут не поразить воображения.

«Орлеанская дева»

«Орлеанская дева» — опера в четырех действиях и шести картинах. Начата в декабре 1878 года, закончена 27 августа 1879 года. М. И. Чайковский приводит важные сведения о либретто оперы.

«Подобно «Опричнику», кроме музыки, в этой опере и либретто сочинено композитором. При составлении его Петр Ильич, как это явствует уже из заглавия, руководствовался главнейшим образом «Орлеанской девой» Шиллера в переводе Жуковского, но, кроме того, несколько сцен заимствовал из книги Валлона, драмы Барбье и либретто Мерме на тот же сюжет[1]. Так утверждает сам Петр Ильич, но на самом деле в его либретто следы заимствований из последних трех источников пропадают в массе взятого у Шиллера — Жуковского. Можно указать только на начало первого действия, на-

[1] «Jeanne d'Arc» Wallon. 2v. 1860. «Jeanne d'Arc», drame en cinq actes et en vers, livret de Jules Barbier, musique de Ch. Gounod. «Jeanne d'Arc» opéra en quatre actes et six tableaux, livret et musique de A. Mermet.

поминающее первую сцену Мерме, и на конец оперы, похожий на конец драмы Барбье. Все остальное свидетельствует о значении в либретто трагедии Шиллера, и можно только пожалеть, что композитор не довел заимствование до конца и вместо неинтересной и мрачной последней картины не взял, хотя и фантастическое, но несравненно более благодарное и эффектное в оперном смысле заключение Шиллера»[1].

В Доме-музее имени Чайковского хранится второй том сочинений Жуковского (изд. 1869), где в тексте «Орлеанской девы» имеются карандашные сокращения и изменения, сделанные рукой композитора. Подавляющее большинство стихотворных строф либретто принадлежит Жуковскому, и лишь немногие фразы добавлены Чайковским. Но зато самый сюжет, при большом сходстве с шиллеровским, претерпел такие искажения, которые не могли не отразиться самым пагубным образом на художественном качестве оперы. Самое существенное искажение коснулось стороны сюжета, привлекавшей, как и во всех других операх, наибольшее внимание композитора. Мы говорим о любовных сценах. Чтобы понять пагубность этой перемены, надо вспомнить трагедию Шиллера, где основным стержнем драматического действия служит не беспричинное вмешательство потусторонних сил, а беспредельный героизм девушки из народа. Можно придерживаться какого угодно мнения о реальной исторической личности Иоанны д'Арк, но при всем том нельзя не поддаться величию ее глубокой, истинной любви к родине.

Если отбросить некоторые, мистические тенденции трагедии — тенденции, вообще свойственные последним по времени работам великого драматурга,— и попытаться обнаружить рациональное зерно сюжета, то внезапно вспыхнувшая страсть Иоанны д'Арк к англичанину Лионелю окажется преступной не потому, что этим был нарушен обет девственности, а исключительно в силу того, что предметом страсти оказался враг.

В душе героини зарождается сознание собственной преступности, и под влиянием мучительной внутренней борьбы она становится жертвой диких средневековых предрассудков. Но как только Иоанна овладела собой

[1] ЖЧ, т. II, стр. 310.

и со всей силой отвергла зародившееся в ней чувство любви, она вновь дерется в рядах французских войск и воодушевляет солдат своим беспримерным мужеством. Она отдает жизнь родине; смертельно раненная, Иоанна не перестает воодушевлять французские войска к победе.

Все это хотя и несогласно с исторической правдой, является вместе с тем правдой художественной — настолько сильно очерчена личность Иоанны и правильно поняты истинные мотивы ее действий.

Какова бы ни была Иоанна в действительности, ее слава порождена тем, что в опасную для Франции годину она возглавила кровавую борьбу за независимость родины против интервентов.

Что касается политической интриги, то у Шиллера она сводится к следующему. Бургундский герцог Филипп отпал от короля Карла VII и присоединил свои силы к войскам интервентов. Иоанна, настигнув его в пылу сражения, не разит его, а горячо призывает отступника вернуться на сторону французов. Герцог после долгих колебаний вновь признает Карла VII и присоединяется к защитникам Франции.

У Чайковского все выглядит иначе. Лионель, которого полюбила Иоанна, оказывается не английским полководцем, а бургундским рыцарем (роль герцога Филиппа у Чайковского отсутствует). Из любви к Иоанне он переходит на сторону французов. Следовательно, Иоанна не только не изменила своей родине, а еще привлекла сильного союзника. Таким образом, единственным преступлением Иоанны композитор-либреттист счел самый факт ее любви к кому бы то ни было. Другое существенное искажение заключается в том, что Лионель и Иоанна попадают в плен к англичанам (первая картина четвертого действия), а сжигают Иоанну почему-то в Руане, во французской резиденции. Чайковский, прочитав книгу Валлона, был потрясен описанием сожжения Иоанны и закончил оперу сценой казни, никак не связанной со всем предыдущим действием.

Как это ни странно, Чайковский, лишив концепцию Шиллера ее внутренней логики, благодаря которой даже мистические и религиозные моменты оказываются подчиненными основной идее и выступают как символы

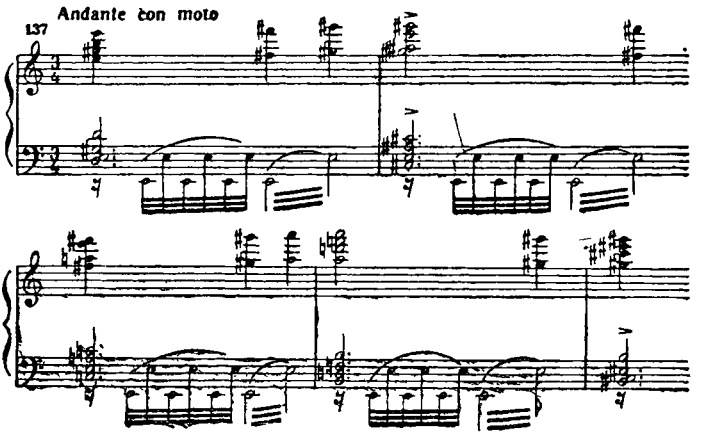
М. Д. Каменская в роли Иоанны («Орлеанская дева», 1881)

растущей душевной угнетенности[1] и мук совести Иоанны, без всякой надобности вводит в первое и последнее действие ангельские голоса — своего рода deus ex machina, призванные заполнить разрыв в логическом развитии сюжета. От этого «Орлеанская дева» Чайковского местами напоминает церковную мистерию. Композитор не воспринял реалистической основы произведения Шиллера и предпочел видеть в церковных элементах трагедии неподвижную догму. Печальнее всего то, что к концу оперы патриотические мотивы действий Иоанны сюжетно уже никак не показаны и чрезмерную роль играют вспышки страсти. «Орлеанская дева» Чайковского довольно быстро сошла с репертуара, в то время как трагедия Шиллера имела неизменный успех и

[1] Особенно сильное впечатление производит у Шиллера явление девятое третьего действия — встреча Иоанны с черным рыцарем, которого дева пытается убить. Но туманные его пророчества заставляют Иоанну вступить с ним в беседу. Зловещие предсказания волнуют Иоанну. Когда она пытается его сразить, рыцарь исчезает при громе и молнии. Это адское видение — аллегория предчувствий девы перед ее встречей с Лионелем.

воспринималась передовой, революционно настроенной молодежью как героический спектакль, вдохновляющий на борьбу. В особенности сильное влияние оказывали в 80-х годах спектакли московского Малого театра, где в заглавной роли выступала великая русская актриса М. Н. Ермолова.

Большое место Чайковский уделил любовным сценам — в особенности дуэту Лионеля и Иоанны. Обращает на себя внимание мотив любви — ми мажор,— предвосхищающий знаменитую тему любви в «Пиковой даме»:



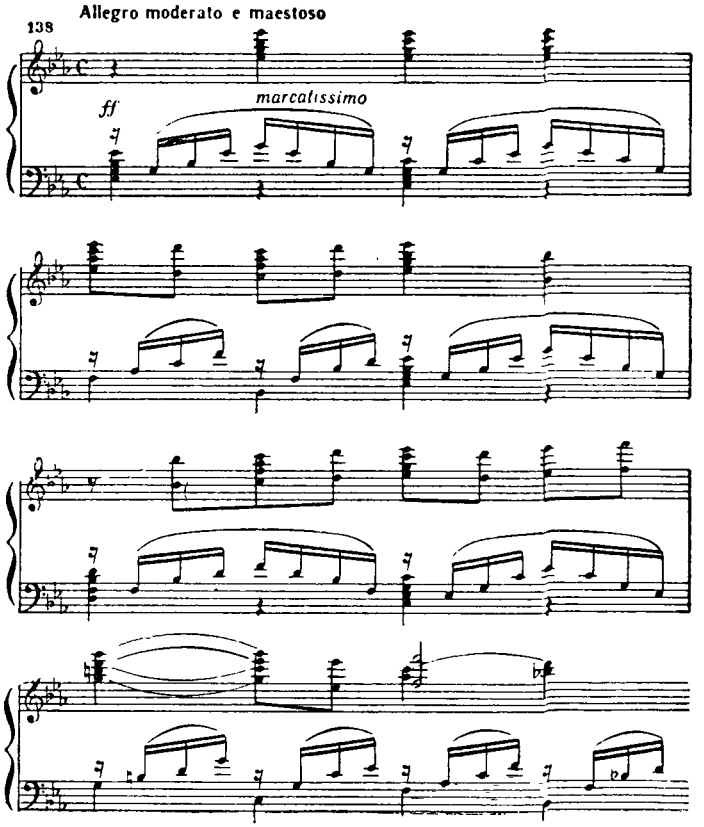
При всем достоинстве музыки, при всей красоте мелодии дуэта, речитатива, оркестровых интермеццо и сопровождения, томные излияния мало характерны для действующих лиц и полны прочного традиционализма.

Официальные торжества, приемы, коронации, церемонии сделаны Чайковским во вкусе французской Grand Opéra. Но вместе с хорами ангелов, с гимнами, обетами, проклятиями и подобными сценами вся «торжественная часть» музыки лишена внутренней связи с судьбой героини, а местами ходульна. Важнейшие массовые сцены — как, например, сцены на площади перед собором, казнь Иоанны — бледны по музыке.

Легкомысленный, слабый король, кроткая Агнесса, фанатик отец Иоанны, архиепископ, мужественный Лионель, суровый Дюнуа — все эти разные лица получили свои музыкальные характеристики. Но они отступают

на задний план по сравнению с великолепным музыкальным образом Иоанны.

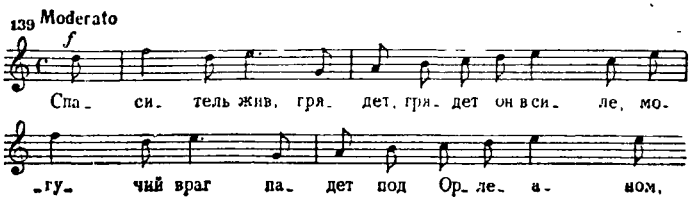
Партия Иоанны по своей простоте, цельности и величию превосходит все остальные. Начиная от первых ее реплик в разговоре с отцом, пророческих слов гимна, рассказа королю и кончая мучительными возгласами перед казнью — все в ней изобличает сильную героическую натуру, большую личность. Это трагическая героиня в полном смысле слова, самоотверженная женщина, фанатически преданная идее спасения родины. Глубина и трогательность чувств, душевная чистота и безграничная искренность вложены в каждую музыкальную фразу Иоанны.



Интересно проследить «экспозицию» музыкального образа Иоанны. Интродукция представляет собой симфоническую транскрипцию первого акта оперы. Мирная пасторальная картина, безмятежный покой слышатся в тихих созвучиях флейт, в перекличке кларнета, валторны, виолончели и флейты, передающих пастушеские рожки (соль мажор). То же безмятежное настроение царит и в следующем — ми-бемоль-мажорном — разделе. Появляются элементы героических мелодий Иоанны. Allegro molto, до минор, представляет собой картину пожара, бегства жителей, ужасов войны. В звуке набата растущий гул на фоне глубокого органного пункта *соль,* ползучие, нисходящие по полутонам интонации меди, учащение ритма, полная тональная неустойчивость — все это смятенное звучание приводит к победному гимну Иоанны (см. пример 138).

Ненадолго вторгается беспокойная, тревожная тематика страданий Иоанны. Удары судьбы обрушиваются на ее голову. Возникает безмятежная тема патриархального покоя на новом, баюкающем фоне струнных. На этот раз пастораль заключается длительной свободной каденцией флейты, которая вводит слушателя своими соловьиными фигурациями в мирную картину сельской жизни. Наступил вечер. Раздается спокойная песня девушек.

Первое действие не отклоняется (если не считать присочиненных Чайковским ангелов) от трагедии Шиллера. Именно поэтому оно наиболее цельно. Иоанна выступает в образе простой пастушки, внезапно озаренной светом героического сознания. Сначала она отклоняет требование отца выйти замуж за Раймонда, потом говорит о своем божественном предназначении. Отец уверен, что его дочерью овладели адские силы; он повторяет народную молву, будто огромный дуб, под которым любит сидеть Иоанна, служит вместилищем нечистых духов. Суеверная молва находит свое выражение в первом хоре девушек: при упоминании о дубе появляются диссонирующие созвучия и унисоны (слепой фанатизм отца впоследствии губит девушку). Картина народного смятения и всеобщего бегства от неприятеля и пожара временно прерывается объяснением между отцом и дочерью. По своему жанру эта великолепная музыка, уже знакомая нам по интродукции, — музыка,

полная ужаса и зловещих предсказаний,— близка к «Dies irae»: та же сюжетика, тот же хор с солистами, то же содержание. Видя полную деморализацию толпы, Иоанна вдохновенно выступает с пророчеством:

Общая молитва заканчивается звучаниями голосов a cappella и оркестровым отыгрышем. Только теперь раскрывается перед слушателем внутренний мир Иоанны.

Ария Иоанны — героическая элегия — полное глубокого чувства прощание с прежней жизнью, с природой и окружающей средой. Девушка сознает, что она обречена, и ей страшно; но она твердо пойдет на гибель ради спасения родины. Теперь Иоанна преображается. Она зовет народ за собой, с силой и страстью поет свой победный гимн, с которым мы уже познакомились в интродукции. К сожалению, пение ангелов и церковный текст этого победного гимна сильно снижают художественную ценность блестящего первого акта.

Однако Чайковский отнесся к ангельским голосам не как церковник. Значение ангельского хора заключается, главным образом, в предзнаменовании тягостной судьбы Иоанны. Чайковский тонко продумал связь мелодии хора с образом девы. В письме к Н. Ф. Мекк от 24 октября 1880 года он разъяснил применение мелодии ангелов к рассказу Иоанны во втором акте: «...позвольте Вас попросить... оказать... сочувствие еще одной прочувствованной сцене, а именно: рассказу Иоанны и следующему за ним финалу. Обратите, пожалуйста, внимание на видоизменение темы хора ангелов в устах Иоанны. Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что тема эта, перенесенная с небес на землю и вещаемая уже не ангелами, а человеком, т. е. сосудом страдания,— должна в этом месте трогать сердце». Действительно, в рассказе Иоанны мелодия хора становится темой ее страданий и выступает наряду с мотивом героической решимости (восходящий посту-

Сцена из второго действия
оперы «Орлеанская дева», 1881.
Рисунок из журнала «Всемирная иллюстрация»

пенный ряд с упором на терцовом звуке тоники). Таков тонкий тематизм партии Иоанны.

Уже в первом акте выступают основные стилистические черты «Орлеанской девы». Музыка отмечена особенностями так называемой большой оперы, с ее сложными ансамблями, торжественными ариями, толпами хористов и статистов, церемониями, видениями и т. п. На многих эпизодах лежит печать католической традиции, столь несвойственной Чайковскому, но подсказанной ему сюжетом. Наряду со своеобразным «Dies irae» в первом акте имеются хоры идиллического и молитвенного содержания, которые принадлежат к жанру безмятежных мистериальных песнопений. Наконец, пафос партии Иоанны тоже продиктован католицизмом: вспоминается «Sursum corda» («Ввысь сердца») [1] и другие произведения Листа, отражающие торжественную приподнятость в католическом духе.

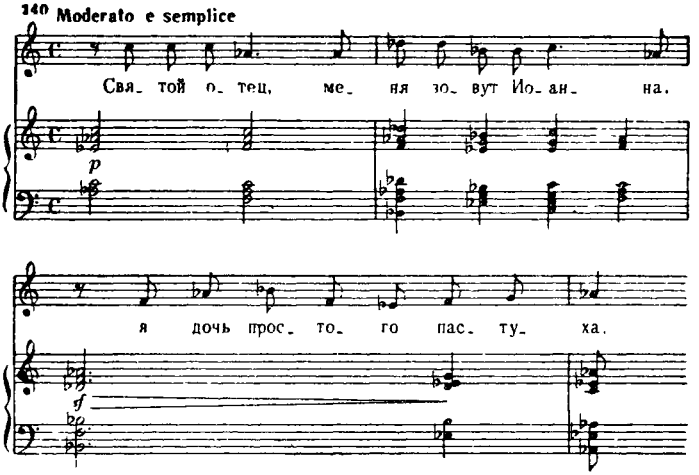
Но сквозь эти черты жанра уже в первом акте проступает основное эмоциональное содержание оперы. Оно является прямым продолжением интимной лирики «Оне-

[1] Фортепианная пьеса Листа, входящая в сборник «Годы странствий».

гина» и воплощено преимущественно в замечательной арии Иоанны «Простите вы...».

Поэзию и чистоту помыслов Иоанны выражает простая и одушевленная мелодия. Иоанна выступает у Чайковского не как абстрактная носительница героической идеи, а как трогающая своей человечностью, своими страданиями и внутренней борьбой цельная натура девушки из народа. Музыка не наделяет ее образ ничем сверхъестественным. Напротив, она придает героине человеческие черты.

Экспозиция образа Иоанны не заканчивается в первом акте. Второй акт заключает много разнообразной музыки, в том числе подлинную старинную французскую chanson, три танца, замечательный по силе диалог слабохарактерного короля и сурового Дюнуа, ансамбли с хором. Образ Иоанны обогащается дивным по простоте рассказом кардиналу: «Святой отец, меня зовут Иоанна...»:



Это кроткое повествование полно живой правдивости. Мелодию эту можно сравнить разве только с рассказом Пимена умирающему царю Борису. Чайковскому удалось найти совершенную форму ариозного речитатива, который идеально сливается со словесным текстом.

К сожалению, в дальнейшем ходе действия музыкальный образ Иоанны много теряет при сравнении с

захватывающей силой сценических положений. Так, например, встреча бесстрашной девы с Лионелем в ожесточенной схватке, в пылу сражения, не выражена музыкой так, как этого требует сюжет. Внезапно вспыхнувшая в Иоанне губительная страсть, означающая коренной перелом в ее жизни, нашла свое музыкальное воплощение в очень хорошей, но внешней по существу музыке. Ни сцена на площади, ни сожжение Иоанны не потрясают слушателя.

Премьера «Орлеанской девы» состоялась в петербургском Мариинском театре 13 февраля 1881 года под управлением Э. Направника. Несмотря на вызовы, аплодисменты и подношения, несмотря на превосходное исполнение заглавной роли М. Д. Каменской, Лионеля — И. П. Прянишниковым, Дюнуа — Ф. И. Стравинским и на несколько полных сборов, опера настоящего успеха не имела. Дальнейшие постановки доказали это с полной очевидностью. Отзывы прессы были отрицательны. Опера удержалась в репертуаре Мариинского театра только три сезона.

«Мазепа»

Опера «Мазепа» написана Чайковским на сюжет «Полтавы» Пушкина в обработке В. П. Буренина, сохранившего многие пушкинские строфы полностью. Написанное сначала для К. Ю. Давыдова, либретто было передано Петру Ильичу в 1881 году. Композитор внес в текст некоторые дополнения.

Начатая в 1881 году работа над «Мазепой» была завершена в апреле 1883 года. Дирекция императорских театров проявила неожиданную заинтересованность в тщательной подготовке спектаклей оперы на обеих столичных сценах. Премьера состоялась в Москве 3 февраля 1884 года, а через несколько дней, 6 февраля, опера «Мазепа» была поставлена и в Петербурге.

Отношение публики, присутствовавшей на премьерах нового произведения Чайковского, не было восторженным. Но популярное имя автора, блестящие постановки и наличие нескольких превосходных исполнителей, а главное — атмосфера торжественности, отныне сопутствующая всем премьерам опер Чайковского,— создали

видимость большого успеха. Однако отзывы критики не возвышались над уровнем сочувственной снисходительности, а злобная рецензия Кюи явилась образцом оскорбительной брани. Ее лейтмотив сводился к утверждению, что Чайковский «извел свой талант совершенно». Остальные отзывы характерны тем, что их авторы почти без исключения изобличают композитора в заимствованиях у Гуно, Даргомыжского, Мейербера, Кюи (!!), Римского-Корсакова, Мусоргского, Верди и... у самого себя!

Несмотря на неблагоприятный тон критики, опера стала популярной, ставилась не только в столицах, но и в Тифлисе, Киеве, Харькове, Одессе, а в наши дни занимает прочное место в репертуаре советских оперных театров. Правда, среди музыкантов-профессионалов установился предрассудок, будто «Мазепа» — неудавшееся создание композитора. Можно надеяться, что этот предрассудок уступит место более глубокой, более правильной оценке выдающейся русской оперы.

«Мазепа» существенно выделяется из числа опер Чайковского как в отношении истории ее создания, так и по музыкально-драматическому содержанию. В отличие от других опер, она сочинялась медленно, с значительными перерывами. Не более одной трети либретто оперы извлечено из «Полтавы» Пушкина. Первый печатный клавир, изданный в 1883 году, соответствует первой редакции, ныне забытой. После первых постановок «Мазепы» композитор подверг партитуру существенной переделке. 26 марта 1884 года он сообщил об этом Направнику, и уже на первом представлении в новом сезоне, 10 сентября 1884 года[1], опера шла с авторскими купюрами. Наконец, вскоре была добавлена так называемая «вставная» ария Мазепы, написанная Чайковским по настоянию московского баритона Б. Б. Корсова, первого исполнителя роли Мазепы. Текст либретто в разных изданиях не фиксирован окончательно в деталях, и при их сличении можно обнаружить незначительные отклонения.

По своему музыкально-драматическому содержанию «Мазепа» выделяется прежде всего масштабом темы; в сюжете нашло отражение великое историческое собы-

[1] Пятое представление «Мазепы» в Петербурге.

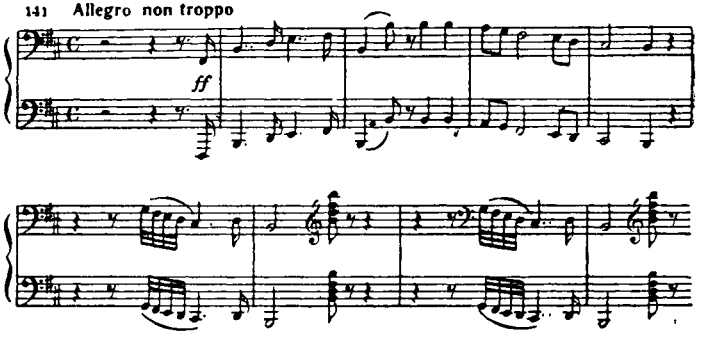
тие из жизни нашей родины — победоносная борьба Петра с полчищами интервентов. Правда, в центре как будто стоит интимная трагедия Марии Кочубей, полюбившей старика гетмана и павшей жертвой мстительности Мазепы. Но содержание музыки, так же как и содержание пушкинской «Полтавы», гораздо шире любовной фабулы: оно охватывает большие события, быт и нравы эпохи.

Любовь Марии является лишь поводом к жестокой борьбе, разыгравшейся между Кочубеем и иными представителями так называемой «московской ориентации», с одной стороны, и мятежным гетманом, возмечтавшим захватить власть при поддержке шведского короля Карла XII,— с другой. Личность и характер Мазепы нашли свое яркое выражение в опере. Большая историческая тема отодвинула любовную фабулу на второй план. Политическое соперничество Мазепы и Кочубея, конфликт Марии с семьей, публичная казнь вельможи, Полтавская битва, отображенная в симфонической картине перед третьим актом, жалкая судьба побежденного Мазепы, наконец, безумие Марии — вот что увлекает и потрясает слушателя.

Действие музыкальной драмы оживлено народными сценами, превосходящими все то, что содержалось в этом роде в предыдущих операх Чайковского. Великолепные народные хоры в первой и второй картинах, зловещий по колориту гопак, верное изображение народной толпы, ожидающей казни, наконец, несравненный драматизм пьяной песни казака — все это превосходит своим размахом и демократизмом и хоры «Опричника», и фольклор «Вакулы», и народную сцену «Онегина».

Содержание музыки оперы определилось не столько узко личной тематикой, сколько воплощением объективной исторической действительности и правильной характеристикой Мазепы. Личный любовный элемент сперва увлек Чайковского — любовная сцена Марии с Мазепой была набросана композитором ранее всех других. Но она уступает народно-историческим сценам не только в драматургическом, но и в музыкальном отношении. Великолепный марш, могучая тема Мазепы, народные песни и танцы, ярко жанровые эпизоды, вплоть до заимствований из знаменитой мелодии «Славы», из

церковных песнопений и даже из заключительного хора «Ивана Сусанина»,— служат основным средством музыкальных характеристик. Картина дополняется довольно широко разработанной системой лейтмотивов в том смысле, как они применялись Вагнером. Один из них — настойчиво мрачный лейтмотив Мазепы:

141 Allegro non troppo

пронизывает оперу с начала до конца. В некоторых случаях лейтмотивы, сами по себе очень удачные, методически появляются в неизменном виде при каждом законном поводе. Таков, например, характерный мотив Орлика:

142

ведущий свое происхождение от лейтмотива великанов в тетралогии Вагнера. При этом музыка сохраняет свойственную Чайковскому напевность. В области любовной лирики сравнение «Онегина» и «Мазепы» вполне оправдано: ведь исходная ситуация у главных героинь обеих опер одинакова. Для Марии, как и для Татьяны, охватившая ее любовная страсть трагична, стихийна, неодолима. У Марии она более необычна и ведет к более тяжелым последствиям. Однако исходный пункт один и тот же. Если вспомнить, что та же ситуация повторяется впоследствии и в «Пиковой даме», то явится основание считать подобную исходную точку свойством драм Чайковского. Текст первого ариозо Марии по смыслу крайне близок словам Татьяны «Пускай погибну я». Обреченность Марии выражена также с полной ясностью:

Какой-то властью непонятной
Я к гетману привлечена,
Судьбой нежданной, безвозвратной
Ему я в жертву отдана,
Своими чудными очами,
Своими тихими речами
Меня старик заворожил...

Важнейшим отличием музыки «Мазепы» от всех предыдущих оперных творений Чайковского является несравненно больший удельный вес самостоятельных по своему значению симфонических эпизодов.

Интродукция, где темы Мазепы и Марии подвергаются значительному развитию; мрачное вступление к сцене в тюрьме, заставляющее вспомнить интродукцию ко второму акту «Фиделио» Бетховена; оркестровая картина «Полтавский бой» — вот симфонические эпизоды, имеющие решающее значение.

Но и помимо таких цельных оркестровых номеров, симфоничностью отличаются многие эпизоды «Мазепы», где по ходу действия требуется широкое развитие музыкальных мыслей. Таких «разработочных» эпизодов немало и в первой (сцена ссоры), и в четвертой (дуэт Марии и матери), и в пятой (волнение народа), и в шестой картинах.

Вторжение симфонического начала в оперу, так же как и симфонизация балета, вызывало во времена Чайковского много возражений. Для следующего поколения синтез симфонии и театрального действия составляет положительный идеал. На этом пути оперы Чайковского сыграли великую роль.

Из всех картин оперы одна — именно сцена казни, наиболее сильная и своеобразная по музыке,— может способствовать пониманию содержания в большей мере, чем остальные картины. Тут сплетаются основные мотивы драмы: жестокий деспотизм Мазепы, казнь невинных людей, торжество грубой силы, ужас народа — и анархический разгул пьяного казака. Вот последовательность событий.

Поле. Направо часть вала, поросшего высокой травой. На заднем плане сцены, за валом, эшафот и на нем две плахи. Мимо вала дорога уходит влево. Толпы народа, мужчин и женщин, около эшафота, на валу и на авансцене близ дороги. В музыке царит невеселое

Б. Б. Корсов
в роли Мазепы

оживление. Народ ждет казни. Часть хора произносит: «От страха сердце замирает». Быстрый танцевальный мотив на $^2/_4$ служит фоном, расцвечивается вариациями; темп оживляется, динамика достигает большой силы — и на кульминационном пункте этого зловещего танца вступает песня пьяного казака, неизвестно откуда взявшегося. Он приплясывает и поет: «Молодушка, молода, не спесива, не горда, ой, гой чумандра, чумандриха молода. Только бровью повела — с казаком любовь свела! Наварила бурака, угостила казака!»

Народ в ужасе. «Откуда ты сорвался, аль с виселицы прямо? Тише, окаянный! Казни ждут, а ты поешь и пляшешь, окаянный». Казак нисколько не смущен: «Так что ж? С чего бы не плясать, не петь мне? Панам, вишь, будут головы рубить, а мне-то что? Пусть черт возьмет их души!» И, невзирая на окрики толпы, пьяный продолжает свою нелепую песню: «И гарбуза, и барболи, и всего-то было вволю, и галушек напекла, и горилки подала».

Народ гонит пьяного казака, ругает его «татарином», «турком». Казак отвечает (поразительный по

М. Дейша-Сионицкая в роли Марии «(Мазепа»)

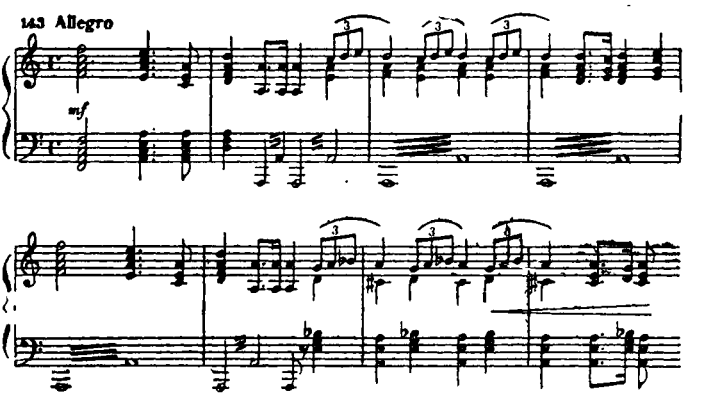
своей естественности речитатив — вспоминается Мусоргский): «Ах, кумушки, порочите за что: не турок, не татарин я, казак я вольный! И ежели теперь, примерно, кому, голубки, нужны черевики: целуй меня — сейчас дарю, ей-богу, вот я каков! Аль не казак еще». Пьяного казака проталкивают назад. Он как ни в чем не бывало возобновляет песню во весь голос: «Молодушка, молода...»

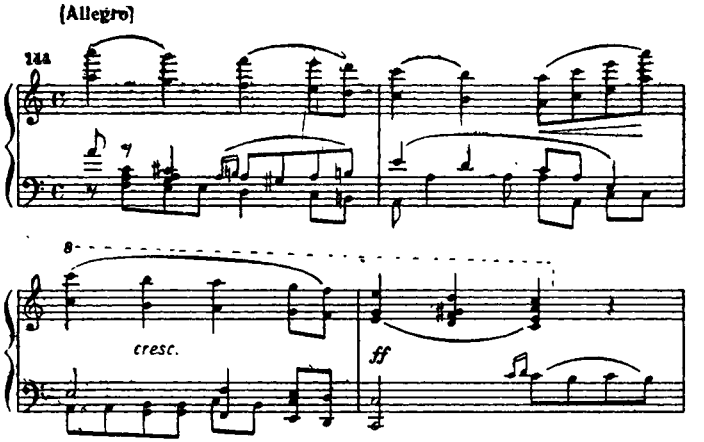
Этот колоритный эпизод, отсутствующий у Пушкина, композитор записал еще в первом наброске сценария и упорно отстаивал его вопреки нападкам. «Сцена пьяного казака,— писал Направник,— в третьей картине едва ли уместна»[1]. Чайковский отвечает: «...что касается пьяного казака, то уверяю вас, что при хорошем исполнении это не будет казаться неуместно, и, во всяком случае, я тут не хотел бы ничего менять и в глубине души нахожу, что весь этот номер вышел настолько ок-

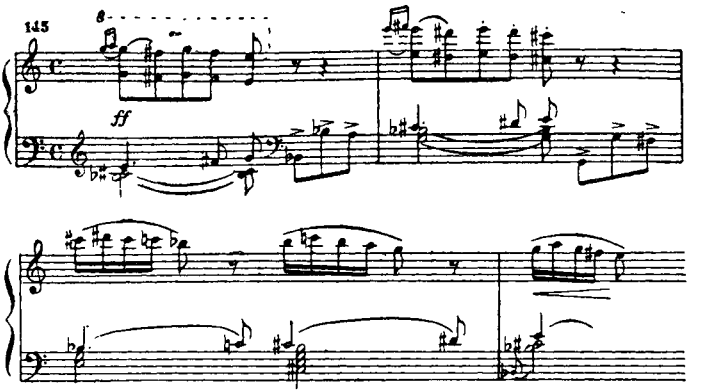
[1] Чайковский. Воспоминания и письма под ред. И. Глебова. Л., 1924, стр. 148.

ругленным, что начни я тут переделывать и сокращать — ничего путного не выйдет»[1].

Народная сцена — до момента въезда Мазепы — едина по фактуре, сплошь двухдольна и танцевальна. Оркестр звучит блестяще как в tutti, так и в контрастной игре групп. Между тем даже бесшабашная песня пьяницы получает в данной обстановке особое, зловещее значение. Возникает сомнение в искренности пьяного веселья казака. Быть может, его неспесивая, негордая молодица — это аллегория смерти? Во всяком случае, тут соприкасаются две крайности — праздник и казнь. Ведь недаром сошедшая с ума Мария бредит о празднике шумном, и черни, и мертвых телах: «...На праздник мать меня вела». Итак, затейливый, длинный, с дробными переборами танцевальный мотив является примером отрицательной жанровой характеристики. Контраст между сценической ситуацией и музыкой действует незабываемо сильно. Впрочем, в самом мотиве звучат печальные интонации. Без этого противоположности не могли бы дать единства, а превратились бы в абсолютно чуждые друг другу категории, не способные выразить подлинно художественное целое.

Сцена казни начинается торжественным въездом Мазепы под звуки его марша, исполняемого бандой за сценой:

[1] Чайковский. Воспоминания и письма под ред. И. Глебова. Л., 1924, стр. 159.

Первое проведение марша звучит в ре миноре — сначала натуральном, с минорной доминантой[1], а во втором отрезке — с мажорной доминантой и характерным половинным кадансом S — D. Характерная черта марша — его ритмическое строение, причем дробление выражается в троекратном повторении триольной фигуры S—D (во втором проведении — тоническая каденция). Настойчивое повторение небольшого мотива в результате дробления метра носит характер чего-то рокового. Ожидание въезда Мазепы сопровождается возгласами толпы: «Близок страшный час...» Проходят отряды сердюков, за ними Мазепа на коне, в гетманском одеянии; с ним рядом Орлик, тоже на коне, кругом казаки. Народ кланяется Мазепе. Он молча проезжает за вал, в поле. Стража располагается на мосту и около моста. Лишь после торжественного въезда Мазепы входят Кочубей и Искра, окруженные стражей и монахами. Вся сцена ожидания — от появления палачей до выхода осужденных — сопровождается маршеобразным движением преимущественно на тематических обрывках музыки марша. Замечательны вторжения темы Мазепы в крайне обобщенном виде (нисходящий звукоряд) в соединении со стреттной разработкой отрывков марша:

[1] Чередование трезвучий на *фа* (III), на *ля* (V) и на *ре* (I) производит эффект «балансирования» между фа мажором и ре минором.



Последний мотив явно предвосхищает собой полные мрачной силы мотивы Шестой симфонии (первая часть, такты 267—273).

Ожидающая толпа сопровождает появление палачей, Мазепы, осужденных отрывочными возгласами: «Глядите, вон! Они! Вот то-то не они! Глядите, гетман, снимайте шапки». Сцена представляет величайший сюжетный контраст и вместе с тем сходство с народной сценой в четвертом акте «Кармен». И там и тут происходит нарастание напряженности путем стреттной разработки элементов марша при сходной сценической ситуации: возгласы народа, ожидание.

При въезде Мазепы и вплоть до появления осужденных марш достигает максимального звучания и зловещего блеска. В этих парадных звуках воплощен деспотизм Мазепы, угнетенность народа и торжествующее зло. Соответственно этому значению гармоническая структура марша усложняется, мелодика становится искаженной, вторгаются хроматизмы, созвучия уменьшенного лада, появляются частые дробления метра и синкопы. Только после возгласов хора: «Вот они, паны несчастные!» — все смолкает.

Кочубей и Искра становятся на колени. Молитва Кочубея звучит строго, согласно древней ладовой структуре, в натуральном миноре. Лишь после слов Кочубея «...смерть свою благословлю» врываются неудержимые вздохи и возгласы отчаяния, переданные оркестром. Потрясающее впечатление производит пение Кочубея и Искры в унисон — «Внемли молитве покаяния».

Сцена казни из оперы «Мазепа»

К сожалению, суровый унисон ослаблен традиционными фигурами арфы, долженствующими изобразить райское блаженство. Кочубей и Искра встают, обнимают друг друга и всходят на помост. Хор pp — сначала a cappella — повторяет молитву в строгих созвучиях натурального минора.

Раздаются трубные звуки и барабанная дробь на сцене. Толпы народа влезают на вал, бросаются к эшафоту и заслоняют его. Из-за голов толпы видно, как поднимаются топоры палачей. В это время вбегают Мария и мать; в оцепенении они останавливаются. Когда, после возгласов потрясенной толпы, топоры опускаются, а Мария вскрикивает и падает на руки матери,— в оркестре возникает торжествующе-мрачная тема Мазепы. Всеобщий гул ужаса сопровождает ее появление. Так заканчивается наиболее сильная по своей психологической насыщенности и — вместе — картинности сцена оперы.

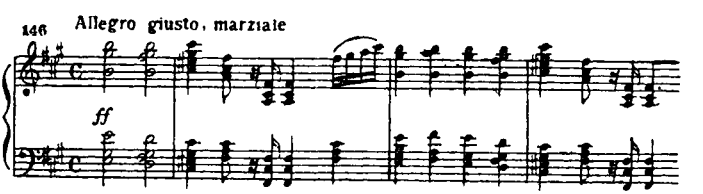
Между вторым и третьим актами в антракте исполняется симфоническая картина «Полтавский бой». По своему идейному смыслу он составляет важнейшее после расправы с Кочубеем событие в жизни Мазепы.

Одним из стойких предубеждений критики и публи-

ки является утверждение, что симфоническая картина «Полтавский бой» не удалась композитору. На самом деле музыка эта очень содержательна, прекрасно звучит в оркестре и имеет все данные, чтобы завоевать и концертные эстрады. Блестящее, полное огня волнообразное движение голосов в противоположных направлениях у струнных и деревянных духовых триолями, перебиваемое беспрерывными имитациями, передает движение войск, атаки, бег коней. Фанфарообразные фразы меди ff в сопровождении малого барабана возникают на фоне непрерывного движения и перечат ему своими дуолями. Это сигналы действия артиллерии. Беспрерывно картина меняется: возникают упорный мотив восходящей кварты, мотив нисходящих больших и малых септим и сложные комбинации, выдержанные звуки, на фоне которых слышны терцовые и секстовые восходящие последования под сухой треск военного барабана.

Все это многопланное, беспрерывно меняющееся море звуков является длительной подготовкой (предъиктом) к величественному громогласному эпизоду ми-бемоль мажор — Maestoso. Это — знаменитая «Слава», зафиксированная еще в 1790 году в сборнике Ивана Прача и с тех пор фигурировавшая во многих произведениях XIX века, начиная от квартета Бетховена ор. 59 № 2 и кончая «Царской невестой» Римского-Корсакова.

Быстрый переход приводит к новой значительной теме — на этот раз церковной. Это мотив песнопения «Спаси, господи, люди твоя» в ля мажоре. Отметим своеобразную оркестровку: на фоне органного пункта *ми* у фаготов, контрабасов, виолончелей и в тремоло литавр звучат аккорды меди — тромбонов, труб и корнет-а- пистона.

Собственно петровский марш — символ его побед — вступает лишь во второй части симфонической картины (Allegro giusto, marziale, $^4/_4$). Вся эта быстрая часть является разработкой победного марша Петра:

Шум битвы постепенно стихает, музыка боя непосредственно вливается в заключительную картину оперы, сюжет которой представляет собой прямое продолжение картин Полтавской битвы. Под звуки выстрелов пробегают шведские солдаты, за ними преследующие их русские.

Интерес последнего акта лежит опять-таки не столько в развязке любовного сюжета, сколько в крушении былого величия Мазепы и, как уже сказано, в трогающей картине безумия Марии. Политический интриган Мазепа очутился совершенно один: две фигуры, с которыми зритель застает Мазепу,— жестокий палач Орлик и безумная Мария — напоминают собой скорее призраки, нежели людей.

Один из них — беспощадное орудие, другая — беззащитная жертва его злодеяний. Поистине символическая картина! В противовес бессердечной жестокости Мазепы Чайковский в невыразимо трогательных тонах рисует образ несчастной Марии: действие заканчивается прекрасной колыбельной, которую поет Мария над умирающим Андреем. Первоначально композитор закончил оперу народным хором и самоубийством Марии[1], но благоразумно отказался от излишнего нагромождения «оперных» ужасов.

Трогательная колыбельная безумной Марии — одно из лучших лирических творений Чайковского — совершенно народна, вплоть до отдельных, заимствованных из народной песни интонаций. Любовь венчает трагедию. Композитор и тут остается верен своему идеалу любви. По сценической ситуации последний акт близок сцене в тюрьме из «Фауста» Гёте: безумная Маргарита, ее бывший возлюбленный Фауст, торопящий Фауста страж — Мефистофель. Но образ Мазепы бесконечно далек от Фауста. Содержание сцены сводится к поражению Мазепы.

Композитор, создавая оперу, неоднократно подчеркивал первостепенную важность интимной драмы Марии. Но, прослеживая шаг за шагом печальную историю Марии, мы убеждаемся в бледности ее вокальной пар-

[1] Она бросается в реку, труп вытаскивают, народ преклоняет колени, раздается уже известный нам петровский марш победоносного русского войска.

тии, начиная от первого ариозо и кончая диалогом с Мазепой в четвертой картине. Строго говоря, в партии Марии есть две выдающиеся сцены — беседа ее с матерью в четвертой картине и сцена безумия, где ее образ достигает потрясающего трагизма. Собственно любовный элемент отходит на задний план, как и в образе Мазепы.

И в опере Чайковского, и в поэме Пушкина романтический элемент перебивается эпопеей и затмевается ею.

Глава одиннадцатая

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ
(1885—1893)

С 1885 года Петр Ильич жил в Подмосковье, в окрестностях города Клина (в селе Майданове и во Фроловском), а потом и в самом Клину. Здесь, в окружении любимой им русской природы, с 1885 по 1887 год писалась опера «Чародейка», а в 1888 году — Пятая симфония. Эти сочинения — вехи нового творческого подъема у Чайковского, нашедшего опору в глубоком народном типе Настасьи и в драматургической концепции Пятой симфонии, в которой народная тема играет совершенно новую роль, по сравнению с его прежними сочинениями в этом жанре.

Чайковский писал из Майданова Н. Ф. Мекк 5 марта 1885 года: «Я люблю нашу русскую природу больше всякой другой, и русский зимний пейзаж имеет для меня ни с чем не сравнимую прелесть. Это, впрочем, нисколько не мешает мне любить и Швейцарию и Италию, но как-то иначе. Сегодня мне особенно трудно согласиться с Вами насчет невзрачности русской природы. День чудный, солнечный; снег блистает мириадами алмазов и слегка подтаивает. Из окна моего широкий вид на даль; нет, хорошо, просторно, всей грудью дышишь под этим необозримым горизонтом!» [1]

Петр Ильич с увлечением разводил цветы, проявлял большой азарт в собирании грибов, одним словом, умел целиком отдаваться нехитрым деревенским удовольствиям. «...Чем ближе подвигаешься к старости, тем живее чувствуешь наслаждения от близости к природе.

[1] ЧМ, ст. III, стр. 346.

Никогда еще я так не упивался прелестью весны, просыпающихся произрастаний, прилетающих птичек и всего вообще, что приносит русская весна, которая у нас, в самом деле, как-то особенно прекрасна и радостна»[1].

Омрачала жизнь Чайковского крестьянская нищета. Его беспокоила судьба деревенских детей, и заботами и средствами Петра Ильича была открыта для них церковно-приходская школа. Правда, преподавание священника и дьякона далеко не удовлетворяло Чайковского, но все-таки ребята могли получить минимальные знания.

Модест Ильич подробно описал распорядок дня композитора. Петр Ильич вставал между 7 и 8 часами и до девяти с половиной посвящал время серьезному чтению; сюда входили философские сочинения, а также занятия английским языком. Затем до часу дня он работал и отвечал на письма; в 90-е годы в иные дни отправлялось на почту до 30 писем. После обеда композитор два часа гулял в одиночестве; это время отдавалось сочинению музыки, причем эскизы набрасывались или в записной книжке, или на оказавшихся с собой клочках бумаги, конвертах, письмах. В 4 часа, во время чая,— чтение газет и журналов, и с 5 до 7 — опять занятия. Вечерами лучшим отдыхом была игра в две или четыре руки с гостившими у него Ларошем, Кашкиным, Танеевым, а также чтение вслух, главным образом любимого Гоголя. «Из «Мертвых душ» Петр Ильич мог цитировать на память целые страницы. Очень много просматривалось и проигрывалось Чайковским музыкальных произведений; чаще всего он возвращался к «Ивану Сусанину» Глинки, «Снегурочке» Римского-Корсакова и его же «Испанскому каприччио».

Очень характерна для Петра Ильича запись в дневнике (1 февраля 1886 года): «Сколько еще нужно сделать! Сколько прочесть! Сколько узнать!»[2]

Обстановка снимаемых Чайковским комнат была весьма скромной. Это объяснялось и полным равнодушием Петра Ильича к роскоши, а также и постоянной ограниченностью его средств, которые, по словам Модеста Ильича, «гораздо менее принадлежали ему, чем

[1] ЧМ, т. III, стр. 473.
[2] Дневник П. И. Чайковского. М.—П., 1923, стр. 33.

остальным людям». Чем больше возрастали доходы Чайковского, тем больше увеличивалось число его просителей и тем охотнее он сам шел навстречу с предложениями помощи. Одно время композитору, уставшему от скитания по квартирам, хотелось приобрести небольшой дом в деревенской местности, но эта затея оказалась совершенно утопичной, так как собрать нужную для покупки сумму денег ему решительно не удавалось.

Кашкин вспоминает об этой стороне жизни композитора: «Петр Ильич способен был довольствоваться весьма немногим, но делать денежные сбережения он совсем не умел и не мог. Припоминая его в различные времена его жизни, я припоминаю вместе с тем, что ему почти постоянно не хватало того, что он получал, но не хватало чуть-чуть. Имея в консерватории около 3000 руб. в год, он жил в скромной квартире и нуждался в деньгах понемногу. Получая в последние годы жизни, вероятно, не менее 20—25 тысяч руб. и продолжая вести очень скромный образ жизни, он все тратил и немного ему все-таки не хватало; при таких расходах он пресерьезно говорил, что позволяет себе третье блюдо к обеду только по праздникам. Когда он получал значительную сумму денег сразу, то ему всегда казалось, что им и конца не увидишь; он, по моему мнению, раздавал много всем, просившим у него, но никогда не признавался в этом...»[1]

Всей хозяйственной стороной жизни Чайковского ведал слуга, А. И. Софронов, после смерти композитора сохранивший всю обстановку его последнего жилища, ныне ставшего музеем.

Все более распространявшаяся известность Чайковского в России и за границей и вместе с тем отсутствие, со смертью Н. Г. Рубинштейна, исполнителя, пользующегося безусловным доверием композитора, заставили Петра Ильича обратиться еще и к дирижерской деятельности, которую он, после неудачных попыток в молодости, возобновил в 1887 году, когда под его управлением прошла в Москве премьера оперы «Черевички». Через полтора месяца после этого выступления композитор продирижировал целым концертом из своих сочи-

[1] Н. Кашкин. П. И. Чайковский и его жизнеописание. «Московские ведомости», 1902, 20 августа, № 228.

нений в Петербурге. В программе концерта были: Вторая сюита, ария и пляска скоморохов из «Чародейки», Andante и Вальс из Струнной серенады, «Франческа да Римини», романсы, увертюра «1812 год».

В письме от 10 марта 1887 года Чайковский писал Н. Ф. Мекк: «Дебютировать в качестве дирижера в Петербурге мне... и хотелось, и в то же время было очень страшно. Иногда этот страх доходил до того, что я решался отказаться и уехать, считая себя неспособным победить свою робость. Всего ужаснее была для меня первая репетиция; ночь, предшествующую ей, я провел очень мучительную и беспокойную и явился на репетицию в состоянии почти больного человека. Но, странное дело, стоило взойти на эстраду, взять палочку в руки (причем артисты оркестра восторженно приветствовали меня), как весь страх мгновенно прошел, и, по отзыву всех, я исполнил свое дело хорошо. На следующих репетициях уверенность была полная. В самом концерте я, конечно, перед выходом волновался сильно, но это уже не был страх, а скорее предвкушение того глубокого художественного восторга, которое испытывает автор, стоящий во главе превосходного оркестра, с любовью и увлечением исполняющего его произведения» [1].

Эти чередования нервных страхов и «художественного восторга» сопровождали всю дирижерскую деятельность Чайковского, которой он не оставлял уже до самой своей кончины. Постепенно репертуар его расширялся, и он дирижировал симфоническими сочинениями и операми других композиторов. Среди них была Девятая симфония Бетховена, исполненная Чайковским в Москве 25 ноября 1889 года.

Петр Ильич дирижировал в так называемых «общедоступных» концертах по пониженным ценам, рассчитанных на массовую аудиторию. Большое удовлетворение, полученное им от встречи с широким слушателем, отмечает в своих воспоминаниях приятельница Чайковского, певица Э. Павловская. Она описывает один из таких концертов в Москве: «Зал был переполнен, публика — большей частью мелкий, служащий люд, мастеровые и рабочие — горячо встретила Петра Ильича и,

[1] ЧМ, т. III, стр. 467—468.

Алексей Иванович Софронов, слуга П. И. Чайковского

несмотря на злостное карканье, что, де, такая толпа не доросла до понимания серьезной музыки, что нельзя так глумиться над «настоящей» публикой, которая, де, не сможет присутствовать вместе с «толпой»... концерт прошел... удачно... Сам же Петр Ильич говорил мне, что его особенно радовал успех этого концерта не так за себя лично, как за посрамление злостных критиков, которые совершенно не знали настроений и вкуса народа и не понимали, что искусство всегда найдет верный путь к его сердцу и душе»[1].

«Злостная критика», о которой упоминает Павловская, а также и Чайковский в своих письмах, заключалась в корреспонденции из Москвы, напечатанной в петербургской газете «Новости» 18 ноября 1887 года и выдержанной в откровенно издевательском тоне по отношению к рабочей аудитории и к самому композитору.

Чайковский писал об этом концерте: «Подобного восторга и триумфа я еще никогда не имел. Дешевая

[1] «Воспоминания о П. И. Чайковском». М., 1962, стр. 140—141.

публика держала себя мило, слушала внимательно и не шумела»[1].

В специальной статье, посвященной Чайковскому-дирижеру, В. В. Яковлев указывает на многочисленные положительные отзывы об исполнительстве Петра Ильича, отличавшемся яркостью, тонкостью и поэзией. Из своеобразных черт отмечались тяготение к скорым темпам (Ларош) и нерасположение к частой и подчеркнутой смене в характере музыкального движения, а также к излюбленным тогда певцами неоправданным фермато (Кашкин). Чайковский, несмотря на свою мягкость, мог быть требовательным и настойчивым на репетициях.

Эта сторона деятельности композитора отняла у него, судя по его собственным высказываниям, непомерно много нервных сил, особенно при исполнении опер. Сохранились воспоминания И. Липаева, игравшего в оркестре под управлением Петра Ильича: «Во время дирижирования оперой, не только своей, но и других авторов, он волновался чрезмерно. Малейший промах на сцене или в оркестре отзывался в нем болью. В этих случаях лицо Чайковского то бледнело, то покрывалось красными пятнами, палочка в руках дрожала, глаза разбегались, и он часто прибегал к стакану с водою. По окончании «Евгения Онегина» Петр Ильич положил на пюпитр дирижерскую палочку и, не обращая внимания на вызовы и аплодисменты публики, довольно внятно проговорил: «Какая му́ка!» У входа из оркестра на сцену мы встретились, и я просто не узнал его. Он казался страшно истомленным, бледным, усталым. Платок, весь смоченный потом, дрожал в его руке, да, кажется, и все его тело было точно в лихорадке»[2].

Мы уже говорили о причинах, заставивших Петра Ильича отнять у себя столько драгоценного времени и сил, необходимых для творчества.

Кстати сказать, близкое общение со средой музыкантов при дирижировании ярко показало силу обаяния, исходившую от личности Чайковского, действовавшую

[1] П. И. Чайковский. Письма к близким. М., 1955, стр. 381.

[2] «Русская старина», 1896, сентябрь, стр. 547.

Париж

на всех людей, соприкасавшихся с ним, но особенно вдохновлявшую артистов. Одно присутствие его одушевляло и преображало всю массу исполнителей. В письмах Петра Ильича мы постоянно встречаем замечания о горячем приеме и старательном отношении к исполнению его сочинений музыкантов всех стран, в которых ему приходилось выступать.

В основе обаяния Чайковского лежали внимание и любовь к людям, излучавшиеся не только самой личностью, но также и музыкой Петра Ильича, имеющей ту же неотразимую силу.

Душевная щедрость Чайковского особенно благотворно сказывалась в его отношениях с артистической молодежью, которую он неизменно поддерживал советами и товарищеской помощью, уступая дорогу наиболее талантливым, стараясь не заслонить их собой. Композиторы Танеев, Аренский, Глазунов, Калинников, Рахманинов, Катуар, Ипполитов-Иванов, Конюс, пианисты Зилоти, Сапельников, Максимов — вот далеко не полный список известных музыкантов, в судьбе которых Петр Ильич в той или иной форме принимал участие.

К Чайковскому обращались люди и просто за нравственной поддержкой и советом, и он никогда не отказывал им, причем характерно его стремление прежде

Э. Колонн

всего подсказать человеку возможность труда, заполняющего жизнь и поддерживающего интерес к ней. Так, Петр Ильич по-товарищески заботливо пишет Павловской, что ей нужно заранее подумать о том, какой работой она займется, когда ей настанет время покинуть сцену. Жене драматурга Шпажинского, пережившей семейную драму, Чайковский настойчиво рекомендует развить свой литературный талант, чтобы стать писательницей и не испытывать зависимости от мужа.

К Чайковскому часто приезжал Ларош, нередко погружавшийся в состояние творческой пассивности. Композитор всячески старался оживить его, подсказывал ему темы для статей и даже отдавал часть своего строго распределенного времени на то, чтобы писать под его диктовку. С той же целью Петр Ильич навещал Ларош и в городе, трогательно предлагая ему свои секретарские услуги. Для Германа Августовича одно лишь присутствие такого «секретаря» играло роль мощного стимула для пробуждения собственной деятельности, хотя случалось, что ему ничто не могло помочь.

В письмах Чайковского то и дело мелькают то радостные, то горестные замечания по поводу успехов или временных замираний Ларош. Сохранилось чудесное письмо последнего к Петру Ильичу от 20 февраля 1890 года: «Вы, милый старый хрыч, всегда во всем давали мне гораздо больше, чем получали от меня, и все написанное вами от фортепианной фантазии до «Спящей красавицы» точно так же было бы написано и в Испании, и после моей — положим — смерти, тогда как я воспрянул, отлился и почувствовал свои мускулы именно потому, что вы выписали меня из Гапсаля, потом пришли в 53 номер «диктовать», а потом продолжали диктовать в разных дачных местностях... один вид вашей седой головы уже вливает в душу мою некоторую как бы уверенность»[1].

Ларош писал после смерти композитора: «Нет сомнения, что множество призваний было решено им и что в современных оперных труппах, в концертных учреждениях, среди композиторов, капельмейстеров, музыкальных педагогов и писателей таится множество талантов, избравших себе жизненный путь и получивших бодрость по нему идти, благодаря зоркости и чуткости, с которыми он сумел определить их дарования»[2].

Заграничные концертные поездки по Западной Европе и Америке, с одной стороны, доставили Чайковскому много приятных минут хорошим приемом его музыки (особенно в Праге), знакомством с выдающимися музыкантами, а с другой — очень утомили его необходимостью быть постоянно на людях, непрерывным чередованием репетиций и концертов, а также неизбежной деловой стороной, абсолютно чуждой композитору. Достаточно сказать, что эти поездки не только не обогатили его, но скорее ввели в новые экстраординарные расходы. Кроме того, Петр Ильич в эти годы с трудом переносил долгую разлуку с родиной, и его тоска по ней на чужбине принимала болезненно обостренный характер. Это чувство достигло своего апогея во время пребывания в Америке, весной 1891 года. В Новом Свете Чайковского поразила широкая известность его музыки, превышавшая ее распространенность в Европе.

[1] Рукописный отдел ДМЧ.
[2] ЖЧ, т. I, стр. 183.

Приняли композитора в Америке самым теплым, сердечным образом. Но в каждый свободный миг он уносился мыслью в Россию; встреченное им русское лицо и звуки русской речи повергали его в слезы.

Модест Ильич описывает подобное душевное состояние брата, которое ему пришлось наблюдать при свидании с ним в Париже в марте 1891 года: «В первый раз приходилось мне видеть его за границей не в интимной обстановке, а в качестве приезжего артиста, и тяжелое воспоминание сохранилось у меня об этой встрече... Он не выразил почти никакой радости при этом и удивлялся только, как это я, будучи ничем не связан, могу оставаться здесь и не ехать в Россию. С холодным, мрачным выражением глаз, покрасневший от возбуждения, с какой-то горькой усмешкой во рту,— таким, каким его захватывающе жизненно изобразил художник Кузнецов на портрете Третьяковской галереи,— вижу я Петра Ильича во время этого краткого сожития в Париже»[1].

Чайковский трижды побывал в Праге, где его чествовали как композитора и как представителя братской нации.

Он близко сошелся со многими чешскими музыкантами, способствовал пропаганде сочинений чешских композиторов в России, состоял в переписке с ними. А. Дворжак прислал Чайковскому письмо с выражением своего восхищения оперой «Евгений Онегин», прошедшей в пражской Национальной опере под управлением автора 24 ноября 1888 года с огромным успехом.

В Германии Петр Ильич встречался с композиторами Брамсом, Бузони, Григом, Мошковским, Р. Штраусом, Шарвенкой, во Франции — с Гуно, Массне, Тома, Делибом. В Берлине Чайковский возобновил дружеские отношения с Арто, которой он посвятил цикл романсов на французские тексты.

Чайковского очаровала личность Грига, чью музыку он уже давно полюбил. Петру Ильичу было приятно обнаружить взаимное тяготение к нему норвежского музыканта. «Григ сумел сразу и навсегда завоевать себе русские сердца. В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражающей в себе красоты норвеж-

[1] ЖЧ, т. III, стр. 431.

Э. Григ с женой

ской природы, то величественно-широкой и грандиозной, то серенькой, скромной, убогой, но для души северянина всегда несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий, сочувственный отклик... Слушая Грига, мы инстинктивно сознаем, что музыку эту писал человек, движимый неотразимым влечением посредством звуков излить наплыв ощущений и настроений глубокопоэтической натуры, повинующейся не теории, не принципу, не знамени, взятому на плечи вследствие тех или других случай-

ных жизненных обстоятельств,— а напору живого, искреннего художнического чувства» [1].

Из исполнителей на Чайковского произвели большое впечатление два молодых дирижера, названных им «гениальными»: Густав Малер, который провел «Евгения Онегина» в Гамбургском оперном театре 7 января 1892 года в присутствии автора, прослушавшего также его «удивительнейшее» исполнение «Тангейзера», и Артур Никиш, капельмейстер лейпцигской оперы. По просьбе Петра Ильича в Лейпциге для него исполнили оперу Вагнера «Мейстерзингеры» под управлением Никиша. Последнему в будущем предстояло стать одним из проникновеннейших пропагандистов симфонического творчества Чайковского.

Поездка в Англию в мае 1893 года была связана с присуждением Чайковскому Кембриджским университетом почетного звания «доктора прав» [2]. Одновремен-

[1] Этими словами Чайковский характеризовал творчество Грига в Автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 г., опубликованном впервые уже после его смерти, в 1894 г. (см.: Чайковский. Статьи, стр. 345).

[2] В письме Чайковского есть описание этой старинной церемонии: «Торжество возведения в докторское достоинство продолжалось два дня... В день приезда в 2 часа дня состоялся концерт, на котором мы все дирижировали своими произведениями. «Франческа» прошла хорошо и вызвала большие рукоплескания. После того был парадный обед и еще более парадный раут. На следующий день состоялась церемония. В $11\frac{1}{2}$ часов мы собрались в особом помещении, где вся корпорация профессоров университета и начальствующих лиц присутствовала при нашем облачении в докторский костюм. Костюм состоит из белой мантии (шелковой), обшитой бархатом, и из черного бархатного берета. После того церемониймейстер поставил всех в известный порядок и началось шествие через огромный двор в залу университетского сената. Многочисленная толпа смотрела на шествие, причем наибольшее внимание обращал на себя индийский раджа (вассальный царек), возведенный вместе со мною в звание доктора прав за заслуги, оказанные просвещению в его владениях. На нем было драгоценных камней на несколько миллионов. Мы расселись на указанных местах на эстраде. Публичный оратор произнес в честь каждого из нас латинскую речь, причем приходится стоять впереди эстрады неподвижно, что очень тяжело. Студенты, наполняющие хор, в силу вековой традиции во время речи кричат, пищат, свистят, скандальничают, и нужно терпеть это не моргнувши. После речи церемониймейстер с булавой подводит к канцлеру, который говорит латинскую формулу, смысл коей: «во имя отца и сына и св. духа объявляю тебя доктором». После того церемониальная процессия тем же порядком возвращается через двор в первую залу. Через полчаса

но с ним этого звания были удостоены композиторы Э. Григ, К. Сен-Санс, М. Брух и А. Бойто.

Своим заграничным выступлениям Петр Ильич придавал большое значение в смысле распространения русской музыки за рубежом. Поэтому он больно переживал замалчивание его успехов русской печатью. «...Дело не в том, что именно я удостоился внимания европейской публики, а в том, что в лице моем было оказано внимание, была чествуема вся русская музыка, все русское искусство... Личность моя здесь ровно ни при чем. Русская публика должна знать, что русский музыкант, кто бы он ни был, с честью и почетом поддержал знамя отечественного искусства в больших центрах Европы» (из письма к А. С. Суворину) [1].

В последний год жизни, в январе и марте 1893 года, концерты Чайковского в Одессе и Харькове вылились в восторженную демонстрацию единодушного преклонения перед гением композитора. В Одессе Петр Ильич исполнил Первую симфонию Бородина. Художник Кузнецов нарисовал там лучший портрет композитора, о котором говорил Модест Ильич как о наиболее жизненном.

Известность Чайковского доставляла ему и много терний; она привлекала к нему так называемых светских знакомых из аристократической среды, доставлявших ему, как и в дни молодости, досадное ощущение попусту потерянного времени. Вот его «крик души» из письма к Модесту Ильичу: «О, сосьете! Что может быть ужаснее, несноснее и глупее! Вчера вечером я был у графини Х., страшно скучал, но геройски скрывал это, и как ты думаешь, что мне при прощанье сказала хозяйка дома? «Не понимаю, отчего вы раньше ко мне не

происходит торжественный завтрак, в конце коего, опять-таки в силу вековой традиции, все пьют из старинного огромного кубка, обходящего все столы. После того прием у супруги канцлера, и засим в четыре часа я был свободен и сейчас же уехал в Лондон. В этот же вечер у меня был обед для нескольких новых лондонских друзей, а на другой день в 8 часов утра я выехал в Париж. Только здесь я немного очухался от всего невероятного трехнедельного утомления и напряжения нервов» (П. И. Чайковский. Письма к близким. М., 1955, стр. 541—542).

15 ноября 1892 г. на общем собрании Парижской академии изящных искусств Чайковский был избран корреспондентом de L'Institut de Paris («Московские ведомости», 1892, 25 ноября).

[1] П. И. Чайковский. Письма к близким. М., 1955, стр. 612.

Карнеги-холл

пришли. Я уверена, что после этого вечера вы раскаиваетесь, что потеряли так много времени, прежде чем узнали меня». Текстуально! Она меня жалеет!!! Чтоб их всех черт побрал!» [1].

А вот фраза из другого письма: «Не могу отделаться от этих аристократов, пониманию которых недоступна

[1] ЖЧ, т. II, стр. 459.

А. П. Чехов

мысль, что человек может не считать для себя величайшим счастьем знакомство с ними!»

Страстный интерес к литературе не остывал в Чайковском до конца жизни. «Литература занимала в его жизни место гораздо большее, чем у обыкновенного образованного человека: она была, после музыки, главным и существеннейшим его интересом... он сам был в значительной мере рожден литератором...» [1]

Первое знакомство с творчеством Чехова заставило Чайковского написать восторженное письмо молодому писателю.

У брата Модеста Ильича Петр Ильич встретился с Антоном Павловичем, горячим поклонником его музыки. Чехов, решив посвятить Чайковскому свой сборник рассказов, писал об этом Модесту Ильичу 16 марта 1890 года: «Через полторы-две недели выйдет в свет моя книжка («Хмурые люди»), посвященная Петру Ильичу. Я готов день и ночь стоять почетным караулом

[1] Ларош. Статьи, т. II, ч. 2, стр. 29.

Дом на Садово-Кудринской ул. в Москве, где в 1889 г. произошла встреча А. П. Чехова и П. И. Чайковского Ныне Дом-музей А. П. Чехова

у крыльца того дома, где живет Петр Ильич,— до такой степени я уважаю его. Если говорить о рангах, то в русском искусстве он занимает теперь второе место после Льва Толстого, который давно уже сидит на первом (третье я отдаю Репину, а себе беру девяносто восьмое). Я давно уже таил в себе дерзкую мечту посвятить ему что-нибудь. Это посвящение, думал я, было бы частичным, минимальным выражением той громадной критики, какую я, писака, составил о его великолепном таланте и какой, по своей музыкальной бездарности не умею изложить на бумаге»[1].

Чайковский приходил к Чехову благодарить за посвящение; они обсуждали подробности либретто по повести Лермонтова «Бэла», которое Антон Павлович собирался написать для предполагавшейся оперы Чайковского. Замысел этот не был осуществлен.

Высшей точкой развития литературы Петр Ильич считал творчество Л. Толстого. В дневнике композитора

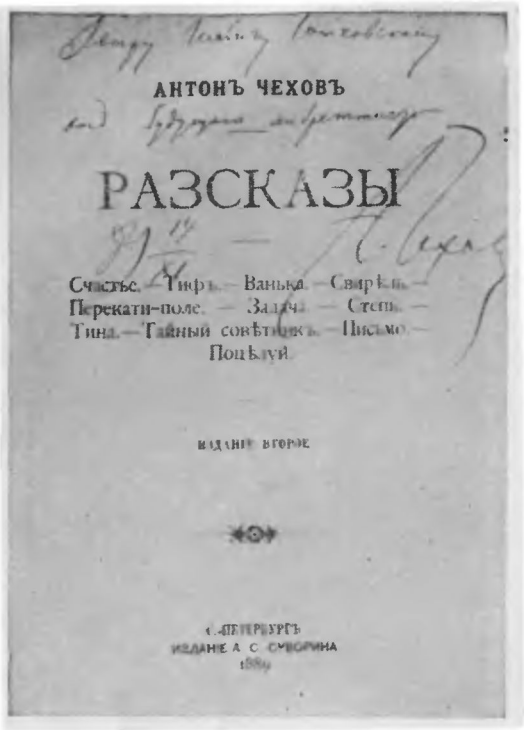
[1] П. И. Чайковский. Письма к близким. М., 1955, стр. 618.

Письмо А. П. Чехова
к П. И. Чайковскому, 1889

есть запись от 12 июля 1886 года: «Прочел «Смерть Ивана Ильича». Более чем когда-либо я убежден, что величайший из всех когда-либо и где-либо бывших писателей-художников — есть Л. Н. Толстой. Его одного достаточно, чтобы русский человек не склонял стыдливо голову, когда перед ним высчитывают все великое, что дала человечеству Европа»[1].

К «учительству» Толстого Чайковский относился скептически. Собственное отношение композитора к религии характеризовалось постоянными колебаниями и сомнениями, и потому естественным явился его повышенный интерес к философии Спинозы (1632—1677), со-

[1] Дневники П. И. Чайковского. М.—П., 1923, стр. 211.


АНТОНЪ ЧЕХОВЪ

РАЗСКАЗЫ

Счастье. — Тифъ. — Ванька. — Свирѣль. —
Перекати-поле. — Задача. — Степь. —
Тина. — Тайный совѣтникъ. — Письмо. —
Поцѣлуй.

ИЗДАНІЕ ВТОРОЕ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ
ИЗДАНІЕ А. С. СУВОРИНА

Титульный лист книги А. П. Чехова «Рассказы» с дарственной надписью автора П. И. Чайковскому

чинения которого он начал упорно изучать в 1891 году. Основа учения Спинозы — пантеизм, то есть отождествление природы с божественным началом. На обложке книги «Переписка» Спинозы, находящейся в библиотеке Чайковского и испещренной его пометками, имеется запись Петра Ильича: «Письмо XXI нужно читать и перечитывать без конца — до того в нем все соответствует моим чувствам и мыслям». XXI письмо содержит следующие мысли: суеверия породили христианство, так же как и другие религии; бог не мог принять человеческого образа[1]; «бог есть, так сказать, им-

[1] Христиане, «как и все другие, делают своим исходным пунктом чудеса, т. е. неведение, которое есть источник всякого зла...».

Проводы П. И. Чайковского в Тифлисе

манентная, а не потусторонняя причина всех вещей». За свои антирелигиозные убеждения Спиноза подвергся проклятию и отлучению от еврейской общины. Свою жизнь, полную лишений, ученый целиком посвятил философии. «Чем более вникаю, тем более восхищаюсь этой личностью», — писал о Спинозе Чайковский [1].

Общественное окружение композитора в 80—90-е годы составляется главным образом из музыкально-артистической среды, с которой так или иначе его связывали творческие интересы.

С 1886 по 1890 год Чайковский пять раз ездил в Тифлис, где в эти годы служил Анатолий Ильич. В первый свой приезд, в апреле 1886 года, Петр Ильич встретил у тифлисцев восторженный прием. Их внимание простерлось до того, что ложа Чайковского в театре, где происходило его чествование, была убрана его любимыми цветами — ландышами, которых специально привезли из Кутаиса целый вагон. 25 апреля — в день

«Если же некоторые церкви прибавляют, что бог принял человеческую природу, то, как я это откровенно высказал, мне не вполне понятен смысл этих слов: по правде сказать, мне кажется это не менее странным, как если бы кто сказал, что круг принял природу квадрата» (Переписка Б. Спинозы. СПб, 1891, стр. 146—148).

[1] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 496.

рождения композитора — для него возобновили оперу «Мазепа», очень хорошо исполнявшуюся и имевшую в Тифлисе большой успех. Дирижер и композитор М. М. Ипполитов-Иванов, начавший свою деятельность в Тифлисе, и его жена певица В. М. Зарудная, исполнявшая роль Марии в «Мазепе», поддерживали с Чайковским самые теплые дружеские отношения. Петр Ильич с большим удовольствием повторял свои поездки на Кавказ.

Частые концертные турне отвлекали Чайковского от сочинения музыки. Тем более удивительны результаты его творческой деятельности в последние восемь-девять лет жизни (1885—1893): оперы «Чародейка», «Пиковая дама» и «Иоланта», балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик», симфонии «Манфред», Пятая и Шестая, увертюра-фантазия «Гамлет» и симфоническая баллада «Воевода», оркестровая сюита «Моцартиана», Третий фортепианный концерт, струнный секстет, романсы, фортепианные пьесы, хоры.

Каждое новое сочинение композитора исполнялось на сцене или в концерте без промедления. Приход в 1881 году на должность директора столичных театров И. А. Всеволожского, образованного и художественно одаренного человека, изменил в лучшую сторону отношение к постановке опер Чайковского.

Всеволожский держал тесный контакт с композитором, всегда имея в виду новый заказ на оперу или балет. Свою близость к придворным кругам новый директор обращал на пользу театру и, будучи очень расположен лично к Чайковскому и высоко ценя его талант, умело направлял знаки «монаршей милости» на композитора. Так, по его ходатайству в 1888 году Чайковскому была назначена Александром III пенсия 3000 рублей в год.

Вряд ли нужно объяснять, сколько прямого вреда принесло петербургской опере то, что она являлась придворным театром, всецело зависевшим от прихотей государя. Разумеется, даже Всеволожский, при всей его опытности ловкого царедворца, был бессилен оградить художественные интересы от царских капризов. Петр Ильич испытал это на себе: «Пиковая дама» после тринадцати представлений, в самый расцвет ее успеха, неожиданно была снята с репертуара. Композитор писал

Сидят (слева направо): И. Ф. Сараджев, В. М. Зарудная, П. И. Чайковский, Э. О. Эпштейн. Стоят: К. К. Горский, М. М. Ипполитов-Иванов

об этом Ипполитову-Иванову 12 февраля 1891 года: «Высшие сферы увлечены братьями Решке[1], и на будущий год предполагается приглашение многих гастролеров, которые будут петь в столичном русском театре на разных иностранных языках. О постановке каких бы то ни было новых русских опер и слышать не хотят. Исключением будет моя одноактная, если я ее напишу, а это под сомнением»[2].

Всеволожский добился коренных улучшений во внешнем оформлении спектаклей Мариинского театра. Его ставка на роскошь постановок была рассчитана на вку-

[1] Решке — артисты парижской Большой Оперы.
[2] Рукописный отдел ДМЧ.

сы аристократической публики, задававшей тон на премьерах опер и балетов.

«Орлеанская дева» была последней оперой Чайковского, представшей перед публикой в самом нищенском виде. «Мазепа» прошел уже в блестящем оформлении и в Петербурге и в Москве, но с заметными недостатками актерского ансамбля, несмотря на наличие отдельных прекрасных исполнителей. Единодушное одобрение, в том числе и самого композитора, заслужила Павловская в роли Марии.

Не было настоящего исполнительского ансамбля и в «Евгении Онегине», прошедшем впервые в Петербурге в 1884 году. Столь важная для опер Чайковского драматическая сторона спектакля страдала как от неровности состава оперных трупп, так и от того, что ведущие солисты оставались предоставленными самим себе, без единого художественного руководства. Роль Палечека сводилась главным образом к выработке мизансцен и к управлению массой хористов. Особенно сильно пострадала опера «Чародейка», требующая тонкой слаженности драматической и музыкальной сторон спектакля. Петр Ильич тяжело пережил неудачу с воплощением «Чародейки», очень любимой им оперы.

Тенденция к внешнему великолепию постановок сказалась и на премьерах балетов Чайковского «Спящая красавица» и «Щелкунчик», блеском и роскошью отвлекавших внимание публики от музыки.

Чайковский все более дружески сходился с дирижером Мариинского театра Э. Ф. Направником и его семьей. Петр Ильич не считал Направника крупной артистической силой, но высоко ставил его дирижерскую опытность и преданность делу. Композитор был абсолютно уверен в его доброжелательности и потому терпеливо подчинялся подчас деспотическим требованиям Направника в отношении купюр и изменений в его операх. Чайковский пользовался советами Эдуарда Францевича в собственной дирижерской деятельности.

Петр Ильич очень ценил главного дирижера московского Большого театра И. К. Альтани, у которого он взял несколько уроков дирижирования, перед тем как начать свои выступления. Дружественные отношения композитора с певицей Павловской и супругами Фигнер были взаимно плодотворны, помогая Чайков-

Ан. К. Лядов,
70-е годы

ского непосредственно влиять на ход подготовки ролей, а артистам — получать уверенность в правильном толковании замыслов автора. Первый создатель роли Германа в «Пиковой даме», Н. Фигнер, говоря прощальные слова у могилы Чайковского, назвал покойного «Дорогой учитель»; можно не сомневаться, что это не было пустой фразой.

В отношениях Чайковского к музыке других композиторов всегда господствовал критерий жизненности содержания, народности, применяемый им и к собственному творчеству. Всякое предвзятое следование условностям определенной школы, стиля или целой теоретической системы вызывало в Петре Ильиче протест против «искусственности» подобных задач. Мы уже знаем, как высоко ценил он Грига за органичность и народность его творчества. Восхищаясь Вагнером-симфонистом, Чайковский не сочувствовал вагнеровской оперной реформе, попиравшей ради теоретических догм реалистические основы музыкальной драмы. Глубоко уважая серьезность намерений Брамса, Петр Ильич не был удовлетворен его музыкой из-за ее нарочитой академич-

А. К. Глазунов

ности. Он понимал, что академизм был реакцией большей части немецких музыкантов на распространившееся влияние вагнеровской музыки, разрушавшее классически-упорядоченные нормы искусства. Но Чайковский считал и академизм достаточно опасным врагом всякой живой мысли. Встреча в Германии с молодым итальянским композитором Ф. Бузони, также находившимся в русле академических течений, заставила Петра Ильича выразить сожаление об отрыве талантливого сына Италии от родной почвы и утрате им духа итальянской народности.

Одобрение Чайковского вызвала деятельность другого молодого итальянского композитора — П. Масканьи, чью оперу «Сельская честь» он слышал в 1891 году в Варшаве: «Масканьи, очевидно, человек не только очень даровитый, но и очень умный. Он понял, что в настоящее время повсюду веет духом реализма, сближения искусства с правдой жизни, что Вотаны, Брунгильды и Фафнеры не вызывают, в сущности, живого участия в душе слушателя, что человек с его страстями и горестями нам понятнее и ближе, чем боги и полубоги Вал-

галлы. Судя по выбору сюжетов, Масканьи действует не в силу инстинкта, а в силу глубокого понимания потребностей современного слушателя. При этом он не поступает, как некоторые итальянские композиторы, старающиеся по возможности более походить на немцев и как будто стыдящиеся быть детьми своего отечества; он с чисто итальянской пластичностью и красивостью иллюстрирует избираемые им жизненные драмы, и в результате получается произведение почти неотразимо симпатичное и привлекательное для публики»[1].

Среди русских композиторов-современников Чайковский выше всех ставил Римского-Корсакова и считал, что музыканту всегда есть чему поучиться у Николая Андреевича. Петр Ильич признавался, что завидует его мастерству.

Искреннее беспокойство вызывало в Чайковском преобладание рассудочной стороны в творчестве таких талантливых композиторов, как Танеев и Глазунов. Связанный с ними дружескими отношениями, Петр Ильич пытался предостеречь их от односторонности развития; его, видимо, удивляло отсутствие в них пылкости и горячности, столь свойственных молодости, но он, вероятно, понимал также и обусловленность подобного явления, далеко не случайного в эпоху безвременья, в которую формировались творческие личности его молодых друзей.

В интервью, взятом у Чайковского в 1892 году и опубликованном в журнале «Петербургская жизнь», композитор высказал необходимость, по его мнению, учреждения широкой сети городских музыкальных школ, подготовляющих молодежь для консерваторий, и обязательного хорового пения во всех низших учебных заведениях России. Осуществление этих задач Чайковский считал возможным лишь при государственной централизации всех отраслей искусства[2].

Поражающим контрастом к растущей славе композитора, окружающей его атмосфере всеобщей любви и уважения являлась возраставшая душевная угнетенность,

[1] Чайковский. Статьи, стр. 369—370.
[2] Там же, стр. 373.

П. И. Чайковский во Фроловском

приводившая Петра Ильича к состоянию, которое можно бы назвать «бегством от самого себя».

Без работы жизнь представлялась Чайковскому уже совершенно невозможной. В письме к Шпажинской от 17 июля 1890 года мы читаем: «Возвратился в Россию в конце апреля; провел дней десять в Петербурге и с тех пор безвыездно живу в селе Фроловском. Около полутора месяцев спешно работал над инструментовкой «Пиковой дамы», каковую благополучно окончил и партитуру уже давно отослал. Усталость чувствовал невообразимую, мечтал о продолжительном отдыхе, о том, что возобновлю со всеми друзьями прерванную переписку. Но на другой же день почувствовал невероятное уныние, тоску и сожаление об оконченном труде, так безраздельно занимавшем меня в течение нескольких месяцев. И как Вы думаете, что я сделал? Немедленно принялся за большое и очень технически трудное сочинение (струнный секстет), которое тотчас же завладело мной совершенно, и я опять забыл все и всех ради эгоистической потребности погрузиться по горло в работу. Я ужасно нервен и ужасно склонен к меланхолии; чем дальше, тем эта склонность сильнее и грознее. Но против нее есть радикальное средство: работа.

И вот, переутомив себя до последней степени, окончив большой труд, я роковым образом должен приняться за новое переутомление»[1].

Это огромное напряжение сил рано состарило Чайковского. На фотографиях конца 80-х и 90-х годов ясно проглядывает тяжелая усталость, и весь его облик делает понятным, почему в пятьдесят лет Петр Ильич казался стариком. Композитор жалуется на ослабление зрения, по вечерам он почти лишается возможности предаваться любимому занятию — чтению; его преследуют головные боли. Все чаще беспокоит его периодически повторяющаяся гастрическая лихорадка.

Нужна была большая выносливость, выработанная в себе Чайковским, чтобы, несмотря на все эти недомогания, не сократить круг деятельности и всегда иметь бодрый вид. «Белый как лунь, с волосами, сильно поредевшими, с небольшою тщательно остриженною бородою, одетый не только безукоризненно, но неизменно в свежий, как бы новый костюм, он походил на старика только цветом волос; во всем остальном производил впечатление бодрости, живости и энергии, даже больших, чем в прежнее время»[2].

Мечты о покое в деревенской обстановке оказались несостоятельными. Чайковский делает запись в дневнике 16 марта 1887 года: «Нечего скрывать от себя, что в сущности вся поэзия жизни в деревне и в одиночестве почему-то пропала. Я нигде так скверно себя не чувствую, как дома... как только не работаю,— тоска, страх за будущее и т. д..... Когда я в городе, мне кажется блаженством быть здесь, а здесь я не испытываю никаких радостей». И через несколько дней: «...все что-то не по себе, тоскливо и странно, а по временам даже и страшно»[3].

Чем труднее мирился Петр Ильич со своим одиночеством, тем с большей страстностью обращался он к немногим сохранившимся родственным привязанностям. Среди них первое место принадлежит его племяннику, сыну сестры, Владимиру Львовичу Давыдову, на которого в последние годы жизни Чайковский изливал всю

[1] ЧТ, стр. 356.
[2] Ларош. Статьи, т. II, ч. 1, стр. 25.
[3] Дневники П. И. Чайковского. М.—П., 1923, стр. 132, 134.

Давыдова
Александра Ильинична

нежность и заботливость своего любящего сердца. В письмах к нему у Петра Ильича часто звучат горькие ноты обиды, вызванной нечуткостью к его тоскливым призывам писать чаще, не забывать о нем. Чайковскому дорого было знать, что он нужен близкому человеку, что тот беспокоится, думает о нем.

В 1891 году умерла Александра Ильинична; Модест Ильич и Анатолий Ильич остались по-прежнему наиболее близкими композитору людьми из семьи Чайковских. Общество старых друзей — Кашкин, Танеев, Юргенсон — будило воспоминания о тесном московском кружке музыкантов 60—70-х годов, воспоминания, вызывавшие горькие сожаления об ушедшей молодости.

В декабре 1892 года Чайковский встретился со своей бывшей гувернанткой, семидесятилетней Фанни Дюрбах, которую он навестил в маленьком французском городке Монбельяре. Нахлынувшие на Петра Ильича воспоминания о счастливой поре детства в воткинской обстановке, о горячо любимой им матери заставили пережить его «волшебные», незабываемые минуты. О самой Фанни Чайковский писал: «Она приняла меня так, как будто бы мы всего год не виделись,— с радостью,

нежностью и большою простотой. Мне сейчас же стало понятно, почему и родители и мы все ее очень любили. Это необыкновенно симпатичное, прямое, умное, дышащее добротой и честностью существо»[1]. Не только в памяти хранила Фанни воспоминания о семье Чайковских: она с любовью берегла ученические тетрадки своего воспитанника, его письма и письма его матери, впоследствии легшие в основание биографии композитора.

Самым сильным и неизменным чувством, пронесенным Чайковским через всю жизнь, была его страстная, никогда не остывавшая любовь к родине. Нежная преданность Фанни Дюрбах, сохранившей детские записки композитора, позволила нам узнать, что любовь к родной земле ярко вспыхнула в нем еще в детские годы. Это чувство доставило Петру Ильичу вместе с большими радостями и самые большие страдания.

В последние годы одновременно с увеличивавшейся любовью к родине росла и тревога за нее: «...в России теперь что-то неладное творится... Дух реакции доходит до того, что сочинения гр. Л. Толстого преследуются как какие-то революционные прокламации. Молодежь бунтует, и атмосфера русская, в сущности, очень мрачная. Но все это не мешает мне любить ее какою-то страстною любовью» (1890)[2].

В том же 1890 году Чайковский пишет из Флоренции Модесту Ильичу: «В здешних газетах уже давно печатаются известия о студенческих беспорядках, но так как никто мне о них не писал, то я думал, что это все выдумки. Теперь узнал, что это истина. Я издали стал както живее и больнее сознавать настоящее положение дел у нас и часто испытывал серьезную гражданскую скорбь, читая о том, что у нас творится. Впрочем, может быть, письма вскрывают, и потому от политических соображений воздержусь»[3].

Ядовитый туман победоносцевской реакции висел над Россией. Исчезли последние остатки иллюзий, питавших воображение либеральной интеллигенции.

Все труднее давалась Чайковскому его единственно мыслимая полная радость, получаемая им от твор-

[1] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 526.
[2] ЧМ, т. III, стр. 595.
[3] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 453.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ, 90-е ГОДЫ

ческого труда. Нас не должно удивлять это, если мы будем помнить о высокой требовательности композитора к своему искусству, глубоко жизненному и предельно искреннему. Ведь чем больше всплывала на поверхность жизни мрачная одурь «пришибеевского» режима, тем труднее было проникать вглубь, к источникам народных чаяний, человеческого счастья.

В этом смысле показательно душевное состояние Петра Ильича в период создания наиболее увлекавших его сочинений — балета «Спящая красавица» (1888—1889) и оперы «Пиковая дама» (1890).

В дневнике 1889 года Чайковский часто отмечает: «Работал, как всегда теперь, через силу. Кажется, я выдохся!!!» (4 января). Удачный день вызывает у композитора характерное сравнение с порою молодости. «Особенно хорошо работалось сегодня, как в старину. Многое сделал» (11 января) [1].

В 1890 году, из Флоренции, во время сочинения «Пиковой дамы», Петр Ильич писал Глазунову: «Ужасно был я тронут милым, столь сердечным письмом Вашим. Я очень нуждаюсь теперь в дружеском сочувствии и в постоянном общении с близкими сердцу людьми. Переживаю очень загадочную стадию по пути к могиле. Что-то такое совершается в моем нутре для меня самого непонятное: какая-то усталость от жизни, какое-то разочарование; по временам — безумная тоска, но не та, в глубине которой предвидение нового прилива любви к жизни, а нечто безнадежное, финальное и даже, как это свойственно финалам,— банальное. А вместе с этим — охота писать страшная. Черт знает, что такое: с одной стороны, как будто чувствую, что песенка моя уже спета, а с другой — непреодолимое желание затянуть или все ту же, или, еще лучше, новую песенку... Впрочем, повторяю, я сам не знаю, что со мной происходит» [2].

Тоска настигала Чайковского теперь уже и за работой. «Игра в искусство», то есть, другими словами, бегство от жизни, была для него невозможной. Сочиненная композитором осенью 1892 года симфония ми-бемоль мажор забракована самим автором как «игра в звуки», недостойная серьезного художника.

[1] Дневники П. И. Чайковского, стр. 219, 220.
[2] «Советская музыка», сб. 3. М.—Л., 1945, стр. 62.

На ее место стала Шестая симфония, трагическая концепция которой посвящена страстным поискам и борьбе за полноту жизни человека, бросившего вызов жестокой действительности и исчерпавшего свои силы в неравном с ней поединке.

Некоторые друзья композитора указывали, что Чайковский предчувствовал приближение смерти. Вероятно, такое предчувствие могло явиться вследствие перенапряжения сил, подтачивавшего нервную систему Петра Ильича. Однако до последних дней он полон новых творческих планов, относящихся прежде всего к опере. В апреле 1893 года композитор обращается к Модесту Ильичу: «Ради бога, поищи или изобрети сюжет, и по возможности не фантастический, что-нибудь вроде «Кармен» и «Сельской чести»[1]. За несколько дней до смерти Петр Ильич взял из театральной нотной конторы партитуру «Орлеанской девы» для предполагавшейся переработки. Намечена им была и капитальная переделка оперы «Опричник». Кроме того, планировались новые концертные поездки. Но всему этому не суждено было осуществиться.

Спустя несколько дней после первого исполнения Чайковским в Петербурге нового произведения — Шестой симфонии (16 октября 1893 года), в ночь на 21-е, Петр Ильич почувствовал свое обычное недомогание гастрического характера. Утром он неосторожно выпил сырой воды, после чего наступило резкое ухудшение, давшее повод подозревать холеру. Подозрения подтвердились, быстрое течение болезни осложнилось бездействием почек, и 25-го в 3 часа утра Чайковский скончался.

Неожиданно разразившаяся катастрофа как громом поразила всех. Первые телеграммы с роковым известием воспринимались как нечто невероятное: так недавно еще видели Петра Ильича здоровым и бодрым и в Москве и в Петербурге. Биографу и другу Римского-Корсакова, В. В. Ястребцеву, бывшему на похоронах Чайковского и видевшему, как гроб с его телом опускали в могилу, все происходящее казалось «каким-то чудовищным, невероятным сном».

[1] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 537.

Похороны П. И. Чайковского

Впервые со времени похорон Тургенева и Достоевского на улицы Петербурга вышло так много людей, чтобы проводить в последний путь дорогого человека.

«Музыкант — не писатель, мысли и думы которого могут проникать во все, даже захолустные углы его родины и распространяться между всеми классами населения, благодаря печатному слову; напечатанная музыка ничего не говорит громаднейшему большинству людей не только у нас, но и в других странах, в которых музыкальные познания несравненно более развиты... Какова же должна быть сила таланта, которая привлекла чуть не половину Петербурга на улицу, чтобы отдать последний долг покойному. На всем пути печальной процессии пришлось прекратить всякое движение; двумя стенами стояла масса народа, стояла терпеливо целые часы, тихо и в замечательном порядке выжидая колесницу с бренными останками почившего. Благодаря этому траурный обряд вышел еще величавее; глубокое впечатление произвело архиерейское служение в Казанском соборе, причем хор русской оперы, кажется, превзошел себя в исполнении духовных песнопений из сочинений почившего, Глинки и других. Несмотря на продолжительность всей церемонии, начавшейся в $9^1/_2$ ча-

сов утра и окончившейся около 5 вечера, все оставались на своих местах. Картина была поразительная по своему величию: бесконечной лентой растянулись депутации, которых было почти сто; еще длиннее казалась масса лиц, следовавших за гробом... Небывалым... нововведением было участие хора военной музыки, исполнявшего траурные марши, которые чередовались с пением певчих»[1].

Первой в процессии шла депутация от Училища правоведения, а за ней — от Камско-Волжских заводов. Своих представителей прислали не только столичные, но и провинциальные города. Погребен Чайковский на кладбище Александро-Невской лавры, рядом с могилами Мусоргского и Бородина.

На смерть своего друга Ларош откликнулся следующими словами: «Нет, я никак не могу допустить мысли, что он высказался весь, что он «совершил в пределе земном все земное!» Мне, напротив, представляется, что он унес с собою в могилу целый мир пленительных видений, что, останься он жить хотя бы только на пятнадцать лет, мы узнали бы новые и неожиданные стороны его гения»[2].

[1] Журнал «Артист», 1893, № 32, стр. 170.
[2] Ларош. Статьи, т. II, ч. 1, стр. 19.

Глава двенадцатая

ТВОРЧЕСТВО 1885—1893 ГОДОВ

«Гамлет», увертюра-фантазия, ор. 67, посвящена Эдварду Григу; сочинена в течение летних месяцев 1888 года, оркестрована между 14 сентября и 7 октября того же года и исполнена в первый раз под управлением автора 12 ноября 1888 года в Петербурге.

Увертюра «Гамлет» написана в сонатной форме свободного типа со вступлением и эпилогом. По выражению энергии, раздумья, сильных импульсов, горячности в любви и ненависти и. наконец, глубокой скорби, по своей великолепной оркестровке, короче — по музыке она оставляет далеко за собой симфоническую поэму Листа под тем же названием.

Во вступлении образ Гамлета очерчен главным образом речитативными фразами, передающими глубокое и скорбное раздумье. Уже тут слышатся отголоски «тем неотвратимости» — двойные удары, напряженная ритмика синкоп. Наряду с этим появляется в самых первых тактах тема Гамлета, полная суровой мужественности, сплетающаяся с речитативами. Ее развитие приводит к вариантам зловещего характера. Вообще вся интродукция мрачна. Отдельные эпизоды предвещают то образ феи Карабос, то звучности «Пиковой дамы».

Наступающее Allegro vivace, фа минор, чрезвычайно активно. Его тема дышит волевым, героическим началом. Это картина жестокой схватки с жизнью: появляется роковая тематика (могучие двойные удары, восходящие последования типа *c — d — es*). Энергия Гамлета слабеет и сходит на нет. Раздается грустная и вольная мелодия Andante, трогающая своей безыскус-

ственной красотой. Ритурнели этой типичной славянской темы придают ей пассивное выражение.

Вторая медлительная тема — moderato con moto, ре мажор — любовного характера.

Разработка animando poco a poco быстро приводит к фанфарным мотивам у меди. Этот маршевый эпизод близок театральной музыке. Стремительная тема главной партии, появляющаяся вслед за фанфарой, полна дикой силы. Она составляет ввод в репризу фа минор и вместе с тем получает в репризе полное развитие. Обе побочные темы проходят вновь — первая в си-бемоль миноре, а вторая — moderato con moto — в ре-бемоль мажоре.

Кода весьма напряженна и сложна. Сперва — типичный батальный эпизод; после него возвращение фанфары, впервые зазвучавшей в разработке; наконец, страстное, непрекращающееся poco più animato на теме главной партии фа минор, своей стремительностью напоминающее коду первой части Четвертой симфонии и обрывающееся на ударе страшной силы (tutti ffff). После небольшого перехода, подготовляющего эпилог и заканчивающегося скорбным речитативом, следует короткий, построенный на первоначальной теме Гамлета траурный марш фа минор Grave.

Симфоническая баллада «Воевода», ор. 78, начата и закончена в эскизах во второй половине сентября 1890 года в Тифлисе, оркестрована в Майданове между 5 и 22 сентября 1891 года и исполнена в первый раз в Москве под управлением автора в концерте А. И. Зилоти 6 ноября 1891 года. После исполнения Чайковский, недовольный своим новым произведением, уничтожил партитуру, чему немало способствовал и резкий отзыв о ней С. И. Танеева. После смерти композитора партитура была восстановлена по сохранившимся оркестровым партиям и издана Беляевым в Лейпциге.

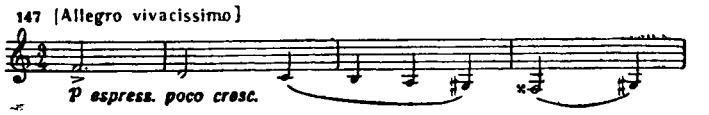
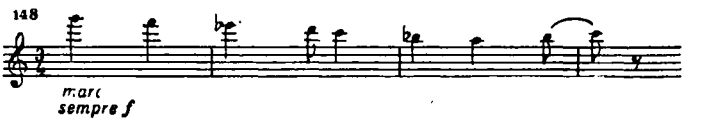
Темой баллады послужило стихотворение Мицкевича — Пушкина «Воевода». Фабула проста: воевода застает ночью в саду свою насильно выданную за него замуж молодую жену с первым ее женихом. Они любят друг друга и горюют перед неизбежной разлукой. Воевода приказывает хлопцу гайдуку стрелять в жену, а

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ, 80-е ГОДЫ

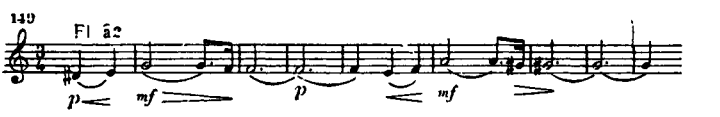
сам берет на себя расправу с ее возлюбленным. Хлопец стреляет, но попадает в воеводу...

Музыкальный язык «Воеводы» представляет большой интерес. В свои последние партитуры Чайковский вводит тончайшие оттенки звукописи, редкую точность обозначений длительности, новые небывалые тембры, а также приемы сплошных однотонных звучностей.

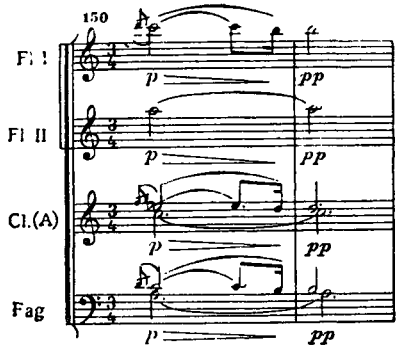
Уже в начале баллады этот последний прием получил применение. Однотипная фигура беспрерывно струится на фоне длительных органных пунктов в течение всего основного раздела, начинаясь в глухих басах и захватывая все больший диапазон. Замечательны тон-

чайшая динамика и сложный переплет ритмических фигур этой звуковой паутины. На ее фоне возникают отдельные выразительные мотивы, например:

Внезапно, после короткого нарастания, раздается у труб и тромбонов ff тот же угрожающий мотив на фоне беспокойной фактуры всего оркестра. Нет сомнения, что это мотив воеводы. Так же внезапно громкое звучание пропадает. Вновь раздается невнятный шорох — только все звучит полутоном выше. Новое нарастание приводит к грозному мотиву воеводы в высоком регистре:

Трудно отделаться от впечатления, что это сплошное однотипное движение, в которое вплетаются грозные мотивы, представляет переработку начала четвертой картины «Пиковой дамы». Но истинным прообразом основного раздела баллады является начало «Тамары» Балакирева (рокот Терека).

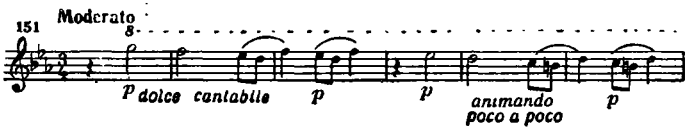
Со свойственной композитору тщательностью и осторожностью переходов он вводит элементы второго раздела — любовной сцены — значительно раньше, чем прекратился однообразный шорох. Интонация «вздоха»:



повторяется многократно и впоследствии принимает новую форму:



Фон понемногу исчезает, и начало любовной сцены возвещается сильным порывом ветра — арфа глиссандо, чередующаяся с челестой (баллада «Воевода» является первым русским симфоническим произведением, где применена звучность челесты).

Второй раздел — Moderato, ми-бемоль мажор — замечателен более всего своей превосходной любовной темой:

на фоне густого недифференцированного гармонического сопровождения смычковых. Структура темы характерна: двукратное повторение интонаций $c_2 — h_1 — d_2$ живо напоминает зловещее «мерцание» лейтмотива рока в пятой картине «Пиковой дамы». Пользование такими краткими интонациями-символами появилось у Чайковского только в последние годы творчества и стоит в несомненной связи с распространенными еще у Листа и Вагнера приемами музыкального символизма.

Второй мотив любви — Moderato sostenuto — был раскритикован Танеевым: «Мне казалось, что прием, который употребил Чайковский при ее сочинении, неправилен, что под эту мелодию можно спеть слова пушкинской баллады... так что она, по-видимому, сочинялась не как оркестровое произведение, а как романс»[1]. Та-

[1] ЖЧ, т. III, стр. 513—514.

неев и тут, как в своих замечаниях о «Пиковой даме», исходит из принципиальных позиций. Чайковский не раз нарушал «чистоту» симфонического жанра, вводя в свои симфонии первоначально чуждые этому жанру элементы романса, оперы, уличной песенки, марша... Подобные вторжения только усиливали выразительность симфонических произведений. Замечание Танеева имеет своей основой академическую строгость. Впрочем, услышав «Воеводу» позже в исполнении Никиша, Танеев оценил это произведение так, как подсказывало ему чутье большого художника.

Любовная сцена заканчивается на большом и страстном подъеме. Возвращение затаенно-сумрачной звучности служит Чайковскому фоном драматической развязки. «Говорящие» интонации басового кларнета передают злобные приказания воеводы. Быстро затем раздается выстрел, за ним ряд «тяжелых вздохов», аккорды меди, вновь резкие удары, рисующие потрясенное сознание. Наконец, все стихает на замирающем мажорном трезвучии.

Баллада представляет не трехчастную форму, а сопоставление двух разнородных эпизодов с эпилогом. Мы уже встречались с этой формой в первой части «Манфреда». Для Чайковского подобное строение обусловливалось, по-видимому, поисками новой формы.

Третий концерт для фортепиано с оркестром, ми-бемоль мажор, ор. 75, посвящен французскому пианисту Луи Дьемеру.

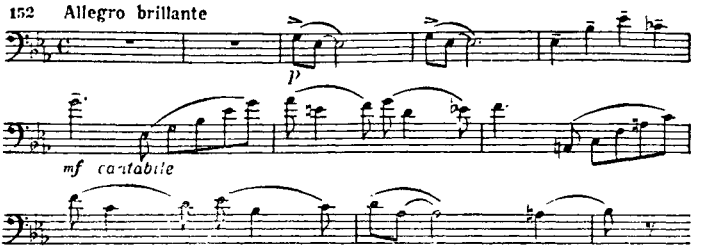
История создания этого концерта такова. В мае 1892 года Чайковский начал работу над новой, по счету шестой, симфонией (в это число не входит симфония «Манфред»). В июне были закончены две ее части — первая и финал, а в октябре все эскизы были готовы. В первой половине декабря Петр Ильич оркестровал первую часть, но не закончил партитуру, так как принял неожиданное решение прекратить работу над этой симфонией. В письме к племяннику В. Л. Давыдову из Берлина 16 декабря 1892 года композитор мотивировал этот отказ в следующих словах: «Просмотрел я внимательно и, так сказать, отнесся объективно к новой своей симфонии, которую, к счастью, не сумел инструменто-

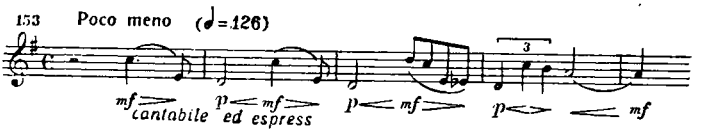
вать и пустить в ход. Впечатление самое для нее нелестное, т. е. симфония написана, просто чтобы что-нибудь написать,— ничего сколько-нибудь интересного и симпатичного в ней нет. Решил выбросить ее и забыть о ней. Решение это бесповоротно...» [1]

Черновики этой невыполненной симфонии ми-бемоль мажор сохранились, за исключением скерцо. По ним видно, что Третий концерт для фортепиано представляет сколок с первой части предполагавшейся симфонии, а ее Andante и финал послужили материалом для другого произведения, законченного после смерти композитора С. И. Танеевым и изданного под названием «Анданте и финал» ор. 79 для фортепиано и оркестра. Из сравнения рукописной партитуры первой части симфонии с партитурой Третьего концерта явствует, что не только основные темы экспозиции, но и промежуточные связующие звенья почти целиком перенесены из симфонии в концерт.

Таким образом, незавершенная симфония вовсе не была уничтожена, а возродилась в двух значительных произведениях, созданных незадолго до смерти. В частности, Третий концерт закончен и оркестрован к 3 октября 1893 года в Клину. По всей видимости, это произведение явилось последней работой Чайковского. День 7 октября композитор последний раз провел в Клину, а вечером уже был в Москве, где показал только что законченный Третий концерт Танееву. Сергей Иванович подверг сочинение резкой критике и, между прочим, указал на невиртуозность фортепианной партии, что не помешало строгому к себе и к другим ученику Чайковского впервые познакомить публику с этим концертом.

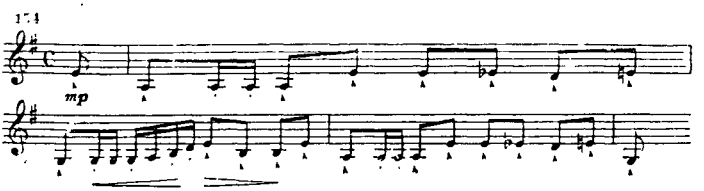
Особенность Третьего концерта заключается в том, что он, подобно концертам Листа, исполняется без перерывов с начала до конца (концерты Листа многочастны, в то время как Третий концерт Чайковского представляет одночастное сонатное аллегро). Музыкальные темы этого концерта не совсем обычное явление в мире образов Чайковского. Так, например, первая тема:

[1] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 523.

тяготеет к увеличенному ладу, что становится ясным в процессе ее развития. Быть может, нигде композитор не пользовался типичными оборотами увеличенного лада в большем количестве. В особенности характерны разрешения больших секунд противоположным движением в большие терции.

Побочная партия соль мажор выделяется напряженным лиризмом темы с ее широким рисунком:

Эта проникновенная тема любви — одна из последних, написанных Чайковским.

Легко проследить темы любви во всей его творческой деятельности — от увертюры «Гроза» (1864) до Шестой симфонии и Третьего концерта. Художественно-музыкальные образы любовного чувства составляют значительную часть всего созданного Чайковским. С годами эта категория тем становится все спокойнее, утвердительнее, лишается специфически чувственного элемента, зато их окружение делается более мрачным, даже зловещим.

Широкое мелодическое развитие темы любви внезапно прерывается мрачно-драматическим Allegro molto vivace. На фоне зловещего рокота литавр возникает отрывистая интонация $e_3 — a_1$ (прообраз подобного «удара» tutti можно увидеть в первом акте «Руслана» — появление Черномора) у всего оркестра; тяжелый квинтсекстаккорд несколькими ударами tutti прорезает атмосферу

любовной идиллии и дает место новой, в высшей степени странной теме заключительной партии:

Музыка принимает очертания гротеска. Игрушечно-барабанная тема звучит на непрекращающихся коротких ударах аккордов меди и дерева, в то время как виолончели и контрабасы интонируют уродливо растянутый начальный мотив любовной темы: $fis_1 — c_1 — d$, $e_1 — d — cis$. Все вместе взятое вызывает в памяти начало разработки Шестой симфонии: та же внезапность неожиданных ударов судьбы, тот же драматизм. Но своеобразие данной заключительной партии лежит в ее теме. Ее жесткая гармония, обусловленная последованием параллельных квинт, барабанная ритмика могли быть навеяны образами ночной сцены «Щелкунчика». Тема не получает развития.

Разработка широко использует тему главной партии. Перебегающие тираты струнных, мрачный колорит аккордов духовых на затаенной звучности — все это определяет атмосферу музыки, насыщенную грозовыми разрядами. Нагнетание энергии в партии солирующего фортепиано и у струнных быстро приводит к энергичному ff всего оркестра. Валторны и фаготы интонируют новый мотив «неотвратимости», бурная фигурация шестнадцатыми в восходящем движении у смычковых и деревянных духовых служит фоном для мощного звучания элементов первой темы у труб, тромбонов и тубы. Этот эпизод представляет полную аналогию с соответствующим разделом разработки Шестой симфонии.

Вполне оригинальный эпизод концерта — длинная фортепианная каденция, образующая переход к репризе и имеющая большое значение по исключительно энергичной фактуре, выражающей упорное волеизъявление. В репризе развитие любовной темы также внезапно прерывается вторжением зловещих элементов гротескового

заключения. На бешеном vivacissimo проносится кода. Ее материал — восходящие по полутонам фигуры фортепиано, прерываемые на паузах аккордами оркестра. Концерт заканчивается бравурной фигурацией, громогласными аккордами.

«Анданте и финал», ор. 79, начерно переделаны самим Чайковским из эскизов симфонии ми-бемоль мажор для фортепиано с оркестром. Произведение инструментовано С. И. Танеевым и им же в первый раз исполнено в первом русском симфоническом концерте М. Беляева в Петербурге 8 февраля 1897 года.

Это редко исполняемое произведение представляет большой интерес. Благородная простота, безусловно светлый колорит роднят «Анданте и финал» со многими сочинениями 90-х годов. Значительная часть этих произведений посвящена жизнеутверждающим образам. К данной категории принадлежит и разбираемое сочинение.

По своему жанру «Анданте и финал» является второй и третьей частями фортепианного концерта; присоединение этого сочинения к одночастному Третьему концерту образует превосходную циклическую форму, тем более что все три части легко сочетаются между собой: они возникли из одной и той же циклической формы и в свою очередь образуют единый цикл (первая часть — ми-бемоль мажор, вторая — си-бемоль мажор и третья — ми-бемоль мажор), причем заметны и некоторые тематические связи между первой частью и финалом.

Анданте трехчастно. Тема первого раздела спокойно созерцательна, диатонична, романсообразна. Глубокий мир и благодатный покой составляют атмосферу этой музыки. Средняя часть — Più mosso, соль-бемоль мажор — отличается более оживленной и менее расчлененной мелодикой. Пассивно созерцательный характер частично обусловлен органными пунктами, но насыщенная мелодика избегает застоя, и широкая разработка плавной темы приводит к значительному подъему. На кульминационном пункте вступает солирующее фортепиано, а скрипки и виолончели имитируют главную тему. Постепенно волнение улеглось, звучность фортепиано разливается по всему обширному диапазону в виртуозной ка-

денции, и наступает реприза. Изложение темы у фортепиано сопровождается ритмико-интонационными мотивами, заимствованными из средней части. Такое обогащение фактуры обычно у Чайковского и составляет типичный прием развития. Кода столь же типична: она построена на упрощении тематических элементов. Трактовка фортепиано оригинальна тем, что временами инструменту поручаются одноголосные выразительные мелодии.

Финал — Allegro maestoso — один из интереснейших у Чайковского, представляет собой блестящее рондо с двумя эпизодами и величественной звучной кодой. По своей внушительности он оставляет позади финалы концертов, несмотря на то, что в отношении разнообразия и яркости тем и эпизодов он значительно уступает финалам скрипичного и Первого фортепианного концертов.

Главная ценность финала заключается в необычайно бодром, почти дерзком выражении, присущем как музыкальной тематике, так и всем разработочным эпизодам этой крепко сработанной формы. Основное звено рондо бравурно. Оно дает инициативу солисту. Утвердительные волевые интонации замыкают каждое отдельное построение. Первый эпизод рондо — соль мажор — выделяется широкой напевной темой народного диатонического склада. Простейшее сопровождение увеличивает и подчеркивает нарочитую простоту и элементарную силу этого песенно-плясового мотива, излагаемого всеми деревянными духовыми под сопровождение смычковых pizzicato, валторновых синкоп и дробных фигураций солирующего фортепиано. Резкое звучание и вызывающий тон роднят эту тему с заключительной темой Третьего концерта. Только в позднем творчестве Чайковского появляется такая элементарная, задорная, как бы марионеточная тематика. Неосуществленная симфония ми-бемоль мажор, включавшая обе названные темы, создавалась в близком соседстве со «Щелкунчиком», где также встречаются подобные мотивы.

Любопытно, что и второй эпизод — до мажор — построен на теме такого же рода. Она гармонизована так же элементарно, а ее мелодика, столь же простая, разнообразится внеладовыми либо гармоническими звуками до мажора — *fis, dis, cis,* вплетающимися совершенно естественно в гладкий контур мелодии. Правда, профиль темы в дальнейшем принимает «экзотические» очерта-

ния (увеличенная секунда *des — e*, последования типа *h — des — c*), но это является уже гротеском. Тема прерывается внезапным резким вторжением в высшей степени оригинального эпизода: страшный удар *tutti* — и на фоне грозного тремоло контрабасов возникает могучее «заклинательное» тематическое построение, связанное своим первоначальным импульсом с темой до-мажорного эпизода. Эта внезапность послужила, по-видимому, одним из прообразов начала разработки в первой части Шестой симфонии (более ранний прообраз — музыка «смятения» в первом акте «Чародейки» при появлении наместника; мы уже отметили такой же внезапный удар tutti в Третьем концерте, прерывающий любовную мелодию побочной партии; так как этот же удар фигурирует и в незаконченной рукописной партитуре симфонии ми-бемоль мажор, то эпизод финала объясняется возвращением тематики «рока» в конце симфонии).

Все приходит в волнение. Нисходящие звукоряды на тремоло, рев меди, резкие модуляции должны быть поняты как вторжение зловещего начала. Впрочем, вторая реприза главной партии рондо совершенно рассеивает этот грозный намек.

Как в Andante Пятой симфонии, подобное вторжение страшной порабощающей силы грубо прерывает связное течение темы. Исчерпывающее объяснение вторжения тематики «неотвратимости» могло бы быть дано лишь в связи с первоначальным замыслом неосуществленной симфонии. Вне связи с Третьим концертом это напоминание о судьбе по меньшей мере не мотивировано; оно не вызывает никаких ассоциаций у слушателя и повисает неразрешенным вопросом среди этой бодрой музыки, непрерывным потоком несущейся все вперед и вперед к торжественной коде Maestoso (впоследствии — Presto). Тут мобилизованы все оркестровые средства для грандиозного завершающего эффекта.

Объединенный цикл — Третий концерт, «Анданте и финал» — может претендовать на самостоятельное значение. Учитывая симфоничность музыки, ее происхождение от большой симфонии и ее внутренние связи, мы предложили бы назвать этот цикл с и м ф о н и е й - к о н ц е р т о м. Прообраз этого жанра дан, как известно, Бетховеном в его монументальном Пятом фортепианном концерте ми-бемоль мажор.

Секстет «Воспоминание о Флоренции» для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей, ор. 70 (ре минор — ре мажор), сочинен в июне — августе 1890 года, подвергся переделке в январе 1892 года, посвящен Обществу камерной музыки. Первое публичное исполнение состоялось в Обществе камерной музыки в Петербурге 25 ноября 1892 года, исполнителями были: Е. Альбрехт, О. Хилле, Ф. Гильдебрандт, Б. Гейне, А. Вержбилович и А. Кузнецов. Секстет имел большой успех.

Насколько серьезно Чайковский отнесся к созданию секстета и как трудно он ему давался, видно из его высказываний в письмах к Модесту Ильичу: «...я начал его (секстет.— *А. А.*) третьего дня и пишу с невероятной натугой; меня затрудняет не недостаток мыслей, а новость формы. Нужно шесть самостоятельных и притом однородных голосов. Это невероятно трудно...». «Я ведь хочу не то что музыку какую-нибудь сочинить и потом на шесть инструментов аранжировать, а именно секстет, т. е. шесть самостоятельных голосов, чтобы это ничем иным, как секстет, и быть не могло»[1].

Композитор блестяще разрешил поставленную перед собой задачу: он разрешил ее, добившись почти оркестровой густоты звучания благодаря обилию имитаций, а также одновременным сочетаниям различных мотивов.

Драматизм первой части — Allegro con spirito, ре минор — целиком обусловливается темой главной партии. Она ведет свое происхождение от страстных, увлекательных итальянских инструментальных мелодий. Вместе с тем тут есть нечто от Мендельсона и Брамса; последнее звучит парадоксально, так как известно крайнее нерасположение Чайковского к творчеству Брамса. Между тем главный недостаток, отмечаемый Чайковским у Брамса (измельчание формы или темы тотчас же после ее изложения), присущ главной партии секстета и не может быть затушеван ни внезапными неаполитанскими секстами, ни синкопами.

Уже связующая партия (ля минор — си минор) убеждает в том, что основным настроением музыки является крайнее беспокойство, выражающееся, вопреки авторскому обозначению «tranquillo», в необычных по резко-

[1] П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 462, 463.

Дом в Клину

сти динамических контрастах (f — mp, sff > pp). Этот признак является в результате измельчания мотивов, замеченного уже в главной партии.

Побочная партия, с ее томительными гармониями, вращающимися в сфере ля мажора (си минор, фа-диез минор, до-диез минор), медлительным ритмом вальса и ритмическими перебоями дуолей и триолей, свидетельствует об этой же тенденции, главным образом благодаря тем же резким динамическим контрастам (ff — p) и какой-то преждевременной разработке, наступающей немедленно после изложения самой темы. Заключительная партия содержит мотив Германа «Зачем вам она?».

В разработке, как это часто бывает у Чайковского, после долгой трансформации уже известного мотива возникают элементарные тематические формулы, представляющие не усложнение, а упрощение материала экспозиции. Процесс приводит к нескольким «роковым» мотивам. Последний из них, мрачно-наступательный, служит в своем восходящем движении — от глубоких басов до среднего регистра — фоном для непрерывно растущих (pp — fff) верхних голосов на материале упрощенного главного мотива, образующего предъикт к репризе. Резкое, быстрое нарастание приводит к звуку *си-бемоль* третьей октавы, с которого и начинается могучее звучание главной партии репризы. Тот же характер беспо-

койных контрастов и взволнованного нарастания обусловливает и коду, с ее органными пунктами, остинатными фигурами, колоссальным нарастанием темпа (до prestissimo) и динамики (до fff).

Все эти преувеличения порождены, с одной стороны, пафосом итальянской темы, а с другой — внутренним состоянием немолчной тревоги и стремлением ее приглушить.

Вторая часть — Adagio cantabile e con moto, ре мажор — относится к лучшим медленным частям камерной музыки Чайковского. Длительная полнокровная мелодия свободно разливается на фоне непрерывного аккомпанемента триолями. Смелые речитативные фразы, прерывающие спокойное течение мелодии, возрождают в памяти шопеновские речитативы. Это жанр серенады, песни светлой окраски, посвященной любви, восхвалению природы. Этот жанр получил после Чайковского свое дальнейшее истолкование у Аренского, Глазунова и в особенности у Рахманинова. В высокой степени своеобразен средний раздел — Moderato, ре минор. Рисунок мелодии и характерные смены созвучий натурального и гармонического минора напоминают ритуальные хоры. Но фактура — сплошное изложение созвучий трижды повторяющимися аккордами — лишает это Moderato ощутительного сходства с подобными песнопениями. Постоянное «нагнетание» силы звучности с последующим diminuendo в каждой фразе придает эпизоду особое, тревожное выражение. В основе среднего звена есть отголосок православной панихиды. Серенада замирает постепенно до полного исчезновения (pppp). Вторжение заупокойной литургии, прерывающей плавное течение мелодии, полной жизни, вводит слушателя в круг мрачных образов, которыми изобилует последний период творчества Чайковского.

Третья часть секстета — Allegretto moderato, ля минор — навеяна знаменитым Allegretto бетховенской Седьмой симфонии. Она впечатляет поэтической грустью, единством ритма при больших динамических контрастах; средняя часть, ля мажор, богата орнаментальной работой и, как и в предыдущей части, усложняет фактуру в репризе, где некоторое время сохраняются ритмические элементы орнамента. Приближаясь к типу медленной части и следуя тотчас же после Adagio, Allegretto не

Дом в Клину. Вид на сад

дает достаточного контраста, и секстет лишается недостающего ему скерцо.

Последняя часть — Allegro vivace, ре минор — ре мажор,— соединяющая легкий ритм тарантеллы, грузную маршеобразность, солидную контрапунктическую работу с массовой пляской, принадлежит к числу тех финалов Чайковского, чью сложную фактуру впитал в себя симфонизм Глазунова. Мастерская двойная фуга, играющая роль широко задуманной разработки мотивов, приводит через длительный органный пункт на доминанте *ля* (pp<ff), на сплошных синкопах, к мощной мажорной трактовке тех же тем и, наконец, к коде (più vivace, fff) в ритме вакхического плясового мотива на $^2/_4$.

В секстете соединилось острое беспокойство с упорным стремлением к стихии народных — частично итальянских — музыкальных жанров.

Во время работы над «Пиковой дамой», в памятные для русской музыки дни флорентинской зимы и ранней весны 1890 года, родилась идея ее инструментального отражения. Вместе с тем секстет явился одним из подступов к Шестой симфонии и послужил соединительным звеном между этими двумя совершенными творениями Чайковского.

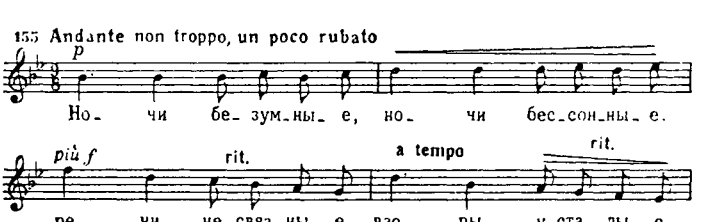
Романсы. «Ночи безумные» (ор. 60), соль минор, на слова А. Н. Апухтина.

Ночи безумные, ночи бессонные,
Речи несвязные, взоры усталые...
Ночи, последним огнем озаренные,
Осени мертвой цветы запоздалые!
Пусть даже время рукой беспощадною
Мне указало, что было в вас ложного,
Все же лечу я к вам памятью жадною,
В прошлом ответа ищу невозможного...
Вкрадчивым шепотом вы заглушаете
Звуки дневные, несносные, шумные...
В тихую ночь вы мой сон отгоняете,
Ночи бессонные, ночи безумные! (2 раза)

Романс «Ночи безумные» очень типичен для одной категории произведений Чайковского 80-х годов. Б. В. Асафьев условно назвал эту категорию «апухтинской». Однако тематика разочарования, усталости свойственна не одному только Апухтину. Напротив, раскаяние и тоска о загубленной жизни, заполнение всей сферы сознания чудовищно разросшимися тоскливыми переживаниями, самобичевание, плач о несбывшихся надеждах, стремление обнажить подобные состояния своего «я», воспеть свою «зубную боль в душе» (по выражению Гейне) составляют отличительные черты лирического искусства тех лет. Им Чайковский отдал богатую дань, и многие тексты его романсов, принадлежащие перу А. Толстого, Грекова, Мея, Ратгауза и других, дышат теми же настроениями. Но у Апухтина эти настроения достигают наибольшей страстности; стихи звучат почти автобиографично.

Быть может, нигде Чайковский не соприкасался ближе с так называемой цыганской песнью. Текст имеет прочную традицию в русской литературе. Ее корифеи — от Пушкина до Л. Толстого, Достоевского, Блока — знали это опьянение щемящей тоской песни, их герои и они сами находили забвение в страстном и горячем цыганском пении.

Чайковский «облагородил» этот стихийный жанр, то есть придал ему культурно-салонную окраску, ограничив «надрыв» рамками скромного rubato. Синтез получился изумительный: песня поражает глубокой сдержанной эмоцией, искренностью и чувством меры. Если выражение Ларош «изящная растерзанность» где-нибудь применимо к Чайковскому, то именно тут.

Уже вступление дает в концентрированном виде все основные особенности музыки романса: ее глубокую пассивность и меланхолию (сплошные плагальные каденции), ее надрывную тоску, кончающуюся невольным примирением (восходящая секвенция мелодии с ее равномерным подъемом и спуском, а затем — «застыванием» на месте), и, наконец, основные элементы формы. Так, например, мелодия первой строфы представляет расширение мелодии вступления:

Все мелодические элементы романса сводятся к поступательному движению секвенциями вверх и пассивному замиранию; все это уже есть во вступлении. Характерна речевая интонация большинства мелодических построений: частое повторение одного и того же звука, типичные речитативные концовки. Композитор нигде не выходит за пределы соль минора, точнее — его мелодраматической формы с альтерациями, хроматическими ходами, полным господством субдоминантовых функций, с отклонениями в до минор.

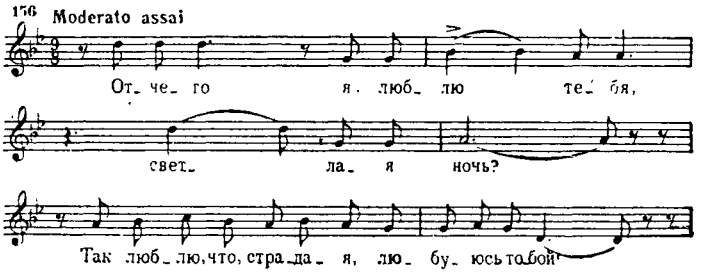
Фортепианная партия выделяется необычайным разнообразием фактуры: каждая строфа сделана по-новому, и притом так, что получается непрерывное нарастание интенсивности. Кульминация, лишенная самодовлеющей эффектности, органически вырастает из секвенции и объединяет собой все силы, составляющие противовес восходящим секвенциям ($as_2 — g_2 — f_2 — es_2 — d_2 — c_2$). Эта мелодическая линия уже встречалась во второй строфе; но там она не играла роли кульминации; тут же сразу видна тенденция к понижению (фортепианный отыгрыш: $g_2 — f_2 — es_2 — d_2 — c_2 — b_1 — a_1 — g_1 — f_1 — es_1$...) и к застою (заключительные фразы голоса на словах «Ночи бессонные, ночи безумные»).

Романс «Ночи безумные» — один из совершеннейших романсов Чайковского. В нем господствуют мудрая простота, лаконичность применяемых выразительных средств. Это подлинный шедевр жанра.

«Ночь» (ор. 60), соль минор, на слова Я. П. Полонского.

Отчего я люблю тебя, светлая ночь?
Так люблю, что, страдая, любуюсь тобой!
И за что я люблю тебя, тихая ночь?
Ты не мне, ты другим посылаешь покой!
Что мне звезды, луна, небосклон, облака,
Этот свет, что, скользя на холодный гранит,
Превращает в алмазы росинки цветка
И как путь золотой через море бежит!
Ночь, за что мне любить твой серебряный свет?
Усладит ли он горечь скрываемых слез?
Даст ли жадному сердцу желанный ответ?
Разрешит ли сомнений тяжелый вопрос?
Сам не знаю, за что я люблю тебя, ночь,
Так люблю, что, страдая, любуюсь тобой!..
Сам не знаю, за что я люблю тебя, ночь...
Оттого, может быть, что далек мой покой.

Эта вокальная элегия заслуженно пользуется широкой популярностью. «Ночь» на слова Я. Полонского сочетает в себе превосходную, подлинную мелодичность вокальной партии с редкой точностью декламации; слова произносятся отчетливо, как если бы они говорились. От этого весь монолог приобретает естественность и полную правдивость. Нередко возводившееся на Чайковского обвинение в отсутствии гибкости и даже правильности

декламации в его вокальных мелодиях легко опровергнуть хотя бы данным примером, представляющим редкий по своему совершенству синтез напевности, с одной стороны, и подлинно речевых интонаций — с другой. Местами расчленение мелодии, ее повышение и понижение точно соответствуют интонациям речи. Вместе с тем собственно музыкальная конструкция соблюдена вполне закономерно, что видно из строения первой строфы:

В последней фразе ритмическая интенсивность — движение восьмыми — восполняет экстенсивность предыдущих построений. Подобный же принцип выдержан в музыке на словах «Ты не мне, ты другим посылаешь покой».

Мелодика элегии представляет нечто типичное для Чайковского; мы имеем в виду крайнюю ее простоту. Мотивы, входящие в состав вокальной мелодии, образуют либо секвенции по нисходящим диатоническим ступеням, либо сцепляются между собой по смысловому признаку (заключительная интонация на кварту вниз, речитативные повторения одного и того же звука). Самые мотивы настолько общи, что зачастую теряют всякую характерность: это — три нисходящих, либо три восходящих звука ($a — b — c$, $b — a — g$), либо «петли» типа $a — b — g$, $f — d — es$, или подобные же элементарные интонации в пределах диатонических рядов. Именно секвенции и гаммообразные последования, созданные из элементарных мотивов, вызывали упреки в «неопределенности», «расплывчатости». Между прочим, многие мелодии Чайковского образованы из таких безличных интонаций и при этом чрезвычайно индивидуальны.

Тут участвуют не одни мелодические элементы, а также типичные гармонические каденции, различные ритми-

ческие формулы; в пределах собственно мелодического начала, поскольку его вообще можно изолировать, важны не только самые траектории движения, но и ладовое качество сочетаемых интонаций, и звуковысотные пределы мелодий, и другие признаки. Приведенного достаточно, чтобы показать тяготение Чайковского к наиболее общим формам движения мелодии. Вот отчего ни сложный гармонический аппарат, ни изобретательная ритмика не могут снять доступности прекрасных мелодий Чайковского, не могут затруднить продолжающегося внедрения их в сознание массового слушателя.

«Нам звезды кроткие сияли» (ор. 60), фа мажор, на слова А. Н. Плещеева.

Нам звезды кроткие сияли,
Чуть веял тихий ветерок,
Кругом цветы благоухали,
И волны ласково журчали у наших ног.
Мы были юны, мы любили,
И с верой вдаль смотрели мы;
В нас грезы радужные жили,
И нам не страшны вьюги были седой зимы.
Где ж эти ночи с их сияньем,
С благоухающей красой
И волн таинственным журчаньем,
Надежд, восторженных мечтаний
Где светлый рой? Где светлый рой?
Померкли звезды, и уныло
Поникли блеклые цветы...
Когда ж, о сердце, все, что было,
Что нам весна с тобой дарила,
Забудешь ты? Забудешь ты?

Это лирический романс в точном смысле слова. Далеко не все произведения, носящие у Чайковского наименование романсов, являются таковыми в действительности. Среди них встречаются и арии, и баллады, и бытовые песни. В отличие от всех разновидностей, данная вокальная пьеса, наряду с другими («Средь шумного бала», «То было раннею весной», «Уноси мое сердце»), всецело заслуживает название «романс». Этот распространеннейший в XIX веке жанр представлен преимущественно во Франции и означает чувствительную миниатюрную поэму любви и родственных ей эмоций, в то время как chanson (песня) существенно отличается от ро-

манса характером лукавства, юмора, пикантности при бытовой сюжетике. Романсовой лирической пьесе свойственна изящная закругленность. Типичные романсы французского образца избегают куплетности и предпочитают симметрию. Таковы и романсы Чайковского, в частности данный. Он нежен, очень спокоен в своем первом разделе. Музыка уравновешенна: мерно повторяются торжественно тихие аккорды в сопровождении, мерно движется басовый голос. Полная уравновешенность всех элементов как нельзя лучше передает поэзию тихой, «кроткой» ночной панорамы. Прием частичного удвоения голоса подобием виолончельного звучания сближает спокойную, мечтательную музыку с многочисленными романсами, где в роли аккомпаниатора выступает маленький инструментальный ансамбль.

Уже начиная со слов «Кругом цветы благоухали», а во второй раз — «В нас грезы радужные жили», картина меняется. Правда, фактура сохранена, но переход из фа мажора в соль минор, интонации «вздохов», страдания, резкая устремленность партии голоса вверх — все говорит о внезапно возникающем, хотя и не преобладающем ощущении душевной тревоги. Дважды повторяется без всяких изменений та же музыка, и каждый раз смутное ощущение тревоги преодолевается величаво-простыми аккордами в до мажоре *(D)* на словах «у наших ног» (а во второй раз — «седой зимы»).

Такой прием успокоения мгновенной тревоги подтверждает неоднократно отмеченную нами выдающуюся работу Чайковского в области ритмики. Он уже выходит за рамки простой изобретательности и продиктован творческим замыслом «сжатия» и последующего расширения. Мелодически расширение представляет тот же квинтовый мотив, которым завершается первая фраза голоса. «Мотив природы» соединен с «мотивом неизбежности». Повелительная стихия укрощает человеческие страсти. Интересно сопоставить ниспадающую квинту, замыкающую собой первую и вторую строфы, с квинтовыми «взлетами» предшествующих возбужденных фраз голоса ($d_1 — a_1$ и $a_1 — es_2$).

Истинным шедевром является быстро проносящийся эпизод più mosso (средний раздел). Проступает глубокая взволнованность: фразы становятся короткими, повторяются по две (АА, ВВ, АА), устремлены вверх. Му-

зыка дышит страстью жгучего воспоминания. Интонации голоса необычны для вопросительных фраз и тем не менее полны живой выразительности. Фраза В, заканчивающаяся квинтой $d_1 — a_1$, восполняет фразу А, где после первой квинты $d_2 — g_1$ следует плавное восходящее движение «заполнения» ($g_1 — a_1 — b_1 — c_2 — d_2$). Словом, и скачки, и плавное движение мелодии полны страстной одушевленности. Гармонически весь раздел необычайно интенсивен: функции сменяются часто, тональность балансирует между фа мажором и соль минором, а далее — между ля минором и соль мажором. Фактура сопровождения тревожна. Весь раздел più mosso — это мгновенно налетевшая душевная буря, вскипевшая боль воспоминаний, сознание невозвратимости счастья. Эта тематика одухотворена композитором, ей придан широкий смысл неудовлетвореннности жизнью.

Реприза расширена; спокойно-мечтательная музыка возвращается вновь, но... душа отравлена безнадежностью, внесено начало острой тревоги: ля мажор, соль мажор, фа мажор чередуются в острых альтерациях на хроматическом движении баса. Лишь заключительный отыгрыш частично восстанавливает утраченное спокойствие.

Этот романс не вносит ничего нового и значительного в тематику Чайковского. Но характер выражения душевной тоски, нахлынувших воспоминаний так искренен и свеж, полон такой художественной правды, что романс может считаться классическим.

«Мы сидели с тобой» (ор. 73), ми мажор — до-диез минор, на слова Д. М. Ратгауза.

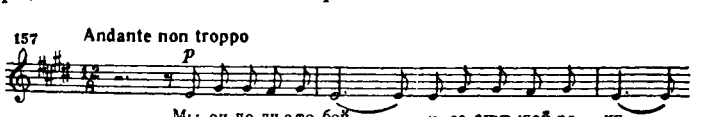
Мы сидели с тобой у заснувшей реки,
С тихой песней проплыли домой рыбаки.
Солнца луч золотой за рекой догорал...
И тебе я тогда ничего не сказал.
Загремело вдали... Надвигалась гроза...
По ресницам твоим покатилась слеза...
И с безумным рыданьем к тебе я припал...
И тебе ничего, ничего не сказал.

И теперь, в эти дни, я, как прежде, один,
Уж не жду ничего от грядущих годин...
В сердце жизненный звук уж давно отзвучал...
Ах, зачем, ах, зачем я тебе ничего,
Ничего не сказал!..

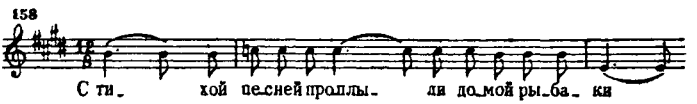
Романс явственно делится на две части, отличающиеся не только тематически, фактурно, но и тонально: первая часть звучит в ми мажоре, а вторая — в до-диез миноре. Существенные различия сюжетно обусловлены. Первая часть — это повествование о свидании, полное образов природы (заснувшая река, отдаленный гром) и окружающей жизни (тихая песнь рыбаков). Вся картина напоена гармонией воспоминания. Вторая часть — это не картина прошедших событий, а только острое психическое состояние, сознание непоправимой ошибки, мелодрама. По существу, обе части объединены невысказанным чувством любви. Вывод — уже знакомые нам «поздние сожаления». Обе части относятся к разным жанрам: элегичность первой сменяется патетическими контурами «жестокого» романса. Впрочем, этот последний выступает в опосредствованном виде. Отсюда сдержанно-благородные очертания мелодии, лишь в кульминационном взрыве («Ах, зачем, ах, зачем») достигающей резкого, стремительного подъема, мгновенно затухающего: линия голоса круто взмывает вверх — и стремительно падает, застывая в глубокой пассивности... Все это нам знакомо, новы только прекрасно контрастирующий колорит обеих частей, а также живость смен при общем сдержанном тонусе музыки.

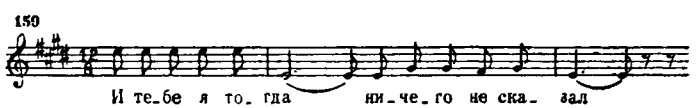
Основой первой части служит ровное движение созвучий сопровождения. Это остинатное движение построено на каденционной формуле, включающей четыре момента, и длится каждый раз в течение одного такта. Таков ровный, спокойный фон дивных, тающих аккордов с постоянным отклонением в побочные функции и в близкие тональности. Формообразующим началом служит постоянно возвращающаяся тоника.

Поразительно разнообразна, при всей ее видимой однотипности, вокальная партия первой части; пожалуй, еще ни разу композитор не достигал такой многосторонней передачи текста столь лаконичными интонационными средствами. Первая интонация в пределах большой терции начинает собой мирно-поэтическое повествование:

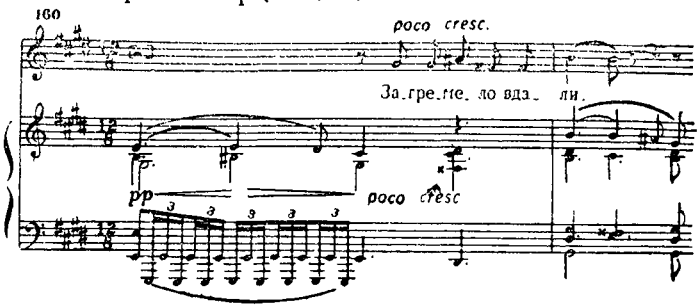


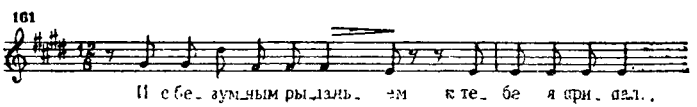
Такое мелодическое движение — скачок и заполнение в противоположном направлении — как будто очень обычно. Но тут выделяется мастерская интонационная работа на малом интервале, составляющая одну из характерных черт мелодики Чайковского; кроме того, выразительная сила интонации растет благодаря «движению раскачивания».

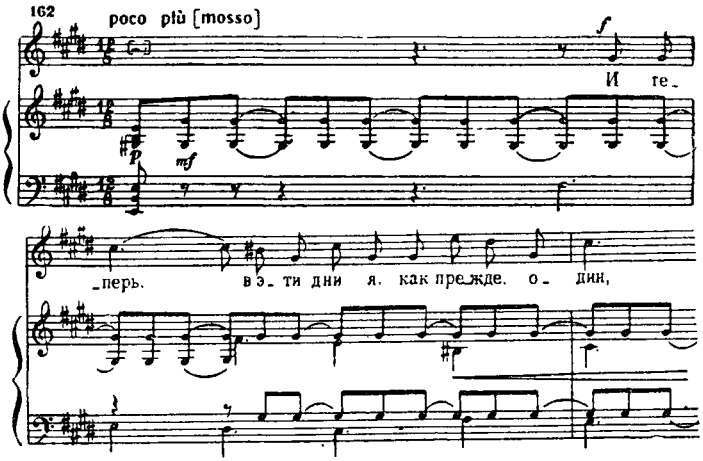
Отклонение в отдаленную тональность фа мажор с заключительной каденцией в основной тональности ми мажор определяет собой дальнейшее движение голоса:

Фа мажор раздвигает рамки внутреннего восприятия, фиксируя внимание на окружающих предметах.

Значительна октавная интонация — рефрен невысказанного чувства:

В нем нет никакой патетики, никакого отчаяния; это скорее спокойная констатация факта, не нарушающая гармоничной ясности сладостного воспоминания. В этом убеждает нас и концовка все на том же первом терцовом мотиве. Между тем октавный мотив, с пятикратным повторением звука *e* на слабой доле и падением на октаву вниз на сильной доле, является одной из разновидностей мотива «неизбежности». Как нельзя лучше этот мотив подходит к смыслу словесного рефрена каждой строфы «я тебе ничего не сказал». Это роковое обстоятельство, составляющее сущность стихотворения, вызвало в музыке «тень Командора».

Эпизод poco animando, с его тональным планом cis — gis — H — E — cis — E, несмотря на свою непродолжительность (7 тактов), необычайно насыщен. Его начало, с содержащимся в сопровождении намеком на звукоподражание далекой грозе, мгновенно переводит слушателя в тревожное состояние. Минор существенно видоизме-

няет остинатную фигуру сопровождения, характерно изменяет и первый «терцовый» мотив:

Продолжается мастерская мотивная работа на малых интервалах: поступательное движение вверх на словах «Загремело вдали... Надвигалась гроза...» (интервал *fisis—h*— в первом построении и *ais—gis* — во втором) сменяется медлительным «откатом» на словах «По ресницам твоим покатилась слеза», при общей структуре 1+1+2.

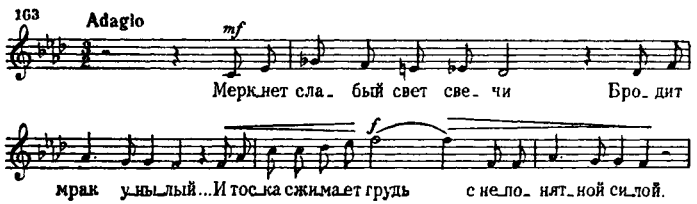
Зарождается элемент невысказанного томления (цепь из четырех «вздохов»), прорывающегося в страстном вопле на словах «И с безумным рыданьем к тебе я припал»:

Редко приходится наблюдать такую гибкость в следовании тексту без малейшего компромисса в отношении связности и единства музыки! Следующий рефрен невысказанной любви уже знаком нам: он заключает собой как первый, так и второй эпизоды первой части романса. В этот раз октавный мотив разрешает собой неустойчивую сексту *fis—dis,* выразившую пароксизм отчаяния; ее разрешение в тоническую октаву $e—e_1$ знаменует собой восстановленное душевное равновесие, но вместе с тем напоминает о неизбежности трагического исхода... Ясная гармоническая форма первой части не нарушается содержащимися в ней наплывами горестных чувств, а, напротив, обогащается ими, сохраняя жанровое единство. В отличие от ее картинности и многообразия, вторая часть представляет собой выражение одного гнету-

щего меланхолического чувства невозвратности и поздних сожалений. «Роковые» синкопированные тройные группировки на одном и том же звуке/*gis* (в дальнейшем — *cis* и *dis*) воспроизводят заключительные фигуры контрабасов в финале уже готовой к тому времени в эскизах Шестой симфонии:

Застойный характер сопровождения определяется не только однообразными фигурами, но и остинатным движением баса *fis—e—dis—fis* (впоследствии этот мотив перерождается в длительное нисходящее по ступеням движение баса). Впрочем, до-диез минор сменяется ярким кульминационным построением/на словах «В сердце жизненный звук уж давно отзвучал». Этот взрыв необычайной силы, сопровождающийся резким срывом, уже был упомянут и не заключает в себе ничего, что не было бы нам известно по предыдущим романсам, в частности по родственному романсу «На нивы желтые». И все же несравненная эмоциональная сила, мгновенно вспыхивающая из пепла старого пожарища, чтобы вновь уступить место медленному тлению, не может не поразить и не захватить слушателя.

«Ночь» (ор. 73), фа минор, на слова Д. М. Ратгауза.

Меркнет слабый свет свечи...
Бродит мрак унылый...
И тоска сжимает грудь

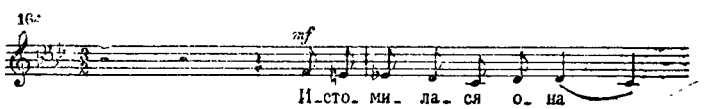
С непонятной силой...
На печальные глаза
Тихо сон нисходит...
И с прошедшим в этот миг
Речь душа заводит.
Истомилася она
Горестью глубокой...
Появись же хоть во сне,
О, мой друг далекий!..

Полное, безраздельное господство субдоминантовых гармоний накладывает на этот единственный в своем роде романс печать глубокой скорбной меланхолии. Доминанта встречается лишь как побочная функция субдоминантовой тональности си-бемоль минор. Все остальные обороты без всякого исключения выражаются формулой ST. Однообразие гармонического фона, в свою очередь, оформлено совершенно однотипно (органный пункт на звуке *F*, равномерные колокольные удары на каждой третьей доле в глубоком басу, разрешение в тонику — как правило — на второй доле). Словом, партия фортепиано неподвижна даже тогда, когда гнетуще однообразные аккорды насыщаются отдельными скорбными интонациями или имитированием вокальной мелодии. Интонации голоса выделяются прежде всего замечательным соответствием строго стихотворной речи: та же структура фраз, те же повышения и понижения. Образцовая декламация без труда опровергает все нападки на Чайковского за «небрежное обращение с текстом». Уже первая строфа дает представление о совершенстве вокального «произношения»:

Мы уже отмечали свойственный Чайковскому синтез речитативного «говора» со строго мелодическим строением фразы. Тут мы встречаем один из лучших образцов подобного рода. Необычная интонация на звуках уменьшенного трезвучия *(c—es—ges)* дополняется столь же

Комната-фонарь в клинском доме

необычной хроматической последовательностью *(ges—f—e—es—des)*. Второе построение представляет полный контраст этой «разговорной» интонации: оно является безличной типично мелодической концовкой на тонике с задержанием, почти совпадает с соседней концовкой на словах «С непонятной силой» и лишено каких-либо индивидуальных черт. Третье построение («И тоска сжимает грудь») очень выразительно: это — мелодическое построение, говорящее о страстном порыве и типичное для позднего Чайковского. Оно элементарно: звуки минорного трезвучия и тетрахорд *c—des—es—f* дышат мрачной силой. Спад на октаву и уже упомянутая концовка живо напоминают конец вокальной партии романса «На нивы желтые».

В данной строфе мы наблюдаем типичную для мелодии Чайковского последовательность разнообразных, часто пестрых по своей жанровой природе и художественному качеству интонаций. Между тем вокальная мелодия отличается единством. Оно обусловлено не только монолитным гармоническим фоном. В гораздо большей мере единство вытекает из последовательности интонаций, из повышений и понижений, из ритма (строение всей строфы, так же как и остальных строф,— 1+1+2; это способствует впечатлению единства), что в свою очередь коренится в содержании слов. Поэтому разнородные интонации — изысканная и банальная, страстно напряженная и вяло безличная — воспринимаются слитно.

Мелодии остальных двух строф содержат мало новых интонаций. Даже кульминационный пункт с его страстной мольбой («Появись же хоть во сне») представляет собой перенесенный в высшую тесситуру (на октаву выше) первый мотив вокальной партии, с его странными, необычными последованиями и хроматизмами. Из новых мотивов впечатляет полный захватывающей нежности начальный мотив второй (и третьей) строфы:

В нем звучит и душевная боль, и глубочайшая интимность, и меланхолия. Композитор достигает такого синтеза сочетанием простейших элементов: нисходящего движения с преобладающей диатоникой и вкрадывающейся хроматической последовательностью, заключительным вздохом-задержанием — и все это в узких пределах кварты. Остальные интонации мало значительны сами по себе, но служат сохранению и укреплению скорбно-меланхолического настроения в этом на редкость едином по содержанию романсе.

Сохранившийся эскиз интересен, главным образом, метрическими вариантами остинатного *F* в глубоком басу, появляющегося на третьей доле каждого такта.

Вначале Чайковский избрал половинную ноту, потом изменил ее на четверть, а затем остановился на восьмой, пока, наконец, не нашел окончательного решения — четверть, слигованная с восьмой.

«Спящая красавица», балет в трех действиях с прологом (ор. 66), посвящен И. А. Всеволожскому. Сюжет заимствован из сказки Перро того же названия. Либретто составлено И. Всеволожским и М. Петипа. Балет начат в декабре 1888 года, закончен в августе 1889 года.

«Пролог. Крестины молодой принцессы Авроры. Съезжаются все добродетельные феи и осыпают дарами крестницу. Забыли только пригласить злую фею Карабос. Она является и в отмщение проклинает ребенка, осуждая его на смерть от веретена в ту пору, когда он будет в расцвете красоты.

Благодетельная фея Сирени смягчает этот приговор пророчеством, что Аврора не умрет от веретена, а только заснет на сто лет и пробудится к жизни поцелуем возлюбленного.

Действие первое. Аврора — уже взрослая красавица. Со всех сторон съезжаются женихи предлагать ей руку и сердце. Но пророчество феи Карабос сбывается: она умирает, уколовшись веретеном, которое увидела у бедной старухи (самой феи Карабос). Отец и мать принцессы предаются отчаянию, но является благодетельная фея Сирени, обращает в сон смерть Авроры и усыпляет всех ее окружающих. Дворец зарастает шиповником.

Действие второе. Через сто лет. Принц Дезире охотится с приближенными. К нему является фея Сирени и показывает призрак Авроры. Принц влюбляется в него. Фея Сирени ведет его в спящее царство. Дезире поцелуем воскрешает Аврору и все царство.

Действие третье. Свадьба Авроры и Дезире. Все действующие лица сказок Перро являются в качестве гостей» [1].

Чайковский приступил к сочинению музыки «Спящей красавицы» во Фроловском в декабре 1888 года. 18 января четыре картины были уже готовы в черновых эскизах. В течение следующих четырех месяцев он успел написать (в Средиземном море, на пути из Марселя в Константинополь) только «полонез» последней картины. С 19 мая он снова приступил к сочинению и 26 мая кон-

[1] ЖЧ, т. III, стр. 319—320.

И. А. Всеволожский

чил. В течение остальных летних месяцев была сделана инструментовка и окончена к 16 августа 1889 года (там же, где и начата,— во Фроловском). Балет был представлен в первый раз в Петербурге 3 января 1890 года на сцене Мариинского театра.

«После «Евгения Онегина» он ничего еще не писал так вдохновенно и легко, как первые четыре картины «Спящей красавицы»,— замечает Модест Ильич [1].

«Спящая красавица» занимает бесспорно первое место среди балетов Чайковского по своей драматургии. Как большие разделы музыки, так и ее детали крепко «пригнаны» к либретто. Порой музыка дает тонкий подтекст, уясняющий содержание балета лучше всяких слов. Речь идет не столько о психологии и характерах действующих лиц, сколько о драматических ситуациях, мизансценах, то есть о крепких сюжетных спайках между строго танцевальными номерами, вносящих элемент драматического действия там, где старинные традиции предписывали лишь краткие невыразительные передышки между танцами. Эти «рамплиссажи» носили название — сюжет.

[1] ЖЧ, т. III, стр. 289.

В «Спящей красавице» есть настоящие драматургические эпизоды, далекие от непосредственной танцевальности и построенные по принципу оперного реализма. Но не только эти эпизоды, носящие в себе черты речитатива, отмечены драматургической осмысленностью: эта ценная черта присуща в известной мере и собственно танцевальным номерам. Правда, уже в «Лебедином озере» налицо элементы драматизма; однако «Спящая красавица» отличается более глубокой формой связи — таков, например, прием вторжения грозных мотивов в идиллическую канву танца.

После премьеры «Спящей красавицы» Чайковский уехал во Флоренцию и в течение сорока четырех дней написал «Пиковую даму». Гениальная опера была закончена 3 марта 1890 года, то есть через два месяца после первой постановки балета. При всей несоизмеримости жанров и сюжетов этих двух произведений, «Спящая красавица» непосредственно предшествует «Пиковой даме» и заключает в себе немало родственного с ней. Уже от интродукции балета идут нити ко вступлению «Пиковой дамы».

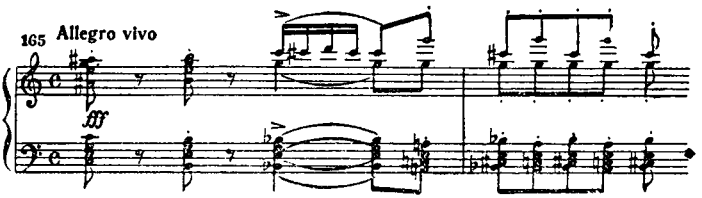
Если начать последнее с энергичной темы «неотвратимости» на фоне пунктированного сопровождения, то есть минуя начальный эпизод баллады Томского, то структура окажется весьма близкой строению интродукции «Спящей красавицы».

В обоих случаях темы представляют две по существу одинаковые пары: после «злого начала», обнаруживающего себя через резкие, остро ритмованные звучания «рокового» характера, следует ми-мажорная, ласковая и вместе с тем страстная тема в неторопливом темпе. Эта вторая тема, возникающая без всякого связного перехода, заслуживает названия темы любви, темы света и счастья. В «Пиковой даме» она более страстна, а в «Спящей красавице» нежна и спокойна. Таков образ доброй феи Сирени.

Оба образа — Карабос и Сирени — играют разную роль: злая фея активна, она идет на происки, обманы, насилия, и ее грозный голос слышится наряду с самыми различными музыкальными эпизодами, всюду внося смятение, в то время как фея Сирени не играет никакой драматургической роли. Каждый раз она выплывает в виде прелестной молодой девушки, освещенной лиловы-

ми лучами прожекторов, и снимает тяжкие заклятия с несчастных жертв феи Карабос. Фея Сирени действует посредством чудес, немотивированно: она подобна deus ex machina античных трагедий, в то время как Карабос действует с обдуманным коварством.

Тема феи Карабос:



обладает всеми признаками грозных, «устрашающих» музыкальных тем. Она делится на две части: хроматические ходы определяют первую часть с ее резкой ритмикой. Вторая часть темы не менее «демонична»: зловещие «мерцания», поддразнивания, дьявольский хохот переданы не только в рисунке верхнего голоса, но и характерными аккордовыми сменами. В первой части темы слышится типичная гармоническая формула, заимствованная у Листа и почти без изменения возрожденная в «Пиковой даме» и «Щелкунчике». Во второй части темы смены *ля* и *ля-диез* у английского рожка и вторых скрипок дополняют сардонический эффект от скачков верхнего голоса вниз и вверх на полуоктаву. Легко видеть, что музыкальная тематика Карабос решительно не вмещается в обычные ладовые схемы мажора и минора. Сказанное составляет сумму признаков уменьшенного лада.

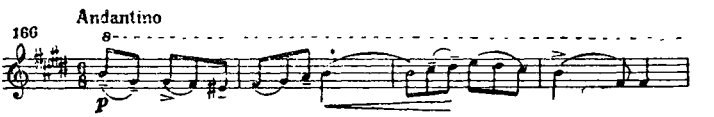
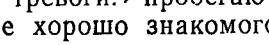
Во всяком случае, весь эпизод Карабос представляет редкое у Чайковского строгое применение сложных ладов, противоречащих установленным веками принципам мажора и минора [1].

Укажем на «угрожающие» черты, введенные композитором в качестве дополнительной характеристики феи Карабос: 1) стремительный пассаж шестнадцатыми вверх

[1] Отметим и другие признаки данного эпизода, противоречащие этим принципам: аккордовые смены по полутонам, частое звучание увеличенного трезвучия и уменьшенного септаккорда и почти сплошная неустойчивость, подчеркиваемая ходами на полуоктаву.

у смычковых, поддержанных деревянными, и разрешение уменьшенного септаккорда, через квинтсекстаккорд на басовом звуке *ля-диез,* в тоническое трезвучие си мажор, причем оба названных аккорда возникают у tutti на первой доле в взволнованном ритме, как в главной партии «Ромео»; 2) в том же четвертом такте, во время отмеченной паузы, валторны, корнеты и два тромбона интонируют лаконичный квартовый мотив. Эта зловещая реплика имеет тот же смысл, что и многозначительная мефистофельская усмешка на той же интонации в песне Мусоргского «Блоха»; 3) характерный ритм.

Итак, Чайковскому удалось создать всестороннюю музыкальную характеристику злого начала в его действенной форме путем мотивных, ладогармонических, ритмических и тембровых приемов. Каждый из них не нов, но синтез их обладает большой силой воздействия.

Образ феи Сирени создан противоположными средствами. Мелодия светла, напевна, нетороплива:

Образ феи Сирени — пассивный по своей сущности — получает музыкальную характерность не путем вычленения отдельных мотивов, их варьирования и повторения, а путем возобновления более или менее продолжительного отрезка данного эпизода. Образ Карабос, напротив, дан почти исключительно в виде отдельных элементов ее темы, которые подвергаются значительной разработке. Примером этого может служить первое появление Карабос в прологе. Она въезжает в повозке, запряженной мышами. Момент ее появления подготовлен большим музыкальным эпизодом тревоги: пробегают быстрые зловещие мотивы на фоне хорошо знакомого тревожного сопровождения 

Это ритм тревоги Татьяны, отчаяния Онегина[1]. После сплошного tutti суета умолкает. Слышатся прыжки Карабос (дерево и валторны). Эпизод целиком идет в

[1] Кода шестой картины в первой редакции, впоследствии замененная вторым проведением экосеза.

Г. Уланова — Аврора

уменьшенном ладу с типичными секвенциями по звукам уменьшенного септаккорда (по малым терциям вверх). По осязательности двигательных импульсов эта музыка напоминает эпизод мучительных усилий Альбериха, который карабкается по подводным скалам (первый акт «Золота Рейна»). В особенности характерны прыжки (фаготы и закрытые валторны) и сардонический смех старухи (флейты и гобои). Карабос издевается над королем и королевой, умоляющими злую фею не вредить новорожденной Авроре. В ответ на мелодию смычковых раздается злобный хохот. Во время «речи» родителей валторна интонирует интервал полуоктавы (тритон). Словом, весь арсенал устрашающих средств пущен тут в ход. Они единообразны и тем не менее сильны, так как вторгаются в идиллическую музыку добрых фей, родителей, Каталабюта. Злобная радость выражена в Allegro vivo, где основная тема Карабос у низких деревянных сочетается с хроматическим свистом флейт и ударами тарелок. Злая фея произносит свое проклятие: Аврора ус-

нет навеки. Музыка становится связной. Непрерывное движение шестнадцатыми на полутоновых интонациях у скрипок и альтов представляет собой обобщенный вариант зловещих мотивов Карабос. Это прообраз предсмертного танца Авроры в первом акте... Возобновляется эпизод Allegro vivo: танцуют крысы и пажи злой феи. После появления феи Сирени, освобождающей Аврору от заклятия старухи (возрождается уже знакомый по интродукции эпизод ми мажор), взбешенная Карабос исчезает. Пролог заканчивается идиллической музыкой феи Сирени.

Линия развития драмы непосредственно продолжена в первом акте, где, по существу, и заканчивается. Авроре шестнадцать лет. Юная красавица — воплощение женственности и счастливой непосредственности. Ее руки добиваются прекрасные принцы.

После знаменитого вальса си-бемоль мажор, полного очарования и блеска, самым замечательным номером является многочастный pas d'action, а также финал. Первый номер танца — Adagio, ми-бемоль мажор — одна из вершин светлой, проникновенной лирики Чайковского. Следующий танец фрейлин и пажей забавен благодаря оттенку беззлобной насмешки. Подлинным центром драматического действия являются вариация Авроры и кода. Вариация имеет форму вальса и сильно напоминает известный вальс из «Коппелии» Делиба. Уже во втором эпизоде вальса — Meno mosso — звучат злобные тираты Карабос (первые и вторые скрипки, аккорд меди, такты 4—5, 8—9), перебивающие спокойный мелодический рисунок гобоев, кларнетов и фагота. После каждого такого вторжения следует пауза с ферматой, точно сердце Авроры болезненно сжимается от предчувствия гибели [1]. Заключительная часть вариации Авроры — Allegro vivace — дышит безудержной радостью. Веселый ритм [2] и устремленная вверх мелодия воплощают трепет молодой жизни, радость бытия, полетность.

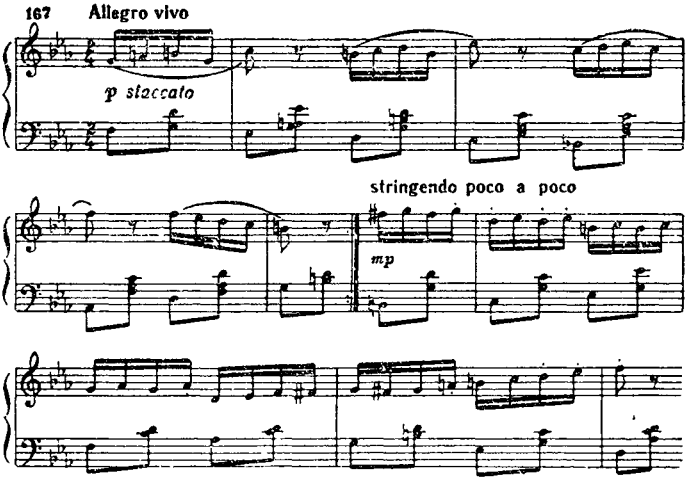
Чайковский решился передать этот образ путем применения распространенного жанра — и не ошибся: по-

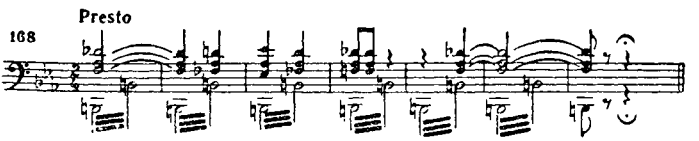
[1] Тот же смысл имеет вторжение подобных тират в ткань певучей темы побочной партии Первого фортепианного концерта Чайковского (каденция фортепиано соло в первой части).

[2] Тирата Карабос обратилась в затакт веселой мелодии!

лучился «душой исполненный полет» (Пушкин), воплощающий полное единство танца и музыки с ее элементарной и тем более сильной жизнерадостностью.

Кода pas d'action — Allegro giusto, соль мажор — является началом драматического действия: переход в ми-бемоль-мажорный вальс (l'istesso tempo) знаменует перелом: Аврора незадолго перед тем заметила среди поселянок старуху и, когда та передает ей блестящее веретено, с радостью берет невиданную игрушку. Томный вальс, сопровождаемый трелями, служит фоном танцу девушки, любующейся веретеном. Тут прямой переход к действию, один из примеров смыслового опосредствования танца.

Аврора укололась веретеном. Начинается трагическая музыка финала. Полутоновые ходы шестнадцатыми из темы Карабос приобретают выражение глубокой скорби. В соединении с роковыми ударами они звучат похоронно и вызывают в памяти скорбные эпизоды в творчестве Чайковского. Эта же фигура служит основанием несравненного в своей гениальной простоте предсмертного танца Авроры:

Склоняясь все ниже, Аврора продолжает кружиться в самозабвении. Танец становится быстрее (такт 9 и

след.). Мелодия выражает трепет уходящей жизни. Наконец, в заключительном Presto головокружительный танец внезапно прекращается. Аврора падает мертвой:

Нетрудно видеть в этом отрывке прообраз смерти графини («Пиковая дама»).

Следующий скорбный эпизод — Andante con moto, фа минор — всеобщие возгласы скорби, жесты отчаяния — является перефразировкой трагической коды «Ромео и Джульетты». Надгробное рыдание слышится в страстной мелодии виолончелей, поддержанной двумя фаготами, и в ответной фразе кларнетов, гобоев и флейт, под непрерывное тремоло высоких смычковых в низком регистре. Карабос сбрасывает с себя одежды поселянки и торжествующе смеется. Ее тема служит гибкой основой картинной «издевательской» музыки. Этим исчерпывается драматическая линия развития. Полукомический эпизод погони четырех принцев за исчезнувшей злой феей иллюстрирован музыкой, поразительно напоминающей адский шабаш из симфонической картины Мусоргского «Ночь на Лысой горе». Заключительный номер первого акта представляет собой эпизод появления феи Сирени. Тотчас же после этого эпизода возникает нечто новое: все царство погружается в глубокий сон.

Удар тамтама fff вводит в музыку волшебного превращения: трезвучия духовых *C, As, a F, c, C, c, As* (и промежуточные аккорды), постепенно захватывая нижний регистр от второй до большой октавы (на сплошном тремоло смычковых в высшем регистре до c_4), образуют формулу зачарованного сна. Сад обращается в лес. В музыке звучат сладостно спокойные фигурации скрипок и альтов, и под их шелест возвращается тема феи Сирени.

Необычайно богатая партитура второго и третьего актов не имеет прямого отношения к «музыкальным событиям» интродукции, пролога и первого акта. Сравнитель-

Сцена из первого акта балета «Спящая красавица»

но короткий второй акт — охота принца Дезире, танцы охотников и отплытие в зачарованное сонное царство — не заключает в себе буквально никакого сценического действия. Отметим лишь неторопливую, сладостно однообразную «панораму» (принц плывет в лодке, руководимый феей Сирени). Это Andantino, $^{6}/_{8}$, замечательно одновременным сочетанием равномерной трехчетвертной мелодии скрипок с двухдольным сопровождением басов pizzicato на фоне непрерывных ровных аккордов шестнадцатыми у духовых, длительностью в 73 такта. Мелодия растворяется в арпеджиях, в то время как сцена заволакивается туманом (такты 74 и след.). После музыкального антракта наступает картина сонного царства — Andante misterioso, на уже знакомой музыке волшебного превращения. Она обогащена тематикой Карабос у скрипок и виолончелей (такты 11—14, 31, 33). Присоединяются тема феи Сирени и баюкающая мелодия колыбельной. Эта длинная симфоническая картина звучит волшебно и доказывает, насколько многообразно было дарование композитора: ведь Чайковский, по общему признанию музыкантов его времени, не владел красочной палитрой «новой русской школы». Между тем достаточно напомнить о картинных эпизодах «Спящей красавицы», чтобы опровергнуть это утверждение.

Аврора
Марго Фонтэн —

Разрушение чар принцем Дезире (эпизод Allegro vivace) тематически построено на сильно деформированных мотивах Сирени, волшебства и покоренной Карабос (равномерные хроматические ходы в пределах малой терции, большой терции и кварты). Финал представляет собой блестящий марш ми-бемоль мажор: царство после столетнего сна просыпается.

Третий акт, подобно третьей картине «Щелкунчика», представляет собой одновременно и дивертисмент и апофеоз. Счастливая мысль М. Петипа придать отдельным номерам дивертисмента сюжетное содержание в виде отдельных сцен из сказок Перро нисколько не помогала расширить драматическое действие. Но сам по себе дивертисмент от этого выиграл. Смысл всякого хорошего дивертисмента в балетном спектакле вовсе не сводится к формальному чередованию танцев, иначе Чайковский не стал бы, в силу своих воззрений на искусство, тратить творческую энергию на создание подобных танцевальных сюит. Напротив, композитор с небывалой силой воплотил в третьем акте «Спящей красавицы» вереницу жизнеутверждающих образов. Правда, дивертисмент

Сцена из балета «Щелкунчик», 1892

«Щелкунчика» более оригинален. Но остроумная иллюстрация общеизвестных детских сказок позволяет укрепить в зрителях уверенность в благополучном конце и тем способствовать более широкому пониманию содержания балета.

«Спящая красавица» представляет центральный балетный opus Чайковского. Композитору удалось в момент высшего расцвета творческой деятельности создать музыку, в которой гармонично сочетается подлинное, хотя и упрощенное сюжетно-драматическое содержание с несравненным владением всеми жанрами классического танца и гибким, пластическим соответствием движения мелодии движению танцора.

В последнем своем балете композитор ушел несколько в сторону от этого удачного синтеза симфонизма и танцевальности, но углубил психологическую выразительность балетного спектакля.

Ларош писал, что в «Спящей красавице» «русский пошиб музыки, столь сильный у Чайковского последних лет, чувствуется то и дело... Дело не в местном колорите, который прекрасно соблюден, а в элементе более общем и глубоком, чем колорит,— во внутреннем строении музыки, преимущественно в основании стихии мелодии. Эта основная стихия несомненно русская». Ларош считал, что «Спящая красавица», вместе с другими лучши-

ми сочинениями композитора, «представляет высшую точку, до которой покамест дошла Глинкинская школа, ту точку, на которой школа уже начинает освобождаться от Глинки и открывать новые горизонты, до сих пор еще не выяснившиеся. В этой твердой привязанности к Глинковской почве, в этом постоянном росте, в этом медленном и неуклонном стремлении вверх такой залог жизненности и такая молодая сила, что всякое предсказание о том, куда пойдет это развитие и каких высот оно достигнет,— преждевременно»[1].

«Щелкунчик»

«Щелкунчик», балет-феерия в двух актах и трех картинах (ор. 71), сюжет заимствован из сказки А. Дюма «Casse-Noisette», в свою очередь переделанной из сказки Э. Т. А. Гофмана.

Программа балета заключается в следующем:

«Действие первое. В доме президента Зильбергауза елка. Являются гости. Елку зажигают. Вход детей. Когда дети уже получили подарки, входит советник Дроссельмейер и приносит свои подарки в виде кукол, которые движутся, как живые. Своей любимице, дочери президента Марии, он дарит также простого щелкунчика для орехов. Этот щелкунчик нравится девочке больше всех других подарков. Ее брат Фритц и другие мальчики, чтобы ее подразнить, отнимают у нее любимую игрушку и ломают. Мария в слезах ухаживает за сломанным щелкунчиком, как за больным, баюкает его и укладывает спать. Гости расходятся, праздник кончается, все удаляются. Елка тухнет. Но Марии не спится, она все думает о щелкунчике и ночью, воспользовавшись всеобщим сном, приходит взглянуть на него еще раз. Полночь. И вот она слышит, как со всех сторон крадутся мыши. Совершается чудо — елка все растет и растет; все игрушки и пряники оживают. Пробуждается и оживает тоже уродливый Щелкунчик. Начинается война с мышами, которые под предводительством своего царя легко овладевают пряничными солдатиками; тогда выступают против мышей оловянные солдаты под предво-

[1] Ларош. Статьи, т. II, ч. 1, стр. 178, 179.

Эскиз декорации второго акта
балета «Щелкунчик».
Художник К. М. Иванов, Петербург, 1899

дительством Щелкунчика. Затевается горячий бой. Щелкунчик сражается с царем мышей, и в тот момент, как последний уже одолевает, Мария, сняв башмачок, бросает его в царя мышей, тот гибнет, мыши побеждены, а Щелкунчик, обратившись в прекрасного принца, благодарит свою спасительницу и уводит в волшебное царство. Они пролетают мимо леса зимой, и все снежинки представляются Марии живыми существами.

Действие второе. Конфитюренбург, царство лакомств и сластей. Все придворные феи Драже, царящей здесь, ждут прибытия Щелкунчика и Марии. Они появляются. Все прославляют геройский поступок Марии, и начинаются танцы всевозможных сластей и лакомств»[1].

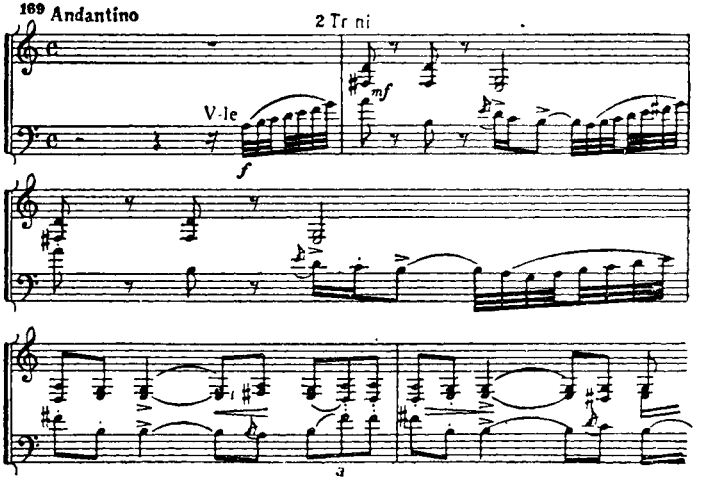
Чайковский приступил к балету в феврале 1891 года и окончил его в эскизах 24 июня того же года. Инструментовать он начал 22 января 1892 года, окончил партитуру 23 марта 1892 года.

«Щелкунчик» был исполнен в первый раз 6 декабря 1892 года в Петербурге. Ставил балет Л. Иванов. Мариусу Петипа принадлежит либретто «Щелкунчика». Чайковский писал музыку в точном согласии с либретто, против которого раздавалось много голосов, обвинявших

[1] ЖЧ, т. III, стр. 559—560.

Петипа в искажении сказки Э. Т. А. Гофмана. Между тем полностью переменить либретто, ввиду тесной его связи с содержанием и последовательностью гениальной музыки балета, было бы нецелесообразно. Впрочем, несмотря на такую связь, музыка выходит за пределы сказочного сюжета. Точнее — музыкальное содержание первой и второй картин неизмеримо глубже их фабулы и приближается к образам «Пиковой дамы», отчасти предвосхищая драматические элементы Шестой симфонии. Да и третья картина — «Царство лакомств»,— представляющая сплошной балетный дивертисмент, овеяна духом тихой печали, несмотря на отдельные бодрые эпизоды.

Печаль, составляющая основной колорит музыки «Щелкунчика», коренится субъективно в душевной угнетенности Чайковского. Сквозь благодушную атмосферу первого акта, с его миниатюрными, точно кукольными, маршами, питторескными танцами, «променадами», то и дело прорывается тревожная струя. Уже появление советника Дроссельмейера, добродушного чудака и любителя детских забав, звучит несколько загадочно. А еще раньше эпизод восхищения детей елкой предваряет контуры ночной сцены. Мотив фокуса (№ 4 — Andantino — альты в сопровождении двух тромбонов):



образует важный выразительный элемент, сопутствующий сценам раздачи подарков, появления куклы и оловянного солдата, и даже составляет ритмическую основу вальса и галопа кукол. К этому мотиву присоединяется другой, на одном звуке,— нечто «роковое» слышится в нем. Так Чайковский подготовляет музыку ночной сцены (вторая часть первой картины) — этой центральной по содержанию сцены балета.

Девочка остается одна. Ей не спится, она думает о бедном уродце Щелкунчике. Эпизод Moderato con moto pp сразу вводит слушателя в мир тревожных чувств, неопределенного страха, вызванного шорохами, непонятными шумами, возней мышей. Угрожающие звуки «мотива рока» (духовые соло), необычные звучания, близкие увеличенному ладу, зловещие «мерцания» пикколо, перебегающие glissando арф и тремоло смычковых, излюбленная «фатальная» последовательность аккордов у меди на органном пункте *ля* у литавр (ремарка «Ей страшно») — вся эта музыка кажется иллюстрацией к «Стихам, сочиненным во время бессоницы»:

Мне не спится, нет огня;
Всюду сон и мрак докучный,
Стук часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Ночи сонной трепетанье,
Жизни мышья беготня —
Что тревожишь ты меня?..
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Темный твой язык учу.

(Пушкин)

Описанный эпизод составляет начало большой симфонической картины, рисующей сны девочки. Нарастающая волна тревоги выражена разнообразными музыкальными средствами: издевательскими, «мефистофельскими» звучаниями кларнета и фагота (Allegro giusto), стуками, мышиным писком (фагот, чередующийся с пикколо, più allegro, такты 6 и дальше). Девочка объята ужасом: мыши наводняют комнату со всех сторон (сплошные ходы шестнадцатыми вверх по звукоряду тон-полутон). Раздается трагический мотив обреченности: Moderato assai, $h — d_1 — c — h_1$ на органном пунк-

те *H*. Видение исчезает. Начинается длительный процесс нарастания большого, горячего в своей задушевности чувства: волна все ширится, постепенно достигая высокого регистра путем беспрерывного секвенцирования напряженного мотива $h — cis_1 — dis_1 — e_1$, $cis_1 — dis_1 — e_1 — fis_1 — e_1 — dis_1$ у скрипок, а затем у всех смычковых (без контрабасов). Густое сопровождение и возникающие впоследствии имитации все увеличивают интенсивность звучаний и сближают их с темой любви из «Пиковой дамы». Эпизод заканчивается высшим утверждением человеческого начала — победным гимном fff всего оркестра (ля мажор). После ужасных видений наступает реакция: рост и утверждение личных чувств через преодоление угнетенности. Так заканчивается первый этап большой симфонической картины.

Следующая стадия — это битва игрушек с мышами (Allegro vivo). Переживания девочки отступают на дальний план. Звучит характерный сигнал гобоя на звуках $fis_2 — e_2 — e_2 — dis_2 — d$ $(cisis)_2 — dis_2 — e_2 — dis_2$... В дальнейшем сигнал этот вступает в единоборство с другим: $g — e — g — e$[1]. Раздается выстрел — сигнал к бою. Пряничные солдатики выстраиваются, их барабанщики — кролики — бьют тревогу[2]. Музыкальная картина боя основана исключительно на сложной игре сигнальных мотивов: м а р ш и р о в к и на кварте или квинте; фанфар на звуках трезвучий; с к а́ ч к и; трубного сигнала мышей на интервале полуоктавы (например, $h — f_1$). Наконец, уже упомянутый терцовый сигнал $g — e$ оказывается фанфарой пряничных солдатиков. Победа мышей выражается в том, что они поедают своих противников под звуки низвергающегося терцового мотива.

Следует вторая битва: выступает Щелкунчик во главе оловянных солдатиков. Тематика становится теплее, человечнее: ритмы военной тревоги наполняются трогательными интонациями, предвосхищающими вальс снежинок.

С другой стороны, войско мышей возглавляется огромным чудовищем — мышиным царем. Его музыкаль-

[1] Прототип арабского танца (танца кофе) из дивертисмента второго акта.

[2] Звучат только детские барабаны — таково предписание Чайковского.

Сцена (война) в «Щелкунчике»
(постановка в Польше)

ная характеристика звучит в своеобразных ходах басового голоса вверх, причем каждый звук предваряется форшлагом (виолончели и контрабасы ff). Мыши одолевают; звучит все та же игра сигналов — фанфары, маршировка, трубные призывы... В разгар битвы девочка со всей силой кидает свой башмачок в мышиного царя — и падает без сознания. Мышиный царь убит, мыши разбегаются, исчезают. Тихие аккорды тромбонов являются провозвестниками волшебной перемены: Щелкунчик превращается в очаровательного принца. Девочка приходит в себя.

Таков лаконичный конец большой симфонической картины, составляющей душу музыки «Щелкунчика». По своей «тематике ужаса» она целиком примыкает к четвертой и пятой картинам «Пиковой дамы» и является прообразом главной партии Шестой симфонии. Но, несмотря на это, музыка ночной сцены неравноценна по качеству отдельных эпизодов: после замечательной картины ночных страхов звучание битвы, при всей тонкости и блеске оркестровки, все же недостаточно насыщенно в интонационном отношении; битва, разыгрывающаяся в первой части Шестой симфонии, не в пример содержательнее.

Вторая картина «Щелкунчика» — лес зимой и вальс падающих снежинок — не представляет никакого продвижения вперед в смысле драматического действия. Первая сцена, до мажор (гномы славят принца, девочку и ее игрушки), представляет собой одно сплошное нарастание спокойно-торжественного гимна Andante.

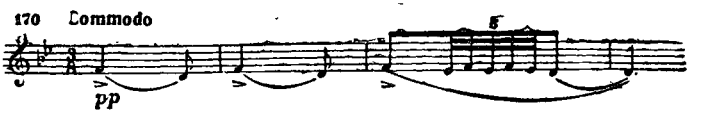
Мотивной основой секвенцирования служит уже знакомая тема любви девочки к Щелкунчику; нарастание выражается в прогрессивном повышении секвенций и crescendo до fff. Вальс снежных хлопьев, ми минор, построен на легком мотиве Щелкунчика. В сочетании с трехдольным вальсовым сопровождением и синкопами средних голосов получается своеобразный гибрид двухдольного и трехдольного размеров.[2] Грустная нисходящая мелодия звучит в низком регистре флейт из-за этих постоянных перебоев как-то по-особенному щемяще, тоскливо. Большую теплоту мелодия приобретает при переходе в высокий регистр кларнета. Вначале падавшие медленно, снежинки вдруг начинают быстро кружиться (мотив сплошными восьмыми, соль мажор), затем вновь печально никнут[1]. Прелестны хроматические орнаменты скрипок на фоне аккордов дерева, хор за сценой и pizzicato низких смычковых. Реприза вальса, ми минор, обогащена в отношении фактуры. Блестящая кода presto, ми минор — ми мажор, представляет по сути самостоятельный вихревой танец. Мотивы вальсовой темы «уплотняются», следуя друг за другом при непрерывной смене без пауз в двухдольном размере. Блестящий апофеоз в ми мажоре заканчивает собой первый акт.

Второй акт «Щелкунчика» — это длинный дивертисмент, лишенный сюжета, с музыкой, мало соответствующей фабуле сказки. Между тем самые танцы настолько оригинальны, подобраны друг к другу, настолько соответствуют идее большого балетного дивертисмента — показать все разнообразие людей, стран и наций в занимательной форме, что выдерживают сравнение с танцами из четвертого акта «Руслана». Тут и танец шоколада, ми-бемоль мажор, и прелестный по своему колориту (немолчная квинта $g — d_1$, тамбурин пальцем по коже)

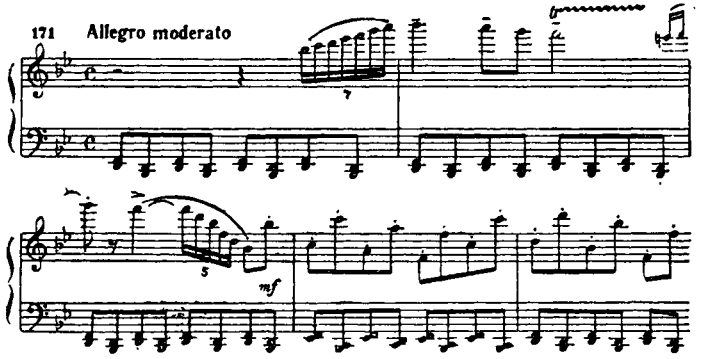
[1] Снежинки изображаются ансамблем танцовщиц.

[2] Хор состоит из 24 мальчиков или женщин и поет на звуке *ля*.

арабский танец кофе, с его трогательно грустной, неустойчивой по своему строению и вместе с тем как бы застывшей мелодией:



и совершенно исключительный по звучности китайский танец чая, си-бемоль мажор:



После этих трех экзотических танцев следует увлекательный трепак molto vivace, соль мажор; затем марионеточный танец пастушков с солирующей группой флейт на фоне низких pizzicato — Andantino, ре мажор, и полишинели — Allegro giocoso, ля мажор; знаменитый вальс цветов, ре мажор, и pas de deux — Andante maestoso, соль мажор, с вариациями; тарантелла си минор (соло принца), танец феи Драже, с его совершенно новыми для того времени звучностями солирующей под сопровождение pizzicato струнных челесты[1] — Andante ma non troppo, ми минор, и кода — Vivace assai, ре мажор.

Наконец, звучит финальный вальс и апофеоз си-бемоль мажор, написанные в большом балетном стиле.

[1] Чайковский ознакомился с этим инструментом у его изобретателя Мюстеля в Париже и первый применил его в России.

Чередование бодрых и меланхолических танцев действует тем сильнее, чем ярче контрасты между изящными печальными мелодиями арабского танца, танца феи Драже и других с такими огненными плясками, как трепак, тарантелла и им подобные. При этом, как мы видели, композитор остается в скромных пределах смены близких друг другу тональностей.

Оркестровка «Щелкунчика», отличаясь чертами, свойственными поздним партитурам Чайковского, представляет сверх того существенную особенность: несмотря на наличие максимального для того времени состава, позволяющего развернуть большую симфоническую картину ночи и грандиозные звучания финала, композитор применяет в иных эпизодах средства камерного оркестра, которым он учился у Бизе. Иной раз Чайковский после небольших инструментальных ансамблей, с их питторескной звучностью, вводит большой симфонический оркестр. Но последний не нарушает установившегося живописно-миниатюрного колорита. Примером служит китайский танец, где в продолжение первых семнадцати тактов сохраняется малый состав: флейта и пикколо, два фагота и pizzicati. Начиная с 18-го такта оркестровый состав растет. Но благодаря искусно поддерживаемому марионеточному характеру музыки и специфической комбинации инструментов полный состав оркестра не нарушает камерности звучания, тем более что и полный состав невелик: две флейты, пикколо, два кларнета, басовый кларнет, два фагота, одна валторна, колокольчики и смычковые (только pizzicati). Такая же оркестровка отличает и арабский танец (кофе), с той только разницей, что полный оркестр значительно больше: тройной состав деревянных духовых (при двух фаготах), тамбурин и смычковые.

С точки зрения истории жанра, балет «Щелкунчик» составляет переход от симфонических начал балетной музыки «Лебединого озера» и «Спящей красавицы» к марионеточным балетным представлениям типа «Ящика с игрушками» Дебюсси и «Петрушки» Стравинского. Сюжеты «Коппелии», «Щелкунчика» и «Петрушки» образуют последовательный ряд нарастания марионеточных элементов.

Двойственность жанра «Щелкунчика» — сочетание оперно-симфонических принципов с чертами театра ку-

кол — направлена на реалистические цели: мир кукол является аллегорией человеческой жизни — борьбы, страдания и побед. Великий композитор-гуманист вдохнул живую душу в образ куклы, наделив Щелкунчика чертами героизма и высшей человечности. Таким образом, грани между миром кукол и живой действительностью стираются, и эта аллегоричность фабулы сказывается уже при переходе от интродукции к первой картине.

Увертюра — марш, си-бемоль мажор — это настоящий питторескный жанр. Камерный состав оркестра: две флейты и пикколо, два гобоя, два кларнета, два фагота, две валторны, треугольник, смычковые без виолончелей и контрабасов (шесть партий divisi) — находится в полном соответствии с характером музыки. Она лишена басов; в ней нет ни одного звука ниже малой октавы, а высокий регистр достигает пределов четвертой октавы. Ведущая роль смычковых определяет выразительность бодрой мелодии. Между тем изоляция среднего и верхнего регистров сама по себе создает ощущение нарочитости. Поэтому начало первой сцены — квинта контрабасов и виолончелей *D — A* — сразу придает музыке недостающую ей почву, возвращает ей истинный выразительный объем.

Такие переходы охраняют музыку «Щелкунчика» от односторонности и придают ей подлинную диалектичность: мещанская среда родителей и хозяев становится аллегорией косности, а условный мир кукол одевается плотью, отражая глубокие чувства, составляющие основу истинного содержания музыки «Щелкунчика». Хорошо знакомая идея — представить человеческую жизнь в виде чередования музыкальных образов страдания, борьбы и просветления — высказана тут в новой и оригинальной форме представления, а не психологических переживаний действующих лиц, как, например, в операх Чайковского и отчасти в двух предыдущих балетах. Однако полное преобладание внешних признаков жанра, то есть полное господство сценической условности, не было и не могло быть задачей Чайковского.

Значительно позже в балетах Стравинского такое господство стало служить целям символизма, к которому Чайковский не имел прямого отношения. Поэтому композитор должен был прибегнуть к смешению жанра представления и стихии симфонизма.

Симфоническая картина ночи — это душевный ад Чайковского, вновь и вновь возникающий в его произведениях и властно требующий преодоления. Мучительный процесс приводит сначала к внутреннему просветлению (эпизод ля мажор), а затем уже появляется и внешняя санкция в калейдоскопе дивертисмента второго акта. Интересно отметить, что роль светлого, примиряющего начала выполняет фея Драже, подобная фее Сирени из «Спящей красавицы», и что обе феи получили весьма сходные музыкальные характеристики — плавные мелодии Andantino на $^6/_8$, обе в ми мажоре (см. эпизод появления феи Драже в начале второго акта «Щелкунчика»).

Итак, балет «Щелкунчик» представляет собой один из последних по времени вариантов все той же основной тематики Чайковского. Подобно «Пиковой даме», Шестой симфонии, циклу романсов на слова Ратгауза, «Щелкунчик» обязан своим возникновением, главным образом, философской концепции композитора — его философии жизни. Оригинальность разрешения задачи лежит во введении кукольно-марионеточного жанра, нигде не переходящего за черту реализма.

«Чародейка»

После «Манфреда», заставившего Чайковского во время создания этого сочинения жестоко «хандрить и нервничать», композитор обратился к оперному воплощению темы жизненно полнокровной, утверждающей, несмотря на трагическую развязку, ценность жизни. Петр Ильич выбрал в качестве либретто народно-бытовую драму И. В. Шпажинского «Чародейка», в которой его привлек народный тип молодой прекрасной женщины, владеющей неотразимой «нравственной красотой и силой». Связь этого типа с породившей его народной средой Петр Ильич великолепно передал в музыке оперы, особенно в первом действии.

Опера «Чародейка» создавалась в течение двух лет, с большими перерывами и очень неравномерно. Сюжет увлек композитора после первого знакомства с драмой, при ее прочтении. Эта пьеса шла в то время в Петербургском драматическом театре. Чайковский обратился к Шпажинскому с просьбой переработать драму в опер-

тое либретто. В результате сотрудничества с автором первые три акта и слитые в один два последних акта претерпели некоторые изменения. Шпажинский охотно шел навстречу всем пожеланиям композитора, но далеко не все из них он смог выполнить. Так, например, желательной Чайковскому возможно большей концентрации действия и устранения излишней многословности либретто достигнуто не было, и это во многом повредило опере. Над эскизами Чайковский работал в течение года — с начала сентября 1885 года и кончая 18 августа 1886 года. Партитура закончена 6 мая 1887 года.

В первом действии показан постоялый двор на берегу Оки, против Нижнего Новгорода, принадлежащий куме Настасье. Здесь собираются разные люди, недовольные властями. Хозяйка привлекает всех своей приветливостью. Ненавистный всем наместник Новгорода неожиданно появляется на постоялом дворе, чтобы лично проверить донос на куму Настасью. Кума пленяет наместника, тот подпадает под ее влияние, а друзья Настасьи торжествуют.

Второе действие происходит в саду у князя-наместника. Княгиня ревнует мужа к куме. Сын наместника, узнав о пристрастии отца к Настасье, дает клятву убить куму.

Третье действие — у кумы. Наместник полон страсти к Настасье, но та решительно отвергает его притязания. Ночью, после ухода разгневанного князя, является княжич. Кума не боится молодого мстителя: она уже давно его тайно любит. Княжич покорен красотой кумы; в нем вспыхивает ответное чувство.

Действие четвертое происходит в глухом лесу. Переодетая княгиня приходит к живущему в пещере колдуну Кудьме и просит у него зелье, которым собирается отравить куму. Появляется кума, ожидающая княжича: они условились вместе бежать. Княгиня, под видом странницы, дает напиться Настасье отравленной воды, и та умирает на руках возлюбленного. Князь, явившийся, чтобы настигнуть беглецов, в бешенстве убивает сына. Разражается гроза. Обезумевший князь падает без чувств.

Премьера оперы состоялась 20 октября 1887 года в Петербурге под управлением автора. Постановка была великолепной, но исполнение оставляло желать луч-

Е. Цветкова в роли Кумы («Чародейка»)

шего. В этом смысле больше всего пострадали роли кумы и княжича: Э. Павловская теряла голос, а один ее драматический талант не мог спасти положения; Васильев 3-й, певший княжича, не обладал артистическими данными. Однако замена исполнителей не была произведена, «Чародейка» быстро перестала давать полные сборы и недолго держалась в репертуаре. Единственная постановка оперы в Москве 2 февраля 1890 года была неудовлетворительной во всех отношениях.

Слава Чайковского уже не позволяла рецензентам резко бранить новую оперу. Все же большинство из них преподнесло композитору под прикрытием почтительных фраз ряд горьких «истин»: о неспособности Чайковского к оперной музыке вообще и к народной бытовой драме в частности. Словом, «Чародейка», по выражению Петра Ильича, «почетно провалилась», хотя сам композитор ценил ее высоко. Модест Ильич приписывал неуспех чрезмерной детализации либретто, составленного Шпажинским.

Чайковский положил много труда не только на сочинение, но и на разучивание оперы, на уговоры

Э. К. Павловской, настроенной против роли Настасьи, на купюры и замены, диктуемые заправилами сцены. Об этом свидетельствуют многочисленные карандашные вставки, сокращения и пометки в печатном клавире, хранящемся в Доме-музее Чайковского в Клину.

Сохранились и высказывания композитора о сюжете трагедии и о том, как следует понимать характеры действующих лиц. Мы приведем их полностью.

«Дорогая, милая Эмилия Карловна,— пишет Чайковский Павловской 12 апреля 1885 года,— я не только не рассердился, читая Ваш крайне неодобрительный отзыв о «Чародейке», но очень благодарен Вам, ибо мне чрезвычайно хотелось знать Ваше мнение и я только что собирался просить Вас побывать в Александринке и сообщить Ваши впечатления. Но, конечно, не скрою, что мне неприятно то обстоятельство, что Вам роль Чародейки не нравится. Знаете что? Вам, подобно мне, следовало бы не смотреть, а прочитать «Чародейку»... Может быть, Шпажинский сам виноват, что на сцене не получается то впечатление, какое бы следовало. Он, впрочем, сам отлично сознает, что многое ему не удалось в исполнении замысла, и при составлении либретто оттенит действующие лица ярче, правдивее, сильнее. Да и в самом ходе драмы многое будет совершенно изменено, а последний акт совсем другой будет,— чрезвычайно эффектно и удачно им вновь задуманный. Я Вам скажу, что по замыслу «Чародейка» свидетельствует о большом сценическом таланте Шпажинского, и, повторяю, если этот замысел выполнен не совсем удачно, то это потому, что он еще недостаточно обдумал форму и отделку. Я совершенно не так воображаю и понимаю Настасью, как Вы. Конечно, она гулящая баба, но чары ее не только в том, что она говорит красно и всем в угоду. Этих качеств достаточно, чтобы привлекать в ее кабачок... Но как заставить только этим княжича из лютого врага, пришедшего убить, сделаться страстно преданным любовником? Дело в том, что в глубине души этой гулящей бабы есть нравственная сила и красота, которой до этого случая только негде было высказаться. Сила эта в любви. Она сильная женская натура, умеющая полюбить только раз навсегда и в жертву этой любви отдать все. Пока любовь была толь-

М. А. Славина
в роли Княгини
(«Чародейка»)

ко в зародыше, Настасья меняла свою силу на мелкую монету, т. е. забавлялась тем, что поголовно влюбляла в себя всех, кто попадался. Тут она просто симпатичная, привлекательная, хотя и развращенная баба; она знает, что пленительна, довольствуется этим сознанием и, не быв просветлена ни верой, ни воспитанием, в своем сиротстве поставила себе единственной задачей весело жить. Но является тот, кому суждено затронуть молчавшие до сих пор лучшие струны ее нутра, и она преображается. Жизнь для нее делается пустяком, если она не достигнет цели; сила ее пленительности, прежде действовавшая стихийно, бессознательно,— тут является несокрушимым орудием, которое в одно мгновение сламывает врожденную силу, т. е. ненависть князя. Затем тот и другой отдаются бешеному потоку любви, который приводит к неизбежной катастрофе, ее смерти, и смерть эта оставляет в зрителе примиренное и умиленное чувство. Разумеется, я говорю о том, как это будет у меня в либретто, а не так, как это теперь в драме. Шпажинский превосходно понял, что мне нужно, и согласно моему по-

Сцена из оперы «Чародейка»

ниманию оттенит главные действующие лица. Он сгладит некоторые резкости в manière d'être Настасьи и выдвинет сразу характерными штрихами скрытую силу нравственной красоты ее. Он и я, а потом Вы (если Вы примиритесь с ролью) сделаем так, что в последнем акте все плакать будут... Прельстившись Чародейкой, я нисколько не изменил коренной потребности моей души иллюстрировать музыкой то, про что Гёте говорит: das ewig weibliche zieht uns hinan! (вечно женственное нас привлекает.— *А. А.*). То обстоятельство, что могучая красота женственности скрывается у Настасьи очень долго в оболочке гулящей бабы, скорее усугубляет сценическую привлекательность ее. Отчего Вы любите роль Травиаты? Отчего Вы должны любить Кармен? Оттого, что в этих образах, под грубой формой, чувствуется красота и сила. Уверяю Вас, что Вы и Чародейку полюбите. Об других действующих лицах не буду много распространяться. Но скажу Вам, что княгиня у меня будет тоже в своем роде сильной натурой. Если Вы поняли этот характер только как тип ревнивой влюбленной старухи, то, значит, эта роль была скверно исполнена. Она ревнива не к личности князя, а к

Эскиз костюма Княжича из оперы «Чародейка». *Художник М. А. Врубель*

своему княжескому достоинству; она, одним словом, бешеная аристократка, помешанная на соблюдении чести р о д а, и готова отдать ради нее жизнь и идти на преступление» [1].

Итак, кума Настасья, по справедливым словам композитора, приближается к облику Кармен или Травиаты. Добавим, что кума — женщина из самой толщи народа и что, следовательно, она несравненно более родственна Кармен, нежели субтильной салонной куртизанке Виолетте. Чародейка — это русская Кармен XVII века, женщина с выдающимся характером, нашедшая себя лишь с момента встречи с княжичем, но единственная за всю ее жизнь подлинная любовь оказалась для нее роковой. Главное отличие кумы Настасьи от ее испанского прототипа заключается в полном отсутствии в ней злого начала. Она ровна, приветлива с людьми, посети-

[1] «Чайковский на московской сцене». М.—Л., 1940, стр. 332—334.

Эскиз костюма ловчего Журана из оперы «Чародейка». *Художник М. А. Врубель*

тели трактира любят ее «по-хорошему», берут под свою защиту. Ее поведение не отличается губительной игрой в любовь; нет в ней ничего издевательского, загадочного или зловещего, нет того демонизма, которым так богата натура Кармен. Роднит ее с героиней Мериме — Бизе главным образом свободолюбие плебея, и от этого ее основного качества столкновение с «бешеной аристократкой», княгиней, приобретает не столько узко психологический, сколько социальный интерес.

«Чародейка», наряду с «Опричником», является в основном социальной драмой, и в этом заключается их значение среди прочих опер композитора. Наиболее сильно эта сторона показана в великолепном первом акте трагедии. Он полон жизни, заражающего веселья и является одним из немногих произведений оперного жанра, где основа заключается не только в сочувствии народу, но где самый народ выступает от своего имени и недвусмысленно выражает свое отношение к «властям предержащим». Трактир на берегу Оки становится средоточием людей, находящихся на подозрении у началь-

ства, и кума тем самым навлекает на себя подозрения князя-наместника, действующего по наущению дьяка Мамырова. Уже начиная со второго акта действие быстро суживается и сосредоточивается на любовной истории с соперничеством между отцом и сыном, с сыноубийством, с логовищем колдуна, с отравлением. Но первый акт остается образцом народного оперного спектакля. Множество людей из народа, толпящихся в трактире кумы, появляются лишь в первом акте, где они выступают индивидуализированно, а не как безличные участники хора (кстати, действующего активно в данном акте). Эпизодическое появление их в последнем акте в качестве провожающих куму подчеркивает, что народ любит куму и поддерживает ее; недаром Настасья говорит княжичу: «Народ меня в обиду не дал бы». В силу этих соображений мы останавливаемся на первом акте.

Действие первое начинается хором гостей. Непринужденно льется унисонный мужской хоровой напев, прерываемый короткими репликами отдельных гостей. Нижегородский купец Балакин со злобой говорит о старом князе-лиходее, разорившем людей так, что «жить не мочно». Беглый монах Паисий произносит лицемерные речи, пересыпанные церковнославянскими выражениями. Дядя Настасьи — Фока подсмеивается над монахом. Группа гостей шумит и ссорится и уже готова пуститься в драку... Но при звуках величавой народной песни все прислушиваются. Поет кума Настасья, ей вторит ее подруга Поля и женский хор. Хор девушек постепенно приближается, и под звуки прекрасной песни «Пойду ль, выйду ль на долинушку» входит кума. Гости радуются, приветствуют ее и восхищаются ею.

Чайковский не мог дать лучшей характеристики куме, когда связал ее первое появление с народной песней. Такова и она сама: благодатна для людей, величава, как природа. Люди доверяют ей свои горести, жалуются на трудную жизнь. Девушки издеваются над Паисием; сцена эта подчеркнута юмористической музыкой, в которую вплетается забавный плясовой мотив. Гости, ненавидящие Паисия, присоединяются к насмешкам; монах отмалчивается. Не успела утихнуть перебранка, как начинается новая сцена: приближаются лодки, причаливают новые гости.

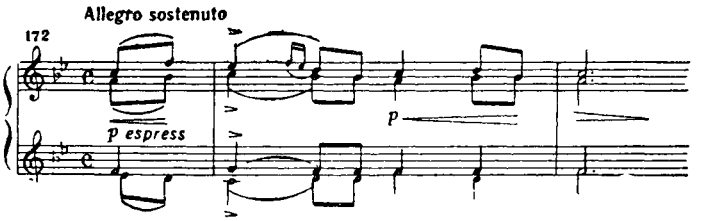
Эскиз костюма Кудьмы
из оперы «Чародейка»
Художник М. А. Врубель

На берег сходят гостиный сын Лукаш и кулачный боец Кичига. Лукаш одаряет девушек гостинцами; начинается веселье пуще прежнего. Молодежь настроена свободолюбиво: при звуках дальнего благовеста возникает спор между молодыми людьми, требующими песни, и пожилым купцом Балакиным, приглашающим молиться. «Намолились, будет с нас! Старики и так нас сжили бранью со свету... У кумы мы не за тем!» Кума поддерживает молодежь. Она обвиняет стариков в деспотизме, в лицемерии и в бесстыдстве. Гости восторженно вторят куме.

Все эти разнообразные сцены с многочисленными действующими лицами сопровождаются почти сплошь музыкой плясового или народно-песенного склада; отдельные «номера» естественно вливаются в последующие, бойкий живой ритм не прекращается, объединяя различные песни, отдельные реплики, бытовые сценки. Содержание всех речей сводится к недовольству властями и к восхищению Настасьей: «На тебя взглянуть довольно, чтобы в сердце ей [удали] взыграть!»

Благодаря четкому ритму оркестрового сопровождения все хоры, песни, речитативы заключены в крепкую броню, сжаты, лаконичны, великолепно произнесены.

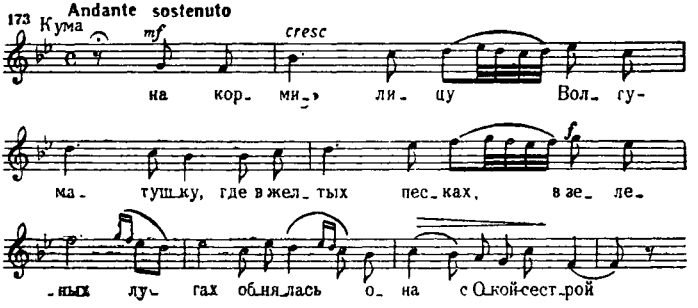
Наступает центральный эпизод первого акта — знаменитая ария кумы. Композитор придал ей настолько важное значение, что даже интродукцию к опере построил преимущественно на этом привольном напеве. Особенность арии заключается прежде всего в ее ладовом строении. Формально она написана в си-бемоль мажоре; ее начало и реприза представляют главным образом ряд неустойчивых каденций в натуральном мажоре, а первая и последняя фразы кончаются на доминанте:



В средней части[1] главенствует суровая простота созвучий натурального минора.

Эта важнейшая особенность музыки определяется, как и другие, гармоническим слиянием с превосходным текстом арии. «Глянуть с Нижнего, со крутой горы, на кормилицу Волгу-матушку, где в желтых песках, в зеленых лугах обнялась она с Окой-сестрой. Стариков-попов позабудешь, все! Что за ширь кругом! Конца-краю нет! И засмотришься, залюбуешься, и в самой тебе та же ширь-простор, вольной птицею полететь туда, во раздолье то душа просится!» Речь идет о незабываемой панораме, открывающейся с нижегородского кремля на слияние Оки с Волгой. Музыка арии поражает своей широтой и свободой. Легко вообразить, что все эти прекрасные интонации рождены непосредственно, представляют плод импровизации. Кажется, будто это песнь вольной души, чувствующей свое полное слияние со стихией воздуха, воды и земли,— до такой степени

[1] Структура совпадает со строением мелодии альпийской феи — средний раздел в скерцо симфонии «Манфред».

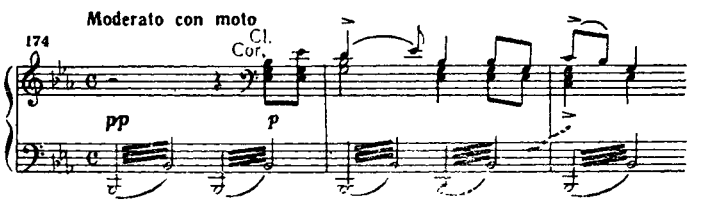
песня составляет одно целое с необозримым простором. Она рождена в самозабвении. Отсюда ее отдельные фразы с их заключительными долгими, тянущимися звуками, отсюда же аккорды арфы на заключительных звуках. Это же определяет кудреватую, раскидистую мелодию с ее неожиданными, но всегда естественными оборотами:

Кума — это воплощенная песня, да и сама она просится в песню! Мелодия арии очень прихотлива; ее интонации имеют много общего с характерными изгибами русской протяжной песни. Тем не менее она вполне оригинальна. Начиная от первой фразы и кончая речитативом средней части от слов «Стариков-попов...», с его расширением метра [1],— все это и многое другое дает основание считать арию новым шагом вперед в деле применения народно-песенных интонаций в оперной и концертной музыке.

Ария кумы не вызывается насущной сценической необходимостью: она ни к кому не обращена. Молодая женщина поверяет песне свои сокровенные чувства и стремления. Основная мысль, вернее, ощущение, выраженное в ее арии,— стремление к свободе, к привольной жизни. Чайковский как нельзя удачнее поместил

[1] За единицу измерения принимаем четыре восьмых: «стариков-попов» — 1, «позабудешь, все» — 1, «что за ширь кругом» — 2; «конца-краю нет» — 2; «что за ширь кругом» — 3; «конца-краю нет, конца-краю нет» — 6.

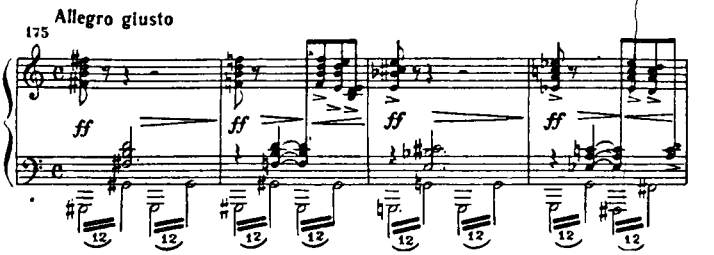
эту песню-credo после народной сцены и перед появлением княжича. В отличие от подавляющего большинства подобных арий, ее содержанием является не любовь, а природа и вольная воля. Любовь приходит позднее...

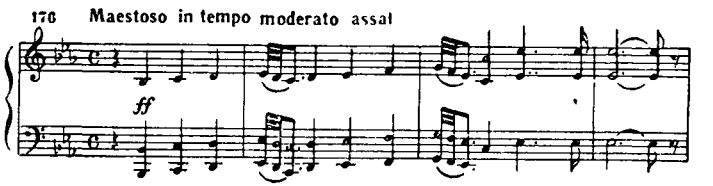
Княжич Юрий в лодке возвращается с охоты. Кума давно уже знает его и не только разделяет общие симпатии народа к нему; Настасья восхищается им, волнуется при виде его, короче — почти любит юношу: «...как божий день! Пригожей нет его! Высок и статен и могуч. Отвагой взор горит его под бровью соболиною... До всех он добр, участливый. В обидах и насилиях опричь его народу нет заступы-оборонушки!»

Появление княжича отмечено новой мелодией оркестра народно-величального характера:

Впоследствии она звучит у хора, приветствующего появление княжича, и вообще пронизывает всю музыку: под звуки этой мелодии Настасья рассказывает Поле о Юрии, и этот же мотив главенствует во время краткой беседы княжича с народом. Высадив ловчего Журана, княжич плывет дальше: ему некогда, он спешит домой. Опять начинается веселье, раздается плясовая песня у женского хора, сочетающаяся с речитативными репликами.

Но вдруг наступает всеобщее смятение: едет наместник-князь — злая, ненавистная сила. Все в ужасе: «Врасплох, знать, задумал накрыть, невзначай!» Кума полна самообладания: она знает, что наместник хочет круто расправиться с ее постоялым двором, да и с ней самой. Ей остается одно — одурачить свирепого князя, обезоружить его почтительным и ласковым приемом.

Музыка, передающая ужас и смятение народа, предвосхищает внезапное страшное fff в начале разра-

ботки Шестой симфонии: те же разящие короткие удары, то же громоподобное тремоло, та же внезапность обрушивающейся на человека беды:

Гости, взбешенные приездом «этих псов», собираются принять их «по-свойски». «Кумы в обиду не дадим». Благоразумная Настасья успокаивает разбушевавшихся друзей: «Ничьей заступки мне не надо!»

Музыкальная характеристика князя, а заодно ближайшего его помощника дьяка Мамырова маршеобразна, полна грубой силы:

Сановные посетители обрушиваются на куму площадной руганью. Но она почтительным обращением и полными такта речами, а главное — своей красотой быстро обезоруживает князя и даже добивается полного посрамления Мамырова. Дьяк, не перестающий науськивать князя против «скверных гульбищ», «срамословья» и «игрищ бесовских», с горечью видит, что наместник не гнушается вином, поднесенным ему Настасьей. С возрастающим возмущением Мамыров убеждается, что его властелин с удовольствием смотрит пляски скоморохов. Но величайший позор еще впереди: по просьбе лукавой кумы князь заставляет

Мамырова плясать при всем честном народе на посрамление врагам! Толпа смеется. Такой обиды дьяк стерпеть не в силах. Становится понятным то рвение, с которым он впоследствии доносит княгине о поведении князя. Позже дьяк содрогается от одного воспоминанья о своем позоре: «...меня, меня плясать заставить! Да я, холоп, скорее шапку скомороха на твой напялю княжий лоб, чем ту обиду позабуду!» Короткий монолог прославился благодаря неподражаемому исполнению роли Мамырова Ф. И. Стравинским. Во время монолога в оркестре звучат те же страшные удары, что и при появлении князя у кумы.

Музыка финальной сцены первого акта сложна и богата. После речитативного диалога с кумой князь пьет вино и бросает в осушенную чашу драгоценный перстень — подарок куме. Длинный дециметт, выражающий различные чувства действующих лиц, звучит на фоне хора. Значение этого несколько молитвенного по характеру ансамбля меньше, чем того хотел композитор: он не играет роли прославленного канона из «Руслана», не разделяет действия на две различные части — вообще не служит моментом перелома действия. Дециметт представляет необходимую передышку в живом, бойком и пестром потоке веселья. Звучность хора и огромного ансамбля без сопровождения оркестра свежа и необычна.

Возобновляется общее праздничное веселье. Захмелевший князь принимает участие в постепенно разрастающейся плясовой песне про яр-хмель. Первое действие заканчивается увлекательными скоморошьими плясками.

Важнейшая отличительная черта оперы «Чародейка» — ее песенность — продолжает господствовать и во втором акте. Речитативы, за исключением партий Мамырова и Паисия, довольно бледны. Зато главные эпизоды, начиная от лейтмотивов князя, княгини и Юрия и кончая дуэтами и хорами, полны напевности. Чайковский достигает огромного драматизма в сцене ссоры княгини с князем.

Народ ломится на княжеский двор: «По торгу, по дворам наместничьи холопы разбой чинят, а нам управы никакой!» Эта оживленная хоровая сцена характерна быстрой и частой переброской реплик от одной

хоровой группы к другой (или к солисту), унисонами, имитациями и вообще большой свободой фактуры. После первого акта эта народная сцена наиболее ясно раскрывает социальную основу оперы.

Третий акт — это акт песенных диалогов. В центре внимания — две большие сцены: диалог Настасьи с князем и ее любовная сцена с княжичем. Первый диалог обрисовывает свирепого князя, начиная от его страстного ариозо до отдельных реплик. Впервые в нем пробуждается нечто человеческое, и слушатель, вместе с кумой, проникается смутной жалостью к нему. Любовная сцена между кумой и княжичем должна была бы составить вершину музыкальной драмы. Однако она вышла недостаточно собранной из-за многословности и растянутости действия. Но в хорошем исполнении третий акт захватывает слушателей своей прекрасной музыкой, несмотря на недостатки драматургии.

Гораздо серьезнее урон, наносимый опере в целом неудачной драматургией финала. Чайковский просил Шпажинского: «Нельзя ли сделать так, чтобы трагедия закончилась всенародно? Как сделать, чтобы *народ* при этом был?»[1] Народ в финале нужен был композитору для уравновешенности общего соотношения сил, действующих в опере; первый акт имеет слишком большой перевес в этом смысле. Гибель Настасьи не должна была пройти бесследно, а получить отражение в народной сцене (как, например, в «Орлеанской деве», либретто которой делал сам Петр Ильич и где в финале народ высказывает возмущение казнью героини). Но Шпажинский не сумел выполнить это пожелание Чайковского, и в финале образ Настасьи вытесняется из памяти слушателей заключительной сценой убийства княжича и безумия князя. Композитор выражал недовольство финалом в письме от 10 апреля 1887 года к жене драматурга, Ю. П. Шпажинской: «Между нами будь сказано (не говорите Ипполиту Васильевичу), я не люблю это действие или, лучше сказать, разлюбил. Оно скомкано, искусственно склеено, длинно, сложно и страшно мрачно!»[2]

[1] Журнал «Культура театра», 1921, № 6, 20 мая.
[2] ЧТ, стр. 318.

В музыке четвертого акта прославленное ариозо кумы (ми мажор), превосходный в своем суровом величии хор ловчих (до минор), страстно меланхолическое ариозо княжича (ми минор) принадлежат к лучшим страницам лирики Чайковского. «Чародейка» сильна не только русской напевностью музыки и картинностью. Она замечательна тематической работой. Но лейтмотивизм оперы, ее музыкальный подтекст также пронизан песенностью.

Перед Чайковским вновь стала задача создания русского оперного мелодического языка, разрешенная им еще в «Евгении Онегине», но в «Чародейке» имеющая особенное значение ввиду того, что основная героиня показана в родной ей сфере народной жизни.

Композитор не пошел по пути использования традиционных приемов в русской опере; он придал музыкальному образу Настасьи современные черты, выразившиеся в обобщенных национальных признаках ее музыкальной партии.

Ларош в своей рецензии на «Чародейку» (1890) не преминул отметить резкий разрыв Чайковского с традиционными выразительными средствами, разрыв, который Ларош осудил. Наиболее «счастливым номером всей партитуры» Герман Августович считал дуэт княгини и княжича «Дай нам бог» [1].

Интересно, что Кашкин об этом же дуэте писал следующее: «...дуэт этот совсем заправски формальный. При всей красивости этого номера, отзвук старомодности, какого до тех пор в опере не слышалось, невольно заставляет думать, что такой дуэт не совсем у места среди предшествующего и последующего».

Далее Кашкин подчеркивает, как губителен для «Чародейки» всякий шаблонный прием певцов, вносящий «решительный разлад между композицией и исполнением. А где же найти подбор артистов, свободных от условных привычек и манер? Нужно, чтобы прежде народилась русская школа пения, чтобы она стала основой изучения вокального стиля в русских консерваториях, оттуда перешла бы на сцену и сменила ту художественную фальшь, которую мы слышим в

[1] Ларош. Статьи, т. II, ч. 1, стр. 153—165.

большей или меньшей степени на всех русских оперных сценах, всего более в исполнении русских же опер»[1].

Кашкин отмечает также навредившие опере многословность либретто и мелодраматические «невероятности» финала. Так же как и Ларош, Николай Дмитриевич восхищается изобилием мелодических красот в «Чародейке», но, в отличие от Германа Августовича, он видит полное соответствие музыки поэтическому образу Настасьи, тонко подмечая основную черту ее характера — «спокойную величавость», прекрасно выраженную Чайковским.

Выделение Кашкиным «старомодного» дуэта в «Чародейке», а также указание на разрыв между музыкой и рутинным стилем исполнения, не имеющим ничего общего с русской школой пения, показывают, что Николай Дмитриевич глубоко понимал сущность оперной реформы Чайковского, порывавшего с традицией во имя яркой передачи в музыке русских национальных черт, запечатлеваемых им в новых, подсказанных самой жизнью формах.

Гибкий и развитый мелодизм оперы «Чародейка» звучит и в наше время, спустя восемьдесят лет, как музыка, совершенно свободная от стилистических условностей и вместе с тем несущая в себе красоту русской национальной песенности, с ее широтой, «спокойной величавостью», искренним порывом.

«Пиковая дама»

Опера «Пиковая дама» была создана в исключительно короткий срок: между 19 января и 3 марта 1890 года во Флоренции написаны эскизы, партитура окончена 8 июня; либретто оперы, принадлежавшее перу Модеста Ильича, композитор получал по частям из России. Первая редакция либретто, предназначенная для Кленовского, была значительно ближе к пушкинскому оригиналу.

Значительная переработка текста была вызвана требованиями директора императорских театров Всеволожского: так, например, действие перенесено в екатеринин-

[1] Н. Д. Кашкин. Избранные статьи о П. И. Чайковском. М., 1954, стр. 106, 107.

Карикатура на Чайковского

скую эпоху. По-видимому, Всеволожский задался целью создать блестящий обстановочный спектакль. Чайковскому удалось сочетать парадность сцены маскарада с передачей тонкой психологической драмы Германа. «Пиковая дама» представляет очень сложное художественное явление: композитор достиг небывало полного сочетания двух сторон жизни — внешней и внутренней. Это поняла публика первых представлений, но совершенно не поняла критика. Один из критиков утверждал, что в опере «внешний блеск» берет верх «над внутренним содержанием...».

Только Н. Д. Кашкин дал очень интересную и тонкую оценку «Пиковой даме» в трех больших статьях, связанных с петербургской постановкой. Кашкин очень высоко ставил вторую картину оперы, где, по его мнению, «мы встречаемся со всеми лучшими качествами П. И. Чайковского как художника, с его мелодическим богатством, с громадным мастерством техники и, наконец, с тем здоровым реализмом, который составляет од-

ну из характернейших черт его таланта, гораздо ярче и сильнее свидетельствующую о его кровном родстве с русскими художниками, поэтами, романистами, нежели какое-либо употребление народных мелодий»[1].

Римский-Корсаков лишь спустя много времени оценил по достоинству это сочинение и уже после смерти Чайковского выражал сожаление, что не успел при жизни сказать Петру Ильичу свое мнение о «Пиковой даме» как о лучшей его опере.

7 декабря 1890 года на сцене императорской русской оперы в Петербурге состоялось первое представление «Пиковой дамы» под управлением Направника.

Главный режиссер театра Кондратьев письменно доносил директору театров об этом спектакле (как и о каждом спектакле в течение пятнадцати лет своей службы). Приводим выдержки из этого интересного рапорта.

«В высшей степени интересно узнать историю, как написана эта опера. В прошлом году в это время ставился балет «Спящая красавица» Чайковского, о «Пиковой даме» не было еще и помину. На репетициях балета начались разговоры о том, чтобы Чайковский к нынешнему сезону написал оперу.

Вашему превосходительству пришла мысль поручить написать оперу на сюжет «Пиковой дамы». Весь план либретто и весь ход действия вами были указаны Модесту Ильичу Чайковскому — брату композитора. За дело принялись горячо, Петра Ильича стали уговаривать поторопиться написать оперу к весне, и он после громадного успеха его балета, уезжая в Италию, повез с собой уже готовый первый акт либретто. Писал он оперу с такой быстротой, что в апреле уже им был прислан полный клавираусцуг оперы к Юргенсону для печатания. Летом были разосланы партии артистам, а в августе месяце хоры уже выучили начерно оперу...

Поистине можно сказать, что опера эта как либретто, как постановка заключает в себе такую массу красот, оригинальности, вкуса и разнообразия, что ей с уверенностью можно предсказать громадный успех и что

[1] Н. Д. Кашкин. Избранные статьи о П. И. Чайковском, стр. 139.

Э. Ф. Направник

она долго будет сиять на репертуаре императорской русской оперы и сделает громадные сборы.

Уже одно разнообразие картин либретто дало возможность Чайковскому внести много разнообразия в музыкальную часть оперы. У него вышло очень тонкое подражание музыке Моцарта и другим современным тому веку композиторам, подражание, которое очень хорошо рисует музыкальный вкус общества того времени. Особенно хорошо это проведено в пасторали, партиях Прилепы, Миловзора и Златогора, в дуэте Лизы с Полиной, песенке Полины, песне графини и куплетах Мельникова в игорном доме. Очень оригинальна оркестровка спальни графини, и потрясающее впечатление производит сцена в казарме. Превосходна и по музыке и по исполнению ария на канавке Лизы — Медеи, но нельзя не заметить, что при всей красоте ее музыки она не носит характера музыки Лизы, подходя скорее к Ярославне, Катерине в «Грозе» и тому подобным характерам. Роль Германа написана так, что, не будь Фигнера, немыслимо было бы и давать успешно эту оперу...

От начала до конца опера имела громадный успех, за всякую из картин вызывали автора и исполнителей.

После первого акта Чайковскому поднесли серебряный венок, после второго — огромную лавровую лиру. Повторяли дуэт Медеи и Долиной, требовали повторения, но не были повторены ария Медеи, Яковлева, куплеты Мельникова, дуэт Ольгиной и Фридэ. Славина потрясающим образом провела сцену в спальне и смерть графини.

Исполнителями были: Медея — Лиза, Ольгина — Прилепа, Славина — графиня, Фридэ — Миловзор, Долина — Полина, Пильц — гувернантка, Юносова — горничная Маша, Фигнер — Герман, Васильев 2-й — Чекалинский, Кондараки — Чаплинский, Мельников — граф Томский, Яковлев — князь Елецкий, Фрей — Сурин, Соболев — Нарумов, Климов 2-й — Златогор, Ефимов — распорядитель и командир — воспитанник Легат.

Интермедия поставлена Мариусом Петипа, после интермедии его вызывали с исполнителями много раз... Самое большое впечатление оставили графиня, Герман и изумительные группы пасторали. Так много вообще красот музыки, обстановки, постановки — чудное сочетание цветов костюмов, что зрители, я полагаю, от этой массы впечатлений уходят из театра с хаосом в голове и уяснят себе все эти прелести только тогда, когда прослушают оперу не один раз»[1].

Исключая официальную лесть Всеволожскому, Кондратьев дал правдивую оценку оперы. Он по справедливости оценил отношение не только широкой публики, но и аристократии. Второй спектакль «Пиковой дамы» состоялся 10 декабря и был предназначен для «избранной» публики — абонентов. «Абоненты, боявшиеся уронить свое достоинство (а более всего по своему невежеству опасавшиеся прийти от чего-либо в восторг не к месту), весь первый акт держали себя страшно сдержанно,— писал Кондратьев.— Потом они разогрелись — шумели, аплодировали, но все же лучших мест не поняли и не оценили»[2].

Вскоре последовали постановки «Пиковой дамы» в других городах, и уж, разумеется, не чванная публика

[1] «Чайковский и театр». М.—Л., 1940, стр. 288—289.
[2] Там же, стр. 290.

П. И. Чайковский с супругами Фигнер
в их имении Лобынское, 1890

абонементов определила всеобщий и несомненный повсеместный успех новой оперы. «Пиковая дама» оказалась одной из наиболее репертуарных русских опер, и ее прочный успех не поколеблен и до сего дня. Эта опера привлекает горячие симпатии массового слушателя нашей страны и получила безусловное признание и за рубежом.

Чем объяснить такое широкое признание оперы, сюжет которой отнюдь не популярен, а основан на светском анекдоте? Чем объяснить горячую симпатию масс к музыке, не чуждой элементов символизма и посвященной переживаниям одной полубезумной личности, не имеющим, казалось бы, никакого общего значения?

Русская революционная интеллигенция в своей борьбе за идейное демократическое искусство нередко направляла острие критики против тех, кто сознательно противопоставлял новой демократической литературе — Чернышевскому, Добролюбову, Некрасову, Писареву —

великое наследие Пушкина. Реакционеры лицемерно провозглашали клич: «назад к Пушкину» — к золотому веку спокойных поэтических созерцаний, безмятежных размышлений и невинных забав. Отвечая им, Салтыков-Щедрин разоблачал маневры «современных Ноздревых». «В действительности они столь же охотно пригласили бы Пушкина в участок, как и всякого другого, стремящегося проникнуть в тайности современности. Ибо они отлично понимают, что сущность пушкинского гения выразилась совсем не в «Пиковых дамах», а в тех стремлениях к общечеловеческим идеалам, на которые тогдашняя управа благочиния, как и нынешняя, смотрела и смотрит одинаково неприязненно» [1].

Нельзя отрицать, что фабула пушкинской «Пиковой дамы» никогда не послужила бы поводом для приглашения ее автора в полицейский участок и что эта во многих отношениях странная повесть не принадлежит к тем произведениям великого поэта, в которых выразились непосредственно освободительные идеи. Тем не менее и в «Пиковой даме» великий поэт точен и беспощаден в изображении восьмидесятисемилетней старухи-графини и бедной приживалки, светских повес, богача банкомета, мрачного маньяка Германа и многого другого, имеющего значение безошибочной социальной характеристики.

Все эти образы отнюдь не безразличны, а окрашены личным отношением к ним автора; отношение же это проникнуто решительным несочувствием и даже враждой к аристократии; оно действует тем сильнее, чем по внешности объективнее, беспристрастнее ведется рассказ. В самой фабуле — этом светском анекдоте — странность заключается не столько в истории с тремя картами, носящей типичные черты игрецких предрассудков и суеверий, сколько в загадочном облике Германа.

В русской литературе Герман — явление новое, небывалое. Бедняк, инженерный офицер из обрусевших немцев, чем-то напоминающий наружностью Наполеона, полон одной всепоглощающей страсти — он жаждет разбогатеть и мечтает о счастливом случае, который дал бы ему эту возможность. Пушкин намеренно ни единым

[1] Н. Щедрин. Полное собрание сочинений, т. XIV. Л., 1936, стр. 460.

Г. Нэлепп — Герман («Пиковая дама»)

словом не упоминает ни о работе Германа, ни о его семейной и служебной среде; образ дан совершенно изолированно — это отщепенец, носитель пагубной страсти и вместе с тем глубоко ограниченный, малоразвитой человек и абсолютный аморалист. Во имя своей фантастической цели он беспощаден к людям, готов на преступление, на грязные поступки. Он тверд и жесток; лишь однажды, при виде обманутой девушки, превращенной им в слепое орудие его преступного замысла, «...в сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести — и снова умолкло». Мрачная настойчивость маньяка Германа, явно угрожающая ясности его мышления, вначале не воспринимается читателем как проявление психической ненормальности, иначе герой интересовал бы разве лишь психиатра. Напротив: Герман действует холодно, обдуманно, с верным и тонким расчетом и производит впечатление «человека с планом», негодяя, но не безумца. Лишь впоследствии, в момент проигрыша, Герман явственно обнаруживает свое безумие перед окружающими и кончает психиатрической лечебницей.

И все же, невзирая на все свои отвратительные черты, Герман вызывает у читателя смутное сочувствие. Он достоин жалости, главным образом, потому, что с самого начала обречен. Его цель нереальна, принимает уродли-

вые очертания. Страстная натура молодого офицера поглощена дикой мечтой. Германн ни в чем не знает меры, компромиссов, он слишком прямо идет к своей цели. К несчастью для себя, Германн является законченным рационалистом. Он ищет способа играть без риска, наверняка — и не только в карты: вся его жизнь, весь склад его характера подчинены холодному расчету, и чем бесстрастнее этот расчет, тем с большей страстью он отдается своим преступным планам — притвориться влюбленным в забитую воспитанницу графини Лизавету Ивановну, сделаться, в случае надобности, любовником отвратительной старухи...

Германн принадлежал к поколению молодых людей с «резким, охлажденным умом», с тайным неукротимым честолюбием; они — скептики, разочарованные в любви и дружбе, в идеалах; у них нет ничего святого — и вместе с тем их пагубная страсть таит в себе нечто трагическое. Именно вследствие этого Германн и вызывает сочувствие к себе. Он не надеется ни на чью помощь, он идет на гибель ради своей безумной мечты, сулящей ему свободу и победу над врагами. Кто они? Никто в особенности и все вместе. Он сам враждебен всем, озлоблен, подобно легендарному демону, отпавшему от неба. Германн почти героичен в своем желании наступить судьбе на горло, его снедает червь лихорадочного честолюбия, и его отвратительные поступки продиктованы все той же фантастикой, в которую он поверил. Он вступает в единоборство со всеми.

Представителям «золотой молодежи» он завидует, ненавидит их за мотовство; он противопоставляет им свою бережливость. «Для кого вам беречь вашу тайну? Для внуков? — говорит он графине.— Они богаты и без того, они же не знают и цены деньгам. Моту не помогут ваши три карты. Кто не умеет беречь отцовское наследство, тот все-таки умрет в нищете, несмотря ни на какие демонские усилия. Я не мот; я знаю цену деньгам, ваши три карты для меня не пропадут». В этих словах весь Германн. Он твердо убежден, что прав, так как не только сохранит, но и умножит свой будущий капитал, будет полезен и благодаря своей железной воле создаст прочное здание благосостояния. Это человек третьего сословия, с идеалами буржуа, ненавидящий аристократию с ее непроизводительной тратой накопленных богатств.

Но вместе с тем его поступки, продиктованные безумной идеей, вступают в противоречие с его же идеалом. Размах его натуры, или, вернее, страсти виден хотя бы из того, что в первую же ночь у Чекалинского он ставит на карту все свое состояние, полученное по наследству и хранившееся неприкосновенным ценой жестоких лишений и аскетического отказа от удовольствий. Черствость и бессердечие тщательно взлелеяны им; он боится каждого движения своего сердца, ибо видит в нем угрозу для накопления. Он одиночка, фантаст, Дон-Кихот и поэт наживы. Его предприятие заранее обречено на неуспех — и в этом преследовании химерической цели он трагичен и по-своему незауряден.

Критики не устают повторять, что Герман Пушкина и Герман Чайковского или — более широко — повесть и опера коренным образом разнятся между собой. Внешние отличия бросаются в глаза с первого взгляда: в опере действие происходит не в 30-х годах XIX века, как у Пушкина, а перенесено в конец XVIII века. Герман получил «повышение» — он не инженер, а гусар. Лиза не бедная, забитая приживалка, а внучка и наследница графини; ее жених — князь Елецкий — у Пушкина отсутствует. Наконец, и это самое важное, Герман у Пушкина не любит Лизы, а только прикидывается влюбленным, в то время как в опере Герман любит по-настоящему, и эта любовь как-то странно переплетается со страстью к картам.

Но, несмотря на эти существеннейшие отличия, самое зерно образа Германа одинаково по существу; Герман у Пушкина и Герман у Чайковского совершенно сливаются, если говорить о второй половине оперы и в особенности о четвертой и пятой картинах.

Сцена у Канавки введена композитором после долгих колебаний. Она имеет целью обосновать заключительную сцену в игорном доме, подготовить ее. Не противоречит она и пушкинской основе. Наконец, игра в карты и в особенности три ставки Германа в точности соответствуют описанию у Пушкина, если, конечно, не принимать во внимание крайнюю сжатость действия.

Итак, вся вторая часть оперы — от четвертой до седьмой картины включительно — в основном сделана согласно повести. Любовный элемент перестает играть сколько-нибудь заметную роль. Герман уже не любит

Лизу; но так как, по Пушкину, он никогда ее и не любил, то и в указанных картинах оперы нет никаких противоречий с повестью, если не считать бреда умирающего Германа, когда в оркестре раздается тема любви, завершающая собой музыку финала. Как бы важен ни был этот апофеоз любви, надо признать, что финал мало мотивирован и даже банален, так как воспроизводит традиционную ситуацию: на умирающего героя или героиню нисходит просветление (едва ли не самым нелепым случаем этого рода является заключительная сцена «Риголетто» — пение умирающей Джильды в мешке).

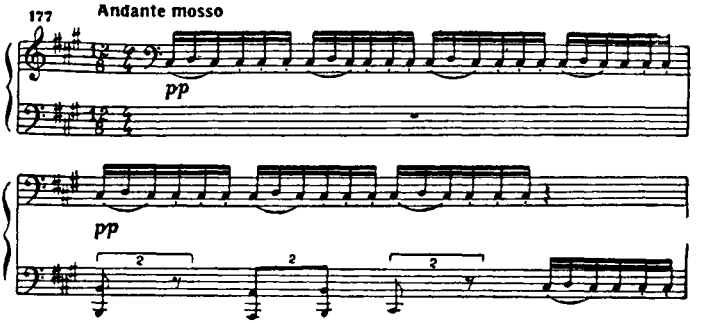
В первых трех сценах любовь Германа к Лизе выступает как реальная сила, чего у Пушкина нет и в помине. В то же время страсть к картам еще не целиком овладела сознанием Германа; нарастание этого элемента в течение всей оперы составляет формообразующий принцип мрачно-увлекающей драматургии «Пиковой дамы».

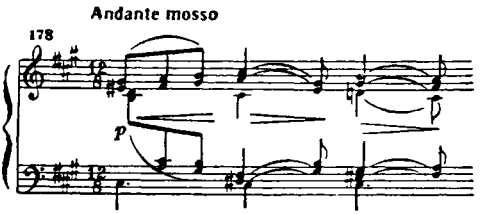
Исходя из противоречивости совмещения страсти к картам и страсти к Лизе, мы считаем первую половину оперы, а также драматургический замысел в целом очень сложным, понимание руководящей идеи весьма нелегким. Рациональнее всего было бы, на наш взгляд, не анализировать «Пиковой дамы» в порядке следующих друг за другом действий и ситуаций, а подвергнуть рассмотрению каждый из основных элементов оперы во всех его изменениях. Только тогда идейный и художественный замысел оперы выступит наружу и даст возможность понять эту необычайно трудную для постижения концепцию. А так как центр тяжести всей концепции лежит именно в тех двух сценах, которые продиктованы непосредственно пушкинской повестью, то тут пагубная страсть Германа выступает в самом обнаженном и потому сильном и элементарном виде. Вот почему мы начинаем анализ с четвертой картины.

Весь первый эпизод (стр. 450 партитуры [1]) проходит на фоне остинатной фигуры сначала у засурдиненных альтов (половина пультов) pp без всякого аккордового

[1] Цифры в скобках означают страницы карманной партитуры «Пиковой дамы», изд. Юргенсона.

сопровождения; этот мотив периодически дополняется лаконичной фигурой контрабасов pp pizzicato:



Немолчный фон приобретает тональную и смысловую определенность благодаря беспрерывно возникающей фразе, вторгающейся в ткань однообразного мотива:

Фраза получает дальнейшее развитие в длинной цепи секвенций, страстно-беспокойных вздохов. Вступление звучит только у смычковых; затаенный шорох альтов и страстный тембр скрипок и виолончелей хотя и сливаются в нечто единое, но вместе с тем служат выражением различных начал: альты — это «Парки бабье лепетанье, ночи сонной бормотанье, жизни мышья беготня» (Пушкин); мотив скрипок и виолончелей — это живое, полное острого страданья человеческое начало, душа Германа, его тоска. Вся звучность скрипок и виолончелей divisi сугубо камерна, интимна, полна затаенной тревоги. Условимся называть этот мотив темой страданий Германа. Все вступление, за исключением небольшого отклонения в тональность субдоминанты си минор, звучит в фа-диез миноре, с выдержанным звуком *до-диез*. Ощущение тревоги вызывается не только беспокойным шорохом альтов и наплывами мотива страданья, но и постоянными

перебоями триольного и двухдольного размеров ($^{12}/_{8}$, $^{4}/_{4}$).

В течение всего эпизода фактура сохраняется почти неизменно, если не считать необходимых отклонений во время речитативных фраз Германа. В тональном отношении сцена монолога Германа делится на три раздела: первый — фа-диез минор (до слов «А если тайны нет»), второй — си минор (до слов «А, вот она») и третий — ля минор, с переходом в основную тональность следующей сцены — до-диез минор.

Эпизод, при всем разнобразии великолепных речитативных фраз Германа, дышит одним и тем же волнением, затаенным, но необычайно интенсивным, как частое биение встревоженного сердца. Звучность остается все той же камерной, с полным преобладанием тембра смычковых; лишь изредка захватывающий мотив страданий передается деревянным духовым; но это мимолетный контраст. Безусловное первенство сохраняется за смычковыми.

Такого рода музыка, выдержанная на одном и том же фоне, с вкрапленными в него отдельными короткими мотивами, повторяющимися несметное количество раз, составляет переход от детально разработанного сопровождения к самостоятельной концепции. В качестве оперного эпизода она симфонична. Подобно повторяющемуся бесчисленное множество раз одному и тому же краткому мотиву оркестра в третьем акте «Травиаты», где музыка служит удачным фоном развертывающихся трагических событий, этот пульсирующий фон идеально сливается с действием: он то послушно отходит вглубь, то, когда нужно, занимает первый план.

Полное отсутствие тонической каденции, объясняемое сплошным во всех трех разделах остинатным мотивом в басу на доминантовом звуке, играющем роль органного пункта, многочисленные повторения одних и тех же элементов — все это придает музыке ту незавершенность, которая особенно хороша во всякой театральной музыке. Но все же эпизод значительно перерастает сопроводительную функцию: в нем наблюдается весьма интересное развитие и видоизменение одних и тех же элементов; в особенности это относится к третьему разделу — ля минор.

Внимательный слушатель может услышать последо-

вательное вторжение зловещих мыслей и предчувствий. Так как эти признаки, накапливающиеся постепенно, ведут к переходу в новое качество, то есть к жуткому хору приживалок, то эти распыленные элементы подготовляют слушателя к восприятию образа старухи-графини. Переход от внутреннего мира Германа к зловещему гротеску сделан настолько органично, что на нем следует остановиться отдельно. Речь идет о третьем разделе.

Тут наглядно выступает тот принцип развития, который принято характеризовать как переход количества в качество: появляются отдельные элементы, не входившие ранее в состав уже рассмотренных первых эпизодов. Ритмический рисунок мотива вздохов становится более острым; не остается ни следа былой мягкой за-

кругленности — фигура принимает вид .

У деревянных духовых возникает существенно новый мотив, ведущий свое происхождение от хора приживалок и предвосхищающий его появление (стр. 446). Шелестящий фон переходит к контрабасам: теперь это уже не секстоли, а двойные триоли шестнадцатыми, подчеркнутые фигурами фагота. Гармоническая структура окончательно уступает место линеарной; в партии виолончели появляется намек на тему судьбы (стр. 447). Через несколько тактов (стр. 449), после слов Германа «Гляжу я на тебя и ненавижу и насмотреться вдоволь не могу», тема судьбы появляется в полном виде, на этот раз в уменьшенном ладу.

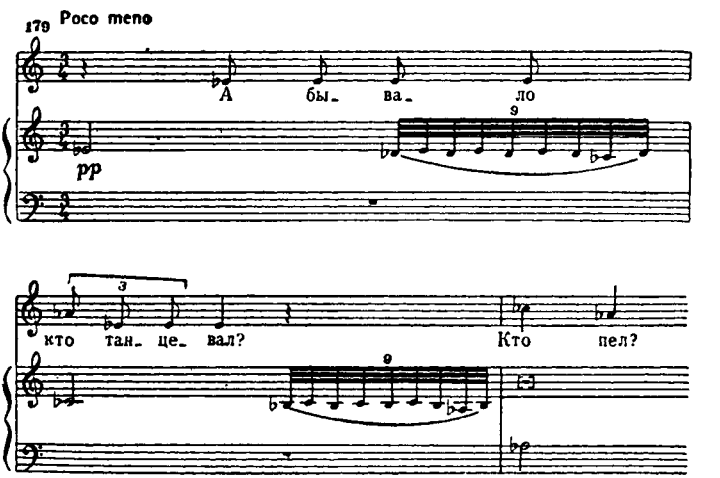
Словом, количественное накопление новых мотивов и элементов содействует перемене качества музыки: внутренний мир Германа отступает далеко на задний план, образ старухи занимает все внимание, на стенах и потолке дрожат уродливые тени, и уже Allegro moderato вводит слушателя в этот сумрачный мир: начинаясь в глубоких басах, у фагота, мотив приживалок несколько раз перебегает на октавных отрезках к кларнету, фаготу, флейте, на фоне триольного рисунка. Все становится жестко, зловеще определенно. Ни тени личного мира Германа, его страданий, ни грана человечности!

После длительного предъикта на доминанте (стр. 453—455) возникает «похоронное скерцо» (Б. Асафьев) — маленький двухголосный женский хор приживалок и горничных, наперебой желающих угодить своей

восьмидесятисемилетней повелительнице. Как ужасны слова этого хора! «Благодетельница наша, как изволили гулять? Свет наш барынюшка хочет, верно, почивать! Утомилась, чай,— ну и что же, был кто лучше там собою? Были, может быть, моложе, но красивей ни одной!» Чайковский оказался менее беспощадным, нежели Пушкин, заставивший своего Германа созерцать «отвратительные таинства» ночного туалета графини: в опере горничные и приживалки вводят старуху уже в ночном платье и чепце.

Краткий эпизод появления Лизы, возвращающейся к себе и ожидающей увидеть у себя в комнате Германа, выделяется в музыкальном смысле тем, что в первый и в последний раз тут звучит томительно-сладостный мотив любви. Это ясно показывает, что любит только Лиза, у Германа же чувство любви иссякло.

Капризы старухи, ее старческое брюзжание, ее самодурство показаны Чайковским очень убедительно. Особенно интересна сцена воспоминания. Под медлительно-величавый ритм менуэта графиня вспоминает, как она блистала при версальском дворе, как танцевала со знатнейшими представителями французской аристократии. Музыка, сопровождающая этот речитативный монолог, дает лишь общую формулу менуэта, его ритмический остов, интонируемый кларнетом соло:



Мотив этот, с его спокойным безразличием, с его неизменно повторяющимся мелизмом на третьей доле, рисует своеобразную отрешенность, сонный покой. Есть в нем какая-то мертвенность. Для старухи, стоящей одной ногой в гробу, эта галантная мелодическая фигура служит стимулом ее воспоминаний: т о г д а о н а ж и л а, то есть танцевала, пела, играла в азартные игры, имела любовников; теперь же ей постыл белый свет — не осталось ничего, кроме сонных отзвуков былых увеселений. Когда воспоминания достигают своего апогея (Andante sostenuto, стр. 478), английский рожок интонирует беззаботную, простодушную четырехдольную мелодию, овеянную легкой грустью. Это «золотой век» галантных празднеств, утерянный рай, habitus графини. Когда ее поблекшие уста произносят имя короля, проносится легкий ветер ppp, призрачное дуновение и мгновенно исчезает. Это единственное душевное движение, на которое еще способна старуха.

Следует в порядке чистейшего анахронизма ария из оперы Гретри «Ричард Львиное Сердце». Графиня никак не могла петь этой арии при версальском дворе: знаменитая «опера спасения» была написана в 1784 году, и если действие оперы «Пиковая дама» относится к концу XVIII века, то графине в год создания «Ричарда» исполнилось не менее семидесяти лет, и французский король едва ли стал бы слушать ее пение. Но если отвлечься от хронологии и рассмотреть арию Гретри в свете художественной правды, то едва ли можно себе представить мелодию, более подходящую к данной сценической ситуации[1]. Правда, прекрасные обороты и проникновенность, свойственная этой мелодии, слишком «душевны» для черствой полумертвой старухи. Но то, что звучало бы фальшью в устах пушкинской графини, правдиво и оправданно в опере Чайковского. Данная сцена раскрывает опустошенную душу «старого режима» — обобщенный образ всего того, что противодействует Герману. «Мертвый хватает живого». Да и сам Гер-

[1] Гретри дал в этой арии образец изящного, печального повествования. Чайковский изменил тональность фа минор на си минор, не принял во внимание средний мажорный эпизод, значительно замедлил темп и совершенно изменил аккомпанемент, придав ему характерную для всей сцены затаенность звучания.

(«Пиковая дама»)
М Фигнер — Лиза

ман, несмотря на свое кровное родство с Германом у Пушкина, раскрыт в данной сцене значительно полнее, чем в повести.

Монолог-речитатив Германа в начале сцены посвящает нас в тайны его внутреннего мира. Он называет свою душу «больною», говорит о роковой силе, связывающей его со старухой... Эта таинственная связь обнаруживается только тогда, когда мы убеждаемся в том, что мертвенная оболочка образа графини скрывает за собой безысходную драму разрушения и смерти. Мрачная картина! Безумие страсти приводит Германа в соприкосновение с «тайнами гроба», он заклинает не человека, а тень и в конце концов вырывает секрет трех карт не у живого существа, а у призрака. В этой некромантии заключены все тайны повести Пушкина и вся загадочность образа Германа у Чайковского. В самом требовании Германа выражен внутренний порок его личности: он не хочет жить, как все, в состоянии перемежающихся удач и неудач, в каждодневной борьбе за кусок хлеба, в волнах житейского моря. Он метафизичен в своем стремлении получить абсолютно верную власть над действительностью. Он боится и не хочет превратностей, случайностей.

Герман и старуха сталкиваются не как абсолютно враждебные друг другу силы: их тянет друг к другу. Недаром уже в первом акте графиня расспрашивает о Германе, с испугом вглядываясь в его мрачное лицо: «Откуда взялся он? Какой он страшный!» Соответственно этому и Герман неоднократно отвечает графине тем же: «Гляжу я на тебя и ненавижу и наглядеться вдоволь не могу... Какой-то тайной силой с тобой я связан роком».

Музыкальная тематика графини рождается из ее фразы: «Ах, постыл мне этот свет!» Тотчас же возникает печальный мотив фагота, имитирующий эту фразу (Andantino con moto, $^3/_4$). Он неоднократно переходит от одних инструментов к другим, с переменой регистров и тембров (фаготы, скрипки, впоследствии — кларнет, басовый кларнет, опять скрипки, виолончели и, наконец, четыре контрабаса pppppp), но нигде не изменяется мелодически. Его простейшая структура — ниспадающий по звукам натурального минора ряд:

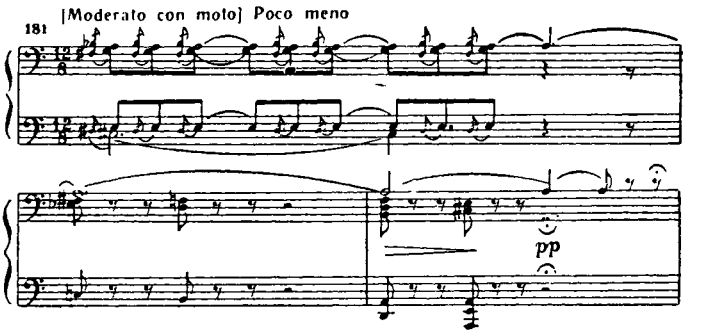
делает его гибким сопровождением к речитативным фразам брюзжащей старухи. Но и в промежутках между ее отдельными репликами или в паузах ее сонного напева мотив приобретает большую выразительную силу: он передает печальное сознание пустоты и бессодержательности этой никому не нужной жизни, и постоянство, с которым он возвращается, делает его подлинным лейтмотивом старухи. Когда она засыпает, мотив прерывается паузами, постепенно растворяется в тишине, исчезает.

Заключительная сцена начинается вторжением внешней силы — мотивом рока. Из всех его вариантов данный наиболее фантастичен, загадочен, вступает в наиболее острое противоречие с предшествующей музыкой. Он выдержан в дважды увеличенном ладу и звучит в самом низком регистре — у фаготов в сопровождении виолончели. Сценически он предшествует появлению Германа.

Непосредственно следует и мотив трех карт, вздымается волна ужаса: графиня увидела Германа. Последующий речитатив Германа («Не пугайтесь» — включитель-

но до слов: «Для кого вам беречь вашу тайну?»), по всей видимости, представляет собой монолог. На самом же деле это — д и а л о г между Германом и графиней, несмотря на то, что говорит только он. Промежуточные реплики оркестра настолько тематичны и выразительны, что не могут быть причислены к обычным инструментальным сопровождениям речитатива: они г о в о р я т от имени графини. Точнее — они являются репликами графини, языком ее «сильного движения души» (Пушкин).

Тематизм этих инструментальных реплик состоит в применении уже известного слушателю лейтмотива рока, а также и встречающихся только в данной сцене двух мотивов. Первый из них состоит из многократно повторяющегося созвучия с форшлагом и своей свободной ритмикой воспроизводит как бы перебои сердца:



Второй, чередующийся с первым, столь же элементарен и вместе с тем резко отличается от него: это перебор звуков трезвучия или септаккорда сверху вниз:

Зловещий характер этого мотива определяется также какой-то физиологичностью, почти натурализмом болезненных проявлений смертельного ужаса — быть может, остановки дыхания. В непосредственно следующей за речитативом арии Германа этот символ немого ужаса

Ф. Петрова — Графиня («Пиковая дама»)

превращается в непрерывно повторяющуюся фигуру аккомпанемента.

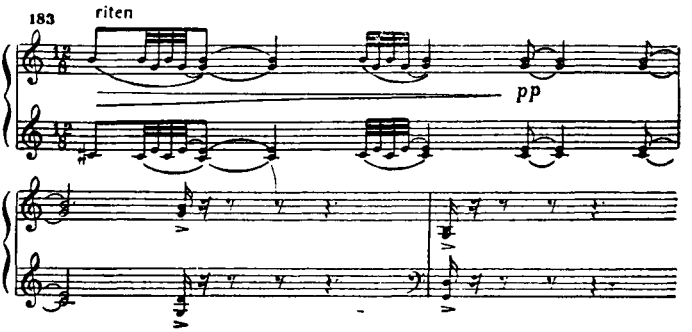
В либретто оперы здесь нет ни одной словесной реплики графини; у Пушкина же она говорит лишь одну фразу — в ответ на домогательство Германа она отвечает: «Это была шутка...» Чайковский средствами музыки раскрыл смысл мимики старухи. Это целая гамма смертельного трепета и элементарных ощущений страха. Не приходится говорить ни о каких сколько-нибудь сложных психических переживаниях — это простейшие рефлексы, не больше. Чайковский нашел их в своей музыке. Проблески мысли и воспоминания, которыми он наделил пушкинскую графиню, тут исчезают совершенно. Перед нами существо, реагирующее сильно, но только в интересах животного самосохранения. Преобладание солирующих кларнетов и фаготов создает особый тусклый колорит музыки.

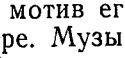
Сходство начальных фраз ариозо Германа с балладой Томского (или, что то же, с началом вступления) не подлежит сомнению. И между тем — какая трансформация! Спокойно-самодовольный характер повествования сменяется тревожно-взволнованным, молящим; коленопреклоненный Герман вкладывает в свою мольбу всю за-

таенную страсть, на которую только способна его несчастная душа, весь жар и пыл своих тайных желаний. Уже в первой части ариозо преобладают мрачные, тревожные и беспокойные интонации голоса и страстно-волнующие фигуры сопровождения у скрипок и альтов.

Начиная от слов «На что вам она», наступает вторая, самая впечатляющая часть ариозо. Зловещие слова об ужасном грехе и пагубе блаженства выражены самыми острыми музыкальными средствами: в голосе и в сопровождении сплошь и рядом звучат интонации тритона; проносятся таинственные ветерки, ладовый язык сплошь неустойчив — Герман затрагивает самое страшное предположение, о котором можно только догадываться, вызывает к жизни все магические заклинания, в которые он верит, и в безумии ослепления требует ответа. Следует и грозный ответ старухи: на фоне острого ритма струнных возникает могучий неумолимый мотив, звучащий трубным голосом и вызывающий в памяти самые страшные образы мирового искусства. Это один из немногих эпизодов партитуры, где беспощадность рока показана Чайковским с максимальной силой. Таков ответ Герману, грозный отказ в его безумной просьбе которого не хочет понять ослепленный страстью человек Тогда Герман идет на преступленье: «Старая ведьма,— восклицает он,— так я же заставлю тебя отвечать!» — и угрожает пистолетом. Музыка выражает страшное смятение. Словно в опрокинутом виде, фраза Германа повторяется ff скрипками в миноре; тромбоны грозно интонируют мотив *e—d—cis*.

На этом кончаются своеобразное заклинание Германа и ответ вызванных им демонических сил. Мгновенно все меняется: наваждения как будто и не бывало — перед нами полуживая от страха старуха, а в музыке слышатся только перебои ее сердца и животный ужас задыхания. Момент смерти графини обозначен точно: это два аккорда pp тромбонов и труб, два коротких выдоха после беспокойного, тревожного смятения. Последнее трепетание готовой угаснуть жизни передано простейшими средствами: две флейты интонирут ff уже знакомый мотив, который постепенно замирает; флейты тремолируют, быстро достигают едва слышной звучности... Три слабых движения — и наступает агония. Смерть старухи передана с той художественной правди-

востью, которая действует сильнее точного научного описания:

Герман настолько захвачен грубым аффектом, что не замечает смерти графини. Но возбуждение его проходит. Почти равнодушно он говорит трупу: «Полноте ребячиться. Хотите ли назначить мне три карты? Да или нет?» Сопровождающие аккорды валторн и деревянных духовых становятся все тише. В полной тишине раздается страшный звук (sfff>pp) контрабасов и виолончелей — *ми-диез* в низшем регистре. Внезапно сознание совершившегося пронизывает все существо Германа: «Она мертва... А тайны не узнал я».

С этого момента начинается кода (Moderato assai, стр. 505). По своему значению эта кода близка похоронной коде первой части Девятой симфонии Бетховена. На фоне тремоло литавр *фа-диез* и остинатной фигуры контрабасов  раздаются горестные восклицания Германа; мотив его страданий неоднократно возникает в оркестре. Музыка эпизода носит ярко выраженный траурный отпечаток. С приходом Лизы вся фактура меняется; но размеренный характер ритма остается. На этой строго ритмической канве раздаются возгласы обезумевшего Германа и оскорбленной до глубины души Лизы. Она впервые произносит слова проклятия: «Чудовище! Убийца! Изверг!» Это ответ на страстные слова Германа, впервые произнесенные во второй картине: «Красавица! Богиня! Ангел!» С этим противопоставлением слушатель встречается и в двух последних картинах оперы.

Заключительный дуэт четвертой картины выражает собой весь скорбный смысл двух несчастных существований. В своей концентрированной печали, в своем траурном звучании он глубоко человечен. Два роковых мотива пронизывают коду: мотив страдания Германа и мотив трех карт. Взаимно противоположные по направлению движения, они дополняют друг друга. Весь оркестр принимает участие в скорбном плаче гибнущего человека и его жалкой жертвы. Именно в этой сцене дана основная идея оперы, сплетены все жизненно важные нервы музыкальной трагедии.

В собственно музыкальном отношении четвертая картина представляет большое единство не только в отношении тонального плана и постоянного проведения одних и тех же тем, но и с точки зрения расположения контрастирующих элементов. Начальная сцена и кода целиком посвящены переживаниям Германа, а весь средний эпизод имеет своим содержанием *заклинание*, понимая под этим словом всю сумму усилий Германа выведать тайну трех карт. Двойной смысл эпизода в том, что параллельно с реальным действием (старуха, умершая от страха, мольбы и угрозы) слушатель воспринимает и галлюцинацию Германа, пытающегося вырвать заветную тайну у воображаемого рока.

Пятая картина — сцена в казарме — драматургически менее насыщена, чем четвертая. Но видение, порожденное больным мозгом, картина снежного вихря, сливающаяся с смятенным состоянием духа, производят на слушателей неизгладимое впечатление. Уже интродукция содержит главные элементы трагедии Германа. Начало музыки — церковное песнопение. В своем полном виде песнопение звучит в хоре во время видений Германа.

Строение мелодии далеко от общепринятых форм мажора и минора; оно представляет отклонения от минора, сохраняя неизменно натуральную VII ступень и вообще приближаясь к строгим церковным ладам. Тембр альтов, ведущих остов мелодии, придает ей несколько холодный колорит. Церковный напев ми-бемоль минор непосредственно переходит в мрачный сигнал трубы, возвещающий смену караула или созывающий в

казарму (фа мажор). Вместо тембра струнных выступает звучность одной только меди: солирует труба, а тромбоны и валторны сопровождают ее клич тяжеловесными аккордами под непрерывный сухой треск малого барабана. Как труба, так и барабан играют за сценой, а аккорды остальной меди звучат pp в оркестре. Этим создается пространственная перспектива. Слушатель воспринимает сигнал трубы как необычайно мрачное предзнаменование.

Эти образы приобретают особо важный смысл в сопоставлении с следующим, третьим по счету мотивом, резко отличающимся от двух предыдущих. В то время как те рисуют внешнюю силу принуждения, враждебную Герману, третий элемент раскрывает живую страдающую человеческую душу. Музыка полна теплоты, искренности; она привлекательна, как все музыкальные характеристики, относящиеся прямо к Герману. Простой певучий мотив — четыре нисходящих звука у виолончелей и контрабасов — находит противовес в восходящем мелодическом движении деревянных духовых — тембр, впервые выступающий именно тут. В дальнейшем сцепление мотивов и их взаимопроникновение получают мелодическое развитие типа стретты. Интонации виолончелей и контрабасов становятся гневны, подчеркнуты, приобретают смысл резких односложных реплик, в то время как деревянные духовые ведут уже извилистую, богатую ответвлениями мелодию.

Неустойчивость психического состояния Германа выражена в беспрерывных беспокойных тональных блужданиях — си-бемоль минор, до минор, соль минор, опять до минор и соль минор, фа минор и, наконец, ми-бемоль минор. Самая фактура гневного диалога между басами и как будто в чем-то убеждающими, умиротворяющими их верхними голосами флейт, гобоя и кларнета также подчеркивает картину душевного смятения героя.

Три элемента повторяются в том же порядке с некоторыми изменениями. Исходным пунктом служит достигнутый ми-бемоль минор, с которого вновь начинается тот же круг образов: церковное песнопение — на этот раз у смычковой группы с сопровождением орнаментального мотива кларнетов и фаготов; военная труба, звук которой слышен очень издалека в сопровождении одного только малого барабана; наконец, мотив Германа,

разделенный по звеньям соответственно ходу действия (занавес поднимается уже в конце проведения церковного мотива).

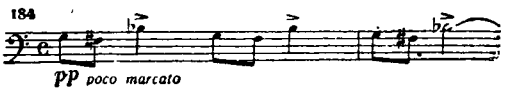
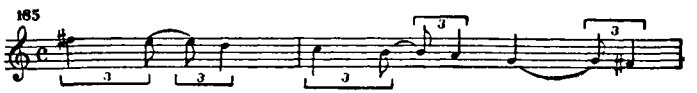
Унылый вид ночной казармы находится в полном соответствии с тоскливой музыкой. Для появления призрака здесь есть все сценические условия: поздний вечер, лунный свет, то озаряющий комнату, то исчезающий; вой ветра, мелькание тени, пурга и т. п. Но вся эта необходимая сценическая бутафория нисколько не страшна; истинно страшное лежит в музыке, действующей с невыразимой силой. Оно заключается не столько в завываниях бури, сколько в точном значении всех мотивов и вообще всех выразительных средств, обладающих почти «говорящей» силой.

Вначале Чайковский заимствует у старинной оперы (как комической, так и трагической,— вспомним «Фиделио») прием, именуемый мелодрамой. Это эпизод разговорной речи на фоне музыки. Ни до, ни после «Пиковой дамы» композитор не прибегал к этому приему, введенному только в сцене чтения письма Лизы, назначающей свидание любимому человеку и втайне надеющейся, что он все же ее не забыл. Но письмо не пробуждает в Германе ничего, кроме мимолетного воспоминания и сожаления: тема любви ни разу не возникает в музыке. Крайне возбужденный мозг Германа занят иными воспоминаниями: ему чудится, что он вновь присутствует на отпевании старухи.

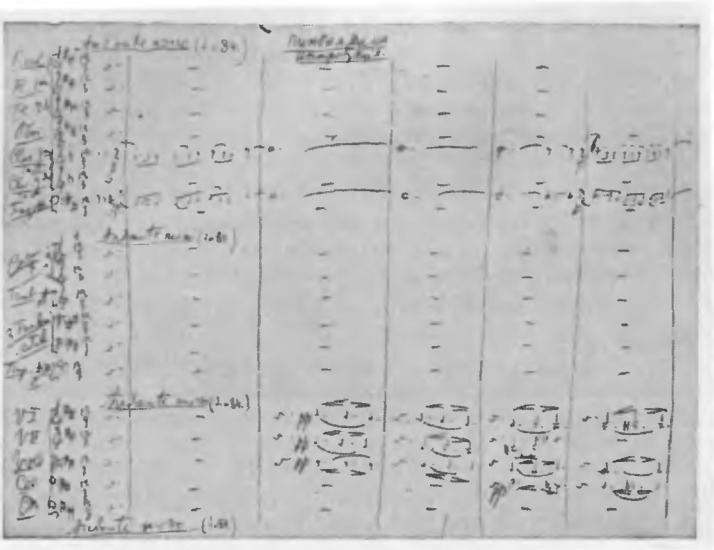
Возникает сложный музыкальный комплекс: монолог Германа сочетается с отдельными звеньями его мотива, а также с издали доносящимся церковным хором [1] — источником его галлюцинаций. Но это еще не все: моментами врываются вой и визг ветра, выраженные простыми инструментальными средствами. При всей

[1] Чайковским предусмотрен хор певчих, где партии сопрано и альтов исполняются мальчиками. При постановке оперы в Киеве (премьера 19 декабря 1890 г.) «...Прянишников пригласил... известный в Киеве хор Калишевского... Голоса мальчиков... достигают такой красоты звука, о которой я никогда и мечтать не мог. Особенно в панихиде звук этих голосов вызывал у меня каждый раз слезы» (письмо к Погожеву 24 декабря 1890 г., «Воспоминания о П. И. Чайковском», М., 1962, стр. 119). Композитор был озабочен достижением реального звучания панихиды, что увеличивало силу воздействия галлюцинации.

лаконичности эпизода контрасты действуют потрясающе. Особенно хороша звучность похоронного песнопения a cappella, прерываемая вторжениями оркестра. Все вместе взятое заставляет ждать чего-то необычайного. Внимание напряжено до последней степени.

Сцена появления призрака полна ужаса. Хотя Герман играет в ней пассивную роль, но по существу его галлюцинация навеяна его же действиями, и данная сцена является логическим выводом из «заклинания» Германа. Призрак стучит в окно; появляется мотив судьбы — на этот раз в его неподвижной форме:

Четыре раза — с промежутками — возникает этот мрачно-насмешливый трехзвучный мотив. Он чередуется с мотивом трех карт (в увеличении):

В момент появления призрака этот мотив стремительно, со всей беспощадностью обрушивается на слушателя и подготавливает возникновение нового хроматического мотива, которому с полным правом должно быть присвоено название «мотива ужаса»:

Его элементарная сила лежит, разумеется, не в мелодическом рисунке как таковом: в этом отношении мотив представляет собой простое нисходящее по полутонам движение в пределах большой терции. Но в соединении с ритмикой и свежей гармонической каденцией (секундаккорд, разрешающийся в тонический квартсекстаккорд терцовой тональности) он приобретает резкую характерность. Он быстро переходит от широкого изложения к сжатому, где, благодаря постоянному секвенцированию на полтона вверх, растворяется в однообразных гармонических каденциях.



Первый лист рукописной партитуры «Пиковой дамы»

Только тут начинается музыка, непосредственно относящаяся к призраку. Все, что было до этого момента, целиком воплощает состояние Германа: его гнетущий страх («Мне страшно»), его безумие. Сложная, необычная игра созвучий передает мелькание теней, игру неверного ночного света.

Оркестр выступает в данной сцене с необычайной даже для Чайковского силой колорита. Начинаясь с сумрачной звучности низких звуков кларнета и низких тремоло скрипок и альтов, прерываемой порывами ветра (главным образом деревянные духовые), оркестр доходит до наводящей ужас звучности (мотив «ужаса» у валторн, труб и тромбонов при постоянных устремленных вверх тиратах дерева и смычковых). Перед самым монологом призрака звучность внезапно меняется: она становится тихой, спокойной, как бы завораживающей (стр. 553 и след.). Тональной основой эпизода служат отрезки целотоновой нисходящей последовательности, с одной стороны, и увеличенное трезвучие — с другой. Несмотря на отдельные каденции в миноре и мажоре, му-

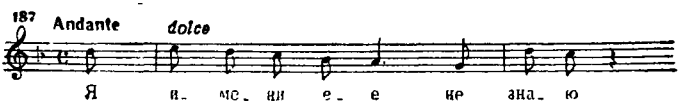
зыка несомненно принадлежит к увеличенному ладу. Спокойные фигуры скрипок ведут свое происхождение от остро возбужденного ритма «похоронного скерцо»; тут он преображен и умиротворен. Монолог призрака проходит на одном и том же звуке *фа,* в то время как валторны и другие духовые интонируют нисходящий ряд выдержанных звуков. Получается прекрасная передача галлюцинаций; это фиксация болезненно-сонного состояния духа.

После исчезновения призрака Герман, охваченный сильнейшим нервным возбуждением, полушепотом повторяет названия трех счастливых карт. Оркестровая звучность нарастает, но характер музыки не меняется, что правдиво передает безумие Германа.

Музыка последнего эпизода близка соответствующему эпизоду скерцо в Третьей симфонии Чайковского. Гротеск скерцо и гипнотический покой сцены с привидением — это загадочные, дразнящие силы, остающиеся неразгаданными и в конечном счете выступающие как один из аспектов «злого рока».

Обе рассмотренные картины соответствуют не только основному замыслу, но и многим деталям пушкинской повести. Герман уже не любит Лизу, совершает то же преступление, что и пушкинский герой, тем же путем узнает из уст призрака тайну трех карт. Из двух планов, фигурирующих у Пушкина,— бытового и фантастического — преобладает музыка второго плана — фантастика со всеми ее атрибутами: «дуновениями», необычными ладовыми признаками, лейтмотивами судьбы трех карт. Впрочем, эта сторона нигде не получает у Чайковского полной самостоятельности, а является функцией субъективного сознания Германа. То, что у Пушкина очерчено скупыми штрихами, становится в опере центральной тематикой: это переживания Германа. Чайковский сумел естественно передать сочетание преступных действий безумца с правдивым раскрытием субъективно-психологических черт Германа, с показом истинно человеческого в нем. От этого образ Германа приобретает необычайную даже у Чайковского теплоту и человечность.

Проследим на всем протяжении оперы видоизменения, которым подвергается музыкальная тематика Германа. Первая картина дает полную завязку разыгры-

вающейся драмы. Квинтет Германа, Лизы, графини, Елецкого и Томского, где все произносят слова «Мне страшно», служит пунктом перелома действия и вместе с тем истинной завязкой драмы и делит акт пополам. Позади — признание Германа Томскому: бедный офицер влюблен; он не знает ее имени и не хочет знать, так как не надеется на успех. Ариозо Германа посвящено этой тематике и уже в своей первой фразе обнаруживает буквальное совпадение, полное тождество с мотивом трех карт [1]:

У Чайковского тема приобретает новый смысл: единство злой стихии разрушения (карты и маниакальная страсть) и любовь в платоническом роде оказываются психологически тождественными. К вариантам этой темы относится и конец последней арии Лизы (начиная от слов «Так это правда»). Возникают вопросы: является ли чувство любви к Лизе естественным и роль нежного влюбленного подходящей для Германа? Если бы мы услыхали об этой любви п о с л е, а не д о баллады Томского, из которой Герман узнал, что успех в карточной игре зависит от тайны трех карт, известной только графине, и что узнать эту тайну сможет лишь тот, «кто, пылко, страстно любя, придет, чтобы силой узнать» от нее три карты,— если бы это действительно было так, мы бы нисколько не усомнились, что любовь Германа является бессознательной или сознательной, как у Пушкина, мистификацией с целью проникнуть в спальню графини. Но либретто показывает Германа впервые как сентиментального страдающего влюбленного: «Я имени ее не знаю и не хочу узнать, земным названьем не желая ее назвать...»

Монолог представляет слабую реминисценцию мно-

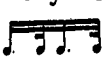
[1] Подобные трансформации не новы; так, например, они встречаются у Листа. Одним из самых убедительных примеров является почти полное совпадение лирической «любовной» мелодии побочной партии с мрачной темой вступления сонаты h-moll Листа.

гочисленных любовных стихов[1] и плохо вяжется с образом человека, проводящего каждую ночь — от восьми вечера до восьми утра — за игорным столом, не делая ставок, поглощенного жаждой выигрыша! Трудно также поверить, что последующая часть ариозо Германа относится к его идеальной любви, а не к карточной игре: «Я только мог спокойно жить, когда во мне дремали страсти. Теперь, когда душа во власти одной мечты,— прощай покой!» В особенности неестественно звучат слова Германа: «...но в страшный миг, когда узнаю, что мне не суждено ей овладеть, тогда остается одно... умереть». Невольно удивляешься реалистическому тону пушкинской повести, где даже загадочные явления не мешают полной правдивости повествования. Пушкин отлично сознавал несовместимость страсти Германа к картам с любовью к Лизе, и именно к этой несовместимости относятся слова в одной из глав его «Пиковой дамы»: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе».

Но, несмотря на ирреализм подобного сочетания, музыка делает «невозможное возможным» и целиком объясняет страшную путаницу в сознании Германа. Все, что говорит и делает этот странный, обреченный на гибель человек, полно глубокой искренности, и нельзя не верить в патологическую силу его воображения, укрепившего в нем полную уверенность в том, что он болен любовью к девушке, которой не знает. В этом есть нечто романтически болезненное. Пламенная иллюзия рассыпается в прах при соприкосновении Германа с графиней. Начиная с четвертой картины, нет уже и речи о любви Германа к Лизе. Между тем это чувство, как бы фантастично оно ни было, накладывает отпечаток чего-то идеального на образ Германа и делает этот образ привлекательным. Пока же в первой картине идеальная любовь представлена в полном единении с тематикой трех карт, и Лиза вызывает интерес Германа не сама по себе, а в сочетании с графиней (в квинтете обе они произносят почти одни и те же слова).

[1] Напомним стихотворение Мюссе «Нет, никогда не назову я», послужившее Чайковскому текстом для его известного романса ор. 28 № 1.

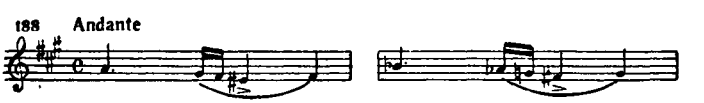
Печатью тяжелых предчувствий и душевного уныния отмечена музыка квинтета, и даже счастливый князь Елецкий, жених Лизы, изъясняется со своей невестой в печальнейшем миноре, что так мало гармонирует со словами Елецкого: «Небес чарующая прелесть, весна, зефиров легких шелест, веселие толпы, друзей привет сулят в грядущем много лет нам счастья!»

При появлении графини с Лизой возникает впервые мотив судьбы, а слова Германа, Лизы, графини и Томского звучат на фоне мрачного пунктированного ритма  .

Это роковое сопровождение, известное слушателю по вступлению к опере, выступает тут как замена темы судьбы. Оно здесь как нельзя более кстати: Герман впервые узнает, кто такая Лиза, и — что значительно важнее — встречается с графиней.

Герман:
Мне страшно! Здесь опять передо мной,
Как призрак роковой,
Явилась мрачная старуха...
В ее глазах ужасных я свой
Читаю приговор немой.
Что надо ей? Что хочет от меня?
Графиня:
Мне страшно! Он опять передо мной,
Таинственный и мрачный незнакомец!
Как призрак роковой,
Объятый весь какой-то дикой страстью!..
Что ищет он, преследуя меня?

Начиная с момента встречи Германа с графиней, музыкальная тематика судьбы прочно внедряется в сознание слушателя. Параллельно с темой любви и с темой рока возникает также текучий незавершенный мотив, подвергающийся многократным модулирующим секвенциям и изменениям:



Он играет немалую роль в создании гнетущего настроения...

Сцене квинтета предшествует дуэт Германа и Елецкого, носящий символический характер. Счастливый Елецкий (отсутствующий у Пушкина) и несчастный Герман связаны между собой любовью к одной и той же женщине. В последней картине Елецкий выступает грозным мстителем за Лизу, ставшую жертвой Германа. В первой картине Елецкий и Герман только узнают друг друга. Дуэт полон мрака: в последовательном ряду все растущих предчувствий и образов сгущающейся тьмы он составляет одно из существенных звеньев.

В сцене баллады Томского сохраняется тот же зловещий колорит. Баллада, повествующая о тайне трех карт, отличается от рассказа Томского в первой главе пушкинской повести введением романтического элемента: Сен-Жермен сообщил графине секрет верного выигрыша, а графиня заплатила ему ужасной ценой... Человеку, желающему выведать тайну трех карт, необходимо быть страстно любящим [1]. Этому условию оперный Герман удовлетворяет в полной мере, и потому-то его так волнуют слова Томского. Неожиданно для него ему открывается верный способ «составить счастье целой жизни».

Куплеты баллады представляют собой вариации с последовательно растущим напряжением, достигаемым постепенным усложнением оркестрового сопровождения. Мелодия баллады содержит интонации мотива рока — *fis—e—a, g—fis—h.* Впрочем, он появляется и полностью, вплетаясь в ткань куплетов (увеличенный лад, секвенции, восходящие по тонам). Рефреном каждого куплета служит мотив трех карт в ми миноре.

Во время баллады Томского надвигается гроза — первые удары отдаленного грома раздались еще, когда Герман угрожающе произносит вслед князю:

Радуйся, приятель!
Забыл ты, что за тихим днем
Гроза приходит, что создатель
Дал счастью — слезы, вёдру — гром.

[1] Удивительно требование любви для целей колдовства! У вагнеровского Альбериха положение обратное: он должен отречься от любви, чтобы овладеть золотом Рейна. Согласно идеологам первоначального накопления (Альберти в XV веке, пуритане, Франклин в XVIII веке), любовь мешает наживе.

Гроза разыгрывается уже после баллады. Но и нагнетание в бурном сопровождении баллады по существу входит в единую цельную линию растущего напряжения, и заключительная сцена — могучая весенняя гроза — представляет лишь логическое завершение этого длительного нарастания злой энергии.

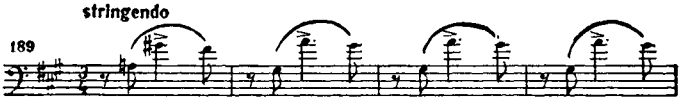
Великолепная звуковая картина грозы имеет двойной смысл: наряду с передачей природной стихии она воплощает в себе все смятение Германа, весь ад его души. Сурин и Чекалинский насмешливо повторяют конец баллады, обращаясь к Герману и как бы приглашая его явиться к старухе и выведать ее тайну. Отметим, что Герман, потрясенный рассказом Томского, повторяет про себя слова баллады и произносит краткий монолог, в котором явственно слышатся звуки мотива судьбы.

Во мне самом все страсти
Проснулись с такой убийственною силой,
Что этот гром — ничто в сравнении!.. Нет, князь!
Пока я жив, тебе я не отдам ее!
Не знаю как, но отниму...
. . . . . .
Торжественно даю я клятву:
Она моею будет, иль умру!

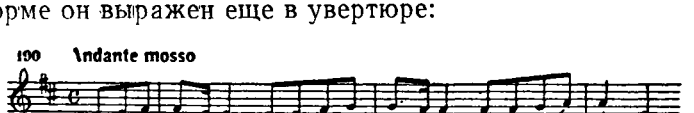
И опять слушатель не знает, верить ли ему в то, что столь сильные слова, к тому же частично заглушаемые великолепной симфонической картиной грозы, так что теряется их необходимая логическая связь,— относятся к Лизе. Не является ли этот искренний монолог свидетельством лишь субъективной, а не объективной правды? Не лежит ли последняя в сфере трех карт? И вновь возникает сомнение в совместимости этих двух страстей...

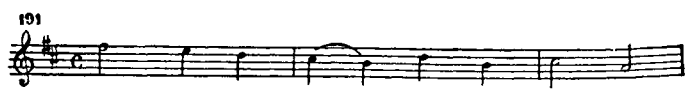
Во второй картине (в комнате Лизы) Герман выступает во всей своей двойственности. В своем монологе Лиза открывает душу: она любит не Елецкого, а незнакомца, образ которого целиком захватил ее. Она ждет его появления с трепетом, подобно тому как Эльза ждет Лоэнгрина и Тамара — Демона. Это стихийная, нерассуждающая страсть. «Как ангел падший, прекрасен он, в его глазах огонь палящей страсти...»

Магнетическая сила личности Германа настолько велика, что его совершенно неправдоподобное появление

в дверях балкона не вызывает у Лизы крика. Они долго смотрят друг другу в глаза. Искренность признаний Германа не подлежит ни малейшему сомнению, и недаром Чайковский вложил в уста своего героя пленительную мелодию арии «Прости, небесное созданье», с ее напряженностью и медлительным нарастанием страстного чувства. В особенности впечатляет выразительная, передающая полноту чувства интонация виолончели в конце арии (stringendo, стр. 250, на словах «благодарю тебя»): восходящая большая септима переходит в малую нону:

и напряжение разрешается преображенным торжествующим вариантом основной темы на полной звучности всего оркестра (до мажор).

Преобладающая музыкальная тематика всей любовной сцены — это мотив любви, достигающий своего апогея в конце второй картины. В своей схематической форме он выражен еще в увертюре:



где упорное движение вверх по тонам и по полутонам нередко переходит в нижний регистр, а в верхнем тем временем возникает нисходящее, сугубо диатоническое противосложение:

Нетрудно видеть, что и первый монолог Германа, и ариозо «Прости, небесное созданье», и чудесный финальный диалог Германа и Лизы целиком построены на этом страстном, томительном, гибко поддающемся всяким преобразованиям, незавершенном, многократно секвенцированном мотиве любви. Этот мотив обнаруживает

общность с вагнеровским («Тристан») и особенно с вердиевским мотивом любви [1].

В высшей степени показательным является музыкальный язык эпизода появления графини: вместо напряженной поэмы любви — «могильный холод», вместо томительно-сладостной темы — уродливые контуры мотива судьбы и трех карт на фоне остробеспокойных ритмов сопровождения. Единственный раз Герман сознательно преодолевает свое тяготение к графине во имя любви к Лизе. «Смерть, я не хочу тебя!» Угрожающие похоронные звучания уступают место ликующему гимну любви.

В третьей картине намечается серьезный перелом в сознании и поступках Германа. На пышном фоне маскарада рельефнее выступают мучительные его переживания. Он еще борется против постепенно овладевающей им навязчивой мысли о трех картах, но сопротивление становится все слабее. Мистификация трех друзей в масках воспринимается зрителем как галлюцинация Германа. В течение спектакля это не единственная его галлюцинация: вспомним две галлюцинации в пятой картине (церковный хор и призрак графини) и вторичное появление призрака в заключительной сцене оперы. Уже при первом появлении на балу Герман одержим безумной мечтой о трех картах. Кроме них, он не думает ни о чем, и даже краткий диалог с Лизой перед концом картины возрождает в нем лишь слабый отзвук любви. Герман уже делает Лизу орудием своего преступного замысла и требует свидания с ней в доме графини обязательно в эту, а не следующую ночь. Робкие, каждый раз возникающие и не кончающиеся проведения мотива любви выражают лишь чувство Лизы, а не Германа, лихорадочно захваченного одной мыслью — сегодня же, немедленно овладеть желанной тайной. Под влиянием аффекта Герман полусознательно рассматривает свою любовь как необходимое условие овладения тайной — не более того. «...Кто, пылко и страстно любя!.. Что ж? Разве не люблю я? Конечно, да!..» Но в тот же миг он

[1] Речь идет о теме любви в «Отелло» Верди, поставленном в Петербурге за три года до «Пиковой дамы». Помимо структурного сходства, имеется и аналогия общего порядка — именно одинаково важная роль этих мотивов в обеих операх.

оборачивается и видит перед собой графиню. Оба вздрагивают и пристально смотрят друг на друга. Насмешливое восклицание Сурина: «Смотри — любовница твоя!» — усиливает впечатление от этой по существу символической сцены.

Музыкальная тематика судьбы, трех карт, элементы увеличенного лада, зловещий ритм сопровождения — все это сгущается, становится преобладающим всюду и везде, где выступает образ Германа. Характерно то, что краткие сильные интонации роковых лейтмотивов появляются не изолированно, а только в нужных местах в некоей нейтрально печальной звуковой среде.

Такое использование лейтмотивов не разрывает связной ткани лирико-симфонического повествования. Лейтмотивы в голосах и сопровождении возникают из этой певучей музыкальной среды, а не образуют единственных элементов симфонического развития. Сочетание последовательного лейтмотивизма и певучей выразительности музыкальной «среды» составляет выдающуюся черту музыки «Пиковой дамы» и становится более тонким средством психологической выразительности, чем пресловутая система Вагнера [1].

Итак, к концу третьей картины Герман уже целиком одержим. Он еле скрывает от Лизы истинную причину своего нетерпения, и, как только девушка соглашается на его требование, он дает волю своей радости: «Теперь не я — сама судьба так хочет, и я буду знать три карты!» В дальнейшем Герман уже не утруждает себя приисканием благовидных предлогов для подготовляемого им преступления, как он это делает в начале сцены маскарада: «Три карты знать — и я богат! И вместе с ней могу бежать прочь от людей». Мы уже видели, что в четвертой и пятой картинах безумная страсть Германа совершенно затмевает собой чувство любви, и именно благодаря этому обе названные картины наиболее приближаются к пушкинскому замыслу.

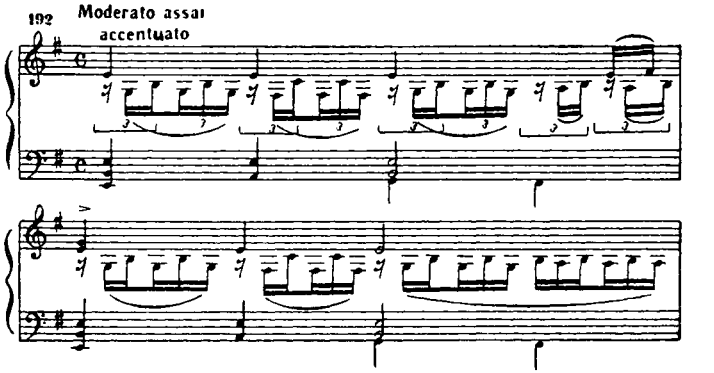
Сцена у Канавки, составляющая шестую картину оперы и отсутствующая в пушкинской повести, введена композитором после долгих колебаний в целях придания фабуле большей связности и обоснованности. Картина

[1] Фактически Вагнер на каждом шагу нарушал эту систему, жертвуя догмой в пользу истинно прекрасной музыки.

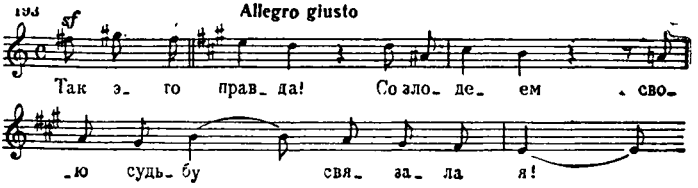
делится на две части. Первая из них — ариозо-монолог Лизы — дополняет существенными чертами психологический облик девушки. В простом искреннем напеве перед нами простая русская девушка — отнюдь не внучка богатой аристократки, а скорее «воспитанница» Лизавета Ивановна.

Скорбный, меланхолический напев ариозо по своему музыкальному языку близок некоторым романсам Чайковского, где безнадежность и покорность судьбе переданы полным преобладанием субдоминант и тоник, а мелодии отмечены народно-песенным складом или причитаниями.

Начало картины характерно, впрочем, не только этим: тут преобладает новый мотив, относящийся к группе «роковых». Постоянное повторение одного и того же звука с кратким отклонением в верхнюю малую терцию на фоне плагальных каденций в миноре создает унылый колорит и говорит об обреченности:



В особенности сильно звучит этот мотив обреченности Лизы в связующем эпизоде, перед боем часов (трубы и тромбоны, ля-бемоль минор, стр. 583—584). Но если в первой части ариозо (до слов: «Тоска грызет меня и гложет...») выступают преимущественно пассивные страдания несчастной девушки, то во второй части (начиная от слов: «Так это правда!») звучит уже нечто иное. Страстно возбужденная мелодия высокой тесситуры в сопровождении фигур кларнета выражает крайнюю степень возбуждения. По существу, это проклятие Гер-

ману и осознание собственной гибели. Тут Лиза говорит несвойственным ей языком: начальная фраза представляет вариант мотива трех карт:

Полная отчаяния, Лиза усваивает язык страстей, язык темного внутреннего мира Германа. В ее пении звучит вопль, обнаженный крик боли, она проклята вместе с убийцей — такова «роковая воля неба...».

Вторая часть шестой картины — свидание Лизы с пришедшим на ее зов Германом — полна правдиво переданных переходов противоположных душевных состояний. Крайнее отчаяние Лизы сменяется полнотой счастья; оно изливается в невыразимо трогательной мелодии дуэта. Вначале Герман пассивно повторяет слова Лизы, а во втором куплете первый начинает каждую фразу дуэта, Лиза же последовательно повторяет эти фразы, пока их голоса не сливаются в одновременном совместном пении.

Не успел еще отзвучать отыгрыш дуэта, не успела еще укрепиться иллюзия, будто перед нами п р е ж н и й, л ю б я щ и й Герман, как мы уже убеждаемся в том, что безумие крепко держит несчастного в своих руках. «В игорный дом! Там груды золота лежат, и мне, мне одному они принадлежат».

Возникает ряд вариантов темы трех карт (остинатная ритмическая фигура бас-кларнета — стр. 607, судорожно искаженный мотив у басового тромбона, виолончелей и контрабасов — стр. 608). В момент упоминания Германа о призраке возникает музыка, звучавшая в сцене казармы при появлении привидения: то же призрачное сопровождение, та же целотоновая последовательность, интонируемая засурдиненной трубой, тот же увеличенный лад. Когда Лиза окончательно убеждается в том, что Герман явился виновником смерти графини, девушка вновь проклинает его: музыка совпадает с уже известным эпизодом («Так это правда...»), но с той раз-

ницей, что Герман произносит одновременно с арией Лизы замечательный по своим музыкальным интонациям речитатив, мрачно гармонирующий с исступленным пением Лизы: «Да! Да! то правда, три карты знаю я. Убийце своему три карты назвала она». В каком-то мрачном экстазе, под звуки темы рока Герман произносит безумные слова о трех картах. Он отталкивает с хохотом Лизу; он не узнает ее более. Когда Герман убегает, Лиза бросается в воду.

Финальный эпизод оркестра целиком построен на мотиве обреченности Лизы. Он проходит fff marcatissimo у валторн и тромбонов, сопровождаемый взволнованными фигурациями струнных. В шестой картине Герман показан безумцем, все помыслы которого принадлежат игорному дому. Лиза уже не существует для него; ей остается одно — лишить себя жизни.

Последняя, седьмая картина оперы рисует конец Германа. В новую музыкальную среду вторгается мотив рока (тромбон, стр. 702) или пунктированный ритм сопровождения. После первого выигрыша раздается мотив рока в полном виде. Вторая ставка дает тот же результат: на этот раз ритм сопровождения становится судорожным; мотив рока звучит уже у самой мощной оркестровой группы — у тромбонов и тубы. Всех охватывает мистический ужас. Никто не решается метать банк. Один князь Елецкий, желая отомстить Герману за Лизу, принимает вызов и сводит с ним счеты. Под звуки мотива рока Герман играет с князем и — проигрывает. Когда он убеждается, что вместо туза в его руках пиковая дама, раздается музыка, сопутствующая привидению, и показывается призрак графини. Герман закалывается. Игроки под оркестровый мотив, близкий мотиву Германа в четвертой картине «На что вам она» (тайна), окружают Германа: «Несчастный! Как ужасно он покончил с собой!» Герман умирает, просветленный воспоминанием о Лизе.

Великолепный реквием мужского четырехголосного хора a cappella (ре-бемоль мажор) и следующий за ним симфонический эпилог оперы венчают трагическое представление светлым ореолом любви и торжества жизни. Таким образом, страсти преодолеваются истинной любовью, что наглядно показывает, насколько Чайковский был близок в последний период жизни к спинозизму, на-

сколько учение великого философа было по существу созвучно миропониманию композитора. Печальный вопрос: «На что вам она?» — звучащий у деревянных духовых, образует резюме музыкальной трагедии. На что ему эта тайна? За что он отдал свою жизнь? Мир химер, нерассуждающая, бессмысленная страсть, безумное желание жить без риска, обмануть жизнь и ее законы путем колдовства, магии и заклинания — вся эта погоня за даровым счастьем ведет к полному краху. Торжествует лишь великая вечная сила любви.

Замечательная маршеобразная мелодия последней арии Германа, с ее захватывающим остро ритмованным сопровождением, интересна не только благодаря гениальной музыке, но и по своему словесному тексту:

Что наша жизнь? — Игра!
Добро и зло — одни мечты!
Труд, честность — сказки для бабья!
Кто прав, кто счастлив здесь, друзья?
Сегодня ты, а завтра я!
Так бросьте же борьбу,— ловите миг удачи!
Пусть неудачник плачет, (2 раза)
Кляня, кляня свою судьбу!
Что верно? Смерть одна!
Как берег моря суеты,
Нам всем прибежище она.
Кто ж ей милей из нас, друзья?
Сегодня ты, а завтра я!

В этих словах — анархическая ставка на случайную удачу. «Море суеты» не сулит прочного счастья. Единственным верным пристанищем является смерть. Фатализм Германа и его полный пессимизм воспринимаются как трагические признания, а отнюдь не как самодовольная бравада. Вся эта пошловатая философия жизни страшна в устах Германа. падающего жертвой случайности, им обожествленной. В его словах звучит вся горечь неверия и скепсиса.

Герман Чайковского решительно немыслим в российских условиях начала XIX века. Он отягощен таким самоанализом, такой глубокой двойственностью, которые составляют производное последующих социальных условий. Правда, от Германа 30-х годов XIX века — от пушкинского Германа герой оперы не так уж далек, если принять во внимание основной образ его, каким он представляется в спальне графини и в казарме; но даже тут

Герман отягощен такой рефлексией, какая несвойственна герою пушкинской повести. Нам было нетрудно убедиться, что любовный элемент не играет исключительной роли даже в начале оперы; после кульминации любви в заключительной сцене второй картины этот элемент быстро сходит у Германа на нет и лишь однажды, в самом конце оперы, вновь утверждается в сознании умирающего Германа. Умирая, он произносит: «...Мой ангел! Красавица! Богиня!» Между тем невозможно зачеркнуть любовный элемент в образе Германа: музыка говорит сама за себя. Наряду с пагубной страстью к картам, а с ними и к «колдовству» музыка убеждает в полной реальности этой романтической любви.

После всего сказанного остается лишь одно решение этой поистине мучительной проблемы. Герман — человек с путаной, болезненно усложненной внутренней жизнью, человек эпохи Чайковского, порождение этой эпохи. Быть может, композитор внес немало личных, интимных черт души в образ своего любимого героя: страдания от гнета окружающей среды, неутолимое стремление к счастью. Вполне возможно и даже вероятно, что именно эти черты придали Герману ту исключительную привлекательность и благородство, которыми он выгодно отличается от своего прообраза в повести Пушкина.

Опера «Пиковая дама» Чайковского посвящена субъективной тематике и может быть названа психологической музыкальной драмой. Но Чайковскому удалось обобщить переживания Германа, придать ему черты и свойства, характерные не столько для этого странного героя, сколько для целой категории людей его века. Сложный и противоречивый образ Германа глубоко человечен.

Однако трагедия Германа далеко не исчерпывает всего содержания музыкальной драмы.

Быть может, более чем другие оперы Чайковского, «Пиковая дама» изобилует различными музыкальными жанрами. Получается своеобразное сочетание двух художественных замыслов — передача субъективного мира Германа и изображение историко-культурной среды. Оба начала все время переплетаются. Так, в первой картине беседа Германа с Томским перебивается хором гуляющих, а раньше, до появления Германа, показаны детская военная игра, хор нянек и гувернанток. Даже в

сцене грозы Герман вначале дан на фоне прелестного небольшого хора. Во второй картине мы видим и слышим ряд удачно подобранных музыкальных жанров: романс Полины под аккомпанемент клавира воспроизводит страницы чувствительных романсов рубежа девятнадцатого века,— самое стихотворение Батюшкова, элегического содержания, как бы заимствовано из «Резиньяции» Шиллера. Столь же отстоявшиеся музыкальные жанры слышатся и в дуэте Лизы с Полиной, на слова Жуковского, и в русской пляске. Третья картина — маскарад — является, если отвлечься от развития страстей Германа, художественно правдивой передачей увеселений и быта русской высшей аристократии. Прелестная интермедия под титлом «Искренность пастушки», с ее псевдонаивным сюжетом, заимствованными оборотами из фортепианного концерта Моцарта и из сонаты Бортнянского, представляет собой одну из первоклассных по своим художественным качествам стилизаций придворного рококо. Наконец, финал картины — выход Екатерины II — является исторически верной жанровой зарисовкой официальной церемонии.

Мы уже отметили жанровые черты в музыке пятой картины, но тут жанр обобщает психологические черты Германа в его сочетании с окружающей действительностью. Вообще четвертая, пятая и шестая картины не дают композитору повода к изображению быта; их музыка принадлежит к внутреннему миру Германа и Лизы. Зато сцена в игорном доме изобилует живо схваченными бытовыми музыкальными жанрами. Атмосфера пьяного разгула естественно рождает жанр «игрецкой» песни и пляски. Уже первый хор игроков «Будем пить и веселиться!» носит ярко жанровый отпечаток. Песня Томского на фривольный текст Державина «Если б милые девицы» представляет собой дань галантному поэтическому жанру XVIII века. Игривая мелодия куплетного типа служит застольной песнью для подгулявших игроков. Плясовая «игрецкая» на слова Пушкина «Так в ненастные дни собирались они» дает повод к увлекательной общей пляске. Вся сцена верно отражает жизнь знатных представителей «золотой молодежи» старого Петербурга. Музыка исполнена неподдельной живости — и в этом ее сила. Чайковский достиг изображения «игрецкого» быта вернее и лучше, чем какой-либо другой

русский художник. Причиной тому служит метод жанровых характеристик. На их фоне трагический конец эпопеи становится особенно рельефным.

Итак, наряду с трагедией Германа, Чайковскому удалось сделать свою оперу правдивым показом русской действительности, объективным выражением идей, отношений, нравов в их обобщенной форме. Иначе говоря, объективная картина русской действительности, данная Чайковским в «Пиковой даме», охватывает существенные ее стороны, сохранявшие свое значение в продолжение многих десятилетий. Вопиющие анахронизмы либретто являются наглядным выражением этой синтетичности, включающей такие свойства и характеристики, которые захватывают и эпоху творчества Чайковского. И действительно, трудно отделаться от мысли, что герой причастен к более поздней эпохе, чем Германн Пушкина. Смутно вырисовываются контуры героя Достоевского — в частности, образ Раскольникова...

В целом опера «Пиковая дама» необычайно богата содержанием — от субъективно-лирического плана до значительных по силе картин социальной жизни. Вместе с тем выраженная в опере субъективно-психологическая драма приобретает общую значимость и вырастает в своеобразную концепцию о смельчаке, дерзнувшем посягнуть на единоборство с еще крепким, враждебным ему социальным укладом. Германн — это анархист, одиночка; его бунтарство было и остается его личным делом; следовательно, он бесконечно далек от истинно революционного образа действий. Но его нельзя отнести к героям легкой наживы, авантюристам и беспощадным дельцам. Он гораздо сложнее. Именно эта сложность заставляет видеть в нем скрытую от поверхностного наблюдения гордость плебея, полного презрения и ненависти к аристократии. Путь, избранный им для достижения богатства, обрекает его на неизбежную гибель. Однако в своей гибели он вызывает к себе сострадание, так как движим не знающим препятствий стремлением выйти любой ценой за пределы угнетающего его серого прозябания, на которое он обречен своим общественным положением.

Все это вместе взятое делает «Пиковую даму» Чайковского одним из шедевров психологической музыкальной трагедии XIX века.

Через месяц после петербургской премьеры «Пиковой дамы» С. И. Танеев писал Чайковскому, что хотел бы выяснить его взгляды на существо оперной драматургии. Вот что он пишет в письме от 11 января 1891 года: «Кстати, об опере вообще. Вопрос о том, как писать оперы, меня в высшей степени интересует, и мне давно хочется обменяться с тобой мыслями на этот счет. Твои взгляды, насколько они конкретно выражаются в твоих операх, часто меня не вполне удовлетворяют. Между тем это именно та сторона дела, на которую я более всего обращаю внимание при каждом твоем новом произведении. Творческий дар, мелодическая прелесть оборотов, тонкая чувствительность к гармоническим сочетаниям — все это индивидуальные свойства таланта, их от художника не переймешь, если они не даны самой природою. Напротив того, взгляды его на искусство и на приемы творчества, отношение его к вопросам, имеющим важность в искусстве, так сказать, рассудочная сторона дела представляет интерес, в сущности, для специалиста более значительный. Об этих предметах мне бы и хотелось с тобой переговорить, если ты против этого ничего не имеешь»[1]. Бесконечно любя музыку Чайковского, Танеев сознательно отделяет, как видно из приведенного письма, эстетическую оценку качеств, коренящихся в обаятельном индивидуальном складе таланта автора, от его принципиальных воззрений на те или иные задачи творчества — в данном случае на оперу — и отмечает несогласие в этой области со взглядами своего учителя.

Поскольку «Пиковая дама» была в то время последней и наиболее яркой из опер Чайковского и поскольку Танеев находился в тот момент под свежим впечатлением недавней премьеры, естественно предположить, что главное место в ожидаемых переговорах должна была занять, по мысли Танеева, критика драматургии «Пиковой дамы».

Весьма показателен ответ Чайковского на письмо Танеева. «Вопрос о том, как следует писать оперы, я всегда разрешал, разрешаю и буду разрешать чрезвычайно просто. Их следует писать (впрочем, точно так же, как и все остальное) так, как бог на душу

[1] ЧТ, стр. 168.

положит. Я всегда стремился как можно правдивее, искреннее выразить музыкой то, что имелось в тексте. Правдивость же и искренность не суть результат умствований, а непосредственный продукт внутреннего чувства. Дабы чувство это было живое, теплое, я всегда старался выбирать сюжеты, способные согреть меня. Согреть же меня могут только такие сюжеты, в коих действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я. Поэтому мне невыносимы вагнеровские сюжеты, в коих никакой человечности нет; да и такой сюжет, какой твой, с чудовищными злодеяниями, с Евменидами и фатумом в качестве действующего лица, я бы не выбрал. Итак, выбравши сюжет и принявшись за сочинение оперы, я давал полную волю своему чувству, не прибегая ни к рецепту Вагнера, ни к подражанию классическим образцам, ни к стремлению быть оригинальным. При этом я нисколько не препятствовал веяниям духа времени влиять на меня. Я сознаю, что, не будь Вагнера, я бы писал иначе; допускаю, что даже и кучкизм сказывается в моих оперных писаниях; вероятно, и итальянская музыка, которую я страстно любил в детстве, и Глинка, которого я обожал в юности, сильно действовали на меня, не говоря уже про Моцарта. Но я никогда не призывал ни того, ни другого из этих кумиров, а предоставлял им распоряжаться моим музыкальным нутром как им угодно. Быть может, вследствие такого отношения к делу в моих операх нет прямого указания на принадлежность к той или другой школе. Может быть, нередко та или другая сила превозмогала другие, и я впадал в подражание, но, как бы то ни было, все это делалось само собою, и если я в чем уверен, так это в том, что в своих писаниях я являюсь таким, каким меня создал бог и каким меня сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую. Я не изменил себе ни разу» (14 января 1891 года) [1].

В сущности, оба корреспондента говорят о разных вещах: Танеев интересуется конкретными основами оперной драматургии, а Чайковский в ответ излагает слиш-

[1] ЧТ, стр. 169.

ком общую и к тому же неточную концепцию своего творческого процесса. Говорим — неточную, ибо никак нельзя согласиться с тем, что Чайковский будто бы творил «как бог на душу положит». При всей непосредственности творчества, Чайковский, как и всякий художник высшего ранга, усиленно и весьма сознательно работал над формой создаваемых им сочинений и даже испытывал не раз мучительное чувство неудовлетворенности формальной стороной своих произведений. Ясно, что он выработал свои собственные взгляды конкретного характера, но они ставились им в самую тесную зависимость от очередной творческой задачи, каждый раз заново стимулировавшей поиски соответствующей художественной формы. Другими словами, для Чайковского было немыслимым отвлеченное теоретизирование, вне конкретных задач искусства. Воспоминания современников, общавшихся с ним, подтверждают, что Петр Ильич буквально чурался всякой попытки внести элемент схематизма в живую область творчества. Он крепко надеялся на могучую силу своего таланта — и не ошибался в нем.

Чайковский не боялся прослыть эклектиком и применял различные средства реалистического письма, смотря по сценической ситуации, сюжету и характерам действующих лиц. В таком синтетическом произведении, как «Пиковая дама», содержатся многие элементы оперного реализма.

Прежде всего отметим стремление композитора придать опере историческую оправданность. Так, например, Чайковский вносит в сцену маскарада слова и музыку, заимствованные из быта екатерининской эпохи. «Относительно хора, коим начинается второе действие, скажу, что его поют не гости (последние танцуют при этом), а настоящий хор певчих. Текст этого хора принадлежит перу мало известного писателя прошлого века Карабанова[1], специальность коего была сочинять тексты приветственных и всяческих кантат на празднествах вельмож Екатерины. Исполнение этой кантаты у меня в опере весьма реально, ибо стихи были сочинены, положены на музыку и спеты певчими на домашнем празднестве у

[1] Текст кантаты «Радостно, весело» принадлежит не Карабанову, а Г. Р. Державину.

Нарышкина»[1]. К тому же основная музыкальная фраза пасторали ля мажор на слова «Мой миленький дружок, любезный пастушок, о ком я воздыхаю и страсть открыть желаю» — представляет своеобразное сочетание двух мотивов Моцарта. Первый из них заимствован из фортепианного концерта до мажор № 25 (по каталогу Кехеля — № 503), первая часть, побочная партия, а второй мотив является заимствованием из второго смычкового квинтета до минор (каталог Кехеля — № 406), первая часть, побочная партия[2]. Нетрудно услышать и в других мелодиях второго акта отзвуки музыки «галантного века» и придворных славословий той эпохи.

Замечательная верность в изображении эпохи отличает последнюю картину «Пиковой дамы». Одно из писем Чайковского подтверждает, как обдуманно композитор выбирал тексты для этой оперы. «Песня Томского написана на слова Державина; песня эта была в моде в конце прошлого столетия. Как и все, что вышло из-под пера пресловутого Гавриила Романовича, она лишена прелести. Я допускаю, что в торжественных одах у Державина был некоторый «пиитический жар», хотя и выраженный надутыми и тяжелыми фразами, но чего ему безусловно недоставало, так это остроумия. В данном случае (в песне Томского) нельзя не удивляться и пошлой глупости основной мысли и натянутости формы. Взял же я эту песню как характерный эпизод в картине, рисующей нравы конца века»[3].

Не менее мотивированы идеологией эпохи также и тексты Пушкина и Жуковского, несмотря на то, что они созданы значительно позже изображаемого на сцене времени. Мы уже знаем, что романс Полины — это перепев «Резиньяции» Шиллера. Нечего и говорить, что марш детей в первом акте, торжественный кант в честь Екатерины, инструментальный отыгрыш дуэта Лизы и Полины и многое другое непосредственно обусловлены подражаниями эпохе.

Но этой стороной, как бы она ни была важна, реа-

[1] ЖЧ, т. III, стр. 384.

[2] Заслуга обнаружения второго заимствования — из квинтета — принадлежит Н. К. Рукавишникову («Советская музыка», 1940, № 3).

[3] ЖЧ, т. III, стр. 384.

лизм «Пиковой дамы» не исчерпывается. В общей сумме реалистических приемов, примененных Чайковским в своей опере, «верность эпохе» составляет едва ли не второстепенный план, хотя, быть может, нигде композитор не позаботился об историческом правдоподобии до такой степени, как именно в «Пиковой даме». Отдельные анахронизмы (ария Гретри, военная фанфара пятой картины, перенесенная из более поздней эпохи в екатерининскую), а также далеко идущие изменения старинных жанров[1] доказывают, что не музейная реставрация, задуманная Всеволожским, руководила композитором; его интересовала более широкая и более общая картина российской действительности.

Значительное место в арсенале реалистических средств «Пиковой дамы» занимает широко разветвленный и мастерски развитый тематизм. Впрочем, следует остерегаться признать лейтмотивизм оперы главным средством ее музыкальной драматургии.

Это лишь одна из сторон музыкального языка «Пиковой дамы». Притом все лейтмотивы отмечены некоторой однотипностью: темы рока, трех карт, любви, ужаса, тематика графини отражают только субъективные переживания и не исчерпывают собой богатого мира образов, запечатленных в музыке оперы.

Важнейшие из тем нашли свое место уже в интродукции: после мотива баллады Томского, прерываемого наплывами аккордов смычковых, и следующего за ним возгласа острого страдания возникает основной эпизод вступления — захватывающая тема рока, проходящая через всю оперу, а под конец рождается широко секвенцированный мотив любви. Оба мотива-темы имеют в опере первостепенное смысловое значение: мотив любви, достигнув своей кульминации в конце второй картины, резко спадает и сходит на нет, чтобы возвратиться только в заключительных тактах оперы. Мотив рока, напротив, все более нарастает. Появляясь в зародыше уже в сопровождении к первому диалогу Томского и Германа, он принимает ясные очертания в момент первого появления графини с Лизой, чтобы уже во время баллады Том-

[1] Например, сарабанда на четыре четверти. Кстати, во всей третьей картине ни разу не встречается менуэт, что невероятно для бала екатерининского времени.

ского раскрыться с полной силой. В дальнейшем тема рока сопровождает все безумные помыслы и поступки Германа.

Особую роль играет известная тема трех карт. Как уже сказано, она двулика: она служит выражением любовного томления, с одной стороны («Я имени ее не знаю»), а с другой — адской иронии и глубокого отчаяния («Три карты, три карты, три карты!» и «Так это правда — со злодеем свою судьбу связала я!»). Смысловая функция этого мотива огромна: он связывает воедино две крайние противоположности в душе Германа и по ходу действия отходит от первоначального значения, приобретая зловещий облик и усиливая собой группу мотивов рока (остальные мотивы рока имеют привходящее значение).

Тема любви представляет собой нечто декларативное — это постулат, не подлежащий изменению. Напротив, тема рока и в особенности тема трех карт суть темы реально психологические и в качестве таковых гибко следуют за ходом действия, меняя интонационную, ритмическую и даже ладовую структуру. Но, несмотря на это, область применения лейтмотивов в «Пиковой даме» довольно ограничена. Сами по себе они бессильны развить музыкальную характеристику, создать связную последовательность чувств и образов. Для этого требуется существенное добавление в виде эпизодических номеров сольного или ансамблевого типа. Чтобы передать томление Лизы, понадобилась независимая от системы лейтмотивов ария во второй картине, а фатализм Германа нашел свое воплощение в знаменитом «бриндизи» последней картины, также без участия лейтмотивов. Эпизодический хор приживалок служит более сильным средством художественного воздействия и характеристики старухи, чем любое сплетение «роковых» лейтмотивов. Таким образом, роль лейтмотивизма в опере хотя и существенна, но не всеобъемлюща.

Так называемый интонационный реализм занимает в «Пиковой даме» незначительное место, хотя превосходная декламация текста налицо во многих эпизодах оперы. Но даже там, где интонация голоса глубоко трогает слушателя своей правдивостью (например, в репликах Лизы: «Зачем, зачем вы здесь? Уйдите!» или «Безумный человек, что вы хотите от меня, что сделать я могу?»),

она остается в пределах полной непредвзятости и не может быть названа одним из принципов музыкального языка, в полном соответствии со взглядами Чайковского.

Метод обобщений через жанр достигает в «Пиковой даме» преобладания, несмотря на все своеобразие сюжета оперы. Напомним и о бытовых сценах, и о вступлении к пятой картине с чередованием панихиды, сигнала трубы и захватывающей песенной лирики Германа, и призрачную сарабанду, представляющую в своем неторопливом движении как бы созерцание прошедших веков, и ритмический остов забытого менуэта у кларнета соло... В самом принципе нет ничего нового. Ново лишь исключительно тонкое, осмысленное и многозначительное его применение для целей реализма.

Итак, Чайковский достигал реалистической передачи жизненных явлений в «Пиковой даме», как и в других своих оперных творениях, уже знакомыми, многократно применявшимися до него и в его время приемами.

Как всегда и во всем, композитор шел торной дорогой мысли, никогда не помышляя о формальной новизне принципов. Его новаторство заключалось не в изобретении, не в изысках, не в разрушении старого во что бы то ни стало. «Какой вздор, что гений все сокрушает и ломает! Так думают только наивные, ленивые и посредственные люди»,— замечает он на полях книги Отто Яна о Моцарте.

Не эклектизм, а требование с и н т е з а руководило Чайковским, когда он для достижения задач гуманистического искусства властно подчинил своим целям великое множество частных и общих принципов, существовавших до него в разрозненном виде.

«Иоланта»

«Иоланта», лирическая опера в одном действии, написана на сюжет драмы «Дочь короля Рене» датского поэта Генрика Герца. Либретто составлено Модестом Ильичем, который руководствовался не подлинной драмой Герца, а русской переделкой ее В. Р. Зотовым, в том виде, как она исполнялась на драматических сценах Москвы и Петербурга.

«Иоланта» создавалась начиная с 10 июля 1891 года. Эскизы были закончены к 5 сентября, а инструментовка — к 20 ноября 1891 года. Первое представление «Иоланты» состоялось 6 декабря 1892 года в Мариинском театре в Петербурге под управлением Направника.

Отзывы прессы были единодушно суровы. Многие видные музыканты считали оперу неудавшейся. Н. А. Римский-Корсаков писал о ней в своей «Летописи»: «...«Иоланту» слышал на репетиции и нашел, что это одно из слабейших произведений Чайковского. Помоему, все в этой опере неудачно — от беззастенчивых заимствований, вроде мелодии «Отворите мне темницу» Рубинштейна, до оркестровки, которая на этот раз сделана Чайковским как-то шиворот-навыворот: музыка, пригодная для струнных, поручена духовым и наоборот, отчего она звучит иной раз даже фантастично в совершенно неподходящих для этого местах (например, вступление, написанное почему-то для одних духовых)»[1].

Нападкам подвергались и либреттист и композитор. Мы не станем вдаваться в оценку либретто и в сравнение последней оперы Чайковского с первоисточником — драмой Герца. Укажем лишь, что либретто очень нравилось Петру Ильичу и располагало его к работе над оперой. С точки зрения современного слушателя, это либретто страдает бутафорией, излишними деталями и вместе с тем крайне схематичной обрисовкой характеров. То, в чем композитор упрекал Верди, а именно — ходульность и условность, оставляющие слушателя равнодушным к изображаемым лицам,— в полной мере относится и к либретто «Иоланты». За исключением самой героини, ни один характер не получил достаточного художественного обоснования в опере. Окружающие Иоланту персонажи весьма бесцветны. Если в партии короля и звучат нотки подлинного, захватывающего отцовского страдания, то в этом нельзя видеть заслуги либреттиста: это всецело обусловлено музыкой. Немало в либретто и неудачных стихов.

Музыкальный образ Иоланты очерчен превосходно во всех его изменениях, а вместе с ним рельефно выступает и основная идея оперы. Нетрудно видеть, что для Чай-

[1] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1928, стр. 318.

М. Фигнер
в роли Иоланты

ковского история исцеления слепорожденной дочери провансальского короля Рене явилась символическим выражением самой интимной мысли художника — безграничной власти и животворящей силы любви, несущей в себе спасение от зол и бед. Иоланта становится зрячей исключительно благодаря любви к Водемону, зародившему в ней страстную жажду видеть прекрасный свет; притворно суровый приказ короля об умерщвлении Водемона в случае неудачи лечения служит главным стимулом исцеления девушки.

Носителем мудрости является мавританский врач Эбн-Хакия. Его известная ария служит выражением основной философской мысли произведения. По своему существу «Иоланта» представляет собой философскую музыкальную драму. Слова мавра живо напоминают некоторые из мотивов философии Спинозы, увлекавшей композитора в течение последних лет его жизни.

Два мира — плотский и духовный
Во всех явленьях бытия
Здесь слились волею верховной,
Как неразлучные друзья.

Н. Фигнер
в роли Водемона

На свете нету впечатления,
Что тело знало бы одно,
Как все в природе, чувство зрения
Не только в нем заключено.
И прежде чем открыть для света
Плотские, смертные глаза,—
Нам нужно, чтобы чувство это
Познала вечная душа.
Когда появится сознанье
Великой истины в уме,
Тогда возможно, что желанье
Пробудит свет в телесной тьме.

По Спинозе, протяжение и мышление — это два атрибута единой субстанции — бога, отожествляемого с природой, то есть материей. В устах Эбн-Хакия материалистические по своему существу положения философии Спинозы истолкованы в религиозном духе. Но главное — это сила могучего чувства любви, захватившего Иоланту. Когда девушка узнает об опасности, грозящей Водемону, она умоляет врача придумать ей самые ужасные мучения, чтобы излечиться и тем самым спасти рыцаря. Философски настроенный врач выразил в туманной форме ту мысль, что для исцеления слепого необходимо

воздействовать на его дух, то есть вызвать в нем сознание света,— и откроется реальный свет.

По существу, в «Иоланте» действие отсутствует; выведены только носители различных идей и человеческих свойств: мудрости — в лице Эбн-Хакия, отцовской любви — в лице короля, чувственной любви — в лице Роберта, идеальной — в лице Водемона. Сама же Иоланта, с ее беспредметной тоской, внезапно вспыхнувшей любовью и чудесным излечением от слепоты,— это символ прозревшей Психеи, сбросившей путы земных страданий, победившей свою ограниченность благодаря любви. Подчеркнуто религиозный характер этой идеальной любви явствует, между прочим, из финала «Иоланты». Девушка, потрясенная открывшимся перед нею новым, зрительным миром, обращается к своему жениху:

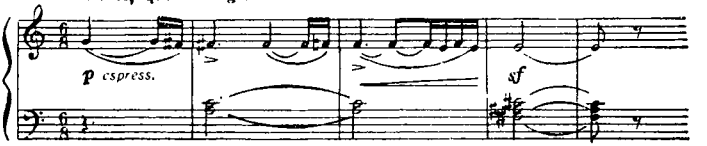
О друг мой, тебя ль я слышу вновь!
Ты дал мне свет, ты дал любовь,
И путеводною звездой тот будет свет мне навсегда.
Прими хвалу рабы смиренной,
Мой голос слаб и робок взгляд.
Перед тобою сонм блаженный
И херувимы предстоят!
Но ты велик и в снисхождении.
Твоей любви пределов нет,
И в самом малом из творений
Блестишь, как в капле солнца свет.

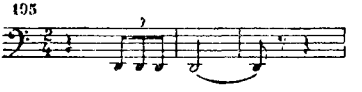
Такова вполне традиционная форма, которую избрал Чайковский в своей последней опере для выражения одной из основных своих идей: высшей ценности любви как внутренней связи между людьми.

Рассмотрим в общих чертах основные музыкальные эпизоды оперы.

Интродукция, порученная композитором исключительно духовым инструментам (три флейты, два гобоя, английский рожок, два кларнета, два фагота, четыре валторны), обнаруживает разительное сходство со вступлением к вагнеровскому «Тристану». Сплошное «ползучее» движение верхнего голоса по полутонам, полное отсутствие непосредственных признаков мажора или минора, преобладание секвенций одного и того же мотива, наконец, основной смысл томительной музыки — все это сближает оба названных вступления. Но есть и

различия. Если интродукция к «Тристану» характеризуется восходящими интонациями, то вступление к «Иоланте» построено главным образом на мотивах вздоха. Так, первое построение в четыре такта, впоследствии секвенцированное, состоит из цепи четырех вздохов (2+2):

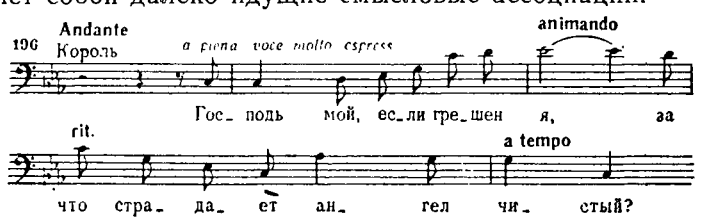
194 Andante, quasi adagio

В первой части интродукции Andante quasi Adagio самые секвенции идут по малым терциям вниз, а в средней части мотив секвенцируется в восходящем направлении. Но, во всяком случае, подавляющее большинство построений характерно именно своим нисходящим направлением. Второе отличие состоит в том, что в «Иоланте» вступление включает не только тематику томления, страдания, но и характерную для Чайковского тематику неотвратимости, «судьбы». Она выступает уже в первой части. В дальнейшем этот мотив прочно внедряется и достигает своей выпуклой формы в начале tempo precedente:

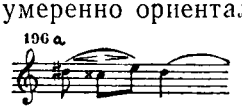
195

По своей форме вступление аналогично интродукции к «Тристану»: вторая часть ускорена, напряженно стремительна; но вместо репризы третья часть вступления к «Иоланте» представляет собой новое, как бы стреттное изложение мотива томления, при постоянном звучании мотива рока у фагота. Это *ре* одновременно служит органным пунктом третьей части. Конец вступления полон тоскливого ожидания; музыка замирает на доминант-септаккорде...

Значение музыки вступления в общей концепции «Иоланты» определяется элементами страдания и роковой необходимости. Таков исходный пункт истории прин-

цессы Иоланты. Вступление, с его характерной тусклой звучностью духовых, никак не связано с музыкой оперы.

Ни «цветочный» ансамбль с хором, ни превосходная колыбельная, при всей их музыкальной красоте, не играют существенной роли в общей концепции оперы, являясь скорее декоративными эпизодами. Зато уже первый номер оперы заключает в себе романс — ариозо Иоланты (соль минор), выражающий всю глубину ее тоски. Ее душа томится и жаждет чего-то ей неведомого. Это кажущееся беспредметным чувство передано музыкой трогающей, меланхолической, глубоко искренней. Романс «Ночь» на слова Я. Полонского (ор. 60) послужил исходным музыкальным образом для грустного признания слепой девушки. Тут и тихая печаль и страстная тоска нашли свое классическое выражение. Истоки образа восходят к романсу «Отчего», ор. 6 № 4, на текст Гейне (1869). Да и стихи в обоих случаях выражают, помимо разительного внешнего сходства, также и общность чувства: ведь и Иоланта полна любовного томления, хотя бы и неосознанного.

Величественное ариозо короля (до минор) поражает, как и все лучшее, что вышло из-под пера Чайковского в последние годы его жизни, своей крайней, почти элементарной простотой выразительных средств. Уже первая фраза, с ее широким диапазоном (малая децима) и простейшим, «уравновешенным» строением мелодии, определяет собой далеко идущие смысловые ассоциации:

Благородные чувства отца и подавленное горе человека нашли в этой арии свое полное величия выражение.

Сцена и монолог Эбн-Хакия пронизаны его лейтмотивом, принимающим различные виды; в своем первоначальном виде этот умеренно ориентальный мотив:

подкрепляется триольной фигурой, завершающей многие фразы его монолога.

Следует особо подчеркнуть уже известный нам по вступлению бетховенский «мотив судьбы», звучащий в оркестре во время монолога и беседы врача с королем (трубы, валторны). Когда король отказывается от предложения мавра посвятить Иоланту в тайну ее недуга, у литавр появляется при поддержке контрабасов тот же мотив судьбы на одном звуке *до-диез*.

В высшей степени колоритна сцена появления Роберта и Водемона — двух знатных рыцарей, заблудившихся в горах и случайно забредших в скрытую обитель Иоланты. Роберт направляется к королю Рене, с дочерью которого он был обручен еще в детском возрасте. Юноша никогда не видал своей невесты и рассчитывает увидеть строгую монахиню. Между тем он любит другую женщину и ей посвящает горячий гимн любви; его знаменитая ария «Кто может сравниться с Матильдой моей» и является таким гимном пылкой, мужественной страсти. Роль этой арии в опере огромна: она противостоит всем песнопениям Иоланты и Водемона своей бравурной чувственностью, звучащей вызовом христианской аскезе. От нее веет духом Ренессанса, духом освобожденной жизнерадостности. Роберт не знает рефлексии, он не посвящен в таинство мистической любви. Это цельная, здоровая индивидуальность, и, быть может, нигде Чайковский не воздвиг такого памятника чувственной любви, как именно тут, в этой баритональной победной арии. Блеск оркестровки дополняет ее мощь.

Встреча Иоланты и Водемона является центральным эпизодом оперы. Водемон нечаянно рассказывает покорившей его девушке те истины, от которых ее ограждали зоркие приятельницы и слуги согласно приказанию короля. Иоланта узнает от него, что такое свет, и, переполненная охватившим ее чувством большой любви к рыцарю, высказывает ему, что ее душа полна внутреннего света. Сам того не желая, Водемон в пылу внезапно поразившей его любви выдал девушке тайну — она слепа, а мир так прекрасен!

Водемон играет роль спасителя — Лоэнгрина или, что то же, Амура, спасающего Психею любовью. Таким образом, переворот в жизни Иоланты уже совершен, и Эбн-Хакия может приступить к лечению...

Сцена из оперы «Иолаита»

Музыка этой сцены имеет много достоинств. Во всем видны твердая рука и логика большого мастера. Декламация текста сплошь верна, диалоги и речитативная фраза тонко очерчены, свободны и выражают психологические черты вплоть до деталей. Сложная оркестровая ткань обильно насыщена характерными мотивами, устанавливающими смысловую значимость слов и чувств героя. «Беззастенчивое заимствование» основной мелодии Водемона («Чудный первенец творения») у Рубинштейна («Отворите мне темницу») представляет собой вполне сознательный акт, к которому Чайковский прибегал и ранее (куплеты Трике, интермедия и песенка графини в «Пиковой даме»).

В данном случае композитор основывался на одинаковом внутреннем содержании: и Иоланта томится, вы-

ражаясь фигурально, в темнице, и она страстно жаждет света («Дайте мне сиянье дня»). Наконец, все дальнейшее развитие нимало не похоже на музыку Рубинштейна. Все это так, и однако же нельзя не пожалеть, что Чайковский воспользовался чужим образцом для создания важнейшей по своему смыслу, решающей арии всей оперы

Двойственность оперы «Иоланта» сказалась в противоречии основного замысла и его музыкального осуществления. По замыслу «Иоланта» представляет музыкальную драму, а по своему музыкальному содержанию опера является дивной сценической элегией, напоенной целомудренным лиризмом. В этой ласкающей волне эмоций и заключается причина широкой популярности «Иоланты» в наши дни. Насколько удались элементы реальной любви, лирики, светлой грусти, душевных волнений, проникновенной радости — настолько же получились неубедительными эпизоды экстаза, религиозного порыва — словом, воплощение идей христианской музыкальной драмы.

Пятая симфония, ми минор, ор. 64, посвящена Теодору Аве-Лаллеману — директору Филармонического общества в Гамбурге. Симфония начата после 15 мая 1888 года, окончена в партитуре 14 августа того же года во Фроловском. Исполнена в первый раз под управлением автора в Петербурге 5 ноября 1888 года.

В записной книжке Чайковского сохранились наброски программы, видимо относящиеся к Пятой симфонии:

«Интродукция. Полнейшее преклонение перед судьбой или, что то же, перед неисповедимым предначертанием Провидения.

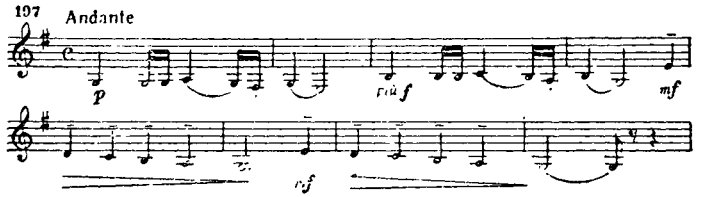
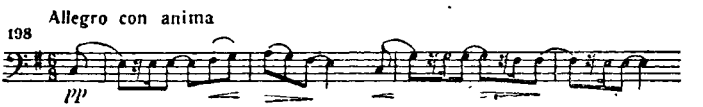
Allegro I — (ропот), сомнения, жалобы, упреки...

II.— Не броситься ли в объятия Веры???»

Если приведенные слова относятся к Пятой симфонии, то следует признать, что замысел ее подвергся значительным изменениям.

Отличительной чертой Пятой симфонии является многочисленность полноценных, глубоко выразительных музыкальных тем, их неторопливое широкое развитие. Зрелость мастерства идет рука об руку с высоким объективизмом применяемых жанров. Отсюда и относительная

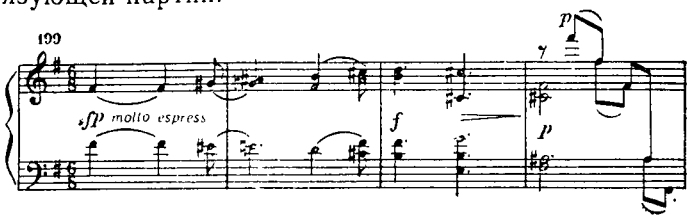
простота конструкции симфонии, закругленность ее форм, вообще — отказ от всего резкого, импульсивного, отсутствие коренных контрастов между сменяющими друг друга темами и эпизодами.

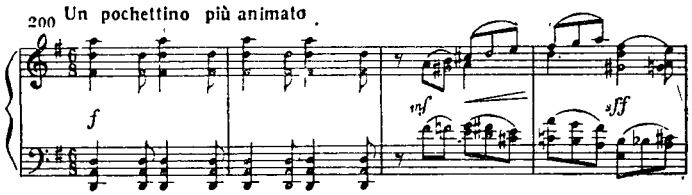
Уже в первой части — Andante. Allegro con anima, ми минор — тема рока, звучащая у кларнетов под сопровождение отдельных тяжеловесных аккордов смычковых:

и тема главной партии, возродившаяся позже в балладе Томского («Пиковая дама»):

не образуют непримиримого противоречия. Они обе относятся к одной и той же сфере выражения, обе отражают скорбное состояние духа[1]. Тема интродукции содержит в себе зерно марша — отсюда ее повелительные волевые интонации в первой части темы; вторая часть темы — это двукратное нисходящее последование по ступеням диатонического минорного звукоряда, уже знакомое нам по Четвертой симфонии (вступление) и «Франческе». В дальнейшем появляются в разных голосах секундовые мотивы «вздоха», что значительно смягчает тему рока, придавая ей человечный характер.

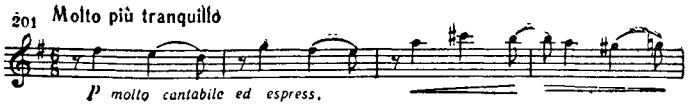
Тема главной партии эпична, ее ритм близок балладному. Синкопы стушевывают вначале эту жанровую характеристику, углубляя меланхоличность напева (клар-

[1] В Четвертой симфонии контраст между темой рока в интродукции и темой главной партии определяется классическим принципом: судьба — внешняя сила угнетения — и мольба, стоны, «вздохи» как реакция человека на эту силу.

нет и фагот pp); эту же роль играют и постоянные гармонические обороты S—T. Но довольно скоро ритм становится активнее, энергичнее, точно грустное повествование о чьей-то жизни приобрело яркость благодаря отзвуку героических дел. Страстная интонация вопроса в связующей партии:

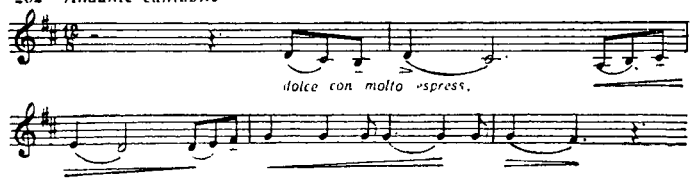
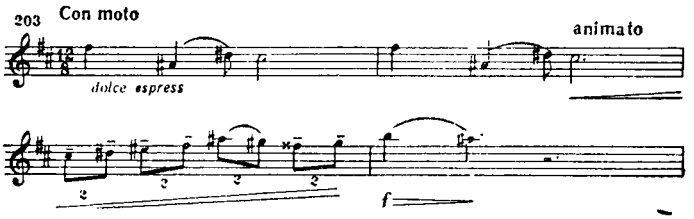


многократно повторяется и приводит к побочной партии ре мажор, un pochettino più animato. Первая тема побочной партии весьма оригинальна, она состоит из чередования двух элементов. Первый, излагаемый деревянными без флейт и валторнами, представляет, в свою очередь, четырехкратное повторение одной и той же интонации нисходящей квинты у кларнета на фоне мажорного трезвучия и квинтового бурдона в басу (валторны, фаготы). Этот мотив «выкликания» сменяется другим, звучащим у смычковых, поступенным, плавно восходящим, сопровождаемым густым голосоведением расходящихся голосов. Смена обоих темообразующих элементов как будто передает чередование светлых голосов природы и теплой волны человеческой эмоции:

Следующая, вторая побочная тема — Molto più tranquillo, соль мажор — томный и вместе с тем полный жизнерадостности певучий синкопированный вальс[1]:

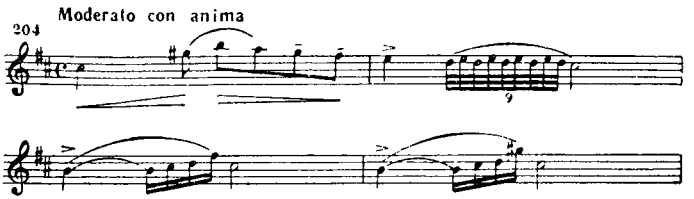
[1] Обе побочные темы обнаруживают преемственность от вальса ля мажор из первого акта балета «Лебединое озеро» (эпизоды фа мажор и ре минор).

Чувственная красота мелодии находит свое сильнейшее выражение во внезапно вскипающей кульминации (такт 194) fff на энергичном сопровождении воинственных фанфар валторн и тромбонов, не прекращающемся до последних тактов побочной партии. Вновь звучит первая тема побочной партии; ее «выкликания» обогащены всей массой оркестрового tutti и возвещают торжество, победу — высший пункт лирического подъема.

Та же ниспадающая квинта служит началом разработки. Сперва она затаенна, сумеречна. В ней одновременно представлены темы обеих партий. Этот же беспокойный колорит сохраняет свою силу и в дальнейшем ходе разработки.

Кода сделана по образцу коды первой части Четвертой симфонии: на тематическом материале главной партии возникает трагическая музыка с проносящимися на фоне аккордов духовых однообразными ритмическими фигурами. Этот беспрерывный бег становится выражением обреченности. Несмотря на такой вывод, первая часть лишена привкуса субъективизма, и ее, казалось бы, пессимистическая концепция не является отражением личного несчастья, а служит общим выводом из повествования о жизни. При этом светлые призывы, полные радостного чувства эпизоды говорят о примирении с жизнью.

Вторая часть — гениальное Andante cantabile, con alcuna licenza, ре мажор, бесспорно самая проникновенная, широко развитая и светлая музыка этого рода в инструментальном наследии Чайковского,— выделяется редкой красотой и богатством музыкальных тем. Первый восьмитакт — род хорала у смычковых — на 9-м такте сменяется певучей мелодией солирующей валторны:

Она образует законченное построение и завершается фа-диез-минорным оборотом. Дополнительная тема из того же материала отличается короткими одногактовыми поступенными нисходящими секвенциями и сопровождается свободно имитационным подголоском кларнета. Таков первый шестнадцатитакт — прекрасное соло валторны. Но на этом беспрерывный мелодический ток не прекращается. Эпизод Con moto обогащает музыку новой фа-диез-мажорной темой гобоя с имитационным подголоском валторны и на фоне подвижного аккордового сопровождения смычковых:

В дальнейшем мотив переходит к кларнету, затем к фаготу и растворяется у имитирующих смычковых. Музыка дышит изобилием мелодических даров. Второе проведение обеих тем обильно расцвечено подголосками и фигурациями других голосов. На этот раз первая тема проводится у виолончелей; из ее подголосков выделяется «вздыхающая» валторна, потом фагот; как в увертюре «Ромео и Джульетта», эти «вздохи» сообщают музыке оттенок чувственного томления, впрочем соответствующего типу музыки. Короткая шеститактовая стретта (poco più animato) быстро разрежается, чтобы уступить место второй теме. Ее благородные контуры превосходно переданы скрипками и альтами среди густой фактуры сопровождающих голосов; оживленное движение приводит к интонации отчаяния con desiderio, и после краткой волнующей разработки вторая тема вновь звучит устойчиво, завершая трехчастный круг своего развития. Таков первый раздел Andante, представляющийся слушателю, несмотря на ясное мотивное членение, одним непрерывным развитием бесконечной мелодии.

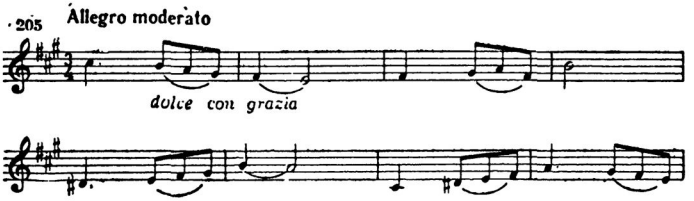
Средняя часть — Moderato con anima — построена на

новой прекрасной теме фа-диез минор, с выразительным, дважды повторяющимся ритурнелем:

Печально звучит она у кларнета и фагота соло. Начиная с 9-го такта, элементы темы перебрасываются от одного инструмента к другому, модулируют при все увеличивающейся густоте сопровождающих голосов, динамике и беспокойстве. Эпизод Tempo precedente вводит мрачную звучность основной темы рока из интродукции fff на органном пункте *G* — басовом звуке секундаккорда *g — a — cis — e*. Тема судьбы выступает громогласно на сплошном tutti и производит потрясающее впечатление. Вторжение мотива рока длится недолго (такты 99—107), но оставляет неизгладимый след. Медь перекрывает все остальные голоса. В особенности впечатляет «срезанность» каждого построения; всюду вместо мужских окончаний фигурирует членение первых долей такта на две восьмых с последующими паузами.

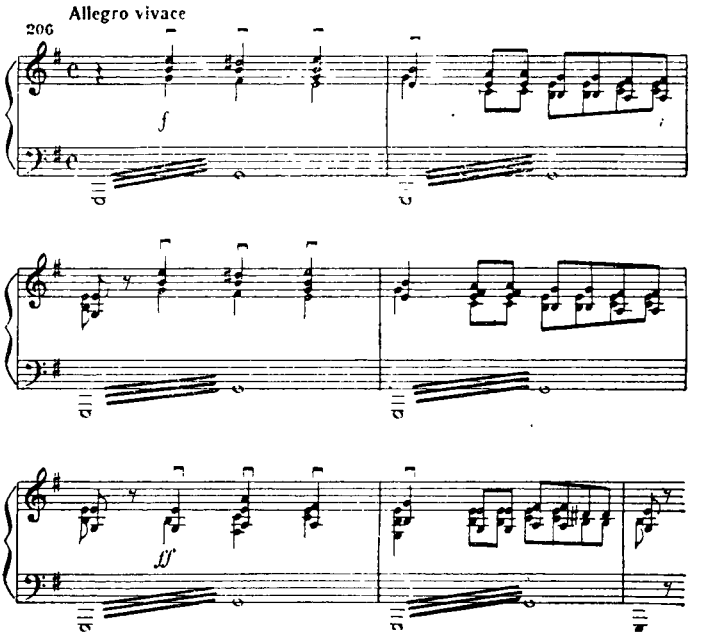
Это один из сильнейших эпизодов симфонии. Среди полноты жизни и счастья внезапно появляется грозная сила, жестокая в своей отчужденности.

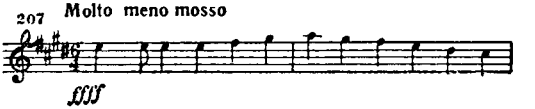
Реприза обогащена в отношении фактуры; многие инструменты заняты расцвечиванием прекрасных мелодий, звучащих в разных голосах и группах оркестра. Заключительный эпизод — Molto più andante — выделяется могучей динамикой tutti fffi, но изложение упрощено. Вновь вторгается мотив рока (Allegro non troppo). Он звучит у трех тромбонов и тубы и заканчивается сплошным tutti. Короткий речитатив — и мы вновь во власти гармоничного и светлого мотива второй темы. Он все более удаляется, и вторая часть заканчивается небольшим, постепенно исчезающим соло кларнета.

Третья часть — грациозный вальс, Allegro moderato, ля мажор:

Лист из записной книжки П. И. Чайковского

введен Чайковским так же естественно, как классики XVIII века вносили в одну из средних частей менуэт. Ошибочно полагать, что введение вальса сближает симфонию Чайковского с дивертисментом или сюитой. Напротив, жанр вальса, как некогда жанр менуэта, может служить конструктивным принципом построения больших форм. В частности, вальс в Пятой симфонии Чайковского является разряжающим светлым контрастом широкому симфоническому развитию многообразных и глубоко содержательных тем первых двух частей. Сама по себе музыка этого вальса необычайно изящна, эластична. Не следует искать в ней каких-либо сложных обобщений и опосредствований; однако и к ней подходит пушкинское сравнение вальса с образом жизни — молодой, куда-то несущейся. Эпизоды вальса представляют неисчерпаемый источник контрастов. Тут и сладостное волнение робкого сердца, и новизна праздника, и легкая грусть, и ожидание чего-то неведомого, и настоящий танцевальный блеск. Но и здесь внезапно возникает все тот

же неумолимый голос рока. Он звучит у валторн и деревянных, и богатый орнамент вальса превращается в неопределенный смычковый шорох. Музыка третьей части уже лишилась радостного подъема: тема рока вошла в «поры» танцевального жанра и обескровила его.

В финале Пятой симфонии — Andante maestoso. Allegro vivace, ми мажор — тема вступления из первой части повторяется (в мажорном тоне и хоральном звучании), но сопоставляется с ней уже не скорбная лирика, как в главной партии первой части, а мощная народная плясовая тема:

которая стирает впечатление тоскливой безысходности. Лирический элемент вообще в финале имеет заметно подчиненное значение. Повторяем, драматургически это оправдано, так как в действие вступила новая сила — народ,— играющая роль не только победную, но главным образом преобразующую. В коде финала эта преобразующая роль сказалась со всей очевидностью: мажорная тема рока звучит не уныло (первая часть) или аскетически (начало финала), а ликующе-величествен-

но; она уже не устрашает никого, ее роковое значение (ярко выраженное во второй и третьей частях) померкло перед лицом народной силы. И как естественное следствие этого преображения в последних тактах предстает видоизмененная главная тема первой части, со столь же знаменательной утратой скорбных черт; она звучит эпически величаво:

В разработке финала мы впервые у Чайковского явственно слышим кипучее движение многоликой и многоголосой массы людей.

Нам представляется, что в этой новой для Чайковского драматургической концепции заключается коренное отличие Пятой симфонии от Четвертой, где народ выступает как мощная стихия, но лишенная еще великой преобразующей силы. Этот активный тон был уловлен чутким слухом композитора в народной жизни, которая не откристаллизовала еще четких признаков новых мыслей и чувств, постепенно накапливавшихся в новых исторических условиях, и находилась в непрерывном брожении.

Высокую оценку Пятой симфонии дали Танеев и Кашкин. Последний особенно выделил финал симфонии: «Вся эта часть сделана рукой первоклассного мастера, и хотя темы ее уступают темам предшествующих частей, но она представляет такое богатство разработки, такую художественную законченность в целом, что ее можно назвать лучшей из всех частей симфонии. В целом новая симфония есть произведение таланта вполне зрелого, совершенно свободно и легко распоряжающегося всеми средствами своего искусства. В отношении художественной стройности, ясности и безукоризненности формы она занимает если не первое, то одно из самых первых мест в ряду сочинений П. И. Чайковского».

В этой же рецензии Кашкин характеризует и отношение к Чайковскому в последние годы его жизни: «...Едва ли можно указать композитора, который был бы менее обязан прессе своими успехами и популярностью, неже-

ли г. Чайковский... Отношения нашей музыкальной критики к г. Чайковскому, за немногими исключениями, мало изменились и после 23 лет его композиторской карьеры. Вначале она едва допускала в нем проблески таланта, потом снизошла до признания его в известной мере, но... обыкновенно за таким признанием следует столько этих «но», что все, кажется, должно бы утонуть в их море — и сам г. Чайковский, и талант его, и его сочинения. Если бы мнения текущей прессы имели, действительно, решающее значение, то иного результата нельзя бы и ожидать, но на самом деле это не так, и большинство суждений и приговоров музыкальной критики еще недолговечнее тех листков печати, на столбцах которых они появляются. Наряду с мнениями прессы возникла и выросла неотразимая и непреоборимая сила общественного мнения, мнения всех, одно только и могущее постановить окончательный приговор, на который апелляция есть только в суде истории. Пока присяжные судьи прессы строго казнили или снисходительно поощряли г. Чайковского, симпатии публики к нему росли, крепли и широкою волной разливались по всем углам цивилизованного мира. В настоящее время П. И. Чайковский есть едва ли не единственный из живущих композиторов, могущий с запасом своих сочинений и дирижерскою палочкой в руке являться в любом месте Европы и встречать всюду восторженный, полный глубокого уважения прием, а наша музыкальная критика, ни на что невзирая, продолжает поощрять, наказывать и поучать, хотя пора бы ей догадаться, что у такого художника можно только учиться, но отнюдь не учить его»[1].

Шестая симфония, си минор, ор. 74, посвященная В. Л. Давыдову, задумана во время поездки за границу зимой 1892/93 года. Это «сочинение во время странствования» сводилось только к изобретению главных тем, набросанных на клочках бумаги, и обдумыванию общего плана произведения. Настоящим образом к работе Петр Ильич приступил, как это явствует из надписи в конце первой части, 4 февраля, кончил ее

[1] Н. Д. Кашкин. Избранные статьи о П. И. Чайковском. М., 1954, стр. 199—200.

П. И. Чайковский и Владимир Львович Давыдов

9-го и сейчас же приступил к третьей части. Дойдя до половины ее, он оставил работу перед отъездом в Москву и сделал следующую надпись: «Сегодня, 11 февраля, уезжаю. Когда вернусь, первое дело сочинить конец, т. е. марш в G-dur... в торжественно ликующем роде. Потом уже сделать первое изложение марша в E-dur, а также повторение скерцо с изменением и педалью на D».

Поездки в Москву, пребывание в Харькове почти не давали возможности продолжать работу до 19 марта. В этот день он писал: «Эти дни займусь окончанием финала и скерцо новой симфонии». 24 марта все черновые эскизы были кончены в таком порядке: конец скерцо, финал и вторая часть, после заключительного аккорда

которой Петр Ильич надписал: «Господи, благодарю тебя! 24 марта кончил черновые эскизы вполне!!!»

К инструментовке и четырехручному фортепианному переложению композитор приступил 19 июля и кончил все 19 августа в Клину. Исполнена эта симфония в первый раз была 16 октября в Петербурге, под управлением автора.

Завершение Шестой симфонии доставило Чайковскому большое удовлетворение. Композитор писал В. Л. Давыдову 11 февраля 1893 года из Клина: «Мне хочется сообщить о приятном состоянии духа, в коем нахожусь по поводу моих работ. Ты знаешь, что я симфонию, сочиненную и лишь частью оркестрованную осенью, уничтожил [1]. И прекрасно сделал, ибо в ней мало хорошего — пустая игра звуков, без настоящего вдохновения. Во время путешествия у меня явилась мысль другой симфонии, на этот раз программной, но с такой программой, которая останется для всех загадкой,— пусть догадываются, а симфония так и будет называться Программная симфония (№ 6)... Программа эта самая что ни на есть проникнутая субъективностью, и нередко во время странствования, мысленно сочиняя ее, я очень плакал. Теперь, возвратившись, сел писать эскизы, и работа пошла так горячо, так скоро, что менее чем в четыре дня у меня совершенно готова была первая часть и в голове уже ясно обрисовались остальные части. Половина третьей части уже готова. По форме в этой симфонии будет много нового, и между прочим финал будет не громкое аллегро, а, наоборот, самое тягучее adagio. Ты не можешь себе представить, какое блаженство я ощущаю, убедившись, что время еще не прошло и что работать еще можно» [2].

3 августа Чайковский писал тому же адресату: «Я положительно считаю ее наилучшей и в особенности наи-искреннейшей из всех моих вещей. Я ее люблю, как никогда не любил ни одно из других моих музыкальных чад» [3].

Неоднократно Чайковский высказывался в том смыс-

[1] Это не вполне точно: в клинском Доме-музее хранится неоконченная партитура ми-бемоль-мажорной симфонии (см. разбор Третьего фортепианного концерта, «Анданте и финал»).

[2] П. И. Чайковский. Письма к близким. М., 1955, стр. 532.

[3] Там же, стр. 547.

ле, что его новая симфония хорошо выражает тоску, близка настроениям «Реквиема» (особенно в финале), проникнута субъективностью. Между тем вопрос об уместности траурного финала симфонии был для Чайковского неясен. В день последнего отъезда в Петербург композитор сказал Н. Д. Кашкину, что в первых трех частях он вполне уверен, а вопрос о финале считает открытым — решит после исполнения, оставить ли его или написать новый. Да и рецензии петербургских газет после концерта 16 октября 1893 года отмечали не столько мрачность, сколько «простоту», «внешнюю изобретательность» и «изящество» новой симфонии. По словам Модеста Ильича, он после первого исполнения симфонии предложил назвать ее «трагической», а Петр Ильич решительно отверг предложение брата. Все это свидетельствует о том, что, даже по косвенным высказываниям Чайковского, симфония, в противоречие с его прежними оценками, вовсе не исчерпывается одним субъективизмом. Железная логика формы, разветвленное тематическое развитие, закономерность применяемых жанров и их соотношений свидетельствуют о подлинной конструктивности симфонии и ее частей, позволяя говорить о более общих принципах, лежащих в ее основании.

По поводу возникновения симфонии следует упомянуть не только не законченную в 1892 году ми-бемоль-мажорную симфонию, кстати во многом близкую к структуре первой части Шестой (см. Третий фортепианный концерт), но и знаменательную надпись Чайковского на обороте нотного наброска к Флорентинскому секстету:

«Дальнейшее суть скиццы к симфонии *Жизнь*. Первая часть — всё порыв, уверенность, жажда деятельности. Должна быть краткая. (Финал *смерть* — результат разрушения). Вторая часть — любовь; третья — разочарование; четвертая кончается замиранием (тоже краткая)»[1].

На отдельном листе имеется и нотный набросок первой части симфонии «Жизнь» в ми-бемоль мажоре на $^3/_4$ или на $^6/_8$. Надпись гласит: «Жизнь. I) Юность». Далее на обороте листа: «II) Препятствия!» и над следующим тактом: «Вздор!». На второй строчке: «Coda. Вперед! вперед!».

[1] Музыкальное наследие Чайковского. М., 1958, стр. 245.

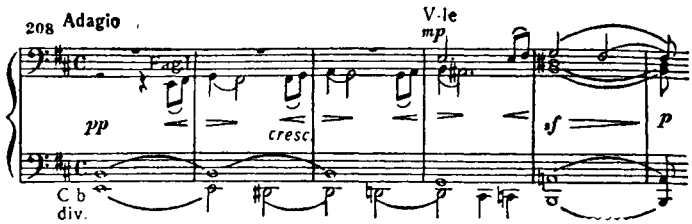
Музыка, насколько можно судить по крайне упрощенной записи, соответствует характеру приведенных отрывочных слов. По всей вероятности, первоначальный замысел этой симфонии возник во время работы над секстетом, то есть в 1890 году, так как надпись сделана на обороте нотного листа с эскизами секстета. Чайковский воспользовался чистой стороной листа для надписи, означающей *начало* новой большой работы, нотные эскизы которой помещены на отдельном листе («Дальнейшее суть скиццы»). Это было возможно лишь в случае внезапно возникшего творческого импульса: тогда, как и всегда в таких случаях, композитор пользовался любой бумагой, книгой, оказавшимися под руками.

Итак, более чем вероятно, что симфония «Жизнь» была задумана задолго до неоконченной симфонии ми-бемоль мажор (1892), не говоря уже о Шестой симфонии (1893). Идея подобного обобщения основных стадий человеческой жизни настолько сильна, что Чайковский, всегда стремившийся осмыслить через музыку наиболее общие проблемы жизни, едва ли мог отказаться от этой большой темы, тем более что она явилась итогом очень многих частных проблем, занимавших композитора в течение всей его творческой деятельности.

Партитура Шестой симфонии еще в большей степени, чем другие партитуры Чайковского 90-х годов, отличается тонкостью, сложностью и продуманностью, вплоть до мельчайших деталей. Начиная от обилия мотивного материала, свободы его варьирования, железной логики формы и кончая мельчайшими частностями оркестровки, «переброской» мелодической линии от инструмента к инструменту, короткими удвоениями, игрой групп, сложностью ритма и т. д.— все свидетельствует о продолжавшемся росте композиторской техники и о все более возраставших требованиях Чайковского к самому себе. Следует отметить также интенсивность гармонического языка и густоту голосоведения при гениальной ясности основного замысла и лаконичности выражения. Такое всестороннее совершенство объясняется счастливым синтезом многих выразительных средств, приведшим к более удачному музыкальному воплощению обобщающей идеи, властно требовавшей своего выявления еще задолго до создания Шестой симфонии.

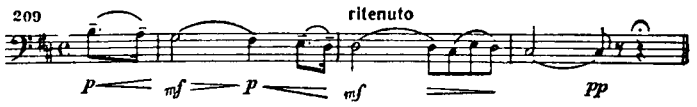
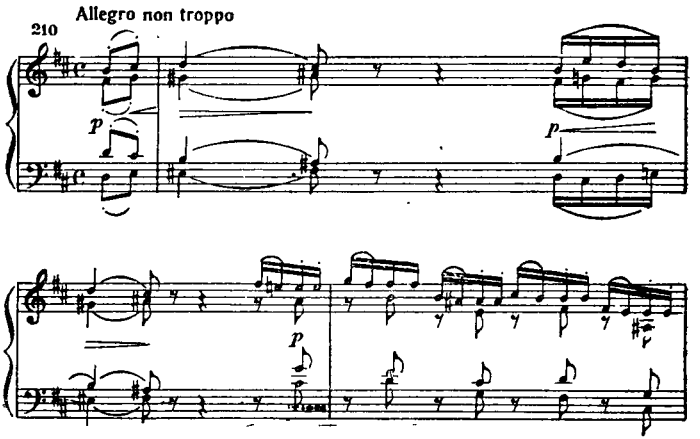
Первая часть Шестой симфонии начинается вступле-

нием Adagio (18 тактов). Основной мотив трижды повторяется — каждый раз на ступень выше, заканчиваясь мучительным «вздохом»:



Звучность солирующего фагота pp на фоне квинты контрабасов divisi вызывает в памяти начальные такты вступления к «Золоту Рейна» Вагнера: та же элементарная сила басовой квинты, та же лапидарность основного мотива, свидетельствующая о чем-то изначальном. Но если там развертывается идея космического, природного начала, то тут уже в первых интонациях звучит человеческий элемент. Самый мотив соединяет в себе неумолимую поступательность *(E—Fis—G)* и «вздох» *(G—Fis)*. Нижний голос контрабасов не остается неподвижным, а представляет собой цепь нисходящих полутонов. Этот примитивный и тем более действенный мучительный фон гармонирует с мрачной окраской основного мотива, рожденного в тесном диапазоне первоначальной квинты, слитно с ней По определению Б. В. Асафьева, «человек силится вспомнить какую-то мысль и долго не в состоянии этого сделать» [1]. Долгое, упорное пребывание в пределах большой октавы и крайне медленное расширение диапазона до сексты через октаву (такт 5) свидетельствуют о скованной воле, о мучительном пробуждении. Четырехкратное повторение одного и того же рокового мотива (такты 1—6) не дало результата; понадобилось новое восхождение мотива из того же исходного пункта, чтобы наступил перелом (такты 7—13); свет сознания забрезжил лишь тогда, когда основной мотив прорвал сковывающую оболочку ми минора и нашел свой упор в доминантовом созвучии си минора (альты, такты 10—12).

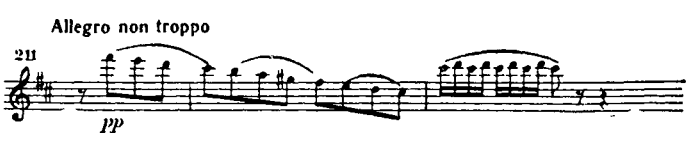
[1] Б. Асафьев (Игорь Глебов). Петр Ильич Чайковский. Его жизнь и творчество. П., 1922, стр. 132.

Так в тяжелых муках рождается основная тональность симфонии. Замечательно, что это прояснение вызвало к жизни новую форму основного мотива, со срезанным окончанием: мотив *d—e—fis* лишен женского окончания и, следовательно, не заканчивается «вздохом», а кончается утвердительно, на акцентированном сильном времени si. Однако «вздох» *(d—cis)* звучит в одном из средних голосов. После достижения главной тональности она закрепляется двумя имитациями у духовых и скорбным речитативом альтов:

Острая неустойчивость доминантового созвучия си минора главенствует в тактах 11—18, окрашивая мелодические обороты в тон напряженного ожидания. Этот эффект усиливается благодаря прогрессивному понижению регистра мелодии. После окончания речитатива наступает общая пауза, отделяющая концентрированно суровую, аскетическую интродукцию от последующей главной партии Allegro non troppo:

Основной мотив интродукции фигурирует уже в первом проведении темы главной партии в качестве перво-

начального импульса (такт 19). Он интенсивно гармонизован и уже во втором такте повторен в еще более интенсивном варианте (такт 20). Далее следует объединяющее построение (такт 21—23), содержащее ряд мотивов «вздоха».

Тема сохраняет и тембровую преемственность от интродукции: она изложена у альтов и вместе с сопровождением образует квартет (альты и виолончели divisi). Гармонические обороты представляют чередование «вопросов» и «ответов». Только при повторении композитор решается расстаться с ведущим тембром альтов и передает расширенное и несколько варьированное повторение квартету двух флейт и двух кларнетов с кратковременными перебежками к смычковым.

Характер музыки — импульсивный и беспокойный. Продолжение главной партии (такты 30—38), с последованием минорных тональностей по малым терциям, обнаруживает признаки сжатия и выражает нарастающее чувство тревоги.

Не теряя своего беспокойного активного тонуса, музыка постепенно обогащается новыми мотивами и тембрами; не теряя своей размеренности, она сохраняет текучесть и непрерывность, несмотря на вступление новых мотивов, вливающихся в общий могучий поток, с его растущей возбужденностью. С такта 39 (валторны) появляется важный ритмический мотив наступательного характера , прочно входящий в состав сопровождающих фигур смычковых, начиная с такта 42. Позже, при включении громкой медной группы, этот ритмический мотив, являющийся маршевым вариантом основного мотива, становится носителем могучей фразы труб и тромбонов (см. Un poco animando, с такта 67). Он играет роль могучего, повелительного импульса, появляясь лишь дважды и предвосхищая квартовые интонации марша в третьей части. Другой мотив образует нисходящий диатонический ряд (басы, затем высокий регистр деревянных):

Стол, за которым была написана
Шестая симфония. Клин

Он сочетается с легким ритмом сопровождающих смычковых. Все время движущей силой развития служат шестнадцатые. Мотивы шестнадцатыми подвергаются непрестанным имитациям, пока не вступает в строй громкая медная группа. Тогда смычковые выступают согласным строем с деревянными, образуя оживленный фон тяжелых аккордов меди. Эта короткая мощная кульминация на тяжелых «уханьях» меди (такты 70—76) быстро сходит на нет (такты 76—88) путем последовательного расширения ритма сопровождающих фигур на сплошном diminuendo ritardando до adagio ppp. Кроме того, идет быстрое «свертывание» диапазона от пяти октав к одной; одни виолончели продолжают фигурацию вплоть до ее перехода в выразительную фразу альтов в полностью определившемся ре мажоре (такты 86—88).

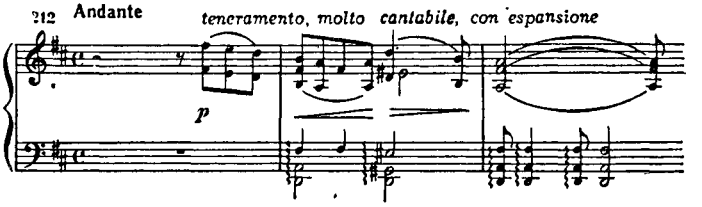
Это — полное успокоение, завершение бурного цикла главной и связующей партий, а вместе с тем и подготовка следующего, столь же завершенного в себе цикла побочной партии ре мажор. Главная и связующая партии так слиты, что невозможно указать разделяющую их цезуру. С одной стороны, модулирование начинается уже в пределах главной партии; с другой — новые мо-

тивы появляются также в ее недрах. Нет и четкой си-минорной каденции, которая означала бы завершение главной партии и начало перехода в связующую. Да и самой модуляции в ре мажор нет и в помине. Тональность побочной партии возникает в «явочном порядке» уже в главной партии. Если, с формальной точки зрения и можно с натяжкой установить цезуру в какомлибо моменте, то такое разделение лишено всякого смысла, так как все Allegro non troppo (такты 19—88) представляет собой полное единство. Оно пронизано одним и тем же внутренним беспокойством и медленным его нарастанием при весьма сдержанном темпе и максимально скупых оркестровых средствах. Этот органический рост сменяется быстрым спуском после кульминации. Все вместе образует самостоятельное неразрывное целое, исполненное духом борьбы. По обилию мотивов, легких и угрюмых, воинственных и нежных, и по органичности их вторжения в общий поток, сплавляющий эти разнородные элементы в полное единство, можно с уверенностью говорить о широкой картине жизненной драмы.

Главная партия вместе со связующей образует содержательнейший симфонический эпизод самостоятельного значения. Начальный мотив буквально заимствован из интродукции, где он господствует. Но он преобразован строгим четырехголосным складом, интенсивной гармонией, маршевой четкостью, умеренно быстрым движением, благодаря чему крайняя эмоциональная напряженность не служит препятствием дальнейшему свободному развитию, продвижению вперед.

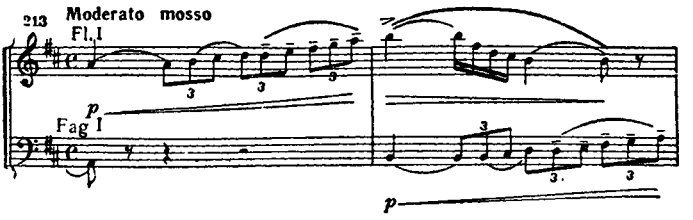
Самое развитие происходит в форме включения все новых мотивных единиц импульсивного, маршевого и как бы танцевального склада, так что скоро от инициативного мотива не остается и следа. В отличие от многих эпизодов музыки Чайковского, где господствует крутая линия подъема, развитие главной и побочной партий в Шестой симфонии идет постепенно, в сдержанном движении, по длинному модуляционному плану и с постепенным нарастанием силы звучности и фактурной сложности. После кульминации происходит быстрый спад, завершающий собой длинный цикл. Невольно напрашивается толкование: глухие муки (интродукция) сменяются собранностью, все силы напряжены,

страдание уступает место активному продвижению по извилистой трудной тропе, накоплению сил, борьбе, мигу торжества и успокоению.

Третий цикл в пределах первой части — это побочная и заключительная партии. Он начинается нежной, певучей, не лишенной пафоса мелодией ре мажор:

Нельзя не обратить внимание на своеобразность этой мелодии: она лишена вводного тона (*cis*), что не так уж часто встречается в музыке той эпохи, и придает всей теме характер очарованности, неподвижности, завораживающей мечты [1]. Этому впечатлению способствует и мало подвижный гармонический фон, синкопированный ритм сопровождающих валторн на моментах остановки основной мелодии и, наконец, тембр засурдиненных скрипок и виолончелей, ведущих эту мелодию.

Побочная партия построена трехчастно: I — Andante, II — Moderato mosso, Ia — Andante и кода. Если мелодия первого раздела выражает мечту, сладостную грезу — «образ вечно женственного», «лик Джульетты» или «призрак Ундины» (Б. Асафьев),— то обширный второй раздел является развернутым действием, чем-то вроде пантомимы. Сама вторая тема побочной партии, излагаемая и имитируемая солирующими деревянными духовыми, сразу захватывает большой диапазон путем поступенного продвижения, после чего следует краткая, быстро спадающая в обратном направлении «концовка» (в нотном примере приведены только партии флейты и фагота):

[1] Это свойство темы обнаруживается уже в предшествующей фразе альтов (такты 86—88): восходящая мелодия построена всего лишь на четырех звуках — *fis—a—h—d*. Следующая побочная тема служит ей ответом. Таков один из бесчисленных у Чайковского примеров тщательной подготовки темы.



Продолжение этого мотива сдерживает наступательное движение начальных фраз. Это нисходящее по ступеням мотивное образование составляет упорное противодействие, преграду широкой экспансии первого мотива.

Как всегда у Чайковского, создавшего десятки произведений в трехчастной форме, возвращение темы первого раздела сопровождается усложнением фактуры.

Томная тема приобретает большую напряженность благодаря перенесению ее на октаву выше и более густому, тяжеловесному сопровождению аккордов валторн и дерева синкопами. Элемент томления во второй половине темы, сопровождающий хроматический ход *c — h — b — a*, выступает в подчеркнутом виде. Мечта приобретает характер жгучей эмоциональности. Кода — Moderato assai — развивает элемент томления до предела. Хроматически спадающая линия мелодии на фоне органного пункта сменяется все более стихающим Adagio mosso ppp > ppppp: кларнет излагает сладостную мелодию, уходящую в нижние регистры, исчезающую в последнем отзвуке фагота. После баюкающих ритмов (такты 142—152) все дальнейшее (такты 153—160) воспринимается как спокойное сновидение; еле слышные, очень отдаленные раскаты литавр придают сновидению некоторую тревожность, смутно напоминая о действительности. Но все же покой души кажется невозмутимым, и сознание все глубже погружается в воды Леты...

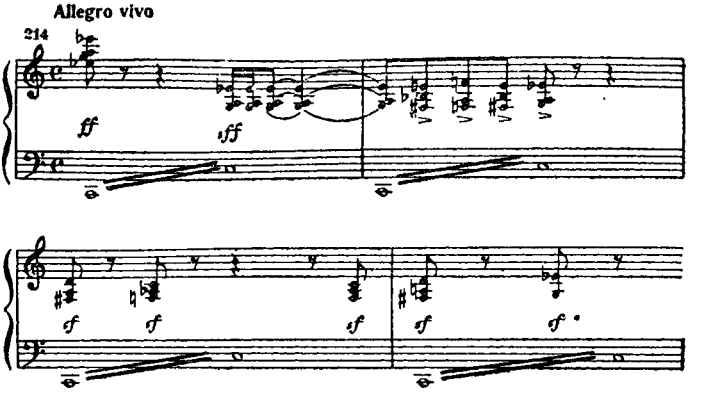
Замкнутая в себе побочная партия представляет собой третий цикл формы. Два предыдущих цикла — интродукция и главная плюс связующая партии,— хотя и отделенные глубокими цезурами, все же не столь замкнуты, как побочная. Поэтому последняя звучит как сладостное воспоминание. Это одна из многочисленных

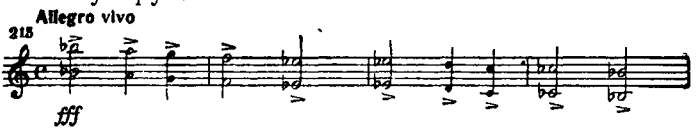
любовных тем у Чайковского: преобладает томление, в котором сливаются чувственное и идеальное начала. Кода напоминает конец рассказа Франчески.

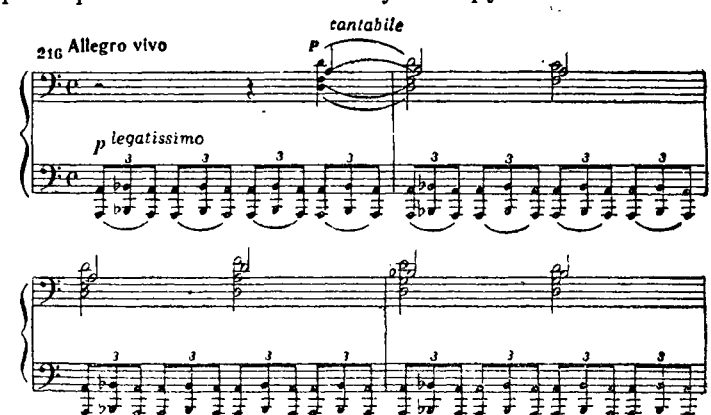
Вполне своеобразна тематика среднего раздела побочной партии. Трудно отделаться от ощущения «балетности» этой музыки. Вспомним, как С. И. Танеев порицал балетный характер многих эпизодов Четвертой симфонии и с какой запальчивостью Петр Ильич защищал балетную музыку, не видя ничего предосудительного в таком «снижении» симфонического жанра.

Пластичность второй побочной темы, характерная завершенность благодаря «концовкам» каждого восьмитакта (тираты скрипок), наконец, бодрый моторный ритм у смычковых и нейтрально светлая окраска темы — все говорит о полной уместности такого рода музыки в каком-нибудь балетном адажио. Она придает картинность, живую рельефность, уравновешивая своим легким движением страстность и глубину томительной любовной темы. Впрочем, в пантомиму вторгается и грозный элемент — мотив тромбонов и труб. Тут сказались великое мастерство соединения самых разнородных тем и воля к единству, ни на минуту не позволяющая забыть основной линии симфонического целого.

Едва ли есть необходимость опровергать мнение, будто пластическая вторая побочная тема балетна в прямом и непосредственном смысле слова. Она выступает, как и всякий элементарный жанр в сложном симфоническом целом, не прямо, а в опосредствованном виде. Музыка не иллюстрирует танец и не сопровождает движение, а передает поэтическую сторону жизни в ряду других ее ценностей. Эта тема разряжает напряженную атмосферу томлений, а в общей цепи образов играет и обобщающую роль. Побочная партия следует за двумя предыдущими циклами — мраком интродукции и подъемом главной партии — в качестве одного из контрастирующих жанров.

Начало разработки — Allegro vivo — прерывает зачарованный сон взрывом необычайной силы. Этот внезапный страшный удар tutti ff, сопровождаемый рядом других подобных же ударов и короткими, как бы в смертельном ужасе произнесенными восклицаниями, производит настолько неожиданное впечатление, что граничит с внемузыкальными средствами воздействия:

Между тем начало разработки весьма замечательно и в собственно музыкальном смысле. Основой голосоведения служит противоположное движение крайних голосов. Это роднит начало разработки с образом злой феи Карабос из балета «Спящая красавица». Вспоминаются и другие музыкальные образы Чайковского: ужас кумы Настасьи при появлении злого наместника-князя в первом акте оперы «Чародейка», начало разработки в симфонии ми-бемоль мажор (или, что то же, в Третьем фортепианном концерте). Все эти эпизоды, созданные в последний период творчества, живописуют образы зла, гнета и концентрируют в себе ту ненавистную композитору силу принуждения, которую называют «роком». Следующее суровое фугато на теме главной партии дышит беспримерной энергией борьбы. Самый тональный план фугато (d, a, e, h) указывает на незамкнутость формы разработки, что само по себе уже является новым, так как вся экспозиция составлена из ряда замкнутых в себе звеньев. Этот «выход в бесконечность» путем однообразного секвенцирования внутри темы фугато и движения тональностей по квинтовому кругу создает небывалое ощущение титанической борьбы, достигающей своей кульминации в тактах 189—197, где появляется, наконец, исходная точка тонального круга — тональность ре минор. Оказывается, «выход в бесконечность» был лишь одной из возмож-

ностей нарушения общей закономерности[1]. На самом деле внезапный кажущийся ми-бемоль мажор в кульминации послужил фактором прекращения бесконечного круга: он явился неаполитанским аккордом, служащим вводом в тонику ре минора. Таким образом, круг замкнулся, и первый раздел разработки оказался таким же замкнутым в себе звеном, как и предыдущий. Тематически кульминация пронизана нисходящим движением у труб:

к которым затем присоединяются тромбоны, с последующим объединением в виде непрерывного ряда нисходящих звуков натурального ре минора.

Достигнув ре минора и тем приведя кульминацию к быстрому спаду, композитор вступает в новую фазу разработки. На басовом фоне триольных фигур низких смычковых возникает начало похоронного песнопения «со святыми упокой» в ре миноре, в суровом звучании трех тромбонов и низких звуков труб:

[1] Для первого раздела сонатных разработок такое движение по квинтовому кругу служит одним из сильных выразительных средств, дающих после строгого тонального плана экспозиции кажущееся преодоление замкнутости формы. На рубеже XIX века Бетховен представил подобный круг с наивной тщательностью в разработке первой части своей Первой симфонии.

Оно отделяется от последующих аккордов меди острой тиратой скрипок и альтов, перехваченной флейтами и кларнетами,— будто человек хочет отогнать от себя кошмар. Но это не удается: потеряв всякую устойчивость, мысль продолжает мотив, теряя нить и беспрестанно блуждая по различным тональностям. Разработка короткого мотива из трех звуков (медь и фаготы) с ответным «вздохом» у смычковых принимает характер стретты (такты 209 и след.). Тревожные басы с их хроматическим движением вверх, двойное ускорение, аккорды, прерываемые паузами, смены тональностей по тактам — все эти неуравновешенные нарастания вновь выражают стремление к незамкнутости.

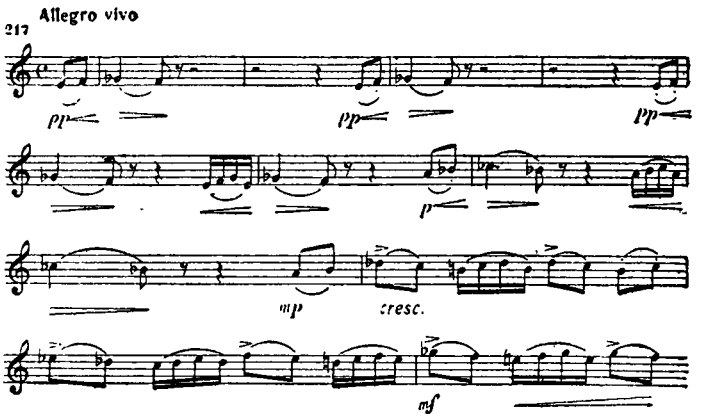
Секвенции имеют в основании последование по малым терциям, то есть образуют замкнутое кольцо. Но и эта последовательность прекращается: при дальнейшем сжатии (такт 212) секвенции чередуются по тонам и приводят к фа-диез минору (такты 214—223). Все это большое построение объединяет, амальгамирует предыдущие беспокойные мелкие построения. Ряды синкопированных «вздохов» у смычковых на фоне сплошного органного пункта в виде фигур низких смычковых *Cis — D — Cis — Cis* могут сравниться по своей выразительной силе с началом картины в спальне графини («Пиковая дама») [1].

Значение рассмотренного эпизода огромно. Он стоит в центре разработки, вносит новую музыкальную тематику, имеющую точное смысловое значение. Данный эпизод вклинивается своим похоронным напевом, рыданием измученной души, своей неуемной тревогой в самую середину первой части симфонии. Тут композитор прекращает картину борьбы и доводит образ героя до выражения крайней утомленности, полного изнеможения и вместе с тем кошмарных галлюцинаций. Аналогия музыки фа-диез-минорного отрезка с музыкой «Пиковой дамы» дополняется наличием в обоих произведениях церковных песнопений. Тут кроется стержень программы, о наличии которой Чайковский неоднократно упоминал. Если мы и не в силах ее восстановить, то

[1] Отмечаем поразительную общность сравниваемых эпизодов: общую тональность, общие нисходящие ряды «вздохов», общую фактуру и звуковой состав сопровождающей остинатной фигуры.

общий ход идеи проявляется в значительной степени благодаря этому автономному эпизоду разработки.

Вся остальная часть разработки, вплоть до наступления громогласной главной партии репризы (такт 245), представляет типичный предъикт. Еще с большей энергией идет процесс роста: от сдавленной звучности робких, молящих интонаций — бессильных эмбрионов основного мотива главной партии — до исключительно блестящего вступления главной темы в репризе. Обратим внимание на замечательное по своему упорству, все более интенсивное продвижение максимально сжатого главного мотива, постепенно захватывающего все более широкий диапазон. Проследим этот процесс на одной только партии скрипок:



Итак, предъикт к репризе служит раскрытием процесса роста, становления духа угнетенного, но мощного и способного к колоссальному подъему. Бетховен выразил этот же процесс в конце разработки «Героической» симфонии более контрастно и более кратко. У Чайковского нарастание идет связно и постепенно, а под конец с крутым подъемом; новое качество появляется в момент начала репризы.

Реприза (с т. 245) существенно отклоняется от общей закономерности сонатной формы, главным образом благодаря введению нового эпизода си минор на сплошном органном пункте *Fis* между главной и побочной партиями. Он многозначителен не только по глубокой правдивости и потрясающей силе музыки, но и по своей

роли, составляя кульминационный пункт всей формы в целом. Эпизод этот непосредственно вытекает из главной партии репризы и круто обрывается на быстром diminuendo fff>pp на доминанте; он отделен от последующего изложения побочной партии си мажор длинной общей паузой. Словом, он завершает могучий длительный подъем, начатый в предъикте к репризе, нашедший свое продолжение в главной партии репризы и достигающий максимальной силы в самом этом эпизоде. Мы вправе, следовательно, назвать всю группу эпизодов тактов 223—304 одним большим циклом колоссального, беспримерного в симфонической литературе нарастания, где кульминация появляется в конце, то есть в новом промежуточном эпизоде между главной и побочной партиями репризы. Особенностью этой могучей кульминации является то, что она подготовлена двумя предшествовавшими менее крупными кульминациями: 1) началом репризы fff (такты 244 и след.) и 2) возникающей на гребне новой волны (такты 258—267, pp < fff) вторичной кульминацией (такты 267 и след.). Таким образом, высшая кульминация наступает по принципу ступенчатости и не только в динамическом или в пространственном отношениях. Каждой из трех кульминаций свойственны свои музыкальные темы, свои ладогармонические и тембровые особенности.

Первая кульминация совпадает с началом репризы, блистательно возносит тему главной партии в си миноре на небывалую высоту и представляет ее также в виде постоянной переклички двух оркестровых групп: смычковой и духовой — по полутактам, притом в разных тональностях (си минор, ре мажор, фа-диез минор). Внезапно на такте 258 изложение шестнадцатыми прерывается на незавершенной модуляции ля мажор и начинается новая волна подъема. Мотив главной партии сведен к упрощенному виду $fis_1 — gis_1 — a_1 — f_1$ ровным движением восьмыми и секвенцируется по малым терциям вверх в связном движении. Басовый голос пытается догнать хроматическим восходящим движением по четвертям убегающую вверх мелодическую секвенцию.

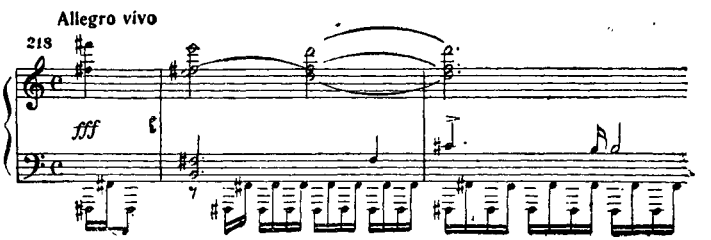
В такте 267 начинается подлинная вторая кульминация fff, где фоном служит обезличенная фигурация шестнадцатыми в нисходящем движении по звукоряду тон-полутон, а темой является одновременное противо-

положное движение четвертями вниз (трубы, гобои) и вверх (тромбоны, туба, фаготы) по звукам того же звукоряда:

es₁-d₁-c₁-h-a-gis-fis-f-es
Fis-Gis-A-H-c-d-es-f-fis

Органный пункт низких смычковых и литавр дополняет картину полного уменьшенного лада на тонике *fis — a — c — es*. Эта тема представляет высшее мыслимое упрощение звукорядов, фигурирующих еще в экспозиции. Подобное упрощение музыкальных тем на кульминационных пунктах развития вообще характерно для Чайковского. Отметим небольшое отчленение этой темы в пунктированном ритме ♩ ♪ ♩ , представляющее энергичный вариант основного мотива, и страшные удары tutti (без флейт, труб, тромбонов и тубы), напоминающие начальные удары в разработке. Вся вторая кульминация строго выдержана в уменьшенном ладу, что придает элементарно сильной теме оттенок фантастики в духе галлюцинации Германа (там преобладает увеличенный лад).

Третья кульминация резко отличается от двух предшествующих как самой тематикой, так и ритмикой, метрикой и инструментовкой. После зловещей неопределенности и выжидания наступает краткое нарастание, приводящее к звучности tutti fff (largamente). Дальнейшее представляет одно сплошное движение вниз путем повторения одной и той же элементарной фразы, состоящей из вопроса (высокие деревянные и смычковые) и ответа (тромбоны и туба на все том же органном пункте *Fis*). Никогда еще такой потрясающий эффект кульминации не был достигнут Чайковским столь простыми средствами:



Суть обоих мотивов — это стон и несущиеся навстречу ему рыдания.

Шесть раз подряд, в нисходящем направлении, повторяется этот лаконичный диалог, пока, наконец, остается один только упрощенный мотив ответного рыдания. Но и он быстро прекращается на мучительном диссонирующем аккорде. Эпизод кончается вторым тяжелым созвучием ff>pp и длительной паузой. Оба аккорда следуют друг за другом подобно двум созвучиям меди в момент смерти графини («Пиковая дама»). Так завершается один из немногих гениальных образов-обобщений в музыке, достигнутых путем элементарно сильного построения, понятного каждому, кто дал себе труд внимательно прослушать симфонию.

Грандиозный шестой цикл образует цепь восхождений, и кульминация кончается резким спадом.

Еще мгновение — и начинается глубоко нежное Andante come prima, си мажор, возвращение побочной партии. Это начало светлого заключительного, по счету седьмого, цикла первой части симфонии. Глубокая пропасть лежит между этим Andante и предыдущим трагическим эпизодом, пропасть гораздо более глубокая, чем цезура между главной и побочной партиями экспозиции. Это два мира, несоизмеримых между собой. Там — беспощадная сила судьбы, тут — бесконечная нежность, свет и ясность. Контраст подобен противоположности мрачно зловещей музыки Германа в игорном доме и воздушно стройной мелодии любви, с ее необыкновенной чистотой и высшим умиротворением. Чайковский сделал все, чтобы подчеркнуть характер этой лирики: в отличие от центростремительного движения голосов в предыдущих эпизодах, тут уже с первых звуков дан широкий охват всего выразительного регистра — от контроктавы контрабаса до третьей октавы флейт, развертывающих восхитительную мелодию. В противовес ее направленности вниз, из глубоких басов вздымаются трепетные звуки тремоло низких смычковых, а гобои, кларнеты и фаготы интонируют в восходящем движении маленькие контрапунктирующие мотивы. Настоящей страсти мелодия достигает во второй своей части (Incalzando).

Замирающая музыка заключительной партии звучит более нежно и отдаленно, чем даже аналогичное место

экспозиции перед началом разработки. Динамические оттенки своеобразного духового оркестра и литавр вновь, но значительно более тонко воспроизводят процесс сновидения. Оттенки отличаются исключительной тонкостью (pppp<pp>pppp). На этот раз чуткое состояние сна не прерывается страшными ударами, а переходит в светлую коду. В сопровождении pizzicato струнных медная группа вперемешку с группой деревянных интонирует спокойный хоральный мотив, полный светлой печали.

Строение первой части Шестой симфонии имеет ту особенность, что в ее составе насчитывается ряд более или менее замкнутых эпизодов и что многие мелкие построения также обнаруживают стремление к замыканию. Так, помимо основных семи циклов первой части симфонии, представляющих каждый отдельный круг подъема, кульминации и завершения, налицо и небольшие составные части, трехчастные по форме, например вторая побочная тема экспозиции. В свою очередь, она является средним звеном более крупного эпизода — всей побочной партии экспозиции, тоже образующей трехчастную форму. Стремление к замыканию формы вообще свойственно Чайковскому. Не считая многочисленных песен и инструментальных пьес, построенных композитором в трехчастной форме, можно указать на многие крупные произведения, включающие отдельные симметричные построения внутри формы. Таковы, например, вступление и главная партия первой части Первого концерта для фортепиано, таковы и многие вступительные эпизоды симфоний, симфонических фантазий, а также оркестровые картины опер, например вступление к пятой и шестой картинам «Пиковой дамы» и другие. Но нигде эта особенность не проявилась с такой силой, как в Шестой симфонии, и С. И. Танеев, порицавший Петра Ильича за недостаточную однородность музыки первой части Четвертой симфонии, мог бы в данном случае удесятерить суровость своих высказываний.

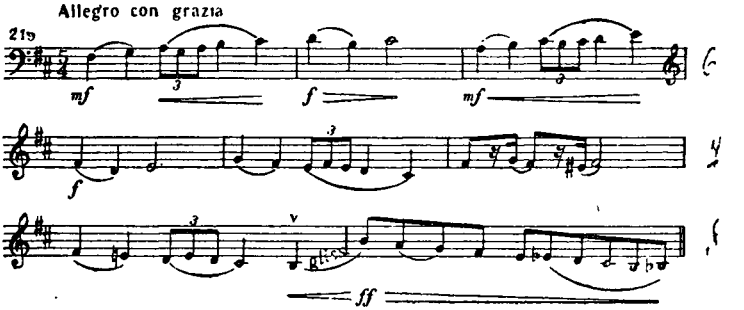
Сама по себе первая часть Шестой симфонии в высшей степени связна; несмотря на разнородность отдельных ее звеньев, логика тонального плана безупречна. Постоянное чередование волн подъема и падения не мешает цельности восприятия, благодаря (глав-

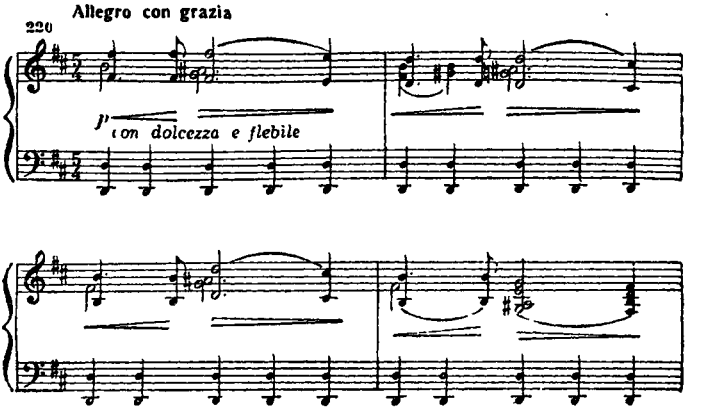
ным образом) кульминационной точке всей части — эпизоду нового качества, вклинившемуся между главной и побочной партиями репризы.

Эпизодичность строения первой части Шестой симфонии требует своего объяснения. Нам представляется, что Шестая симфония возрождает диалектику классической сонатной формы на основе более сложной дифференциации ее основных начал. В первой части оба коренных начала представлены в их абсолютной контрастности. Это, с одной стороны, начало действенности, порыва, личной и общественной энергии становления, роста, а с другой — мир образов противоположного порядка. Тут и вера в счастье, и страстная жажда его, и правдивое и законное его возвеличение. Проблематика человеческой жизни, ее задач, этапов, условий, борьбы за счастье, труда, любви — словом, философское осмысление самых общих вопросов жизни составляет основу творчества Чайковского. В задуманной симфонии «Жизнь» композитор предполагал раскрыть общее содержание этапов человеческого существования. В Шестой симфонии он, по-видимому, отказался от такого описательного метода, а предпочел столкнуть кажущиеся ему вечными противоречия жизни: страдный путь борьбы и неизбежной гибели — с иллюзорным образом идеальной жизни, доступной лишь в мечте и возможной лишь в отдельные мгновения полной удовлетворенности творческим трудом. В одном из дневников Чайковский отмечает миг — один только миг! — абсолютного счастья после потрясающего авторского успеха. Нет сомнения, что страстная тоска и глубокая личная неудовлетворенность наложили печать чувственного томления на многочисленные темы любви в его произведениях. Весь этот сложный переплет борений, взлетов и упадка, любви и смерти нашел свое потрясающее выражение в самой обобщенной форме в Шестой симфонии. Отсюда и редкая обобщенность музыкальных тем и их вариантов, последовательная тенденция их развития в сторону упрощения и, наконец, гениальная ясность основной идеи.

Вторая часть — Allegro con grazia — является вальсом, несмотря на выдержанный с начала до конца пятидольный размер. Славянская народная музыка издавна обладает богатым запасом смешанных размеров,

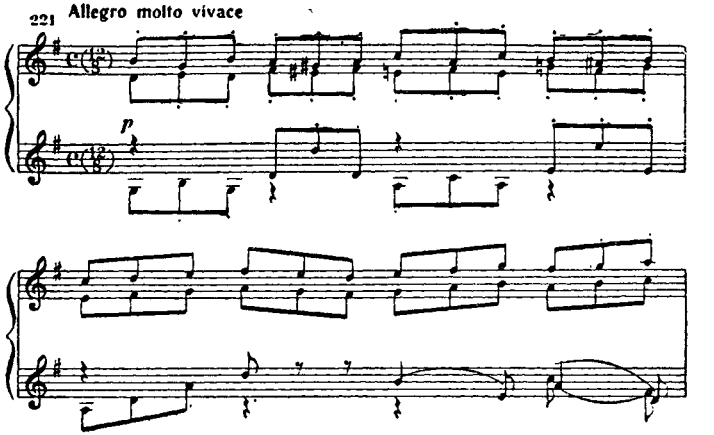
и Чайковский, создавший в 1893 году два пятидольных вальса (второй, фортепианный — из ор. 72), бесспорно, следовал тому же источнику.

Выдающейся особенностью второй части является полная непринужденность и органичность плавного вальсового движения и неощутимость какого бы то ни было сильного времени во всех нечетных тактах, в отличие от четных, где такт ясно делится на две составные доли: 2 + 3. Эта особенность, в соединении с преобладающим строением мелодии по двутактам, придает ритму каждого двутакта большую четкость и формальную законченность. Каждый второй такт служит ритурнелью.

Вторая часть построена в трехчастной форме. Основной раздел (ре мажор) имеет два звена, также образующих трехчастность: А — В — А. Реприза почти точно повторяет экспозицию. Вторая часть симфонии заканчивается недлинной, но довольно интенсивной кодой, сочетающей тематику основного и среднего разделов. Средний раздел (си минор) на сплошном органном пункте медианты (нижние струнные, литавры) построен также симметрично. И тут проявилась всесторонняя тенденция композитора к замкнутости формы.

Если мелодия основного раздела легка, грациозна и изящна в своих стройных восходящих линиях, то тематика средней части определяется глубокой меланхолией и зиждется исключительно на «вздохах»:

В этой мелодии звучит отголосок потрясающей картины отчаяния, которая раскрывалась перед слушателем в первой части. Мы имеем в виду эпизод перед побочной партией репризы: те же нисходящие по ступеням фигуры с опорными пунктами на звуках си-минорного трезвучия и те же, на этот раз в том же голосе, скачки вверх с последующим разрешением неустойчивого звука. Но тут тона смягчены, так как мелодия включена в общий поток изящного ритма и органный пункт на медианте действует сковывающе, в то время как доминантовый органный пункт в эпизоде «отчаяния» дал неограниченные возможности развития путем секвенцирования.

Вторую часть иногда называют идиллией или пантомимой. В ней преобладает гармоническое жизнеощущение, рожденное все же тоскующим сознанием, страстной жаждой совершенства. Элемент страдания очевиден, он отчетливо сказывается в музыке среднего раздела.

Третья часть — Allegro molto vivace — соединяет в себе в одновременном и последовательном сочетании два различных жанра — тарантеллу и марш. Уже самое начало роднит эту часть с предыдущими симфоническими скерцо Чайковского:



Шелест смычковых, гротеск деревянных духовых, фантастичность и блеск оркестрового колорита, сильные неожиданные контрасты — все это обобщает приемы, применявшиеся композитором в данном жанре. Но отсутствие контрастирующего трио, рондообразное чередование эпизодов, упорное развитие одного и того же маршевого мотива свидетельствуют о том, что музыка третьей части шире рамок скерцо. Могучие масштабы сближают ее с финалами симфоний, но и тут нет полной аналогии: для финала многие эпизоды слишком интимны, затаенны. Словом, грандиозная музыка третьей части небывало сложна по составу жанров, по количеству и качеству тем и поэтому весьма своеобразна.

Многие исследователи определяли музыку скерцо как выражение победной мощи, торжества. По-иному истолковывает скерцо Б. Асафьев: он слышит в этой музыке некий «парад адских сил», род музыкальной иллюстрации к пушкинским «Бесам». Злые силы образуют могучее воинство и, побеждая, опустошают душу. Речь идет о внутренних переживаниях художника, о внутренней борьбе с одолевающими композитора фантастическими образами зла. Действительно, уже в первых четырех тактах шорохи смычковых чередуются с ироническим и даже зловещим «мерцанием», как бы хохотом у деревянных духовых. Обращают на себя внимание частые последования кварт как в зачаточных те-

мообразованиях марша, так и в сопровождении (нисходящие pizzicato). Вообще, начиная с появления эмбриона марша в 9-м такте, квартовые ходы и созвучия не прекращаются. Это накладывает на всю музыку отпечаток отчужденности, несмотря на то, что композитор умело согласует такие необычные сочетания с нерушимым авторитетом господствующего мажора. Но иногда тоновые последования в мелодии и резкие гармонические смены в данных связующих эпизодах указывают на увеличенный лад. Независимо от этого, эпизоды, в которых преобладает тарантелла (такты 1—52 и 139—194), далеки от господствующего в ту эпоху четырехголосного сложения и скорее приближаются к понятию линеарности. Учитывая все эти существенные стороны, нельзя считать музыку третьей части блестящим симфоническим скерцо и только. После фантастики тарантеллы, пронизанной квартовыми интонациями будущего марша, самый марш — в особенности во втором своем проведении — звучит злорадно, угрожающе; даже блеск его мрачен.

Уже самая схема всей третьей части[1] объясняет качество и направление развития: в то время как оба проведения тарантеллы соль мажор по своей длительности почти равны, второе проведение марша соль мажор значительно больше первого. Кроме того, маршевые эпизоды господствуют и в коде длительностью в 32 такта, примыкающей ко второму расширенному проведению марша.

Картина станет еще яснее, если учесть строение тарантеллы. Из 52 тактов ее первого проведения только начальные 8 тактов вполне свободны от маршевых мотивов. Во всем остальном изложении «тарантелльной» темы неизменно присутствуют отрывочные проведения квартовых мотивов марша.

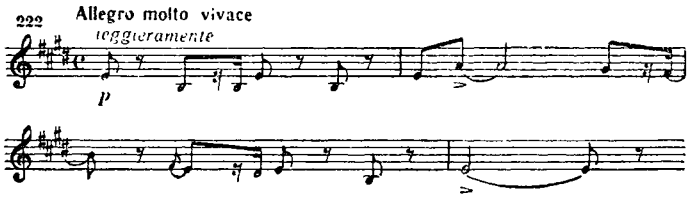
Маршевый принцип вторгается в непрерывное движение тарантеллы, ни на момент не стихающей, хотя и отодвинутой на задний план. Но она не прекращается

[1] Схема третьей части такова: I — тарантелла соль мажор, тт. 1—52; II—предъикт к маршу, тт. 53—70; III — марш ми мажор, тт. 71—138; IV — реприза тарантеллы соль мажор, тт. 139—194; V — предъикт ко второму проведению марша, тт. 195—228; VI — марш соль мажор, тт. 229—315; VII — кода, тт. 316—347.

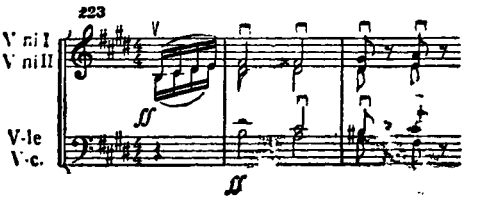
и дальше, после вступления марша: ритм тарантеллы продолжает сосуществовать с ритмами марша. Все это относится и к репризе тарантеллы, и к репризе марша, в соль мажоре, с той только разницей, что прибавляется еще кода, в тематическом отношении целиком подчиненная маршевым мотивам и ритмам.

Таким образом, основное музыкальное содержание третьей части сводится к длительному нарастанию и развитию элементов марша, с одной стороны, и, с другой стороны, к прогрессивному росту от одного проведения марша к другому.

Обратим внимание на противоположное соотношение тарантеллы и марша: если музыка тарантеллы насквозь пронизана прорастающими мотивами марша, то каким образом складывается их содружество в эпизодах собственно маршевых?

Первое проведение марша очень сдержанно по темпу и динамике. Вначале тема марша звучит у кларнетов:

Острое, отрывистое звучание духовых на сплошном пунктированном ритме и с обильными паузами, малый диапазон, странные начальные кварты, автоматически однообразные,— все позволяет отнести первое изложение марша к категории «питторескной», то есть картинно-миниатюрной музыки, которая хорошо известна нам по маршам Второй симфонии, «Щелкунчика» и другим. Ритмы тарантеллы почти не стихают и тут (у альтов, виолончелей и контрабасов), но играют подчиненную роль. Лишь постепенно маршевая музыка вытесняет своим двухдольным размером непрерывно текущие ритмы тарантеллы. Двенадцатидольный размер уступает место господству двух- и четырехдольных тактовых единиц. Только угрожающие «мотивы судьбы» (такты 93—95) еще напоминают о трехдольности. Полная победа

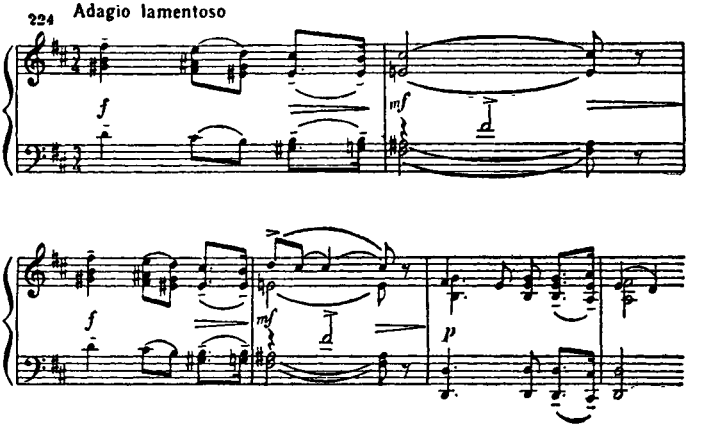
принципа двухдольности наступает лишь при вступлении новой темы ми мажор, повторяющейся четыре раза подряд и составляющей трио марша. Тема эта состоит из двух контрастирующих разделов: смелого мотива смычковых на расходящемся движении аккордовых голосов:



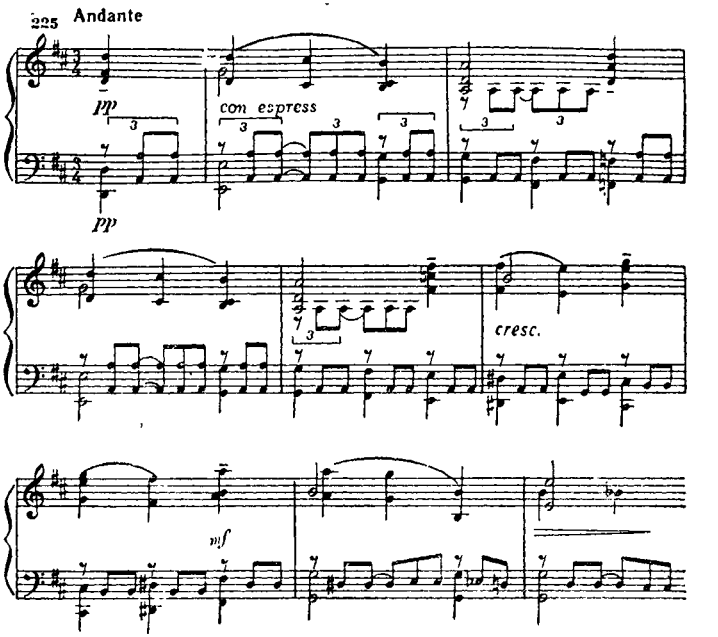
и легкого узора деревянных на восходящих pizzicati и органном пункте *h*. Но эти шестнадцать тактов трио являются единственными, где ритмы воздушно-легкой тарантеллы полностью отсутствуют. Уже начиная с репризы марша ми мажор, они возобновляются у смычковых, сопровождая маршевый мотив духовых, чтобы по окончании первого проведения марша вновь захватить господство в репризе тарантеллы (такты 139—194).

Однако на этом роль тарантеллы заканчивается. Уже начиная с предъикта перед вторым проведением марша на органном пункте *ля* (такты 195—228), двенадцатидольный размер и триольные фигуры более не встречаются. Один победный марш звучит безраздельно в своем мрачном торжестве. Подготовленный вихревыми пассажами чередующихся смычковых и деревянных духовых, он вступает на 229-м такте tutti и повторяет в расширенном виде трехчастную схему, уже знакомую нам по первому проведению. Мы не прослеживаем всех перипетий этого ослепительного марша, всех отдельных выразительных мотивов, техники сжатия, вычленения, суммирования, которыми богата партитура третьей части. Призрачная тарантелла исчезла без следа, а грозный марш вступил в свою наиболее мощную фазу и достиг своего апогея. Теперь уже нет сомнения в его значении: это действительно концентрация всех подавляющих, деспотических сил угнетения, значительнейшая из всех когда-либо созданных Чайковским картин рока, неотвратимости.

Медленный финал — Adagio lamentoso, си минор — не имеет прецедента в симфонической музыке. Он является похоронным плачем. Композитор указал на то, что четвертая часть симфонии проникнута настроениями реквиема. По сути, эта скорбная музыка не имеет ничего общего с похоронным маршем. Нет тут ни похоронного пения, ни шествия, ни обрядности. Только надгробные рыдания потрясают обездоленное сердце. Это крик неутолимой боли, облеченный в трогающую своим совершенством прекрасную гармоничную форму. Таков первый раздел финала. Зерно музыки заложено уже в первом ниспадающем мотиве смычковых, заставляющем вспомнить о начале интродукции балета «Лебединое озеро»:



Эта мелодия интонационно подготовлялась главной темой первой части симфонии, а также средним разделом второй части.

Финал представляет собой трехчастную форму с эпилогом. Основной раздел, си минор, посвящен разработке первой темы, такты 1—36. Средний раздел, ре мажор (Andante, такты 37—81, переход к репризе, такты 82—89), выражает светлые силы жизни в их страстной приподнятости:

Достигнув высот драматизма, музыка вновь стремительно погружается в состояние отчаяния. Реприза, си минор (Andante non tanto, такты 89—136, переход к эпилогу, такты 137—146), доводит выражение отчаяния до крайних пределов, заканчивается «роковым» ударом тамтама и четырехголосным хоралом тромбонов и тубы. Эпилог, си минор (Andante giusto, такты 147—171), полон рыданий. Мелодия представляет минорный вариант светлого мотива среднего раздела.

Все три раздела имеют каждый признаки цикла, подобно циклам первой части. Так, основной раздел после интенсивного повышения диапазона (такты 1—12) путем секвенции отчлененного мотива являет картину стремительного нисхождения (такты 12—18) на две октавы сплошными восьмыми. Возвращающийся первый мотив, в отличие от начального развития, находит свое продолжение в нисходящих секвенциях. Итак, сильный подъем сменяется после кульминационного пункта движением в нисходящем направлении. Это движение ступенчато: уже после достижения преде-

ла первой октавы раздается вопль отчаяния и возрождается начальный мотив на высоте второй октавы, после чего идет медленный спуск до нижних пределов большой октавы.

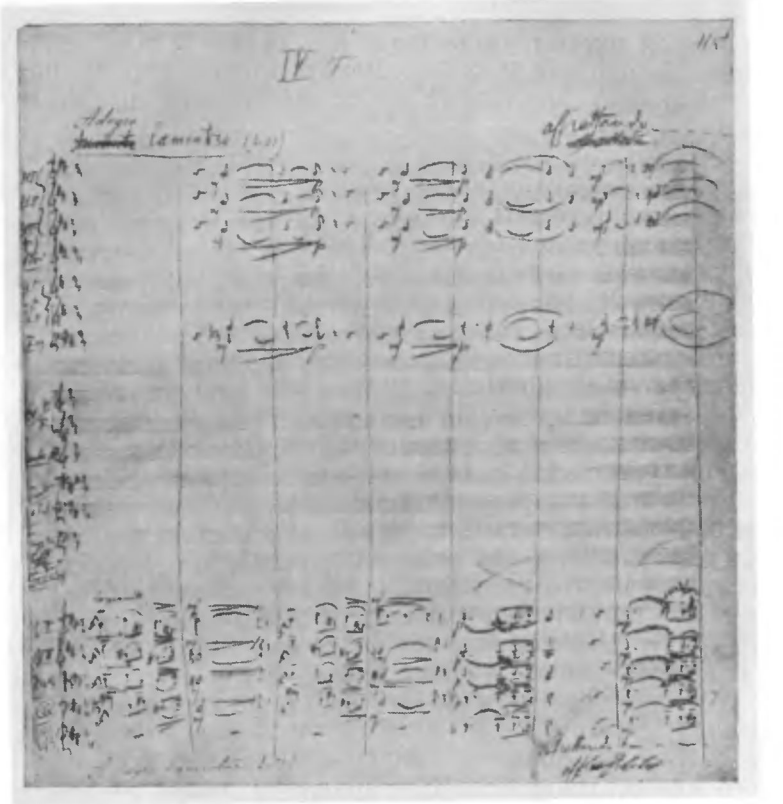
Получается следующая схема: такты 1—12— подъем, такт 12— кульминация, такты 12—18— первый уступ (ff>ppp), такты 19—36— второй уступ (f>pp).

Средний раздел образует подобный же цикл. Правда, первое изложение новой темы ре мажор отличается спокойствием, уравновешенностью и не дает заметного повышения. Зато второе проведение темы полно страстного, захватывающего подъема. Линия повышения (такты 47—71) достигает звука *си* третьей октавы. После этой кульминации идет сначала замедленный, а потом стремительный уклон вниз, кончающийся резким срывом (такт 71). Так замыкается второй цикл. Краткий переход к репризе — и начинается третий, последний цикл. Упорные возгласы отчаяния ведут, начиная с такта 108, к еще небывалому подъему с последующим медлительным спуском ступенчатого характера: первый, длительный уступ сменяется вторым (такты 126—137). Цикл заканчивается рыдающими вздохами и одиноким ударом тамтама. Это — смерть...

Все три цикла составляют, в отличие от разнообразнейших циклов первой части, нечто единое. Одинаковы по своему содержанию эмоциональные «кривые» каждого цикла. Только тонус напряжения растет от цикла к циклу, создавая прогрессирующую последовательность. Кульминация всей формы в целом наступает в конце третьего цикла. Траурный «эквал» трех тромбонов и тубы, звучащий на фоне мрачного гулкого тембра тамтама, составляет средоточие финала.

В эпилоге дважды проходит мелодия среднего раздела. Но то, что ранее означало просвет, теперь выражает печаль воспоминания. Скрипки интонируют скорбную мелодию на басовой струне; их сменяют виолончели (половина пультов). Тонический органный пункт звучит непрерывными синкопированными триолями.

Главная тенденция эпилога — это замирание. Второе проведение отличается суженным диапазоном, динамика значительно ослаблена и постепенно убывает до ppp. Основная мелодия построена на нисходящем звукоряде, без «уступов» (в отличие от ее прототипа



Первая страница рукописи
финала Шестой симфонии

в среднем разделе). Вообще все три восьмитакта, составляющие эпилог, целиком подчинены функции постепенного нисходящего движения без малейшего противовеса.

Та же односторонность движения характеризует обе главные темы финала. Они устремлены вниз, и все эпизоды подъема имеют основой секвенции отчлененных мотивов, а не структуру той или другой темы. Даже «ступенчатая» вторая тема в эпилоге выравнивается в нисходящем направлении. Такое строение темы вызывает, с одной стороны, выражение глубокой пассивности или безысходного порыва, а с другой — обусловливает

крайнюю возбужденность в тех случаях, когда нисходящие мотивы секвенцируются в восходящем направлении. В соединении с другими средствами воздействия (ускорение, интенсивная ритмика и др.) эти черты выразительности приобретают порой потрясающую силу.

Единству музыки финала способствует также и сходство между темами. Они диатоничны, построены на интонациях нисходящих секунд. Начальный мотив первой темы (*fis — e — d — cis*) совпадает по составу и последовательности интервалов с начальным мотивом мелодии эпилога (*h — a — g — fis*). Следовательно, мелодия эпилога объединяет собой обе главные темы, так как она является и минорным вариантом второй темы. Так же однотипны и интонационные «петли», входящие в состав первой темы: *h — d — cis —*, *g — a — fis* и т. д. Наконец, бесчисленные «вздохи», пронизывающие финал, служат как бы атомами, из которых образованы более сложные мотивы. Исключительная простота строения мотивов и их внутренняя общность являются важными факторами единства музыки[1].

Гармонический язык финала напоминает музыку интродукции своими остро диссонирующими задержаниями: те же одновременные секунды, те же «вздохи» в среднем голосе при разрешении. Интересна общность заключительной каденции начального построения финала и первого мотива Allegro первой части: и там и тут — половинная каденция DD — D! Напряженность начала симфонии находит соответствие в напряженности первых тактов финала. В первой части напряженнось ведет к развертыванию, а во втором случае — к свертыванию.

Хорал трех тромбонов и тубы играет ту же роль, что и мотив «Со святыми упокой» в первой части. В финале использован хроматический бас из протестантского хорала «Weinen, Klagen» с некоторыми изменениями. Примиренностью дышат эти величавые созвучия. Они теряются в предельно тихом аккорде (ppppp) доминанты. Чувство примирения недвусмысленно выражено и в скорбном эпилоге, полном изящной законченно-

[1] Подобно тому, как из мельчайших элементов создаются миры,— из общих простейших интонаций рождаются и «Пиковая дама» и Шестая симфония.

сти и восстанавливающем нарушенную было устойчивость построения. Нет в нем ни эмоциональной распущенности, ни уныния; вопли стихли, и большое чувство горя потеряло свою разрушающую силу и влилось в общий поток жизни. Как ни трагична гибель человека, она не может остановить течение творческой созидательной жизни человечества.

Нам думается, что резюмировать содержание финала симфонии можно было бы словами Пушкина:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Глубокое сочувствие к судьбе человека — своего современника — лежит в основе творчества Чайковского. Путь современного художника, избранный композитором, был наиболее трудным в искусстве: жизнь ставила его перед лицом новых задач, к пониманию которых он иногда оказывался неподготовленным в силу своей политической наивности и ограниченности. Но тончайшая восприимчивость приводила Чайковского к художественным обобщениям поражавших его воображение жизненных фактов, а любовь к людям подсказывала ему гармоническое решение творческих замыслов. Вера в непреоборимость жизненных народных сил, и прежде всего силы любви, давала Чайковскому реальное основание для такой гармонии.

Характерное для Чайковского стремление проникнуть в человеческую психологию, проследить душевные движения своих героев, раскрыть их нравственную красоту составляет самую основу его творческого метода. Оценивая аналогичный творческий метод в произведениях А. Н. Островского, Н. А. Добролюбов подчеркнул его реалистическую направленность: «Островский умеет заглядывать в глубь души человека, умеет отличать натуру от всех извне принятых уродств и наростов; оттого внешний гнет, тяжесть всей обстановки, давящей человека, чувствуются в его произведениях гораздо сильнее...» [1]

Мы знаем, как глубоко заглянул в душу своих героев и Чайковский, тем острее дав нам почувствовать, в ка-

[1] Н. А. Добролюбов. Избранные сочинения. М.—Л., 1947, стр. 108.

ких тисках держали ее «внешний гнет, тяжесть всей обстановки». Психологический реализм Чайковского, так же как и Островского, ответил насущным запросам эпохи. Эту современность отметил тот же Добролюбов, говоря об Островском: «...он захватил такие общие стремления и потребности, которыми проникнуто все русское общество, которых голос слышится во всех явлениях нашей жизни, которых удовлетворение составляет необходимое условие нашего дальнейшего развития». И дальше: «Куда вы ни оглянетесь, везде вы видите пробуждение личности, представление ею своих законных прав, протест против насилия и произвола, большею частью еще робкий, неопределенный, готовый спрятаться, но все-таки уже дающий заметить свое существование» [1].

Протест этот, хотя и проявлявшийся в относительно скромных рамках и исходивший от простых, рядовых людей, ломал границы «обыденности» и придавал возвышенный характер их поступкам. Люди, подвинутые на протест естественным стремлением к раскрытию своих душевных сил, должны были интересовать драматурга прежде всего своим внутренним миром.

Герои Чайковского — Татьяна, Ленский, Иоанна, Настасья, Герман, Лиза — душевно богато одаренные люди; стремление к полноте жизни, приводящее большинство из них к гибели, отвечает тому самому протесту, коренящемуся в народной жизни, о котором писал Добролюбов.

Наиболее чуткие современники Чайковского должным образом оценивали народность его искусства. «Прежде всего г. Чайковский — представитель того реализма, который составляет и отличительную черту, и вместе с тем гордость русского искусства во всех его отраслях. Вместе с тем это композитор народный (хотя и не простонародный) в высшем смысле этого слова; в его натуре глубоко гнездится чувство народной жизни и вырывается здоровою и свежею струей всегда, когда ему приходится касаться ее в искусстве. Это чувство народности сказывается и в таких произведениях, как, например, «Евгений Онегин», где всего две народные темы являются только в хорах первого акта, да и то од-

[1] Н. А. Добролюбов. Избранные сочинения, стр. 296—297.

на из этих тем принадлежит самому автору. Татьяна в его музыке — вполне русская девушка, хотя в ее партии нет и намека на народные темы, о няне нечего и говорить, она выхвачена прямо из жизни прежнего времени. Ленский и Онегин также народны, насколько бывают и бывали народны русские культурные мужчины, вообще меньше сохранявшие непосредственную связь с народною жизнью, нежели женщины. Других произведений я перебирать не стану, а то примеров можно бы набрать множество»[1].

Ошибочным является взгляд, не раз высказанный, будто Чайковский был поэтом обыденной жизни. Его собственные характеристики своих героев говорят о противном. Татьяна, по словам Петра Ильича, «мечтательная натура, ищущая смутно идеала и страстно гоняющаяся за ним»; Ленский — «богато одаренный юноша». Настасья обладает нравственной красотой и силой, являющейся «несокрушимым орудием, которое в одно мгновение сламывает враждебную силу». Герман так аттестует себя: «Я только мог спокойно жить, пока во мне дремали страсти... Тогда я мог владеть собой, теперь, когда душа во власти одной мечты, прощай, покой...» Незаурядность героической натуры Иоанны очевидна. И наряду с этим Чайковский отвергает сюжет «Капитанской дочки» Пушкина, между прочим, потому, что «героиня, Мария Ивановна, недостаточно интересна и характерна, ибо она безупречно добрая и честная девушка, и больше ничего».

Если Чайковский часто сам подчеркивал, что его интересуют «обыденные» чувства, то надо заметить, что понятие «обыденность» всегда при этом противопоставляется им понятию «театральность». По-видимому, он противополагает в таких случаях реальное, естественное — ходульному, искусственному. В области же реальной жизни Чайковского привлекает все, что возвышается над обыденным, понимая под обыденностью засасывающую человека обывательскую пассивность. Но возвышенное у Чайковского не теряет реальной почвы: трагическая судьба большинства его героев есть горький отзвук страшной действительности, карающей смель-

[1] Н. Кашкин. Двадцатипятилетие (1865—1890) деятельности П. И. Чайковского. «Русское обозрение», 1890, август, стр. 831.

чаков, которые пытались действовать под влиянием «естественных человеческих стремлений» (Добролюбов), нарушающих привычный ход «обыденности», полной далеко не естественных порядков. В условиях этой действительности чувство любви, охватывающее человека с такой сильной душой, как Герман, получает роковое значение и для него и для Лизы. Настасью любовь делает неприступной, когда ей грозит насилие: она не задумываясь решает, что лучше смерть, чем подчинение.

Любовь в творчестве Чайковского — прежде всего огромная сила, которая заставляет людей острее ощутить нетерпимость ненавистного порядка жизни, гнетущего человеческую природу, и проникнуться стремлением выйти за пределы обыденности.

Демократическая сущность искусства композитора ярче всего сказалась в раскрытии душевного богатства простых людей, дающего им силу, хотя бы в форме пассивного протеста, вступить в борьбу со всем, что препятствует их свободному проявлению. Этот протест составляет основу острой конфликтности творчества Чайковского, и он же обусловливает единство его творческих замыслов, устремленных всегда к утверждению права человека на счастье. С большой любовью композитор передает «цветение души», какой бы дорогой ценой оно ни доставалось, пусть хоть на краткий миг.

Трудности, стоящие перед таким современным художником, как Чайковский, были очень велики еще и потому, что сама народная жизнь, находясь в состоянии брожения, не давала готовых форм для выражения новых мыслей. Мы приведем суждение этнографа, изучившего все провинциальные издания песен за 70-е и 80-е годы, о том, что происходило тогда в области народного творчества: «Не есть ли современная народная песня лучшее доказательство того, что для нашего народа наступило переходное время, настала другая эпоха — эпоха личных интересов, личного творчества, могущего совершенствоваться только при условии развития образованности. Но даем ли мы это последнее нашему народу? ...Надо... не скрывать от него того художественного богатства, которым владеем мы, интеллигентные люди» [1].

[1] Н. А. Смирнов. Русские народные песни новейшего времени. СПб, 1895, стр. 25.

Другой наблюдатель развития народного творчества, В. И. Симаков, следивший за песней с начала 90-х годов, отмечал как наиболее характерный признак современной песни ее «трагические финалы»: чем более пробуждалось самосознание личности, тем более острые конфликты возникали между ней и окружающей средой и приводили к трагическим развязкам. Симаков указывает, как важно для успеха песни сохранить «классический» характер ее музыкальной стороны, видимо разумея под этим национальные черты музыки [1].

Тема судьбы личности в условиях, препятствующих ее свободному развитию, выдвинутая еще в 60-е годы и являвшаяся кардинальной в творчестве Чайковского, оставалась животрепещущей проблемой жизни народа, в массе своей еще далекого от понимания революционно-освободительных идей.

Наибольшим изменениям подвергалась лирическая народная песня, к которой обычно обращался Чайковский; обрядовая уходила из народного быта вместе с самим обрядом. Преследование песни со стороны властей было в 80-х годах еще ожесточеннее, чем раньше [2].

Основанием жизненности новых музыкальных форм у Чайковского является их теснейшая связь со сложными процессами в современной ему русской народной жизни, приводившими к ассимиляции крестьянских и городских интонаций. По наблюдениям Л. Н. Толстого, уже в 80-х годах все лучшее и талантливое уходило из обреченной на нищету и голод деревни в город. К сожалению, мы не располагаем научно систематизированными сведениями об изменениях в народной музыке тех лет. Но думаем, что специфически чуткое «слуховое мировосприятие» Чайковского улавливало верный тон и отдельные вибрации жизненного потока, будившие в нем ответную реакцию.

[1] В. И. Симаков. Народные песни, их составители и их варианты. М., 1929.

[2] М. П. Чехов, брат писателя, вспоминал, как в 1883 г. они с Антоном Павловичем и компанией товарищей отправились в гости к приятелю-врачу, заведовавшему Звенигородской больницей. Там они предались воспоминаниям о студенческих годах и запели хором «Укажи мне такую обитель», «Дубинушку». Их пение привлекло внимание полицейского, составившего протокол, и в результате их гостеприимный хозяин лишился работы и должен был покинуть Звенигород (М. Чехов. Вокруг Чехова. М.—Л., 1933, стр. 128—129).

Вероятно, даже впечатления от произведений современной ему русской литературы, поэзии, живописи были окрашены для Чайковского в эти звучащие тона.

Как мы уже говорили, «новый ход жизни» оставлял заметный след и на самих народных песнях, в которых поэтическая символика заменялась большей тематической и жанровой конкретизацией, а пассивная созерцательность — развитием действенных элементов. Если вспомнить, какую роль отводит Чайковский в своих сочинениях народной музыке, то можно утверждать, что композитор был всегда и всецело захвачен живым процессом обновления реального мира. Народная тематика в творчестве Чайковского становится могучим средством в развитии напряженнейших драматических коллизий, в перипетиях настойчивой борьбы за счастье, отражающих всю сложность и противоречивость русской действительности того времени. Образы народной музыки в произведениях Чайковского так тесно сливаются с самыми заветными душевными движениями композитора, что представляются напитанными кровью его сердца и потому неотделимыми от его личности, а главное, они для него всегда источник животворной силы.

Народность, в ее жизненно преобразующем, обновляющем значении, чуткая и страстная отзывчивость на самые острые проблемы современности, неразрывно сливавшиеся с лирическим вдохновением,— вот что дало силу симфонизму Чайковского.

Художественный критерий национального духа в музыке, выработанный Чайковским еще в 60—70-е годы, сохранил свое значение и для последних его произведений. Широта, сила, красота, всегда наполненная правдивым и глубоким душевным содержанием, искренность и простота [1] проступают в музыкальных образах «Чародейки», «Спящей красавицы», «Пиковой дамы», Пятой и Шестой симфоний. Чем глубже проникал Чайковский в существо сложных жизненных явлений, тем меньшую роль играли для него «внешние» приметы национально-

[1] «...Мне кажется, что я действительно одарен свойством правдиво, искренно и просто выражать музыкой те чувства и настроения, на которые наводит текст. В этом смысле я реалист и коренной русский человек» (из письма Чайковского к В. П. Погожеву от 6 января 1891 г., «Воспоминания о П. И. Чайковском». М., 1962, стр. 123).

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ, 1893

сти, которые в процессе синтеза слились с лирикой в неразрывное целое, носящее «внутренние» национальные признаки. «Объективизм» в смысле народности был для Чайковского невозможен по самой сути его творческого метода, так как он означал бы для него уход от самых острых жизненных проблем. Композитор продолжал, наперекор мрачной действительности, раскрытие новых сторон национального духа. В его музыке спящая красавица пробуждается, трепетно звучат ее надежды, думы, страсти...

Мы уже говорили о творческом подвиге композитора, избравшего самый сложный путь в искусстве. На этом пути ничто не давалось готовым. Новые же и притом жизненные формы могли быть созданы только при условии, если художник всей душой сливался с судьбами своих героев, вместе с ними страдал и радовался, не отделяя себя от них. Можно смело сказать, что Чайковский прожил не одну, а много жизней.

Если ко всему этому напомнить, что деятельность композитора пришлась на трудный, переломный период русской истории, то тем большее преклонение вызовет мужество гения, не свернувшего со своего пути служения людям и не ставшего, подобно многим представителям интеллигенции, певцом индивидуализма, этого «чудовища морального дезертирства» [1].

Свою задачу перед людьми Петр Ильич мог бы сформулировать словами Салтыкова-Щедрина: «Надо поддерживать в них эту инстинктивную жажду света, надо напоминать, что жизнь есть радование, а не бессрочное страдание, от которого может спасти лишь смерть. Не смерть должна разрешить узы, а восстановленный человеческий образ, просветленный и очищенный от тех посрамлений, которые наслоили на нем века подъяремной неволи» [2].

[1] Выражение Л. Арагона.

[2] Н. Щедрин. Собрание сочинений. М., 1937, т. XVI, стр. 226.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

ЗАМЕТКИ С. И. ТАНЕЕВА НА ПОЛЯХ КЛАВИРА «ПИКОВОЙ ДАМЫ»[1]

4 декабря 1890 года С. И. Танеев выехал из Москвы в Петербург, чтобы присутствовать на первом представлении оперы Чайковского «Пиковая дама» в Мариинском театре. Сергею Ивановичу нередко случалось выезжать в Петербург на непродолжительное время по поводу какого-либо музыкального события. На этот раз поехала в столицу целая группа московских музыкантов, привлеченных «Пиковой дамой». Танеев рассчитывал присутствовать и на генеральной репетиции, назначенной на 5 декабря днем, но репетиция эта, столь интересно описанная Погожевым в его воспоминаниях о Чайковском, состоялась в присутствии Александра III и двора, и, следовательно, доступ на нее был до крайности затруднен. Сергей Иванович слышал «Пиковую даму» в первом сезоне 1890/91 года лишь один раз, а именно в субботу 7 декабря, в день премьеры. Танеев пытался посетить второе и третье представления оперы, задержавшись с этой целью в Петербурге, но все его хлопоты остались безуспешными, несмотря на содействие влиятельных лиц. Сергей Иванович был очень раздосадован «на театральное начальство, мешающее музыканту услышать оперу, для которой он приехал из другого города»[2]. Летом 1891 года он выразил в письме к Чайковскому искреннюю радость по поводу известия о предполагаемой постановке оперы в Москве.

Итак, Танеев прослушал «Пиковую даму» в первый сезон лишь однажды. Между тем еще задолго до ее по-

[1] Замечания С. И. Танеева сообщены мне Г. Б. Бернандтом в 1939 г.

[2] ЧТ, стр. 177.

становки он тщательно изучил музыку оперы по клавиру. Первый клавир был издан Юргенсоном в середине июня 1890 года, за полгода до премьеры (отличительная особенность этого первого издания — отсутствие метрономических обозначений). В июле Чайковский разослал экземпляры разным лицам. Не приходится сомневаться в том, что спутник музыкальной жизни Петра Ильича, исполнитель, редактор и критик многих его произведений, С. И. Танеев тоже получил клавир. И действительно, архив музея Чайковского в Клину хранит экземпляр клавира «Пиковой дамы», ценность которого заключается в двадцати замечаниях, сделанных рукой Танеева на полях. Одно из замечаний гласит: «В исполнении это место хорошо звучит». Это свидетельствует о том, что замечание сделано Танеевым после премьеры оперы,— вернее всего, не только для себя, но и для Чайковского.

Итак, упомянутые замечания на полях клавира были сделаны не раньше премьеры 7 декабря 1890 года и, по всей вероятности, не позже января 1891 года. Танеев в тот период проявлял исключительный интерес к вопросам оперного творчества и старался выработать собственное, строго продуманное отношение к ним. В 1891 году грандиозный замысел трилогии Танеева «Орестея» близился к завершению. Естественно, что в разгар этой работы внутренняя потребность осознать руководящие принципы музыкальной драмы были у Сергея Ивановича сильнее, чем когда-либо. Заметки на полях «Пиковой дамы» очень скупы и неполны: он успел довести их только до половины четвертой картины оперы, но и они представляют большую ценность, затрагивая самую суть разногласий с Чайковским.

Возможно, что между Танеевым и Чайковским состоялась личная беседа на оперные темы, но единственным вещественным памятником споров об оперной драматургии по поводу «Пиковой дамы» остаются танеевские замечания на полях клавира.

По своему содержанию все соображения Танеева могут показаться узкими. Речь идет как будто о несущественных деталях, но так может казаться только при поверхностном отношении к критике Танеева. На самом деле все, вплоть до малейших замечаний, основано на фундаментальных расхождениях основных взглядов на

сущность оперных методов. Что касается манеры, резкой и прямой, то она не представляет ничего нового для каждого, кто знаком с критическими высказываниями Сергея Ивановича. Со свойственной Танееву беспощадной ясностью под предлогом критики мелочей он отмечает на полях клавира ошибочные, по его мнению, приемы музыкальной драматургии Чайковского, как формулировал задолго до того свое несогласие с принципами симфонического творчества Петра Ильича в своем известном письме по поводу Четвертой симфонии.

Критика, исходившая от Танеева, задевала за живое Чайковского, в то время как самый уничтожающий «разнос» взглядов Сергея Ивановича со стороны Петра Ильича не влиял на жизненный тонус Танеева. Зато несказанно волновала его музыка Чайковского, с принципами которой он так часто бывал не согласен.

Первые замечания Танеева касаются погрешностей в музыкальной декламации. Вот одно из них. В первом ариозо Германа фраза «Но мысль ревнивая, что ею другому обладать, когда я след ноги не смею ей целовать,— меня томит...» слишком длинна: подлежащее «мысль» отделено от сказуемого «томит» длинным придаточным предложением, и связь их в богато расчлененной вокальной партии пропадает. Танеев подчеркивает слова «меня томит» и пишет на полях: «м ы с л ь». Упрек справедлив, но все же формален. Слушатель воспринимает в пении такого рода не столько грамматическое строение сложной литературной фразы, сколько смысл господствующего импульса, «зерно» эмоции. Сопоставив ближайшие, следующие друг за другом «ударные» слова: «обладать», «целовать», «томит», «кляну», «страсть земную», «хочу», «обнять», получим совершенно определенный комплекс. Это — язык страсти, пронизывающий всю вторую часть знаменитого ариозо, и слушатель вполне усваивает и воспринимает по этим словам основной смысл речей Германа.

Другая группа замечаний касается содержания вокальных партий в опере. Танеев решительно возражает против таких вокальных фраз, которые не входят в состав господствующей в данный момент музыкальной мысли. Вот несколько высказываний на эту тему.

В первой картине в ответ на настойчивые вопросы Томского Герман произносит: «Да, к цели твердою но-

гой идти, как прежде, не могу я» и т. д. В оркестре звучит мелодия будущего ариозо Германа — «Я имени ее не знаю» (фагот соло). По поводу такого сочетания Танеев замечает: «Невыгодное отношение вокальной части к инструментальной, часто встречающееся у Вагнера: оркестр поет, а певец подпевает нечто такое, что вовсе не нужно с музыкальной точки зрения. Моцарт такое место написал бы речитативом (прибавим от себя: сухим речитативом, а не ариозным.— *А. А.)* и хорошо бы сделал».

Танеев имеет в виду такие случаи, как, например, вторая часть, си мажор, предсмертной арии Изольды, когда оркестр исполняет широкую главную мелодию, а вокальная партия представляет блуждание по аккордовым звукам. У Чайковского мелодия фагота предваряет признание Германа, выражая основное настроение героя, а речитатив — к слову сказать, очень выразительный — начинает собой исповедь Германа. Такое взаимоотношение кажется Танееву невыгодным: по его мнению, правильным решением задачи было бы лишить речитатив столь выразительного сопровождения, которое явно перевешивает вокальную партию.

По сходному поводу — при речитативных репликах Сурина, Чекалинского и Томского под звуки изящной музыки «увеселительных огней» в третьей картине (сцена бала: «Наш Герман снова нос повесил» и т. д.) — Танеев замечает: «То, что здесь поется, не входит в самый состав музыкальной мысли. Музыка только бы выиграла, если бы уничтожить партию пения. Следовательно, прием сочинения неверный. Прежние композиторы были правы, прибегая к нему только в случаях крайней необходимости, как, например, Моцарт в менуэте «Дон-Жуана».

Посмотрим, однако, чем определяется такая необходимость у Моцарта, и разберем указанный Танеевым эпизод из «Дон-Жуана». Тут под звуки менуэта соль мажор разыгрывается лаконичная драматическая сцена, музыкально выраженная речитативными репликами Дон-Жуана, Лепорелло, Мазетто, Эльвиры, Анны и Церлины. Необходимость одновременного сочетания реплик у голосов и менуэта в оркестре Танеев, несомненно, видит в реальной сценической ситуации: музыканты действительно играют менуэт на балу у Дон-Жуана, а участники спектакля в то же время действительно разыгрывают

сложную и живую трагикомедию. Такое реальное сочетание Танеев готов признать как исключение.

Но сочетание речитативных реплик Сурина, Чекалинского и Томского с жанровой, близкой к танцу музыкой «увеселительных огней» в оркестре также диктуется сценической ситуацией, удивительно напоминающей моцартовскую сцену на балу у Дон-Жуана. И тут и там один и тот же исходный пункт: реальное сочетание речи с инструментальной, не зависимой от нее музыкой на балу. Как бы ни оценивать речитативные реплики трех друзей — а по своему художественному качеству они безусловно уступают речитативам Германа и Лизы,— нельзя не признать, что инкриминируемое сочетание оправдано, с точки зрения самого Танеева, как случай крайней необходимости. Однако важен не этот частный — и притом исключительный — случай, а самый прием сочинения, когда «то, что поется, не входит в состав музыкальной мысли». Танеев считает такой прием безусловно неверным.

Наконец, в четвертой картине Сергей Иванович отмечает монолог Германа перед портретом графини, начиная со слов: «Мне ль от тебя, тебе ли от меня» и т. д. Запись гласит: «До этого голос имеет главную мелодию («Какой-то тайной силой с тобой я связан роком».— *А. А.*), здесь начинает петь нечто для музыки ненужное». Тут Танеев критикует тот же неверный, по его мнению, прием: оркестр продолжает излагать главную мысль, а певец переходит на нетематический речитатив, звучащий на фоне этой мелодии. В связи с этим осуждаемым приемом Танеев упоминает имя Вагнера, к музыкальным драмам которого он проявлял в то время большой интерес. «Вагнер меня в высшей степени заинтересовал,— писал он в 1889 году Чайковскому,— в особенности в отношении гармонии и инструментовки. Многому у него можно научиться, между прочим, и тому, как не следует писать оперы. Когда-нибудь я подробно поговорю с тобой о нем»[1]. Моцарт, напротив, служил Танееву, как, впрочем и Чайковскому, непререкаемым образцом и высшим авторитетом в деле оперы. Неудивительно, что, критикуя «Пиковую даму», он вновь обратился к «Дон-Жуану».

[1] ЧТ, стр. 158.

Возвращаясь к цитированным возражениям Танеева, нужно признать, что они имеют кардинальное значение для определения его взглядов на принципы оперного творчества. По существу, они означают полный отказ от самостоятельной роли оркестра в опере. Верный своему ретроспективизму, он указывает на Моцарта, который прибегал к перевесу оркестровой партии над вокальной «только в случаях крайней необходимости». В своей опере «Орестея» Сергей Иванович тщательно избегал такого преобладания оркестра. Между тем у Чайковского оркестр сплошь и рядом играет в опере первенствующую роль. В «Пиковой даме» он говорит зачастую более значительно, чем действующие лица. Тут мы отмечаем коренное расхождение методов.

Утверждая подчиненную роль оркестра, Танеев суживает его функции и в другом направлении. Так, в связи с ариозо Германа «Прости, небесное созданье» он замечает: «Когда оркестр играет сначала мелодию, которую певец потом будет петь, то еще может иметь оправдание в градации интереса. Когда же случается наоборот, то этому не подыщешь никаких оснований». В конце ариозо виолончели и интонируют начальную мелодию вокальной партии «Прости, небесное созданье». Такую последовательность Танеев осуждает: ведь, по его мнению, вокальная мелодия имеет перевес над инструментальной, и, следовательно, появление одной и той же мелодии сначала у голоса, а затем в оркестре означает ослабление, а не усиление выразительного эффекта.

Следующим ограничением служит требование одновременности применения выразительных средств оркестровой партии и голоса. Музыка должна покорно следовать за выразительным значением слова, усиливая его смысл одновременно с произнесением слова певцом. Всякие «сдвиги» — предвосхищения или запаздывания — неприемлемы для Танеева. Он указывает на погрешность в первой арии Лизы. Лиза вспоминает о Елецком: «Кто знатен, кто красив, кто статен, как он? Никто! И что же? Я тоской и страхом вся полна, дрожу и плачу!» Танеев замечает: «Восклицание — «Никто!» — относится к предыдущим фразам, а музыка его относится к последующим и уничтожает контраст, существующий в тексте».

Эпизод имеет два раздела — «светлый» и «темный». В первом господствует образ Елецкого, и слово «никто» замыкает собой воспоминание Лизы о женихе. Второй раздел начинается со слов «И что же?» и рисует душевное смятение Лизы. Чайковский действительно стирает цезуру, строя восклицание «никто!» на минорной интонации и тем предвосхищая настроение последующих слов о «тоске и страхе». Наблюдение Танеева тонко и верно, но он не принял во внимание общего печального тона всего повествования. Как и во многих других случаях, Чайковский предпочел не дробить и не расчленять музыку согласно прямому смыслу слов, а стремился выразить единое господствующее состояние действующего лица,— принцип, прямо противоположный танеевскому.

Аналогичный случай отмечен Сергеем Ивановичем в первой картине, после квинтета в эпизоде Allegro non tanto, фа-диез минор, с чудесной, роковой по смыслу интонацией cantabile у гобоя и отвечающей ей восходящей ломаной линией у флейты. Под эту музыку происходит краткий диалог Томского и графини: Томский поздравляет графиню, а та, полная ужаса после встречи с Германом, расспрашивает Томского о нем. Танеев пишет: «Нужно ли Allegro начинать ранее слов графини? Если бы Томский поздравил графиню простым речитативом, без аккомпанемента, настроение графини было бы более подчеркнуто».

Тут Танеев также требует более детального расчленения, а именно выделения фразы Томского в особый речитативный эпизод. Требование вполне логичное, но противоречащее основному намерению Чайковского — дать широкую картину зловещих настроений после квинтета, развязывающего трагический ход событий. Ради такого обобщения Чайковский жертвует несущественной характеристикой отдельной фразы Томского, тонущей в могучем симфоническом развитии музыки. Опять два различных пути, два противоположных воззрения на оперу.

Вообще бóльшая часть замечаний Танеева вызвана несоблюдением основного требования — прямого, непосредственного и синхронного соответствия музыки словам, сценическим ситуациям и лицам, действующим и говорящим в данный момент. Так, например, он отмечает

следующими словами сцену перед балладой Томского, когда действующие лица под звуки мелодии Германа у альтов обмениваются репликами по поводу ушедшей графини: «Удобно ли, чтобы музыка выражала настроение не того лица, которое в данную минуту поет, а того, которое молчит? (Герман в данный момент не подает реплик.— *А. А.*) Как-то странно во время такой нежной мелодии слышать слова: «Какая ведьма!» Другое дело, если бы слова поющего относились к Герману».

В этом замечании особенно рельефно выразилось отрицание Танеевым двуплановости в опере, то есть параллельного сосуществования двух различных характеристик — внутренней, относящейся к главному действующему лицу, и внешней — сценической.

Решительно возражает Сергей Иванович против другого подобного наложения во второй картине. Слова горничной Маши «Прикажете помочь раздеться?» приходятся на начало прекрасной мелодии английского рожка — «Откуда эти слезы». Танеев заносит на полях: «Музыка относится к Лизе, а поет Маша». Очевидно, это обстоятельство произвело на Сергея Ивановича сильное впечатление, так как при возвращении этой же мелодии в инструментальной интерлюдии он язвительно замечает: «Если бы во время этой прелестной интерлюдии пришла Маша и стала спрашивать: «Прикажете помочь раздеться?», как это происходит на стр. 82,— то это уничтожило бы все впечатление, производимое этой музыкой».

На самом же деле Чайковский прав, когда отказывается от мелочного иллюстрирования незначительных реплик Маши и все подчиняет развитию музыки Лизы, всецело захватывающей слушателя. Будничные, обыденные слова Маши и должны были прозвучать как нечто далекое от потрясенного сознания Лизы, охваченной страстью.

Чрезвычайно тщательно следит Танеев за тем, чтобы контрастам слов соответствовали контрасты в музыке. Он указывает на дуэт Германа и князя в первой картине: «Контраст в словах, не выраженный в музыке». Далее в тексте у князя везде заменено:

«Счастливый — несчастный (день)
Благословляю — проклинаю
Ликовать — горевать».

Танеев утверждает, что контраст в словах не нашел выражения в музыке. На самом деле в дуэте князя и Германа вокальные партии контрастируют. Полезно напомнить анализ этого дуэта, сделанный Б. В. Асафьевым: «Очень любопытно каноническое построение дуэта двух соперников: мелодически структура линий почти одинакова, но метрически разница потрясающая. В ритме линий князя преобладают подъем и задержание на опорном пункте. В ритме Германа та же линия принимает иной характерный облик: резкие и более краткие подъемы, недлительная остановка на точке опоры и быстрый покатый сдвиг вниз, то есть опять подчинение, отдавание себя. Этот ритм отлично подготовляет и объясняет волнение Германа при виде графини с Лизой» [1].

Трудно предположить, чтобы Танеев вовсе не заметил этого контраста; очевидно, он не счел его достаточным. По-видимому, каноническое строение дуэта, в котором действуют противоположно настроенные люди, вообще, с точки зрения Сергея Ивановича, недопустимо: дуэт оправдан лишь в том случае, когда участники объединены общим настроением, как в дуэте Онегина и Ленского перед дуэлью («Враги!») или в дуэте Лизы и Германа в шестой картине.

Отсутствие необходимого контраста Танеев наблюдает и в ариозной фразе князя до-диез минор — «Небес чарующая прелесть, весна, зефиров легких шелест, веселие толпы, друзей привет сулят в грядущем много лет нам счастья». Сергей Иванович замечает: «Было бы выгодным контрастом с предыдущим и последующим написать это место в мажоре (например, ми мажор) и вообще лишить его характера печального, столь противоречащего словам». Между тем у Чайковского вся сцена носит печать глубокой, беспокойной меланхолии. Указанная фраза князя, следующая после уже упомянутого диалога графини и Томского Allegro non tanto, составляет лишь звено в процессе нагнетания мрачного настроения. Ведь недаром за этой фразой следуют страшные угрозы Германа князю. Верный своим требованиям, Танеев предлагает выделить эту фразу, сделав из нее отдельный светлый эпизод, согласно бук-

[1] Игорь Глебов. Симфонические этюды. П., 1922, стр. 212—213.

вальному смыслу слов, то есть нарушить единую линию внутреннего развития во имя контраста. Но следует помнить, что князь Елецкий являет собой образ хотя и величавый, но невеселый. Уже в первой картине он предчувствует свою печальную участь, да и вся его роль по-своему трагична. Таким образом, грустный тон музыки ариозо внутренне оправдан, невзирая на текст, идущий от внешней ситуации: здесь музыка раскрывает внутренний образ, приобретая значение подтекста.

Такое же отношение между внутренним и внешним смыслом существует и в другом, отмеченном Танеевым случае. Во второй картине происходит диалог Лизы и Полины, где в ответ на слова Полины: «Lise, что ты скучная такая?» — Лиза произносит: «Я скучная? Нисколько!» Сергей Иванович отмечает последнюю реплику Лизы: «Перемена в словах не отмечена музыкой». Между тем до очевидности ясно, что эта реплика — лишь пустая отговорка Лизы и никакого контраста тут не существует.

Танеев обращает внимание на то, что элементы музыки, характеризующие Германа, выступают в оркестре и тогда, когда по смыслу сценического действия фигура Германа находится на дальнем плане или вовсе отсутствует. Так, при первом появлении князя, после слов Германа: «Останется одно... Умереть!» — звучит страстно-меланхолическая мелодия кларнета ми минор, продолжающая характеристику Германа, несмотря на то, что в этот момент на первый план выступил князь. Танеев отмечает: «Музыка относится к Герману».

Более значительное вторжение темы Германа есть в третьей картине. Хор гостей поет: «Ее величество царица сама прибудет» и т. д., а оркестр воспроизводит нечто взволнованное, связанное с темой любви и с настроением Германа, хотя его уже нет на сцене. По поводу этого широко развитого предъикта на доминанте к заключительному хору Сергей Иванович замечает: «Тема Германа?? Гостям до него нет дела, а автор им занят и потому помещает эту тему в оркестр».

Последнее замечание удивительно верно: Чайковский всецело занят одним Германом, и в этом смысле «Пиковая дама» — исключительное явление русской оперной драматургии, своего рода монодрама. Высказываясь против одного, частного приема, Танеев нечаян-

но охарактеризовал самую основу и суть критикуемой оперы.

Таковы замечания Танеева на полях «Пиковой дамы». Нет ничего легче, как, игнорируя их принципиальную основу, высмеять их с высоты современной общепризнанной оценки «Пиковой дамы» и представить их как результат недостаточной тонкости художественного чутья. Однако, чтобы правильно оценить замечания Танеева, необходимо сначала понять их автора. Не нужно забывать, что в лице Танеева мы имеем редчайший образец художника, для которого идеал, принцип, вообще «разумное» (ratio) безусловно господствуют над непосредственным впечатлением, ощущением, вообще над данными эмоциональной оценки. Поэтому Сергей Иванович не боится вступить в противоречие с последней, хотя бы она и была общепризнанной.

Невозможно предположить, чтобы Танеев не ощутил всем сердцем эмоциональную стихию «Пиковой дамы». Мы ведь знаем, что «Евгений Онегин», «Ромео и Джульетта» и другие сочинения Чайковского трогали Сергея Ивановича до слез, и едва ли он избежал потрясающего воздействия четвертой и пятой картин «Пиковой дамы», которое испытали все непредубежденные слушатели петербургской, киевской и московской премьер. Но Танеев не мог согласиться с некоторыми принципами драматургии «Пиковой дамы», так как они противоречили его собственным.

Для Танеева на первом месте стоит слово — не характерная интонация, как у Даргомыжского и у Мусоргского, а именно содержание слова, то понятие, которое им выражено, тот объект, который стоит за словом и выражен им; иначе говоря, важен смысл слова. Что же касается эмоциональной окраски слова, то она является функцией смысла, а не чем-то самодовлеющим, выражая лишь связь с предметом, отношение воспринимающего субъекта к воспринимаемому объекту. Музыка усиливает этот прямой смысл слова и в особенности его эмоциональную значимость.

Отсюда следует, что в вокальных сочинениях музыка, ее лад и характер интонации, ритма, гармонии и т. д., должна строго соответствовать смыслу слов и настроения, ими выраженного. Оркестр играет в опере подчиненную роль. Он подчеркивает содержание слов

в вокальной партии, но ни в коем случае не раскрывает содержания, не выраженного словами, а тем более противоречащего им. При таком важном, даже определяющем значении слова и вокальной партии вопрос о цезурах между различными по смыслу эпизодами, вплоть до отдельных фраз и их частей, то есть вопрос о разумном, осмысленном расчленении музыки в точном соответствии со значением речи, приобретает особую важность. Не допускаются запаздывание или, наоборот, предвосхищение, так же как и все виды параллелизма различных смыслов и чувств: в каждый данный момент проявляется лишь один смысл, неизбежно вытекающий из прямого значения слов-идей. При таких воззрениях не удивительно, что, критикуя «Пиковую даму», Сергей Иванович столь тщательно, скрупулезно следил за безупречностью музыкальной этимологии и синтаксиса оперы, за правильным членением на различные контрастирующие эпизоды. В сущности, требования Танеева предусматривают две функции оперной музыки: строгое соответствие внешнему ходу действия, его «здравому смыслу», с одной стороны, и выражение господствующей идеи — с другой [1].

Что до воплощения конкретной психологии личности, с ее внутренними противоречиями, колебаниями, сомнениями, то эта сфера представлена в виде минимума и никогда не занимает центрального места в воззрениях Сергея Ивановича на существо оперной драматургии. С точки зрения Танеева, область характеров и индивидуальной психологии героев подчинена общей отвлеченной идее и, следовательно, теряет право на самостоятельность при передаче и воспроизведении жизненных событий на оперной сцене.

Направленность оперного творчества Танеева настолько противоположна интимно-психологической драматургии «Пиковой дамы», что становится понятной ирония и даже досада Сергея Ивановича по поводу музыкального подтекста «Пиковой дамы», нередко вступающего в противоречие с внешним действием оперы. Все творчество Танеева устремлено на упорядочение

[1] В библиотеке Танеева имелся экземпляр «Поэтики» Аристотеля с многочисленными отметками. Рукой Танеева густо подчеркнуты слова: «В ходе самой пьесы ничего не должно заключаться, что бы противоречило здравому смыслу».

действительности, в то время как Чайковский не боится погрузиться во все мучительные противоречия крайне сложной психологии своего героя. Этому должна соответствовать драматургия, в корне отличная от драматургии Танеева. Формулируя кратко, можно определить драматургию «Пиковой дамы» как господство психологического подтекста, в то время как драматургия «Орестеи» начисто отрицает подобный подтекст.

Танееев не признает «смыслового контрапункта», то есть одновременного сочетания различных характеристик, относящихся к разным сферам — внешней и внутренней. А между тем без понимания этого своеобразного «контрапункта смыслов» едва ли можно постичь драматургию «Пиковой дамы». В «Орестее» есть высокодраматические, страшные по содержанию сцены, вроде убийства Агамемнона и предшествующих ему моментов, или сцены преследования Ореста фуриями, но, в то время как Чайковский дает в своей музыке то, чего нет в тексте, раскрывая целый мир смятенных чувств Германа самостоятельными музыкальными средствами, Танеев лишь дополняет то, что дано в тексте трагедии Эсхила или точнее — либреттиста Венкстерна, дополняет подчас сильными, глубоко затрагивающими психологическими чертами, но никогда не создает параллельно с действием и одновременно с ним самостоятельной симфонической драмы души, ибо не она, эта скрытая драма, интересует его.

Это не значит, что Танеев не причастен к страданиям и душевным конфликтам. Человек, создавший «Сталактиты», не мог не испытывать глубочайшей неудовлетворенности. Он — сын своей эпохи и не избежал душевной раздвоенности. Он только старался всеми силами обойти эту сферу в своем творчестве, посвятив его сознательно служению одной задаче — внесению гармонии и единства в жизнь через искусство. Если беспокойные, тревожащие элементы и проникали сквозь толщу принципов и теорий в заветный мир танеевских музыкальных образов, то это совершалось вопреки воле их творца и уж, во всяком случае, нисколько не колебало воззрений Танеева на то, как надо писать музыку, в частности оперную. Но временами на него нападала тоска по иному — душевному — творчеству, прорывалось желание творить так, как творил его учитель, выразить

музыкой всю полноту душевного мира. Словом, в нем просыпалась благородная зависть к Чайковскому, которому он уступал в силе непосредственной творческой энергии. Завесу над этой затаенно-интимной сферой душевной жизни Танеева приоткрывает волнующий отрывок из его дневника от 7 сентября 1896 года: «Видел здесь сон, произведший на меня сильное впечатление. Я видел Петра Ильича, который вспоминал что-то из своих сочинений и не мог припомнить. Алексей и еще какой-то его служитель играют в четыре руки, но все, что они играют, совсем не то, что Петр Ильич вспоминает. Я подхожу к фортепиано и тоже не могу припомнить. Петр Ильич говорит, что вторая симфония его не удовлетворяет; я отвечаю, что считаю ее финал одним из chef d'oeuvres'ов нашей музыки, и начинаю играть вторую As-dur'ную тему. Фортепиано имеет две клавиатуры. Затем мне представились музыкальные мысли Петра Ильича в виде живых существ, носящихся по воздуху. Похожи они на кометы,— они сияют и живут. Под ними люди, про которых я знаю, что это будущие поколения. Мысли эти входят в головы этих людей, движутся, извиваются, и несмотря на протекающие века (мне казалось, что передо мной проходят столетия), остаются такими же живыми и сияющими, но это только некоторые из музыкальных мыслей Петра Ильича: 2-я тема «Ромео», «Нет, только тот, кто знал» — других не помню. Прочие же не остались жить; я сознаю, что они исчезли, и понимаю, что это не истинные создания,— произведения, написанные не по вдохновению; вижу, что разным мыслям суждена разная долговечность. В стороне направо я видел, что движутся мои собственные мысли, в одеждах античных, как ряд призраков бескровных и безжизненных. Я понимаю, что они существуют в таком виде потому, что я создавал их не с достаточным участием, и в создании их было мало искренности, что это не из души вышедшие мысли. Я припоминаю слова Льва Николаевича (Толстого.— *А. А.*) о значении искренности в художественном произведении и просыпаюсь, страшно потрясенный, и начинаю рыдать, вспоминая о своем сне» [1].

[1] С. М. П. Из дневников С. И. Танеева. «История русской музыки в исследованиях и материалах» (под ред. К. А. Кузнецова), т. I. М., 1924.

ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА[1]

1840

25 апреля (7 мая н. ст.) в г. Воткинске родился Петр Ильич Чайковский.

1845

Начало занятий музыкой с М. М. Пальчиковой.

1848

Ноябрь — переезд всей семьи Чайковских в Петербург. Поступление в пансион Шмеллинга. Начало занятий с пианистом Филипповым.

1849

Май — переезд семьи Чайковских в Алапаевск.

1850

1 мая — рождение братьев Ч., Модеста и Анатолия.
Петербург. Сентябрь — поступление в Училище правоведения.

1852

Май — переезд семьи Чайковских в Петербург.

---

[1] Хронограф и указатели составила — Н. Н. Григорович.

1854

13 июня — смерть матери Ч. от холеры.
Август — соч. «Анастасия-вальс» для ф-п.

1855

Начало занятий музыкой с Р. В. Кюндингером.

1857—1858 (?)

Романс «Мой гений, мой ангел, мой друг...» (слова А. А. Фета).

1859

Май — окончание Училища правоведения. Поступление на службу в департамент Министерства юстиции.

1860—1861

Романс «Песнь Земфиры» (слова А. С. Пушкина, из поэмы «Цыганы»). Романс «Mezza notte» («Полночь») (слова неизвестного автора на итальянском языке).

1861

Июль — сентябрь — поездка за границу: Берлин — Гамбург — Антверпен — Брюссель — Остенде — Лондон — Париж. Решение посвятить себя музыкальной деятельности. Осень — начало занятий в общедоступных Музыкальных классах в Михайловском дворце, в классе Н. И. Зарембы (гармония).

1862

Сентябрь — открытие консерватории в Петербурге. Занятия в консерватории в классе Н. И. Зарембы (контрапункт).
Пьеса на тему «Возле речки, возле моста» для ф-п.

1863

Май — отчисление от штатного места и причисление к министерству. Занятия в классе форм Н. И. Зарембы и в классе инструментовки А. Г. Рубинштейна.

1863—1864

Ученические работы для симфонического оркестра и оркестровых групп.— Тема с вариациями (а) для ф-п.— Хор «На сон грядущий»

(с) (слова Н. П. Огарева).— «Римляне в Колизее», пьеса для симфонического оркестра (не сохранилась).— Инструментовки для оркестра скерцо из сонаты № 2 К. М. Вебера и Allegro из сонаты для скрипки с ф-п., ор. 47, Л. Бетховена.— Инструментовка для большого симфонического оркестра двух вариаций из «Симфонических этюдов», ор. 13, Р. Шумана и вальса для ф-п. «Возвращение» И. Гунгля.

1864

Знакомство с А. Н. Серовым.

«Гроза», увертюра к драме А. Н. Островского (с), для большого симфонического оркестра, ор. 76 (посмертный) — Музыка к сцене «Ночь. Сад. Фонтан» из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов», для оркестра [1].

1865

Сентябрь — встреча с Н. Г. Рубинштейном и его приглашение занять по окончании консерватории место преподавателя теории музыки в Музыкальных классах Московского отделения РМО. 31 декабря — окончание Петербургской консерватории.

«Характерные танцы» для оркестра.— Струнный квартет (B).— Увертюра для оркестра (F), 1-я ред.— Соната для ф-п. (cis).— Кантата «К радости» (слова Ф. Шиллера), для солистов, хора и оркестра (экзаменационная работа).— Перевод с французского книги А. Геварта «Руководство к инструментовке».

1866

Январь — переезд в Москву. Начало педагогической деятельности в качестве преподавателя теории музыки в Музыкальных классах Московского отделения РМО. Знакомство с Н. Д. Кашкиным, Н. Г. Рубинштейном, К. К. Альбрехтом. Участие в составлении устава будущей Московской консерватории.— 1 сентября — открытие Московской консерватории.— 14 сентября в газете «Современная летопись» напечатан отчет об открытии консерватории и приведена речь Чайковского. Знакомство с кн. В. Ф. Одоевским.

Увертюра (с) для симфонического оркестра (исп. в 1931 г. в Воронеже под упр. К. С. Сараджева).— Увертюра (F), 2-я ред. для симфонического оркестра.— Первая симфония «Зимние грезы» (g), ор. 13, 1-я ред.— Ноябрь — декабрь — 2-я ред. Первой симфонии.— Ноябрь — Торжественная увертюра на датский гимн (D), ор. 15, для симфонического оркестра.— Инструментовка для большого симфонического оркестра польки «Мария-Дагмара» для ф-п. А. И. Дюбюка.

---

[1] Здесь и далее сведения об относящихся к данному году сочинениях Чайковского даются в конце каждой рубрики.

1867

Июнь — 14 августа — пребывание с братом Анатолием в Гапсале.— Август — возвращение в Москву.— Сентябрь — по приказу Министерства юстиции Чайковский отставлен от государственной службы в чине надворного советника.— Декабрь — знакомство с Г. Берлиозом, приехавшим в Москву. Знакомство с В. В. Стасовым.

Музыка к драме (хронике) А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» для малого симфонического оркестра: 1. Интродукция. 2. Мазурка — Две пьесы для ф-п., ор. 1: 1. Русское скерцо (B). 2. Экспромт (es).— 8 марта — начало работы над оперой «Воевода» на либретто А. Н. Островского.— Май — инструментовка для оркестра «Торжественного марша» для ф-п. К. И. Краля (исп. на торжественном приеме славянских гостей в Московском университете по случаю их приезда в Москву на этнографическую выставку в мае 1867 г.).— Июнь — июль — «Воспоминание о Гапсале», три пьесы для ф-п., ор. 2: 1. «Развалины замка» (e). 2. Скерцо (F). 3. Песня без слов (F).— Декабрь — музыка к водевилю П. С. Федорова «Путаница» (речитатив и куплет).— Переложение для ф-п. в четыре руки романса Е. П. Тарновской «Я помню все» по транскрипции для ф-п. А. И. Дюбюка.

1868

Январь — встреча и начало дружественных отношений с М. А. Балакиревым, приехавшим в Москву.— 19 февраля — выступление в качестве дирижера в концерте в пользу пострадавших от неурожая.— Апрель — пребывание в Петербурге. Знакомство с композиторами «Могучей кучки».— Июнь — июль — поездка за границу: Берлин — Париж.— Август — возвращение в Москву.

3 февраля — первое исполнение Первой симфонии «Зимние грезы» под упр. Н. Г. Рубинштейна в Москве.

Лето — окончание оперы «Воевода», либретто А. Н. Островского и П. И. Чайковского по комедии А. Н. Островского «Воевода» («Сон на Волге»), ор. 3.— Вальс-каприс (D), ор. 4, для ф-п.— Речитативы и интродукция к хору из оперы Д. Обера «Черное домино» (первое исп. оперы Д. Обера со вставными номерами Чайковского состоялось 10 января 1870 г.) — Романс (f) для ф-п., ор. 5.— Декабрь — «Фатум», симфоническая фантазия (c) для большого симфонического оркестра, ор. 77 (посмертный).— Попурри для ф-п. из оперы «Воевода» (издано П. Юргенсоном в 1868 г. под псевдонимом *Крамер*).— Переложение для ф-п. в две руки фантазии для оркестра «Малороссийский казачок» А. С. Даргомыжского (изд. П. Юргенсоном в 1868 г., первая изданная работа Чайковского).— Перевод с немецкого языка работы Р. Шумана «Жизненные правила и советы молодым музыкантам».

1869

30 января — первая постановка оперы «Воевода» в Большом театре в Москве (в присутствии автора).— 15 февраля — первое исполнение симфонической поэмы «Фатум» под упр. Н. Г. Рубинштейна в

Москве.— 17 марта — исполнение симфонической поэмы «Фатум» под упр. М. А. Балакирева в Петербурге.— Лето — пребывание в Каменке.

Январь — июль — опера «Ундина», либретто В. А. Соллогуба по одноименной поэме Ж. де ла Мотт Фуке в переводе В. А. Жуковского.— Лето — в Каменке записал песню, слышанную им от печника, «Сидел Ваня на диване, курил трубку с табаком», на теме которой впоследствии построено Andante Первого квартета.— Переложение для ф-п. в четыре руки «50 русских народных песен».— Переложение для ф-п. в четыре руки музыкально-характеристической картины «Иван Грозный» А. Г. Рубинштейна.— Октябрь — ноябрь — «Ромео и Джульетта», увертюра-фантазия по одноименной трагедии В. Шекспира (h) для большого симфонического оркестра, 1-я ред.— Ноябрь — Шесть романсов, ор. 6: 1. «Не верь, мой друг» (слова А. К. Толстого). 2. «Ни слова, о друг мой» (М. Гартмана — А. Плещеева). 3. «И больно и сладко» (Е. Ростопчиной). 4. «Слеза дрожит» (А. Толстого). 5. «Отчего...» (Г. Гейне — Л. Мея). 6. «Нет, только тот, кто знал» (И. Гёте — Л. Мея).— «Хор цветов и насекомых» из предполагавшейся оперы «Мандрагора», для смешанного и детского хора и симфонического оркестра (слова С. А. Рачинского).— Перевод с немецкого языка книги И. Лобе «Музыкальный катехизис».— Перевод с немецкого языка текста «12 персидских песен» А. Рубинштейна.

1870

4 марта — первое исполнение увертюры «Ромео и Джульетта» под управлением Н. Г. Рубинштейна в Москве.— Май — август — поездка за границу: Париж — Соден — Мангейм — Интерлакен — Мюнхен — Вена.— Сентябрь — назначен преподавателем в класс инструментовки в Московской консерватории.

Февраль — начало работы над оперой «Опричник».— «Вальс-скерцо» (A) для ф-п., ор. 7.— «Каприччио» для ф-п., ор. 8.— Три пьесы для ф-п., ор. 9: 1. «Грезы» (D). 2. «Салонная полька» (B). 3. «Салонная мазурка» (d).— 2-я ред. увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта».— Романс «Забыть так скоро» (слова А. Апухтина).— Инструментовка для голоса с оркестром арии «O, del mio dolce» А. Страделла.— Трио «Природа и любовь» для двух сопрано и альта в сопровождении женского хора с аккомпанементом ф-п. (слова П. И. Чайковского); написано для учениц класса пения Московской консерватории Б. О. Вальзек.— Инструментовка трио из оперы «Тайный брак» Д. Чимароза (для трех голосов и симфонич. оркестра).

1871

Ноябрь — начало работы в качестве музыкального фельетониста в газете «Современная летопись», а затем (1872—1874) в газете «Русские ведомости».— 16 марта — первое исполнение Первого квартета (D) в Москве.— Декабрь — заказ Музыкального отдела Политехнической выставки написать музыку в форме кантаты на текст Я. П. Полонского для исполнения ее на открытии выставки.— Конец декабря — поездка за границу: Берлин — Париж — Ницца.

Февраль — Первый квартет для струнных инструментов (D), ор. 11.— Переложение для левой руки «Perpetuum mobile» (финал из сонаты для ф-п. As-dur К. М. Вебера).— Переложение для ф-п. в четыре руки музыкально-юмористической картины для оркестра «Дон-Кихот» А. Г. Рубинштейна.— Составление «Руководства к практическому изучению гармонии» (изд. в 1872 г.).

1872

Январь — пребывание за границей: Ницца — Генуя — Венеция — Вена. Начало переписки с нотоиздателем П. И. Юргенсоном — 29 января — возвращение в Москву.

31 мая — исполнение Кантаты в память двухсотой годовщины рождения Петра Великого под упр. К. Ю. Давыдова в Москве на открытии Политехнической выставки.

Две пьесы для ф-п., ор. 10: 1. Ноктюрн (F). 2. Юмореска (G).— Март — Кантата в память двухсотой годовщины рождения Петра Великого, для хора, оркестра и тенора соло (слова Я. П. Полонского).— Апрель — окончание оперы «Опричник», либретто П. Чайковского по одноименной трагедии И. И. Лажечникова.— Куплеты графа Альмавивы к комедии П. Бомарше «Севильский цирюльник» («Имя звук лишь пустой») для голоса в сопровождении двух скрипок (исп. в ученическом спектакле Московской консерватории, состоявшемся 12 февраля 1872 г.).— Гармонизация детских песен на русские и малороссийские мотивы, записанные М. А. Мамонтовой (для первого выпуска).— Редакция «65 русских народных песен» для одного голоса с ф-п. В. П. Прокунина (изд. П. Юргенсона в 2-х вып.: 1872 и 1873 гг.).— Вторая симфония (c), ор. 17 (1-я редакция).— Декабрь — Серенада к именинам Н. Г. Рубинштейна, для флейты, двух кларнетов, валторны, фагота и струнного квартета (a) (исп. 6 декабря 1872 г. учениками Московской консерватории).— Шесть романсов, ор. 16: 1. «Колыбельная песня» (слова А. Майкова). 2. «Погоди» (Н. Грекова). 3. «Пойми хоть раз» (А. Фета). 4. «О, спой же ту песню...» (А. Плещеева). 5. «Так что же?» (сл. N.N.). 6. Новогреческая песня (на тему «Dies irae») (А. Майкова).

1873

25 мая — отъезд в Низы, затем в Каменку.— 29 июня — начало августа — пребывание за границей: Бреславль — Дрезден — Кельн — Цюрих — Люцерн — Берн — Веве — Турин — Милан — Комо — Париж.— Август — пребывание в Усове и возвращение в Москву.— Подготовка постановки оперы «Опричник» в Мариинском театре в Петербурге.

26 января — первое исполнение Второй симфонии под упр. Н. Г. Рубинштейна в Москве.— 11 апреля — первая постановка весенней сказки А. Н. Островского «Снегурочка» с музыкой Чайковского на сцене Большого театра в Москве.— 7 декабря — первое исполнение симфонической фантазии «Буря» под упр. Н. Г. Рубинштейна в Москве (в присутствии автора).

Март — апрель — музыка к весенней сказке «Снегурочка» Островского, ор. 12.— Романс «Глазки весны голубые» (слова

М. Михайлова).— Романс «Уноси мое сердце в звенящую даль...» (слова А. Фета).— «Буря», фантазия по одноименной драме В. Шекспира, для большого симфонического оркестра (f), ор. 18.— Октябрь — Шесть пьес для фортепиано, ор. 19: 1. Вечерние грезы (g). 2. Юмористическое скерцо (D). 3. Листок из альбома (D). 4. Ноктюрн (cis). 5. Каприччиозо (B). 6. Тема и вариации (F).— Ноябрь — Шесть пьес на одну тему для фортепиано, ор. 21: 1. Прелюдия (gis). 2. Фуга на четыре голоса (gis). 3. Экспромт (cis). 4. Похоронный марш (as). 5. Мазурка (as). 6. Скерцо (As).— Переложение для ф-п. в две руки «Колыбельной песни», ор. 16 № 1, романсов «О, спой же ту песню»...», ор. 16 № 4, и «Так что же?», ор. 16 № 5.

1874

20 марта — 14 апреля — приезд в Петербург на репетиции и премьеру оперы «Опричник».— 17 апреля — начало мая — пребывание за границей: Венеция — Рим — Неаполь — Флоренция. Начало мая — возвращение в Москву.

10 марта — первое исполнение Второго квартета (F), ор. 22, в Москве.— 12 апреля — первое представление оперы «Опричник» в Мариинском театре в Петербурге. Дирижер Э. Направник.— 8 декабря — премьера оперы «Опричник» в Киеве в присутствии автора.

Январь — Второй квартет (F), ор. 22.— Инструментовка для голоса с симфоническим оркестром баллады Р. Шумана «Вещий сон».— Июнь — август — соч. по конкурсу, объявленному главной дирекцией РМО, оперы «Кузнец Вакула», ор. 14. Либретто Я. П. Полонского по повести Гоголя «Ночь перед рождеством».— Третья, окончательная редакция Первой симфонии «Зимние грезы», ор. 13.— Инструментовка для голоса с большим симфоническим оркестром баллады Ф. Листа «Король в Фуле».— Переложение для мужского хора с ф-п. студенческой песни «Gaudeamus igitur» («Будем веселы, друзья»).— Инструментовка для симфонического оркестра австрийского национального гимна «Gott erhalte Franz den Kaizer».

1875

Январь — знакомство с скрипачом Л. С. Ауэром.— Май — С. И. Танеев окончил Московскую консерваторию по кл. ф-п. проф. Н. Г. Рубинштейна и кл. композиции проф. П. И. Чайковского.— Заказ от дирекции московских театров написать музыку к балету «Лебединое озеро».— Ноябрь — назначение Чайковскому первой премии в 1500 руб. за оперу «Кузнец Вакула».— Декабрь — официальное уведомление о принятии оперы «Кузнец Вакула» для постановки в будущем сезоне на сцене Мариинского театра в Петербурге. Декабрь (после 20) — поездка за границу с братом Модестом Ильичем: Берлин — Женева.

4 мая — первое представление оперы «Опричник» в Большом театре, Москва. Дирижер Э. Н. Мертен.— 1 ноября — первое исполнение Концерта для ф-п. с оркестром (b) в Петербурге под упр. Э. Направника (солист — Г. Кросс) в присутствии автора.— 7 ноября — первое исполнение Третьей симфонии (D) в Москве под упр.

Н. Г. Рубинштейна (в присутствии автора).— 13 (25) октября — первое исполнение Концерта для фортепиано с оркестром (b) в Бостоне (солист — Г. Бюлов, дирижер — Б Дж. Ланг).

Февраль — окончание Первого концерта для фортепиано с оркестром (b), ор. 23 (посвящение первоначально Н. Г. Рубинштейну, после отрицательной оценки концерта Рубинштейном Чайковский посвятил его Г. Бюлову).—Меланхолическая серенада (b) для скрипки с оркестром, ор. 26.— Апрель — Шесть романсов, ор. 25: 1. «Примиренье» (слова Н. Щербины). 2. «Как над горячею золой...» (Ф. Тютчева). 3. «Песнь Миньоны» (В. Гёте — Ф. Тютчева). 4. «Канарейка» (Л. Мея). 5. «Я с нею никогда не говорил...» (Л. Мея). 6. «Как наладили: дурак...» (Л. Мея).— Шесть романсов и песен, ор. 27: 1. «На сон грядущий» (Н. Огарева). 2. «Смотри, вон облако» (Н. Грекова). 3. «Не отходи от меня...» (А. Фета). 4. «Вечер» (Т. Шевченко). 5. «Али мать меня рожала...» (А. Мицкевича — Л. Мея). 6. «Моя балобаница...» (А. Мицкевича — Л. Мея).— Шесть романсов и песен, ор. 28: 1. «Нет, никогда не назову» (А. де Мюссе — Н. Грекова). 2. «Корольки» (В. Сырокомли — Л. Мея). 3. «Зачем...» (Л. Мея). 4. «Он так меня любил» (слова неизвестного автора). 5. «Ни отзыва, ни слова, ни привета...» (А. Апухтина). 6. «Страшная минута» (N.N.) — Июнь — романсы «Хотел бы в единое слово...» (Г. Гейне— Л. Мея) и «Не долго нам гулять...» (Н. Грекова).— Июнь — август — Третья симфония (D), ор. 29.— Август — начало работы над балетом «Лебединое озеро».— Декабрь — Хор к юбилею О. А. Петрова, для смешанного хора, тенора (сопрано) соло и оркестра (слова Н. А. Некрасова) (исп. 24 апреля 1876 г. учениками Петербургской консерватории под упр. К Ю. Давыдова на торжественном собрании по случаю юбилея О. А. Петрова).— Перевод текста и изменения в речитативах оперы В. Моцарта «Свадьба Фигаро» (перевод сделан по просьбе Н. Г. Рубинштейна для ученического спектакля Московской консерватории).

1876

1—11 января — пребывание за границей: Женева — Париж — Берлин. — 15 января — приезд в Петербург.— 26 января — приезд в Москву.— 26 мая — 18 июня — Низы — Киев — Каменка.— 20 июня (2 июля) — 29 июля — поездка за границу: Вена — Лион — Виши — Палавас — Париж.— 31 июля — приезд в Байрейт на вагнеровские торжества (представления опер Р. Вагнера: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов»).— Август — встречи с Р. Вагнером и Ф. Листом.— Пять фельетонов «Байрейтское музыкальное торжество» для газеты «Русские ведомости».—7—9 августа — Нюрнберг — Вена.— 12 августа — приезд в Вербовку.— 7 сентября — возвращение в Москву.— Ноябрь — приезд в Петербург на первую постановку оперы «Кузнец Вакула».— 1 декабря — возвращение в Москву. Начало переписки с Н. Ф. Мекк. Знакомство с Л. Н. Толстым, который присылает Чайковскому для обработки народные песни.

18 марта — первое публичное исполнение Третьего квартета ор. 30.—24 ноября—премьера оперы «Кузнец Вакула» в Мариинском театре, Петербург, дирижер Э. Направник (в присутствии автора).— 30 ноября — исполнение увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» в Вене под упр. Ганса Рихтера.

Февраль — Третий квартет для струнных инструментов (es), ор. 30.— 10 апреля — окончание балета «Лебединое озеро», ор. 20.— Сентябрь — «Славянский марш» («Сербо-русский марш», b-B), для большого симфонического оркестра, ор. 31.— Октябрь — ноябрь — «Франческа да Римини», фантазия на сюжет V песни «Ада» из «Божественной комедии» Данте (e), для большого симфонического оркестра, ор. 32.— Двенадцать характеристических пьес «Времена года» для ф-п., ор. 37-b's: 1. У камелька (A). 2. Масленица (D). 3. Песня жаворонка (g). 4. Подснежник (B). 5. Белые ночи (G). 6. Баркарола (g). 7. Песня косаря (E). 8. Жатва (h). 9. Охота (G). 10. Осенняя песнь (d). 11. На тройке (E). 12. Святки. Вальс (As).— Декабрь — Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром, ор. 33.— Инструментовка для пения с оркестром вокального трио «Ночевала тучка золотая» А. С. Даргомыжского.

1877

13 мая — Е. А. Лавровская предлагает Чайковскому сюжет оперы «Евгений Онегин».— 15—17 мая — работа над сценарием оперы «Евгений Онегин» совместно с К. С. Шиловским. Решение писать оперу на этот сюжет.— 6 июля — женитьба Чайковского на А. И. Милюковой.— 7—13 июля — пребывание в Петербурге.— 28 июля — 10 сентября — Киев — Каменка — Киев. Возвращение в Москву.— 25 сентября — отъезд в Петербург без жены и в начале октября отъезд за границу в связи с острым нервным расстройством.— 4 (16) октября — декабрь — пребывание за границей: Берлин — Женева — Кларан — Париж — Флоренция — Рим — Венеция — Вена — Венеция — Милан — Генуя — Сан-Ремо — Милан — Сан-Ремо.

20 февраля — первое представление балета «Лебединое озеро» в Большом театре, Москва.— 25 февраля — первое исполнение фантазии «Франческа да Римини» под управлением Н. Г. Рубинштейна в Москве.— 2 (14) сентября — первое исполнение фантазии «Франческа да Римини» в Берлине под упр. В. Бильзе.

Вальс-скерцо (C) для скрипки с оркестром.— Март — Похоронный марш по мотивам из оперы «Опричник» для ф-п. в четыре руки (написан по просьбе Н. Ф. Мекк).— Начало работы над оперой «Евгений Онегин».— Декабрь (в Сан-Ремо) — окончание Четвертой симфонии (f), ор. 36.— Гармонизация детских песен на русские и малороссийские напевы, записанные М. А. Мамонтовой (для второго выпуска).

1878

Январь — 9 (21) апреля — пребывание за границей: Сан-Ремо — Ницца — Сан-Ремо — Пиза — Флоренция — Женева — Кларан — Лозанна — Вена.— 11 апреля — возвращение в Россию, пребывание в Каменке, Киеве, Браилове (в имении Н. Ф. Мекк).— 1—4 июня — приезд в Москву.— 5 июня — август — Низы — Киев — Каменка — Вербовка — Браилов — Вербовка — Киев.— 1—9 сентября — Петербург, 10 сентября — 7 октября — Москва, 8 октября — 31 октября — Петербург, 1—15 ноября — Москва — Каменка.— 17 (29) ноября — 31 декабря (12 января) — пребывание за границей: Вена — Флорен-

ция — Париж — Дижон — Кларан.— Октябрь — уход из Московской консерватории.

10 февраля — первое исполнение Четвертой симфонии под упр. Н. Г. Рубинштейна в Москве.

Январь — окончание оперы «Евгений Онегин», лирические сцены в трех действиях, семи картинах по одноименному роману в стихах А. С. Пушкина. Либретто П. Чайковского при участии К. С. Шиловского, ор. 24.— Март — Концерт для скрипки с оркестром (D), ор. 35 — Большая соната (G) для ф-п., ор. 37.— Апрель — Марш «Добровольный флот» («Скобелев-марш») (C) для ф-п.— Двенадцать пьес средней трудности для ф-п, ор. 40: 1. Этюд (G). 2. Грустная песенка (g). 3. Похоронный марш (c). 4. Мазурка (C). 5. Мазурка (D). 6. Песня без слов (a). 7. В деревне (a-C). 8. Вальс (As). 9. Вальс (fis). 10. Русская пляска (a). 11. Скерцо (d). 12. Прерванные грезы (As).— «Воспоминание о дорогом месте». Три пьесы для скрипки с ф-п., ор. 42: 1. Размышление (d). 2. Скерцо (c). 3. Мелодия (Es).—«Детский альбом», 24 пьесы для ф-п., ор. 39: 1. Утренняя молитва (G). 2. Зимнее утро (h). 3. Мама (G). 4. Игра в лошадки (D). 5. Марш деревянных солдатиков (D). 6. Новая кукла (B). 7. Болезнь куклы (g). 8. Похороны куклы (c). 9 Вальс (Es). 10. Полька (B). 11. Мазурка (d). 12. Русская песня (F). 13. Мужик на гармонике играет (B). 14. Камаринская (D). 15. Итальянская песенка (D). 16. Старинная французская песенка (g). 17. Немецкая песенка (Es). 18. Неаполитанская песенка (Es). 19. Нянина сказка (C). 20. Баба-яга (e). 21. Сладкая греза (C). 22. Песня жаворонка (G). 23. В церкви (e). 24. Шарманщик поет (G).— «Натавальс» (A), для ф-п. в две руки (1-я ред.).— Шесть рóмансов, ор. 38: 1. «Серенада Дон-Жуана» (слова А. Толстого, из драматической поэмы «Дон-Жуан»). 2. «То было раннею весной...» (А. Толстого). 3. «Средь шумного бала» (А. Толстого). 4. «О если б ты могла...» (А. Толстого). 5. «Любовь мертвеца» (Лермонтова). 6. «Pimpinella». Флорентинская песня (текст и напев записаны Чайковским во Флоренции в 1878 г., перевод N.N.— П. Чайковского).— Литургия святого Иоанна Златоуста для хора a cappella, ор. 41.— Август — ноябрь — работа над Первой сюитой для оркестра.— Декабрь — начало работы над оперой «Орлеанская дева». Декабрь — стихотворение «Ландыши».

1879

Январь — 9 марта — пребывание за границей: Кларан — Женева — Кларан — Париж — Берлин.— 9 марта — 6 апреля — Петербург — Москва — Петербург — Москва.— 9 апреля — отъезд в Каменку и пребывание до сентября в Браилове, Каменке, Киеве, Низах, Симаках.— 3 сентября — возвращение в Петербург, затем в Москву.— 23 сентября — отъезд в Харьков, до 24 октября пребывание в Гранкино и Каменке.— 27 октября — 9 ноября — Москва — Петербург.— 11 (23) ноября — отъезд за границу: Берлин — Париж — Турин — Рим.

17 марта — первое исполнение оперы «Евгений Онегин» силами учащихся Московской консерватории под упр. Н. Г. Рубинштейна на сцене Малого театра.— 8 декабря — первое исполнение Первой сюиты для оркестра под упр. Н. Г. Рубинштейна в Москве.

Апрель — окончание Первой сюиты (d) для оркестра, ор. 43.— Август — окончена опера «Орлеанская дева», либретто П. Чайковского по одноименной трагедии Ф. Шиллера в переводе В. А. Жуковского с использованием отдельных мотивов драмы «Жанна д'Арк» Ж. Барбье и оперы «Орлеанская дева» О. Мерме.— Октябрь — начало работы над Вторым концертом для ф-п. с оркестром.— Декабрь — сделана 2-я редакция Второй симфонии, ор. 17.— «Колыбельная и вальс» (?) к пьесе О. Фелье «Фея».

1880

Январь — 4 (16) марта — пребывание за границей: Рим — Париж — Берлин.— 7 марта — возвращение в Россию: Петербург — Москва.— 14 апреля — 11 ноября — пребывание в Каменке, Браилове, Симаках, Каменке.— 11 ноября — 21 декабря — Москва — Петербург — Москва.— 22 декабря — приезд в Киев и затем в Каменку.— 9 января — смерть отца Чайковского — И. П. Чайковского.— Сентябрь — опера «Орлеанская дева» принята к постановке в Мариинском театре.

13 января — первое исполнение Четвертой симфонии в Париже под упр. Э. Колонна.— 6 декабря — первое исполнение «Итальянского каприччио» для оркестра под упр. Н. Г. Рубинштейна в Москве.

Январь — музыка к живым картинам «Черногория».— Апрель — окончание Второго концерта для ф-п. с оркестром (G), ор. 44.— Май — «Итальянское каприччио» (A) для оркестра, ор. 45.— Август—Семь романсов, ор. 47: 1. «Кабы знал я...» (слова А. Толстого). 2. «Горними тихо летела душа небесами...» (А. Толстого). 3. «На землю сумрак пал...» (А. Мицкевича, перевод Н. Берга). 4. «Усни, печальный друг...» (А. Толстого). 5. «Благословляю вас, леса...» (А. Толстого). 6. «День ли царит...» (А. Апухтина). 7. «Я ли в поле да не травушка была..» (И. Сурикова).— Шесть дуэтов, ор. 46: 1. «Вечер» (слова И. Сурикова). 2. «Шотландская баллада» (А. Толстого). 3. «Слезы» (Ф. Тютчева). 4. «В огороде, возле броду...» (И. Сурикова). 5. «Минула страсть» (А. Толстого). 6. «Рассвет» (И. Сурикова).— 3-я ред. увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта».— Кантата для женского хора a cappella (слова ученицы Патриотического института).— Октябрь — Серенада для струнного оркестра (C), ор. 48.— Ноябрь — Торжественная увертюра «1812 год» (Es), ор. 49, для большого симфонического оркестра.

1881

3—6 января — Каменка.— 7—25 января — Москва.— 26 января — 14 февраля — Петербург.— 16 февраля — 21 марта — пребывание за границей: Вена — Флоренция — Рим — Неаполь — Ницца — Париж.— 25 марта — возвращение в Россию.— До начала ноября — пребывание в Каменке, Киеве, Москве, Каменке и Киеве.— 13 ноября до конца года — пребывание за границей: Вена — Венеция — Флоренция — Рим.— 11 марта — смерть Н. Г. Рубинштейна в Париже.

11 января — первое представление оперы «Евгений Онегин» в Большом театре, Москва, под упр. и в бенефис дирижера Э.-М. Бевиньяни.— 13 февраля — первое представление оперы «Орлеанская де-

ва» в Мариинском театре, Петербург, под упр. и в бенефис дирижера Э. Направника.— 21 ноября — первое исполнение новой редакции Второй симфонии в Москве под упр. К. Зике.

Май — июнь — «Всенощное бдение», опыт гармонизации богослужебных песнопений, для смешанного хора a cappella, op. 52.—Редакция Полного собрания духовно-музыкальных сочинений Дм. Бортнянского.—«Вечер» (G) для мужского хора a cappella (слова N.N.— П. Чайковского).— Июнь — начало работы над оперой «Мазепа» на сюжет поэмы «Полтава» А. С. Пушкина.

1882

Январь — 24 марта — пребывание за границей: Рим — Неаполь — Сорренто — Флоренция — Вена — Варшава.— 26 марта — 24 апреля — Москва.— Май — 5 августа — пребывание в Каменке, Гранкино, Каменке.— 7—18 августа — Москва.— 8 августа — Чайковский присутствует на симфоническом концерте, посвященном его творчеству (на Всероссийской промышленно-художественной выставке в Москве).— С 21 августа до 15 ноября — пребывание в Каменке.— 20 ноября — 28 декабря — Москва, Петербург.— 28 декабря — отъезд за границу.

21 мая — первое исполнение С. И. Танеевым Второго фортепианного концерта под упр. А. Г. Рубинштейна (концертный зал Промышленно-художественной выставке в Москве).— 16(28) июля — первая постановка оперы «Орлеанская дева» в Праге под упр. А. Чеха.— 18 октября — первое публичное исполнение Трио «Памяти великого художника», для ф-п., скрипки и виолончели, ор. 50 (исп. С. Танеев, И. Гржимали, В. Фитценгаген, Москва).

Январь — Трио «Памяти великого художника» (a), для ф-п., скрипки и виолончели, op .50.— Шесть пьес для ф-п., op. 51: 1. Салонный вальс (As). 2. Полька (h). 3. Менуэт (Es). 4. Ната-вальс (A) (2-я ред.). 5. Романс (F). 6. Сентиментальный вальс (f).

1883

Январь — 13 мая — пребывание за границей: Париж — Берлин.— 15 мая — приезд в Петербург, лето — на даче под Москвой, в дер. Подушкино.— С 3 сентября — по 16 ноября — пребывание в Каменке, Вербовке, опять в Каменке.— С 19 ноября — до конца года — Москва, Петербург, Москва.

15 мая — исполнение кантаты «Москва» под упр. Э. Направника в Грановитой палате.

Март — кантата «Москва», для солистов, хора и оркестра (слова А. Н. Майкова).— Переработка хора «Славься» из оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» (для исполнения 10 мая 1883 г. на Красной площади объединенными хорами и оркестрами).— Торжественный коронационный марш (D) для большого симфонического оркестра.— Апрель — окончание оперы «Мазепа», либретто В. П. Буренина по поэме А. С. Пушкина «Полтава», переработанное П. Чайковским.— Октябрь — Вторая сюита (C), op. 53, для симфонического оркестра.— Шестнадцать песен для детей, op. 54: 1. «Бабушка и внучек» (слова А. Плещеева). 2. «Птичка» (А. Плещеева). 3. «Вес-

на» («Травка зеленеет») (А. Плещеева). 4. «Мой садик» (А. Плещеева). 5. «Легенда» (А. Плещеева, с английского). 6 «На берегу» (А. Плещеева). 7. «Зимний вечер» (А. Плещеева). 8. «Кукушка» (А. Плещеева). 9 «Весна» («Уж тает снег...») (А. Плещеева). 10. «Колыбельная песнь в бурю» (А. Плещеева). 11. «Цветок» (А. Плещеева). 12. «Зима» (А. Плещеева). 13 «Весенняя песня» (А. Плещеева). 14. «Осень» (А. Плещеева). 15. «Ласточка» (И. Сурикова). 16. «Детская песенка» (К. Аксакова, соч. в 1881 г.).

1884

Январь — 4 февраля — Москва.— 7—28 февраля — пребывание за границей: Берлин — Париж — Берлин.— 3 марта — начало апреля — Петербург, Москва.— 13 апреля — 20 июля — пребывание в Каменке, Гранкино.— 22 июля — 27 августа — Скабеево.— 3 сентября — 4 октября — пребывание в Плещеево (имение Н. Ф. Мекк под Подольском).— 5 октября — 1 ноября — Петербург.— 3 (15) ноября — 5 декабря — пребывание за границей: Берлин — Мюнхен — Давос — Цюрих — Париж.— С 7 декабря до конца года — Петербург, Москва.— 30 октября М. А. Балакирев присылает Чайковскому программу «Манфреда» со своими пометками.— Ноябрь — Чайковскому назначена Беляевская премия в 500 руб. за увертюру «Ромео и Джульетта».

3 февраля — первое представление оперы «Мазепа» в Большом театре, Москва. Дирижер И. Альтани.— 4 февраля — первое исполнение Второй сюиты для оркестра под упр. М. Эрдмансдерфера, Москва.— 7 февраля — первое представление оперы «Мазепа» в Мариинском театре, Петербург, дирижер Э. Направник.— 19 октября — первое представление оперы «Евгений Онегин» в Мариинском театре под упр. Э. Направника.

Апрель — июль — Третья сюита для оркестра (G), ор. 55.— Сентябрь — Концертная фантазия для ф-п. с оркестром (G), ор. 56.— Экспромт-каприс (G) для фортепиано.— Ноябрь — Шесть романсов, ор. 57: 1. «Скажи, о чем в тени ветвей...» (слова В. Соллогуба). 2. «На нивы желтые...» (А. Толстого). 3. «Не спрашивай...» (А. Струговщикова из В. Гёте). 4. «Усни!» (Д. Мережковского). 5. «Смерть» (Д. Мережковского). 6. «Лишь ты один...» (А. Плещеева).— Элегия памяти И. В. Самарина («Привет благодарности») для струнного оркестра (G).— Инструментовка романса «Я ли в поле да не травушка была» для голоса с оркестром (ор. 47 № 7).— Инструментовка песни «Легенда» для голоса с оркестром (ор. 54 № 5).

1885

Январь — февраль — Москва, Петербург, Москва.— 14 февраля — переезд на жительство в Майданово под Клином.— 10 февраля — избрание директором Московского отделения Русского музыкального общества.— Май — Чайковский присутствует на экзаменах в Московской консерватории в качестве члена дирекции Московского отд.

РМО.— Назначение С. И. Танеева директором Московской консерватории.— Июнь — намерение Чайковского снова войти в число профессоров Московской консерватории, но ввиду невозможности по уставу РМО совмещать должность профессора консерватории с директорством РМО, он отказывается от своего намерения.

12 января — первое исполнение Третьей сюиты для оркестра под упр. Г. Бюлова в Петербурге (в присутствии автора).— 22 февраля — первое исполнение Концертной фантазии для ф-п. и симфонического оркестра под упр. М. Эрдмансдерфера, солист — С. И. Танеев, Москва.— 19 ноября — первое исполнение оперы «Мазепа» в Тифлисе, дирижер М. М. Ипполитов-Иванов.

Январь — замысел оперы «Чародейка» на сюжет драмы И. В. Шпажинского — Март — закончена опера «Черевички» (2-я ред. оперы «Кузнец Вакула»), либретто Я. П. Полонского по повести Н. В. Гоголя «Ночь перед рождеством» с добавлениями П. Чайковского, текст вставной арии Вакулы — Н. А. Чаева.— Март — «Гимн в честь св. Кирилла и Мефодия» (F), для смешанного хора a cappella.— Апрель — духовно-музыкальные сочинения для хора a cappella (№№ 1—9).— Сентябрь — симфония (поэма) в четырех картинах «Манфред» по одноименной поэме Байрона (h), ор. 58.— Сентябрь — «Правоведческая песнь» в честь 50-летия Училища правоведения, для смешанного хора a cappella (слова П. Чайковского).— Ноябрь — «Правоведский марш» (D), для большого симфонического оркестра.

1886

Январь — март — пребывание в Майданове с поездками в Москву и Петербург.— 23 марта — поездка в Тифлис (через Таганрог, Владикавказ, Млеты) — до 29 апреля, а затем за границу (Трапезунд, Константинополь, Средиземное море).— 11 мая — Марсель.— 16 мая — Париж (пребывание в нем до 12 июня).— 15 июня — возвращение в Россию.— Апрель — встречи в Тифлисе с М. Ипполитовым-Ивановым, В. Зарудной, Г. Корганевым.— Май — июнь — знакомство и встречи в Париже с Полиной Виардо, пианистом А. Ф. Мармонтелем, композиторами Ш. А. Марешалем, Э. Гиро, Г. Форе, Э. Лало, К. Депре, Л. А. Бурго-Дюкудре, Л. Делибом

2 (14) января — концерт из произведений Чайковского в Париже.— 11 марта — первое исполнение симфонии «Манфред» под упр. М. Эрдмандсдерфера в Москве.— 19 апреля — концерт из произведений Чайковского в Тифлисе под упр. М. Ипполитова-Иванова.— 10 (22) ноября — исполнение симфонии «Манфред» в Нью-Йорке под упр. Т. Томаса.— 4—23 декабря — репетиции оперы «Черевички» в Большом театре под упр. Чайковского.

Январь — музыка к монологу Домового (мелодрама) из пьесы А. Н. Островского «Воевода», для малого симфонического оркестра (исп. 19 января в Малом театре).— «Думка», русская сельская сценка (c), для ф-п., ор. 59.— Сентябрь — Двенадцать романсов, ор. 60: 1 «Вчерашняя ночь» (слова А. Хомякова). 2. «Я тебе ничего не скажу...» (А. Фета). 3. «Соловей» (А. Пушкина). 4. «О, если б знали вы...» (А. Плещеева). 5. «Простые слова» (N.N.). 6. «Ночи безумные» (А. Аптухина). 7. «Песнь цыганки» (Я. Полонского). 8. «Прости» (Н. Некрасова). 9. «Ночь» («Отчего я люблю тебя...») (Я. По-

лонского). 10. «За окном в тени мелькает...» (Я. Полонского). 11. «Подвиг», монолог для баритона (А. Хомякова). 12. «Нам звезды кроткие сияли ..» (А. Плещеева).

1887

Январь — май — Майданово, Москва, Петербург.— Май — август — поездка в Тифлис, Боржом, Батум, Одессу, затем через Вену и Кельн в Аахен.— 28 августа — возвращение в Россию — Майданово, Петербург, Москва, Петербург.— С 15 декабря — концертная поездка по городам Европы: Лейпциг — Гамбург — Берлин — Прага — Париж — Лондон.— 20 декабря — знакомство в Лейпциге с И. Брамсом, Э. Григом, К. Рейнеке.— 24 декабря (5 января) — концерт в зале нового Гевандхауза в Лейпциге. Первое отделение из произведений и под упр. Чайковского (начало дирижерской деятельности Чайковского).

19 января — первое исполнение оперы «Черевички» в Большом театре под упр. Чайковского.— 5 марта — концерт Филармонического общества в Петербурге из произведений и под упр. Чайковского.— 20 октября — первое исполнение оперы «Чародейка» в Мариинском театре под упр. Чайковского.— 14 ноября — симфонический концерт в Москве из произведений и под упр. Чайковского (впервые исполнена сюита «Моцартиана»).— 14 декабря — первое исполнение в Тифлисе оперы «Чародейка».

Хор «Ангел вопияше...» для смешанного хора a cappella.— Хор «Блажен, кто улыбается» для мужского хора a cappella (F) (слова К. Р.).— «Чародейка», опера в четырех действиях. Либретто И. В. Шпажинского по его одноименной трагедии.— «Моцартиана», четвертая сюита (G), ор. 61, для большого симфонического оркестра.— «Ночевала тучка золотая», для смешанного хора a cappella (f) (слова М. Лермонтова).— Pezzo capriccioso, для виолончели с оркестром (h), ор. 62.— Шесть романсов на слова К. Романова, ор. 63: 1. «Я сначала тебя не любила...». 2. «Растворил я окно...». 3. «Я вам не нравлюсь...». 4. «Первое свидание». 5. «Уж гасли в комнатах огни...». 6. «Серенада» («О, дитя...»).

1888

Январь — 16 марта — концертная поездка по Европе: Любек — Гамбург — Берлин — Магдебург — Лейпциг — Берлин — Прага — Париж — Лондон.— 20 марта — возвращение в Россию.— До 24 марта — Таганрог, Тифлис.— 24 апреля — 30 октября — пребывание во Фроловском.— До 15 ноября — Петербург, затем поездка в Прагу.— 29 ноября — возвращение в Россию — Петербург, Фроловское.

7 января — знакомство в Гамбурге с муз. теоретиком Г. Риманом.— 8 (20) января — второе отделение концерта в Ковент-гардене в Гамбурге из произведений и под упр. Чайковского. Знакомство и встречи в Берлине с пианистами Г. Эрлихом и Э. Зауэром, композитором Р. Штраусом и М. Мошковским; встреча в Лейпциге с Г. Малером.— 27 января (8 февраля) — концерт из произведений и под упр. Чайковского в Берлине.— 1 февраля — знакомство с А. Дворжаком в Праге.— 7 и 9 февраля — концерты там же из про-

изведений и под упр. Чайковского.— 16 (28) февраля — музыкальный вечер в честь Чайковского в салоне Бенардаки в Париже, программа концерта из произведений Чайковского.— Февраль — вечера, обеды и пр. в честь Чайковского в Париже у дирижера Э. Колонна, Ш. Видора, в русском посольстве, у Полины Виардо.— 10 (22) марта — концерт в Лондоне под упр. Чайковского — 5 ноября — концерт в Петербурге из произведений и под упр. Чайковского (первое исполнение Пятой симфонии ор. 64) — До 24 ноября — концерты из произведений и под упр. Чайковского в Праге.— 24 ноября (6 декабря) — первое исполнение в Праге, в Национальной опере, оперы «Евгений Онегин» под упр. автора.— 10 декабря — первое исполнение в Москве Пятой симфонии под упр. автора.

Инструментовка романса «День ли царит» для голоса с оркестром (ор. 47 № 6).— Пятая симфония (e), ор. 64.— Инструментовка для оркестра увертюры «Кармозина» Г. Ларош.— «Гамлет», увертюра-фантазия по одноименной трагедии В. Шекспира (f), ор. 67, для большого симфонического оркестра.— Шесть романсов, ор. 65: 1. «Серенада» («Ты куда летишь, как птица...») (слова Э. Тюркети). 2. «Разочарование» (П. Коллэна). 3. «Серенада» («В ярком свете зари..») (П. Коллэна). 4. «Пускай зима...» (П. Коллэна). 5. «Слезы» (А. Бланшкотт). 6. «Чаровница» (П. Коллэна).

1889

24 января — 31 марта — вторая концертная поездка за границу: Кельн — Франкфурт — Дрезден — Берлин — Женева — Гамбург — Париж — Лондон.— 12 апреля — возвращение в Россию — Тифлис, Москва, Петербург, Фроловское, Москва и Петербург.— 14 октября — знакомство с А. П. Чеховым в Москве. Замысел Чехова написать для Чайковского либретто оперы «Бэла» по М. Лермонтову.— 18 ноября — Торжественный акт в Дворянском собрании в Петербурге в честь А. Г. Рубинштейна. Исполнялся хор Чайковского «Привет А. Г. Рубинштейну».— 19—20 ноября — концерты по случаю 50-летия художественно-музыкальной деятельности А. Г. Рубинштейна. Программа из произведений юбиляра под упр. Чайковского.— Декабрь — в дирекции имп. театров в Петербурге обсуждались в присутствии Чайковского либретто и план будущей постановки оперы «Пиковая дама».

Август — «Спящая красавица», балет, либретто И. А. Всеволожского по одноименной сказке Ш. Перро, ор. 66.— Вальс-шутка для ф-п. (A).— Сентябрь — «Привет А. Г. Рубинштейну» для смешанного хора a cappella (C) (слова Я. Полонского).— Экспромт (As) для ф-п.— Декабрь — «Соловушко», смешанный хор a cappella (D) (слова П. Чайковского).— Инструментовка дуэта «Рассвет» для пения с оркестром (ор. 46 № 6).— Переложение детской песни «Легенда» для хора (ор. 54 № 5).

1890

14 января — отъезд за границу: Берлин — Флоренция — Рим — 22 апреля — возвращение в Россию.— Май — июль — Фроловское.— Август — октябрь — поездка на юг России: Гранкино, Каменка, Ки-

ев, Тифлис.— Март — отказ Чайковского от директорства Моск. отд. РМО.— 22 сентября — письмо от Н. Ф. Мекк с извещением о прекращении выдачи субсидии Чайковскому.— 20 октября — концерт симфонического оркестра Тифлисского отд. РМО из произведений и под упр. Чайковского.— 3 декабря — чествование Чайковского в Петербургской консерватории по случаю 25-летия его музыкальной деятельности.

3 января — премьера балета «Спящая красавица» в Мариинском театре, дирижер Р. Дриго.— 2 февраля — первое исполнение в Большом театре в Москве оперы «Чародейка».— 5 декабря — первое представление оперы «Пиковая дама» в Мариинском театре под упр. Э. Направника в присутствии автора.— 19 декабря — первое представление оперы «Пиковая дама» в Киеве в присутствии автора.

Июнь — опера «Пиковая дама», либретто М. И. Чайковского при участии П. И. Чайковского по одноименной повести А. С. Пушкина, ор. 68.— Август — секстет «Воспоминание о Флоренции» (d), для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей, ор. 70, 1-я ред.

1891

Январь — 8 марта — Фроловское, Москва, Петербург.— 8 марта — 20 мая — пребывание за границей: Париж — Руан — Нью-Йорк — Балтимора — Вашингтон — Филадельфия — Нью-Йорк.— 20 мая — возвращение в Россию. Пребывание в Майданове, Москве.— 28 декабря — отъезд в Варшаву.— 24 марта (5 апреля) — в симфоническом концерте Э. Колонна Чайковский дирижировал программой из своих произведений.— 25 апреля (7 мая), 26 апреля (8 мая) и 27 апреля (9 мая) — концерты в Нью-Йорке под упр. Чайковского.— 3 (15) мая — концерт в Балтиморе. Чайковский дирижирует своими произведениями.— 4 и 5 мая — в Вашингтоне и 6 мая — в Филадельфии концерты под упр. Чайковского. 18 августа — знакомство Чайковского с поэтом А. А. Фетом в его имении в Курской губ.— 7 ноября — Чайковский уничтожил партитуру своей симфонической баллады «Воевода».

14 октября — в московском Малом театре состоялось первое представление трагедии В. Шекспира «Гамлет» с музыкой Чайковского.— 4 ноября — первое представление оперы «Пиковая дама» в Большом театре в Москве в присутствии автора, дирижер И. Альтани.

Январь — музыка к трагедии В. Шекспира «Гамлет» для солистов и малого симфонического оркестра, ор. 67-bis.— Февраль—Три хора a cappella: 1. «Не кукушечка во сыром бору...» (слова Н. Цыганова) для смешанного хора. 2. «Что смолкнул веселия глас...» (А. Пушкина) для мужского четырехголосного хора. 3. «Без поры да без времени...» (Н. Цыганова) для женского четырехголосного хора.— Сентябрь — симфоническая баллада «Воевода» по одноименному произведению Мицкевича — Пушкина (a), ор. 78 (посмертный), для большого симфонического оркестра.— «Страстное признание» (e), для ф-п — Декабрь — «Иоланта», лирическая опера в одном действии, либретто М. Чайковского по пьесе Г. Герца «Дочь короля Рене» в переделке В. Зотова, ор. 69.

1892

Январь (до 19-го) — Варшава — Гамбург — Париж. Концерт в Варшаве из произведений и под упр. Чайковского. В Гамбурге присутствует на представлении «Евгения Онегина» под упр. Г. Малера.— 21 января — возвращение в Россию — Петербург, Майданово, Москва.— 3 марта — дирижировал оркестром правоведов на концерте Училища правоведения в Петербурге.— 20 апреля — дирижировал первый раз в оперном товариществе Прянишникова оперой «Фауст» Ш. Гуно (Москва).— 22 апреля и 26 апреля — дирижирует оперой «Демон» А. Рубинштейна и оперой «Евгений Онегин» там же.— 4/16 июня — 4/16 июля — пребывание за границей: Берлин — Париж — Виши — Париж.— 7 июля — возвращение в Россию — Петербург, Клин.— 4 сентября — отъезд в Вену и затем в Прагу.— 30 сентября (12 октября) — присутствует на премьере «Пиковой дамы» в Народном театре в Праге. Дирижер А. Чех.— 3 октября — возвращение из Праги в Петербург.— С 27 октября по 13 декабря — пребывание в Петербурге.— 15 ноября — Чайковский по предложению А. Тома избран членом-корреспондентом Парижской академии изящных искусств.— Декабрь — присутствует на репетициях оперы «Иоланта» и балета «Щелкунчик» в Мариинском театре.— 14(26) декабря — до конца года пребывание за границей: Берлин—Париж—Брюссель.

4 июля — первое исполнение сюиты из балета «Щелкунчик» под упр. В. Главача в Москве.— 6 декабря — первое представление оперы «Иоланта» (под упр. Э. Направника) и балета «Щелкунчик» (под упр. Р. Дриго) в Мариинском театре в присутствии автора.

Секстет «Воспоминание о Флоренции», ор. 70 (2-я ред.).— Февраль — сюита из балета «Щелкунчик» для симфонического оркестра, ор. 71-bis.— Март — балет-феерия «Щелкунчик», либретто И. А. Всеволожского, разработанное М. И. Петипа, по одноименной сказке Э.-Т.-А. Гофмана, ор. 71.— Симфония Es (не закончена).

1893

1—3 января — Брюссель.— 2 января — концерт из произведений и под упр. Чайковского.— 12 января — возвращение в Россию.— До 25 января — пребывание в Одессе.— 16, 21, 23 и 24 января — концерты под упр. Чайковского.— 19 января — Ч. присутствовал на премьере «Пиковой дамы» в оперной антрепризе И. Н. Грекова.— 12—15 января — позировал художнику Н. Д. Кузнецову, написавшему известный портрет Чайковского.— 26 января — приезд в Каменку, затем Харьков, Клин, Москва.— 13 мая — отъезд за границу: Лондон — Кембридж — Париж — Иттер.— 20 мая (1 июня) — дирижировал Четвертой симфонией в Лондоне.— Знакомство в Лондоне с композиторами, кандидатами в звание доктора «honoris causa»,— Сен-Сансом, Бойто, Брухом.— 1 (13 июня) — церемония избрания в звание доктора «honoris causa».— 18 июня — возвращение в Россию — Гранкино — Клин — Петербург.— 16 октября — первое исполнение Шестой симфонии под упр. автора.— 21 октября — начало болезни Чайковского, оказавшейся смертельной.—25 октября—смерть П. И. Чайковского.— 29 октября — похороны П. И. Чайковского на кладбище Александро-Невской лавры.

«Ночь», квартет (B), для сопрано, альта, тенора и баса в сопровождении ф-п. (слова N.N.— П. И. Чайковского).— Марш Юрьевского полка (B) для ф-п.— Восемнадцать пьес для ф-п., ор. 72: 1. Экспромт (f). 2. Колыбельная песня (As). 3. Нежные упреки (cis). 4. Характеристический танец (D). 5. Размышление (D). 6. Мазурка для танцев (B). 7. Концертный полонез (Es). 8. Диалог (H). 9. Немного Шумана (Des). 10. Скерцо-фантазия (es). 11. Вальс-безделушка (Es). 12. Резвушка (E). 13. Сельский отзвук (Es). 14. Элегическая песня (Des). 15. Немного Шопена (cis). 16. Вальс в 5/8 (D). 17. Далекое прошлое (Es). 18. Приглашение к трепаку (C).— Шесть романсов, ор. 73 (слова Д. М. Ратгауза): 1. «Мы сидели с тобой...». 2. «Ночь» («Меркнет слабый свет свечи...»). 3. «В эту лунную ночь...». 4. «Закатилось солнце...» 5. «Средь мрачных дней...» 6. «Снова, как прежде...».— Гармонизация народной песни «То не ветер ветку клонит», для ф-п.— Шестая (патетическая) симфония (h), ор. 74.— Анданте и финал, для ф-п. с оркестром (B—Es), ор. 79.— Третий концерт для ф-п. с оркестром (Es), ор. 75.— Экспромт «Momento lirico» (Лирический момент) (As) для ф-п.— Инструментовка для ф-п. с оркестром «Венгерской рапсодии» С. Ментер.— «Ромео и Джульетта», дуэт для сопрано и тенора с ф-п., слова В. Шекспира — А. Л. Соколовского (законч. С. И. Танеевым).

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ[1]

«Али мать меня рожала» *см.* Романсы (6), ор. 27
«Анастасия-вальс» (F) для ф-п.— *770*
«Ангел вопияше» для смешанного хора a cappella — *783*
Анданте и финал (B—Es) для ф-п. с оркестром, ор. 79—583, 586—588, 715, *787*

«Баба-яга» (e) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Бабушка и внучек» *см.* Песни для детей (16), ор. 54
«Баркарола» (g) *см.* «Времена года» ор. 37-bis
«Без поры да без времени», хор a cappella — *785*
«Белые ночи» (g) *см.* «Времена года», ор. 37-bis
«Благословляю вас, леса» *см.* Романсы (7), ор. 47
«Блажен, кто улыбается» для мужского хора a cappella — *783*
«Блаженни, яже избрал» *см.* Духовно-музыкальные сочинения
«Болезнь куклы» (g) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Борис Годунов», музыка к сцене из трагедии А. Пушкина — 66, 78, *771*
«Буря» фантазия для большого симфонического оркестра (f) ор. 18—167, 218, 220, 221, 223—226, 232, 453, *774, 775*

«В деревне» (a — C) *см.* Пьесы средней трудности для ф-п. (12), ор. 40
«В огороде, возле броду» *см.* Дуэты (6), ор. 46
«В церкви» (e) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«В эту лунную ночь» *см.* Романсы (6), ор. 73

[1] Страницы хронографа, на которых даются сведения о произведении, выделяются курсивом.

«Вальс» (fis) *см.* Пьесы средней трудности для ф-п. (12), ор. 40
«Вальс» (As) *см.* Пьесы средней трудности для ф-п. (12), ор. 40
«Вальс» (Es) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Вальс в $^5/_8$» (D) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
Вальс, посвященный А. П. Петровой, *см.* «Анастасия-вальс»
«Вальс-безделушка» (Es) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
«Вальс-каприс» (D) для ф-п., ор. 4 — 131, 175, 176, *772*
«Вальс-скерцо» (A) для ф-п., ор. 7—*773*
«Вальс-скерцо» (C) для скрипки с оркестром, ор. 34 — *777*
«Вальс-шутка» (A) для ф-п. — *784*
Вариации на тему рококо (A) для виолончели с оркестром, ор. 33—210, 252, *777*
«Весенняя песня» *см.* Песни для детей (16), ор. 54
«Весна» («Травка зеленеет») *см.* Песни для детей (16), ор. 54.
«Весна» («Уж тает снег») *см.* Песни для детей (16), ор. 54
«Вечер» («Солнце в розовых лучах») для мужского хора a cappella — 780
«Вечер» *см.* Романсы (6), ор. 27
«Вечер» *см.* Дуэты (6), ор. 46
«Вечерние грезы» (g) см. Пьесы для ф-п., ор. 19
«Воевода», опера, ор. 3 — 73, 123—125, 131—136, 138, 307, 363, 372, 373, 383, *772*
«Воевода», музыка к монологу Домового для пьесы А. Н. Островского, для малого симфонического оркестра — *782*
«Воевода» (a), симфоническая баллада, ор. 78, для большого симфонического оркестра — 562, 578—582, *785*
«Возле речки, возле моста» для ф-п.— *770*
«Воспоминание о Гапсале» для ф-п., ор. 2—122, 131, 175, *772*
«Воспоминание о Флоренции», секстет для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей (d), ор. 70 — 475, 562, 589—593, 716, 717, *785, 786*
«Воспоминание о дорогом месте» для скрипки с ф-п., ор. 42 — 251, *778*
«Времена года», 12 характеристических картин для ф-п., ор. 37-bis—172, 202, *777*
«Всенощное бдение» для смешанного хора a cappella, ор. 52—*780*
«Вчерашняя ночь». *см.* Романсы (12), ор. 60

«Гамлет», музыка к трагедии В. Шекспира. Для солистов и малого симфонического оркестра, ор. 67-bis — *785*
«Гамлет», увертюра-фантазия (f). Для большого симфонического оркестра, ор. 67 — 562, 577, 578, *784*
«Гимн в честь св. Кирилла и Мефодия» (F) для смешанного хора a cappella — *782*

«Глазки весны голубые» для голоса с ф-п. — *774*
«Горними тихо летела душа небесами» *см.* Романсы (7), ор. 47
«Грезы» (D) *см.* Пьесы для ф-п. (3), ор. 9
«Гроза», увертюра к драме А. Н. Островского (e), для симфонического оркестра, ор. 76 — 71, 72, 74, 78, 79, 117, 118, 148—153, 162, 165, 182, 358, 425, 584, *771*
«Грустная песенка» (g) *см.* Пьесы средней трудности для ф-п. (12), ор. 40

«Да исправится» см. Духовно-музыкальные сочинения.
«Далекое прошлое» (Es) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
«День ли царит» *см.* Романсы (7), ор. 47
«Детская песенка» *см.* Песни для детей (16), ор. 54
«Детский альбом», 24 пьесы для ф-п., ор. 39—432, *778*
«Диалог» (H) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», музыка к драме А. Н. Островского для малого симфонического оркестра — *772*
«Достойно есть» см. Духовно-музыкальные сочинения.
«Думка». Русская сельская сценка (c) для ф-п., ор. 59 — *782*
Духовно-музыкальные сочинения для смешанного хора a cappella (№№ 1—9) — *782*
Дуэты (6), ор. 46 — 432, *779, 784*
«Евгений Онегин», лирические сцены, ор. 24 — 102, 138, 206, 219, 236, 274, 277, 329, 330, 334, 339, 349, 352, 353, 357, 369, 375, 393—420, 424, 429—440, 443, 475, 506, 513, 531, 532, 548, 552, 554, 564, 608, 611, 645, 748, 749, 765, *777—779, 781, 784, 786*

«Жатва» (h) *см.* «Времена года», ор. 37-bis

«За окном в тени мелькает» *см.* Романсы (12), ор. 60
«Забыть так скоро» для голоса с ф-п. — 305—311, 354, 355, 512, *773*
«Закатилось солнце» *см.* Романсы (6), ор. 73
«Зачем» *см.* Романсы (6), ор. 28
«Зима» *см.* Песни для детей (16), ор. 54
«Зимнее утро» (h) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Зимние грезы» *см.* Симфония № 1.
«Зимний вечер» *см.* Песни для детей (16), ор. 54

«И больно и сладко» *см.* Романсы (6), ор. 6
«Игра в лошадки» (D) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Иоланта», опера, ор. 69 — 384, 406, 562, 695—704, *785, 786*
«Итальянская песенка» (D) *см.* «Детский альбом» ор. 39

«Итальянское каприччио» для большого симфонического оркестра (A), ор. 45 — 432, 441, 482—488, *779*
«К радости», музыка к гимну Ф. Шиллера для солистов, хора и оркестра (c—C) — 76, 77, 79, 240, *771*
«Кабы знала я» *см.* Романсы (7), ор. 47
«Как над горячею золой» *см.* Романсы (6), ор. 25
«Как наладили: дурак» *см.* Романсы (6), ор. 525
«Камаринская» (D) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Канарейка» *см.* Романсы (6), ор. 25
Кантата, для женского хора a cappella — *779*
Кантата в память двухсотой годовщины рождения Петра Великого, для хора, оркестра и тенора соло — *773, 774*
Каприччио (Ges) для ф-п., ор. 8 — *773*
«Каприччиозо» (B) *см.* Пьесы для ф-п. (6), ор. 19
Квартет (B) для двух скрипок, альта и виолончели — 75, 174, *771*
Квартет № 1 (D) для двух скрипок, альта и виолончели, ор. 11— 205, 210, 282—290, 425, 426, 428, *773, 774*
Квартет № 2 (F) для двух скрипок, альта и виолончели, ор. 22— 210, 282, 289—297, *775*
Квартет № 3 (es) для двух скрипок, альта и виолончели, ор. 30 — 210, 232, 282, 297—304, 500, 501, *776, 777*
«Колыбельная и вальс» (?) к пьесе О. Фельс «Фея» — *779*
«Колыбельная песня» (As) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
«Колыбельная песня» *см.* Романсы (6), ор. 16
«Колыбельная песнь в бурю» *см.* Песни для детей (16), ор. 54
Концерт № 1 (b) для фортепиано с оркестром, ор. 23 — 163, 210, 237—246, 257, 425, 431, 441, 468, 496, 587, 613, 733, *775, 776*
Концерт № 2 (G) для фортепиано с оркестром, ор. 44 — 432, 442, 468—472, *779, 780*
Концерт № 3 (Es) для фортепиано с оркестром, ор. 75 — 152, 562, 582—588, 715, 716, 726, *787*
Концерт (D) для скрипки с оркестром, ор. 35—210, 237, 246—252, 257, 493, 587, *778*
Концертная фантазия (G) для фортепиано с оркестром, ор. 56— 432, 472, 473, 551, *781, 782*
«Концертный полонез» (Es) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
«Корольки» *см.* Романсы (6), ор. 28
«Кузнец Вакула», опера, ор. 14 — 202, 204, 205, 337, 367—369, 380, 381, 385, 386, 389—393, 408, 425, 428, 429, 531, *775, 776, 782*
«Кукушка» *см.* Песни для детей (16), ор. 54

«Ласточка» *см.* Песни для детей (16), ор. 54
«Легенда» *см.* Песни для детей (16), ор. 54
«Лебединое озеро», балет, ор. 20 — 259, 262, 356—366, 397, 431, 609, 627, 706, 741, *775—777*
«Листок из альбома» (D) *см.* Пьесы для ф-п. (6), ор. 19
«Литургия св. Иоанна Златоуста» для хора a cappella, ор. 41 — *778*
«Лишь ты один» *см.* Романсы (6), ор. 57
«Любовь мертвеца» *см.* Романсы (6), ор. 38

«Мазепа», опера — 408, 432, 448, 496, 529—542, 562, 564, *780, 781, 782*
«Мазурка» (as) *см.* Пьесы на одну тему для ф-п. (6), ор. 21
«Мазурка» (d) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Мазурка» (C) *см.* Пьесы средней трудности для ф-п. (12), ор. 40
«Мазурка» (D) *см.* Пьесы средней трудности для ф-п. (12), ор. 40
«Мазурка для танцев» (B) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
«Мама» (G) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Манфред» *см.* Симфония «Манфред»
«Марш деревянных солдатиков» (D) *см.* «Детский альбом», ор. 39
Марш «Добровольный флот» («Скобелев марш») (C) для ф-п.—*778*
Марш Юрьевского полка (B), для ф-п. — *786*
«Масленица» (D) *см.* «Времена года», ор. 37-bis
«Меланхолическая серенада» (b) для скрипки с оркестром, ор. 26—251, 428, *776*
«Мелодия» (Es) *см.* «Воспоминание о дорогом месте», ор. 42
«Менуэт» (Es) *см.* Пьесы для ф-п. (6), ор. 51
«Минула страсть» *см.* Дуэты (6), ор. 46
«Мой гений, мой ангел, мой друг» для голоса с ф-п. — 35, *770*
«Мой садик» *см.* Песни для детей (16), ор. 54
«Москва», кантата для солистов, хора и оркестра — 432, 493, *780*
«Моцартиана» *см.* Сюита «Моцартиана»
«Моя баловница» *см.* Романсы (6), ор. 27
«Мужик на гармонике играет» (B) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Мы сидели с тобой» *см.* Романсы (6), ор. 73

«На берегу» *см.* Песни для детей (16), ор. 54
«На землю сумрак пал» *см.* Романсы (7), ор. 47
«На нивы желтые» *см.* Романсы (6), ор. 57
«На сон грядущий» для смешанного хора a cappella — *770*
«На сон грядущий» *см.* Романсы (6), ор. 27
«На тройке» (E) *см.* «Времена года» ор. 37-bis
«Нам звезды кроткие сияли» *см.* Романсы (12), ор. 60
«Ната-вальс» (A) *см.* Пьесы для ф-п. (6), ор. 51

«Не верь, мой друг» *см.* Романсы (6), ор. 6
«Не долго нам гулять» для голоса с ф-п.— 328—330, 353. 401, 776
«Не кукушечка во сыром бору» для хора a cappella — *785*
«Не отходи от меня» *см.* Романсы (6), ор. 27
«Не спрашивай» *см.* Романсы (6), ор. 57
«Неаполитанская песенка» (Es) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Нежные упреки» (cis) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
«Немецкая песенка» (Es) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Немного Шопена» (cis) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
«Немного Шумана» (Des) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
«Нет, никогда не назову» *см.* Романсы (6), ор. 28
«Нет, только тот, кто знал» *см.* Романсы (6), ор. 6
«Ни отзыва, ни слова, ни привета» *см.* Романсы (6), ор. 28
«Ни слова, о друг мой» *см.* Романсы (6), ор. 6
«Новая кукла» (B) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Новогреческая песня» *см.* Романсы (6), ор. 16
«Ноктюрн» (F) *см.* Пьесы для ф-п. (2), ор. 10
«Ноктюрн» (cis) *см.* Пьесы для ф-п. (6), ор. 19
«Ночевала тучка золотая» для смешанного хора a cappella — *783*
«Ночи безумные» *см.* Романсы (12), ор. 60
«Ночь» («Меркнет слабый свет свечи») *см.* Романсы (6), ор. 73
«Ночь» («Отчего я люблю тебя») *см.* Романсы (12), ор. 60
«Ночь», квартет для сопрано, альта, тенора и баса в сопровождении ф-п. — *786*
«Ныне силы небесные» *см.* Духовно-музыкальные сочинения
«Нянина сказка» (C) *см.* «Детский альбом», ор. 39

«О, если б знали вы» *см.* Романсы (12), ор. 60
«О, если б ты могла» *см.* Романсы (6), ор. 38
«О, спой же ту песню» *см.* Романсы (6), ор. 16
«Он так меня любил» *см.* Романсы (6), ор. 28
«Опричник», опера — 202—205, 358, 369, 371—380, 388, 425, 428, 519, 531, 574, 636, *773—775*
«Орлеанская дева», опера — 375, 408, 432, 444, 445, 447, 519—529, 564, 574, 644, *778—780*
«Осенняя песня» (d) *см.* «Времена года», ор. 37-bis
«Осень» *см.* Песни для детей, ор. 54
«Отче наш» *см.* Духовно-музыкальные сочинения
«Отчего?» *см.* Романсы (6), ор. 6
«Охота» (g) *см.* «Времена года», ор. 37-bis

«Первое свидание» *см.* Романсы (6), ор. 63
Песни для детей (16), ор. 54 — 432, *780, 781, 784*

«Песнь жаворонка» (g) *см.* «Времена года», ор. 37-bis
«Песнь Земфиры» для голоса с ф-п. — *770*
«Песнь косаря» (Es) *см.* «Времена года», ор. 37-bis
«Песнь Миньоны» *см.* Романсы (6), ор. 25
«Песнь цыганки» *см.* Романсы (12), ор. 60
«Песня без слов» (F) *см.* «Воспоминание о Гапсале», ор. 2
«Песня без слов» (a) *см.* Пьесы средней трудности для ф-п. (12), ор. 40
«Песня жаворонка» (G) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Pezzo capriccioso» для виолончели с оркестром (h), ор. 62—*783*
«Пиковая дама», опера, ор. 68—174, 233, 236, 265, 375, 406, 408, 409, 416, 424, 461, 463, 493, 523, 532, 562, 565, 568, 573, 577, 580—582, 590, 593, 609, 610, 615, 621, 623, 624, 629, 646—689, 691—695, 703, 705, 728, 731—733, 745, 752, 755—767, *784*, *785*, *786*
«Pimpinella» *см.* Романсы (6), ор. 38
«Погоди» *см.* Романсы (6), ор. 16
«Подвиг» *см.* Романсы (12), ор. 60
«Подснежник» (B) *см.* «Времена года», ор. 37-bis
«Пойми хоть раз» *см.* Романсы (6), ор. 16
«Полночь» («Mezza notе») для сопрано или тенора с ф-п. — *770*
«Полька» (B) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Полька» (h) *см.* Пьесы для ф-п. (6), ор. 51
Попурри из оперы «Воевода» для ф-п. — 131, *772*
«Похоронный марш» (as) *см.* Пьесы на одну тему для ф-п. (6), ор. 21
«Похоронный марш» (c) *см.* Пьесы средней трудности для ф-п. (12), ор. 40
Похоронный марш по мотивам из оперы «Опричник» для ф-п. в 4 руки — *777*
«Похороны куклы» (c) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Правоведский марш» (D) для большого симфонического оркестра — *782*
«Правоведческая песнь» для смешанного хора a cappella — *782*
«Прелюдия» (gis) *см.* Пьесы на одну тему для ф-п. (6), ор. 21
«Прерванные грезы» (As) *см.* Пьесы средней трудности для ф-п. (12), ор. 40
«Привет А. Г. Рубинштейну» для смешанного хора a cappella — *784*
«Приглашение к трепаку» (C) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
«Примиренье» *см.* Романсы (6), ор. 25
«Природа и любовь», трио для двух сопрано и альта в сопровождении женского хора с аккомпанементом ф-п. — *773*
«Прости» *см.* Романсы (12), ор. 60
«Простые слова» *см.* Романсы (12), ор. 60

«Птичка» *см.* Песни для детей (16), ор. 54
«Пускай зима» *см.* Романсы (6), ор. 65
«Путаница», музыка к водевилю П. С. Федорова — *772*
Пьесы для скрипки *см.* «Воспоминание о дорогом месте»
Пьесы для ф-п. (12), ор. 1 — 131, 174, 175, 425, *772*
Пьесы для ф-п. (3), ор. 9 — *773*
Пьесы для ф-п. (2), ор. 10 — 202, *774*
Пьесы для ф-п. (6), ор. 19 — 202, *775*
Пьесы на одну тему для ф-п. (6), ор. 21 — *775*
Пьесы для ф-п. (24), ор. 39 *см.* «Детский альбом»
Пьесы средней трудности для ф-п. (12), ор. 40 — 257, *778*
Пьесы для ф-п. (6), ор. 51 — *778, 780*
Пьесы для ф-п. (18), ор. 72—735, *787*

«Развалины замка» (e) *см.* «Воспоминание о Гапсале», ор. 2
«Размышление» (d) *см.* «Воспоминание о дорогом месте», ор. 42
«Размышление» (D) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
«Разочарование» *см.* Романсы (6), ор. 65
«Рассвет» *см.* Дуэты (6), ор. 46
«Растворил я окно» *см.* Романсы (6), ор. 63
«Резвушка» (E) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
«Римляне в Колизее», пьеса для симфонического оркестра — 78, *771*
«Романс» (f) для ф-п., ор. 5 — 110, 129, 131, 172, 176, 177, 428, *772*
«Романс» (F) *см.* Пьесы для ф-п. (6), ор. 51
Романсы (6), ор. 6—131, 162, 170, 171, 350, 353, 354, 701, 768, *773*
Романсы (6), ор. 16 — 229, 311—325, 329, 330, 351, 353, 354, *774, 775*
Романсы (6), ор. 25 — 330—338, 354, 355, 426, *776*
Романсы (6), ор. 27—338—340, 355, 776
Романсы (6), ор. 28 — 334, 340—352, 354, 355, 395, 675, *776*
Романсы (6), ор. 38 — 352, 355, 423, 504—507, 509, 597, *778*
Романсы (7), ор. 47 — 240, 334, 351, 352, 426, 503, 504, 509—517, *779, 781, 784*
Романсы (6), ор. 57 — 166, 503, 517—519, 603, 605, *781*
Романсы (12), ор. 60 — 352, 503, 504, 593—599, 701, *782*
Романсы (6), ор. 63 — *783*
Романсы (6), ор. 65 — *784*
Романсы (6), ор. 73 — 599—606, *787*
«Ромео и Джульетта», увертюра-фантазия (h) для большого оркестра — 110, 131, 152, 158—167, 179, 199, 200, 224, 237, 242, 252, 281, 304, 315, 329, 352, 353, 358, 492, 611, 615, 708, 765, 768, *773, 776, 779, 781*

«Ромео и Джульетта», дуэт для тенора и сопрано с ф-п. — 166, 167, 315, 444, *787*
«Русская песня» (F) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Русская пляска» (a) *см.* Пьесы средней трудности для ф-п. (12), ор. 40
«Русское скерцо» (B) *см.* Пьесы для ф-п. (12), ор. 1

«Салонная мазурка» (d) *см.* Пьесы для ф-п. (3), ор. 9
«Салонная полька» (B) *см.* Пьесы для ф-п. (3), ор. 9
«Салонный вальс» (As) *см.* Пьесы для ф-п. (6), ор. 51
«Святки» (Вальс) (As) *см.* «Времена года», ор. 37-bis
«Севильский цирюльник», куплеты графа Альмавивы к комедии П. Бомарше, для голоса в сопровождении двух скрипок — *774*
Секстет *см.* «Воспоминание о Флоренции»
«Сельский отзвук» (Es) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
«Сентиментальный вальс» (f) *см.* Пьесы для ф-п. (6), ор. 51
«Сербо-русский марш» см. «Славянский марш»
«Серенада» («В ярком свете зари») *см.* Романсы (6), ор. 65
«Серенада» («О, дитя) *см.* Романсы (6), ор. 63
«Серенада» («Ты куда летишь, как птица») *см.* Романсы (6), ор. 65
«Серенада для струнного оркестра» (C), ор. 48 — 432, 442, 488—492, 546, *779*
«Серенада Дон-Жуана» *см.* Романсы (6), ор. 38
«Серенада к именинам Н. Г. Рубинштейна» для флейты, двух кларнетов, валторны, фагота и струнного квартета (a) — *774*
Симфония № 1 «Зимние грезы» (g) для большого симфонического оркестра, ор. 13 — 115—119, 124, 126, 145, 177—185, 187, 188, 237, 257, 266, 280, 281, 289, 425, 426, 462, *771, 772, 775*
Симфония № 2 (c) для большого симфонического оркестра ор. 17—177, 179, 185, 237, 252—257, 266, 280, 281, 425, 462, 464, 739, 768, *774, 779, 780*
Симфония № 3 (D) для большого симфонического оркестра, ор. 29 — 154, 177, 259—263, 265, 266, 462, 465, 673, *775, 776*
Симфония № 4 (f) для большого симфонического оркестра, ор. 36—154, 177, 179, 185, 187, 236, 237, 245, 250, 257, 266—281, 302, 304, 425, 428, 431, 432, 461, 462, 495, 578, 705, 707, 712, 725, 733, 757, *777, 778, 779, 786*
Симфония «Манфред» (h) для большого симфонического оркестра, ор. 58—179, 265, 457—467, 562, 582, 629, 639, *782*
Симфония № 5 (e) для большого симфонического оркестра, ор. 64—116, 178, 266, 337, 461, 462, 472, 543, 562, 588, 704—712, 752, *784*
Симфония № 6 (h) для большого симфонического оркестра, ор. 74—

200, 232, 249, 261, 263, 302, 342, 343, 351, 352, 357, 461, 462, 481, 491, 503, 513, 538, 562, 574, 584, 585, 588, 593, 603, 621, 624, 625, 629, 642, 713—746, 752, *786, 787*
Симфония (Es) для большого симфонического оркестра — 272, 573, 582, 583, 586—588, 715—717, 726, *786*
«Скажи, о чем в тени ветвей» см. Романсы (6), ор. 57
«Скерцо» (F) см. «Воспоминание о Гапсале», ор. 2
«Скерцо» (As) *см.* Пьесы на одну тему для ф-п. (6) ор. 21
«Скерцо» (d) *см.* Пьесы средней трудности для ф-п. (12), ор. 40
«Скерцо» (c) *см.* «Воспоминание о дорогом месте», ор. 42
«Скерцо-фантазия» (es) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
«Скобелев марш» *см.* Марш «Добровольный флот»
«Славянский марш» (Сербо-русский марш») (b) для большого симфонического оркестра, ор. 31 — 205, *777*
«Сладкая греза» (C) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Слеза дрожит» *см.* Романсы (6), ор. 6
«Слезы» *см.* Романсы (6), ор. 65
«Слезы», дуэт, *см.* Дуэты (6), ор. 46
«Смерть» *см.* Романсы (6), ор. 57
«Смотри: вон облако» *см.* Романсы (6), ор. 27
«Снегурочка», музыка к весенней сказке А. Н. Островского. Для солистов, хора и малого симфонического оркестра, ор. 12—201, 202, 210, *774*
«Снова, как прежде» *см.* Романсы (6), ор. 73
«Соловей» *см.* Романсы (12), ор. 60
«Соловушко» для смешанного хора a cappella (D) — *784*
Соната (cis) для ф-п.— 173, 183, *771*
Соната большая (G) для ф-п., ор. 37-bis — 432, 441, 442, 472, 493—496, *778*
Соната (cis) для ф-п., — 173, 183, *771*
«Спящая красавица», балет, ор. 66—475, 551, 562, 564, 573, 607—619, 627, 629, 648, 726, 752, *784, 785*
«Средь мрачных дней» *см.* Романсы (6), ор. 73
«Средь шумного бала» *см.* Романсы (6) ,ор. 38
«Старинная французская песенка» (g) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Страстное признание» (e) для ф-п.— *785*
«Страшная минута» *см.* Романсы (6), ор. 28
Сюита № 1 (d) для большого симфонического оркестра, ор. 43—432, 441, 473—478, *778, 779*
Сюита № 2 (C) для большого симфонического оркестра, ор. 53—432, 478, 479, 546, *780, 781*
Сюита № 3 (G) для большого симфонического оркестра, ор. 55—176, 432, 472, 479—482, *781, 782*

Сюита «Моцартиана» (№ 4) (G) для большого симфонического оркестра, ор. 64 — 482, 562, *783*
Сюита из балета «Щелкунчик» для большого симфонического оркестра, ор. 71-bis — *786*

«Так что же?» *см.* Романсы (6), ор. 16
«Тебе поем» *см.* Духовно-музыкальные сочинения
«Тема и вариации» (F) *см.* Пьесы для ф-п. (6), ор. 19
«Тема с вариациями» (a) для ф-п. — 173, *770*
«То было раннею весной» *см.* Романсы (6), ор. 38
«То не ветер ветку клонит», гармонизация народной песни. Для ф-п. — *787*
«Торжественная увертюра на датский гимн» (D) для большого симфонического оркестра, ор. 15 — 118, 123, *771*
Торжественная увертюра «1812 год» (Es) для большого симфонического оркестра, ор. 49 — 432, 492, 493, 546, *779*
Торжественный коронационный марш (D) для большого симфонического оркестра — *780*
Трио «Памяти великого художника» (a) для фортепиано, скрипки и виолончели, ор. 50—174, 432, 442, 496—503, *780*

«У камелька» (A) *см.* «Времена года», ор. 37-bis
Увертюра (F) для большого симфонического оркестра — 75, 103, 114, 115, *771*
Увертюра (c) для большого симфонического оркестра — 73, 74, 114, *771*
«Уж гасли в комнатах огни» *см.* Романсы (6), ор. 63
«Ундина», опера — 139, 158, 255, 361, 372, 373, *773*
«Уноси мое сердце в звенящую даль» для голоса с ф-п.— 597, *775*
«Усни!» *см.* Романсы (6), ор. 57
«Усни, печальный друг» *см.* Романсы (7), ор. 47
«Утренняя молитва» (G) *см.* «Детский альбом», ор. 39

«Фатум», симфоническая фантазия (c) для большого симфонического оркестра, ор. 77 — 131, 153—157, 252, *772, 773*
«Франческа да Римини», фантазия для большого симфонического оркестра (e), ор. 32—164, 179, 218, 226—237, 274, 329, 352, 413, 416, 426, 428, 431, 453, 475, 546, 554, 705, 725, *777*
«Фуга на четыре голоса» (gis) *см.* Пьесы на одну тему для ф-п. (6), ор. 21

«Характеристический танец» (D) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72

«Характерные танцы» для большого симфонического оркестра — 73—75, 78, 103, 123, *771*
«Херувимская» № 1 *см.* Духовно-музыкальные сочинения
«Херувимская» № 2 *см.* Духовно-музыкальные сочинения
«Херувимская» № 3 *см.* Духовно-музыкальные сочинения
Хор к юбилею О. А. Петрова. Для смешанного хора, тенора (сопрано) соло и оркестра — *776*
«Хор цветов и насекомых» для смешанного и детского хора и симфонического оркестра (D) — 139, *773*
«Хотел бы в единое слово» для голоса с ф-п.— 325—328, 354, *776*

«Цветок» *см.* Песни для детей (16), ор. 54

«Чаровница» *см.* Романсы (6), ор. 65
«Чародейка», опера — 373, 408, 543, 546, 562, 564, 588, 629—645, 726, 752, *782, 783, 785*
«Черевички», опера — 372, 380—393, 408, 545, *782, 783*
«Черногория», музыка к живым картинам — *779*
«Что смолкнул веселия глас», хор a cappella — *785*

«Шарманщик поет» (G) *см.* «Детский альбом», ор. 39
«Шотландская баллада» *см.* Дуэты (6), ор. 46
«Щелкунчик», балет-феерия, ор. 71 — 475, 562, 564, 585, 587, 610, 617—629, 739, *786*

«Экспромт» (es) *см.* Пьесы для ф-п. (2), ор. 1
«Экспромт» (cis) *см.* Пьесы на одну тему для ф-п. (6), ор. 21
«Экспромт» (f) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
«Экспромт» (As) для ф-п.— *784*
«Экспромт-каприс» (G) для ф-п. — *781*
Экспромт «Лирический момент» (As) для ф-п.— *787*
«Элегическая песня» (Des) *см.* Пьесы для ф-п. (18), ор. 72
Элегия памяти И. В. Самарина (G) для струнного оркестра — *781*
«Этюд» (G) *см.* Пьесы средней трудности для ф-п. (12), ор. 40

«Юмореска» (G) *см.* Пьесы для ф-п. (2), ор. 10
«Юмористическое скерцо» (D) *см.* Пьесы для ф-п. (6), ор. 19

«Я вам не нравлюсь» *см.* Романсы (6), ор. 63
«Я ли в поле да не травушка была» *см.* Романсы (7), ор. 47
«Я с нею никогда не говорил» *см.* Романсы (6), ор. 25
«Я сначала тебя не любила» *см.* Романсы (6), ор. 63
«Я тебе ничего не скажу» *см.* Романсы (12), ор. 60

ОБРАБОТКА И РЕДАКЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РАЗНЫХ АВТОРОВ

Бетховен Л. Allegro из Сонаты для скрипки с ф-п., ор. 47, инструментовка для оркестра — *771*

Бортнянский Д. С. «Полное собрание духовно-музыкальных сочинений», редакция — *780*

«Будем веселы, друзья» («Gaudeamus igitur») студенческая песня, переложение для мужского хора с ф-п.— *775*

Вебер К. М. «Вечное движение» («Perpetuum mobile») финал из Сонаты для ф-п. (As), переложение для левой руки — *774*

Вебер К. М. Скерцо из Сонаты № 2 для ф-п., инструментовка для оркестра — *771*

Глинка М. И. «Славься» из оперы «Иван Сусанин» — *780*

«Gott erhalte Franz den Kaizer», австрийский национальный гимн, инструментовка для оркестра — *775*

Гунгль И. «Возвращение», вальс для ф-п., инструментовка для большого симфонического оркестра — *771*

Даргомыжский А. С. «Малороссийский казачок» для оркестра, переложение для ф-п.— *772*

Даргомыжский А. С. «Ночевала тучка золотая», вокальное трио, инструментовка для пения с оркестром — *777*

Дюбюк А. И. Полька «Мария-Дагмара» для ф-п., инструментовка для большого симфонического оркестра — *771*

Краль К. И. «Торжественный марш» для ф-п., инструментовка для оркестра — *772*

Ларош Г. А. Увертюра «Кармозина», инструментовка для оркестра — *784*

Лист Ф. «Король в Фуле», баллада для голоса с ф-п., переложение для голоса с оркестром — *775*

Мамонтова М. А. «Детские песни на русские и малороссийские напевы», вып. 1—2, гармонизация — *774, 777*

Ментер С. «Венгерская рапсодия» для ф-п., переложение для ф-п. с оркестром — *787*

Моцарт В. А. «Свадьба Фигаро», опера, перевод текста и изменения в речитативах оперы — *776*

Обер Д. «Черное домино», опера, речитативы и интродукция к хору из оперы — *772*

Прокунин В. П. «65 русских народных песен для одного голоса с ф-п.», редакция — *774*

Рубинштейн А. Г. «Дон Кихот», музыкально-юмористическая картина для оркестра, переложение для ф-п. в 4 руки — *774*

Рубинштейн А. Г. «Иван Грозный», музыкально-характеристическая картина для оркестра, переложение для ф-п. в 4 руки — *773*
Русские народные песни (50), обработка для ф-п. в 4 руки — 131, 169, 170, 425, *773*
Страделла А. «O, del mio dolce», ария для голоса с ф-п., переложение для голоса с оркестром — *773*
Тарновская Е. П. «Я помню все», романс, транскрипция А. И. Дюбюка для ф-п. в 2 руки, переложение для ф-п. в 4 руки — *772*
Чимароза Д. «Тайный брак», опера, переложение вокального трио из оперы для оркестра — *773*
Шуман Р. «Вещий сон», мелодекламация с ф-п., переложение для голоса (мелодекламация) с оркестром — *775*
Шуман Р. Вариации из «Симфонических этюдов» для ф-п., ор. 13: Adagio u Allegro brillante, инструментовка для большого симфонического оркестра — *771*

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН[1] РАЗНЫХ АВТОРОВ

А. Д. — 119
Аве-Лаллеман Теодор — 704
Адан Адольф — 39
Азанчевский Михаил Павлович — 195
Айвазовский Иван Константинович — 234
Аксаков Иван Сергеевич — 42, 214
Аксаков Константин Сергеевич — 432
Александр I, русский император — 16
Александр II, русский император — 110, 448
Александр III, русский император — 562, 755
Александрова Елизавета Михайловна — 71
Александрова-Кочетова Александра Дормидонтовна — 99, 100
Алексеева Екатерина Андреевна — 39
Алексей *см.* Софронов Алексей Иванович
Алфераки Ахиллес Николаевич — 44
Альберти Леон Баттиста — 677
Альбрехт Евгений Карлович — 589
Альбрехт Константин Карлович — 84, 87, 97, 488
Альтани Ипполит Карлович — 564
Алябьев Александр Александрович — 16, 282
Апухтин Алексей Николаевич — 34, 45, 47, 49, 90, 102, 116, 305, 310, 508, 593
Арагон Луи — 753
Аренский Антон Степанович — 549, 591
Аристотель — 766

[1] В указатель имен входят все личные имена, упоминаемые в тексте; имена, встречающиеся в библиографических справках, а также в приложении «Даты жизни и творчества», в указатель не включены.

Арсеньев Константин Константинович — 25
Арто Дезире д' — 39, 106—110, 131, 176, 193, 552
Асафьев Борис Владимирович — 357, 507, 593, 659, 718, 723 737, 763
Ассиер Александра Андреевна *см.* Чайковская Александра Андреевна
Афанасьев Николай Яковлевич — 75, 120

Байрон Джордж Гордон — 457, 459
Балакирев Милий Алексеевич — 37, 52, 78, 103, 104, 119, 127—131, 154, 156—160, 163, 165, 169, 191, 199, 335, 457—459, 580
Баранецкий — 60
Барбье Жюль — 519, 520
Батюшков Константин Николаевич — 154, 155, 687
Бах Иоганн Себастьян — 29, 87, 122, 322, 449, 450, 474
Бевиньяни Энрико Модесто — 437, 438
Беггров Федор Иванович — 53
Бегичев Владимир Петрович — 356
Беккер Франц Давыдович — 30
Беликович — 27
Белинский Виссарион Григорьевич — 6, 41, 42, 98, 113, 420, 450
Беллини Винченцо — 17
Белосельский, князь — 51
Беляев Митрофан Петрович — 578, 586
Бенкендорф Александр Христофорович — 31
Берлиоз Гектор — 105, 121, 169, 466
Бернандт Григорий Борисович — 239, 755
Берс — 36
Бессель Василий Васильевич — 36, 203, 330, 380
Бетховен Людвиг ван — 29, 37, 69, 89, 105, 120—122, 126, 153, 169, 177, 257, 268, 270, 271, 277, 320, 348, 398, 450, 454, 469, 475, 476, 481, 492, 495, 499, 533, 540, 546, 588, 591, 667, 727, 729
Бизе Жорж — 205, 627, 636
Блок Александр Александрович — 594
Богатырев Павел Иванович — 98
Боденштедт Фридрих — 132
Бозио Анджолина — 37, 38
Бойто Арриго — 555
Борецкий И. П. — 9
Бородин Александр Порфирьевич — 127, 129, 156, 157, 181, 199, 218, 252, 282, 335, 555, 576
Бортнянский Дмитрий Степанович — 455, 687
Боткин Василий Петрович — 450
Брамс Иоганнес — 239, 469, 552, 565, 589

Брандуков Анатолий Андреевич — 254
Бродский Адольф — 246, 248
Бронников Павел Константинович — 76
Брух Макс — 555
Бугаев Николай Васильевич — 92
Бузони Ферруччо — 552, 566
Буренин Виктор Петрович — 529
Бюлов Ганс фон — 238, 239, 479

Вагнер Рихард — 70, 205, 532, 554, 565, 581, 681, 690, 718, 758, 759
Вакар Модест Алексеевич — 10
Вакар Платон Алексеевич — 31
Валлон Анри Александр — 445, 446, 519, 521
Вальзек Берта Осиповна — 100
Вальц Карл Федорович — 436
Варламов Александр Егорович — 17
Васильев (2-й) Василий Михайлович — 650
Васильев (3-й) Михаил Дмитриевич — 631
Васильев Федор Александрович — 215
Вебер Карл Мария — 32, 37, 122
Вейс Жан-Жак — 95
Венкстерн Алексей Алексеевич — 767
Венявский Генрих —53
Венявский Йозеф — 99
Верди Джузеппе — 38, 47, 530, 680, 696
Вержбилович Александр Валерианович — 589
Верни Елена (Августа) Константиновна — 438
Вер-ский Е. — 21
Виардо Полина — 106
Виллуан Александр Иванович — 83
Вильбоа Константин Петрович — 98, 169
Вителяро Николай Францевич — 38
Вольтер Наталия Николаевна — 119
Врубель Михаил Александрович — 635, 636, 638
Всеволожский Иван Александрович — 417, 440, 562, 563, 607, 608, 646, 647, 650, 693

Гагарин, князь — 27
Гайдн Йозеф — 37, 159, 488
Ганслик Эдуард — 135
Геварт Франсуа Огюст — 74
Гейне Бруно Карлович — 589
Гейне Генрих — 170, 171, 325, 326, 593, 701

Гельцер Василий Федорович — 356
Гендель Георг Фридрих — 122, 489
Гензельт Адольф Львович — 25
Геника Ростислав Владимирович — 89, 100
Герард Владимир Николаевич — 34
Гербер Юлий Густавович — 268, 289
Герман Генрих — 11
Герц Генрик — 695, 696
Герцен Александр Иванович — 6, 42, 83—84, 95, 113
Гёте Иоганн Вольфганг — 170, 171, 332, 541, 634
Гиллерт 2-й — 268
Гильдебрандт Франц Николаевич — 589
Глазунов Александр Константинович — 549, 566, 567, 573, 591, 592
Глинка Михаил Иванович — 23, 32, 37—39, 57, 67—69, 78, 82, 89, 97, 99, 100, 105, 115, 117, 119, 123, 131, 137, 143, 153, 157, 174, 178, 194, 199, 216—219, 257, 282, 320, 335, 365, 366, 381, 382, 414, 415, 422, 476, 477, 544, 575, 619, 690
Глюк Кристоф Виллибальд — 122
Гоголь Николай Васильевич — 41, 43, 45, 178, 219, 220, 380, 385, 483, 544
Голицын Алексей Васильевич — 71
Голицын Николай Сергеевич — 25, 26
Голицын Юрий Николаевич — 123
Головинский В. А.— 27, 28
Горский Константин Киприянович — 563
Горький Алексей Максимович — 483
Гофман Эрнст Теодор Амадей — 619, 621
Грановский Тимофей Николаевич — 83, 84
Греков Николай Порфирьевич — 314, 328, 331, 340, 593
Гретри Андре — 661, 693
Гржимали Иван Войтехович — 289, 297, 496
Григ Нина — 553
Григ Эдвард — 552—555, 565, 577
Григорович Дмитрий Васильевич — 43
Григорьев Аполлон Александрович — 95, 144
Губерт Николай Альбертович — 138
Гуд Томас — 451
Гуно Шарль — 110, 530, 552
Гурилев Александр Львович — 17
Гутхейль Александр Богданович — 122
Давыдов Василий Львович — 73
Давыдов Владимир Львович — 569, 582, 713—715
Давыдов Карл Юльевич — 192, 482, 529

Давыдов Лев Васильевич — 53, 55
Давыдов Николай Васильевич — 82
Давыдова Александра Ивановна — 73, 116
Давыдова Александра Ильинична — 12, 53, 55, 56, 58, 71, 73, 75, 93, 116, 139, 210, 432, 570
Давыдова Вера Васильевна — 73, 175
Данте Алигьери — 226, 227, 231, 236
Дараган М. И.— 96
Даргомыжский Александр Сергеевич — 38, 82, 101, 102, 119, 123, 125, 131, 136, 143, 218, 368, 369, 422, 423, 530, 765
Дворжак Антонин — 552
Дебюсси Клод — 627
Дейша-Сионицкая Мария Адриановна — 535
Делиб Лео — 270, 552, 613
Ден Зигфрид — 83
Державин Гаврила Романович — 687, 691, 692
Дерябин Андрей Федорович — 8, 9
Диккенс Чарльз — 45
Дл-й О. — 115
Добролюбов Николай Александрович — 6, 43, 44, 47, 49, 95, 102, 140, 148, 149, 191, 651, 747, 748, 750
Долина Мария Ивановна — 650
Доницетти Гаэтано — 17, 38
Доор Антон Карлович — 99—101, 175
Доре Гюстав — 230, 231
Достоевский Федор Михайлович — 575, 594, 688
Друскин Михаил Семенович — 145
Дубельт Леонтий Васильевич — 42
Дьемер Луи — 582
Дюбюк Александр Иванович — 62, 87, 99, 100
Дюма Александр (сын) — 619
Дюрбах Фанни — 13—15, 17, 19, 20, 22, 570, 571
Дютш Оттон Иванович — 53

Елена Павловна, вел. кн. — 127—130
Ермолова Мария Николаевна — 451, 452, 523
Есипова Анна Николаевна — 472
Ефимов Василий Наумович — 650

Жедринский Александр Александрович — 508
Жоскен Депре (Жоскин де Пре) — 456
Жуковский Василий Андреевич — 67, 139, 519, 520, 687, 692

Заремба Николай Иванович — 53, 63—65, 67, 68, 76, 117, 118
Зарудная Варвара Михайловна — 562, 563
Зике Карл Карлович — 252
Зилоти Александр Ильич — 468, 469, 549, 578
Зотов Владимир Рафаилович — 695

Иванов Александр Андреевич — 483
Иванов Константин Матвеевич — 620
Ignotus *см.* Флеров Сергей Васильевич
Иванов Лев Иванович — 620
Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович — 549, 562, 563
Ирецкая Наталья Александровна — 76

Кадмина Евлалия Павловна — 200, 201
Калинников Василий Сергеевич — 549
Калишевский Яков Степанович — 670
Кальцолари Энрико — 38
Каменская Мария Даниловна — 522, 529
Карабанов Петр Матвеевич — 691
Каракозов Дмитрий Владимирович — 110, 111
Каратыгин Василий Андреевич — 9
Карель Карл Яковлевич — 29, 30
Карцев Г. П. — 508
Кастальский Александр Дмитриевич — 145
Катуар Георгий Львович — 549
Кашкин Николай Дмитриевич — 55, 75, 76, 83, 87—90, 93, 95, 96, 98, 100—102, 106, 110, 118, 119, 124, 126, 133, 134, 137, 139, 145, 157, 158, 187—189, 192, 195, 208, 211, 212, 375, 386, 429, 435, 441, 544, 545, 548, 570, 645—647, 712, 716
Кашперов Владимир Николаевич — 115
Кленовский Николай Семенович — 646
Клименко Иван Александрович — 69
Климентова Мария Николаевна — 435, 437
Климов Александр Александрович — 650
Клиндворт Карл — 101, 493
Ключевский Василий Осипович — 92
Кнехт — 25
Кологривов Василий Алексеевич — 69
Колонн Эдуард — 550
Кольцов Алексей Васильевич — 145
Кольцов Осип — 97
Комиссаржевский Федор Петрович — 204

Кондараки Константин Аристидович — 650
Кондратович Людвиг *см.* Сырокомля Владислав
Кондратьев Геннадий Петрович — 440, 648, 650
Кондратьев Николай Дмитриевич — 210
Конюс Георгий Эдуардович — 549
Конюс Юлий Эдуардович — 200
Корсов Богомир Богомирович — 387, 530, 534
Коссман Бернгард — 88, 99, 100, 120
Крамской Иван Николаевич — 117, 213, 215, 449, 457
Кросс Густав Густавович — 60, 76, 238
Крутикова Александра Павловна — 203
Кузнецов Александр Васильевич — 589
Кузнецов Николай Дмитриевич — 211, 552, 555
Кукольник Нестор Васильевич — 196
Куллак Теодор — 83
Кунин Иосиф Филиппович — 9, 195
Кюи Цезарь Антонович — 77, 208, 238, 239, 289, 369, 370, 439, 441, 459, 530
Кюндингер Рудольф Васильевич — 35—37

Лаблаш Луиджи — 37, 38
Лавровская Елизавета Андреевна — 193, 194
Лагруа Эмма — 38, 39
Лажечников Иван Иванович — 372, 374
Лазари (Ладзари) Константин Н. де' — 102
Ламм Павел Александрович — 136
Ларош Герман Августович — 39, 60—63, 67—70, 75, 77—79, 85, 93, 95, 102, 104, 106, 107, 116—118, 120, 121, 124, 134—136, 139, 141, 143, 155—157, 165, 166, 192, 199, 202, 204, 206, 208, 234, 235, 238, 239, 257, 259, 341, 375, 436, 480, 544, 548, 550, 551, 576, 594, 618, 645, 646
Ласковский Иван Федорович — 129
Лауб Фердинанд — 88, 99—101, 120, 121, 283, 289, 297
Легат — 650
Ленин Владимир Ильич — 5
Леонова Дарья Михайловна — 38
Лермонтов Михаил Юрьевич — 41, 145, 178, 226, 558
Лешетицкий Федор Осипович — 53
Лидия Владимировна *см.* Ольховская Лидия Владимировна.
Липаев Иван Васильевич — 548
Лист Ференц — 51, 63, 69, 73, 83, 122, 129, 130, 157, 159, 173, 239, 460, 482, 527, 577, 581, 583, 610, 674
Литольф Анри Шарль — 69, 239

Лобе Иоганн Христиан — 132
Ломакин Гавриил Якимович — 30, 52, 53
Ломоносов Михаил Васильевич — 127, 128
Лопухины — 92
Люджер — 60
Лядов Анатолий Константинович — 565
Ляпунов Сергей Михайлович — 129

Майков Аполлон Николаевич — 311, 312, 321
Майков Валериан Николаевич — 171
Максимов Леонид Александрович — 549
Малер Густав — 554
Марбрие — 70
Маркс Карл — 445, 447
Мартынов Александр Евстафьевич — 148
Масканьи Пьетро — 566, 567
Маслов Федор Иванович — 31
Массне Жюль — 552
Машевский — 19
Медея *см.* Фигнер Медея.
Мей Лев Александрович — 170, 171, 325, 334, 336—338, 341, 349, 593
Мейербер Джакомо — 38, 47, 530
Мекк Надежда Филаретовна фон — 28, 59, 111, 177, 204, 206, 209, 211, 213, 221, 266, 267, 272, 277, 394, 400, 445, 450, 452, 473, 484, 492, 526, 543, 546
Мельников Иван Александрович — 203, 649, 650
Мендельсон-Бартольди Феликс — 37, 64, 87, 122, 589
Ментер София — 472
Меньшикова Александра Григорьевна — 132, 133
Мерелли Бартоломео — 105, 106, 133
Мериме Проспер — 636
Мерклинг Анна Петровна — 30, 33
Мерме Огюст — 519, 520
Мертен Эрнест — 133
Микеланджело Буонарроти — 450, 451
Милюкова Антонина Ивановна — 208, 209
Минкус Людвиг (Алоизий) Федорович — 268, 283
Мирецкий — 60
Михайлов Максим Дормидонтович — 389
Мицкевич Адам — 578
Молчанов Иван Евстафьевич — 97
Моцарт Вольфганг Амадей — 17, 29, 32, 37, 38, 40, 89, 100, 122, 320, 398, 450, 482, 488, 489, 649, 687, 690, 692, 695, 758—760

Мошковский Морис — 552
Муравьев Михаил Николаевич — 111
Мусоргский Модест Петрович — 150, 198, 199, 218, 338, 393, 422, 530, 535, 576, 611, 615, 765
Мюссе Альфред де — 340, 341, 675
Мюстель Виктор — 626

N. N. (Чайковский П. И.) — 318, 349
Наполеон I, французский император — 652
Направник Эдуард Францевич — 202, 221, 227, 252, 259, 372, 439, 473, 483, 488, 529, 530, 535, 564, 648, 649, 696
Нарышкин — 692
Нежданова Антонина Васильевна — 402
Незнакомец — 125, 196
Некрасов Николай Алексеевич — 7, 42, 43, 111, 141, 178, 651
Никиш Артур — 554, 582
Николай I, русский император — 26, 42
Никулина Надежда Алексеевна — 201
Нильсон Кристина — 193
Ниссен-Саломан Генриетта — 53
Нэлепп Георгий Михайлович — 653
Нюберг-Кашкина Софья Николаевна — 92

Оболенский Дмитрий Александрович — 42, 367
Огарев Николай Платонович — 95
Одоевский Владимир Федорович — 91, 99, 101, 105, 121, 134, 144
Ольгина Ольга Николаевна — 650
Ольденбургский Петр Георгиевич — 24, 25
Ольховская Лидия Владимировна — 12
Ольховский Виктор Иванович — 35
Орлов Дмитрий Алексеевич — 203
Островский Александр Николаевич — 7, 40, 41, 43, 45, 71, 81, 82, 90—92, 96, 98, 115, 118, 132, 136, 138, 141, 146, 148, 149, 152, 165, 187, 197, 201, 210, 219, 236, 374, 747, 748

Павловская Эмилия Карловна — 372, 440, 546, 547, 550, 564, 631, 632
Падилла (Падилла-и-Рамос) Мариано — 109
Палестрина Джованни Пьерлуиджи да — 455, 456
Палечек Иосиф Иосифович (Осип Осипович) — 203, 564
Пальчикова Мария Марковна — 19
Пановский Николай Михайлович — 123
Патти Аделина — 47, 193

Перголезе (Перголези) Джованни Баттиста — 122
Перов Василий Григорьевич — 141
Перовская Софья Львовна — 448
Перро Шарль — 607, 617
Петипа Мариус Иванович — 607, 617, 620, 621, 650
Петрашевский Михаил Васильевич — 27, 92
Петров Осип Афанасьевич — 38
Петрова Настасья Петровна — 23
Петрова Фаина Сергеевна — 665
Пильц Мария Владиславовна — 650
Писарев Дмитрий Иванович — 651
Писемский Алексей Феофилактович — 91
Пиччиоли Луиджи — 40
Плещеев Алексей Николаевич — 91, 92, 115, 170, 171, 331, 432, 597
Погожев Владимир Петрович — 670, 752, 755
Полевой Николай Алексеевич — 196
Полонский Яков Петрович — 368, 380, 386, 595, 701
Помяловский Николай Герасимович — 43
Пороховщиков, купец — 194, 195
Прач Иван — 540
Прокунин Василий Павлович — 169, 202
Прянишников — 283
Прянишников Ипполит Петрович — 529, 670
Пугачев Емельян Иванович — 16
Пуни (Пуньи) Цезарь — 268
Пургольд Александра Николаевна — 199
Пургольд Надежда Николаевна — 199
Пушкин Александр Сергеевич — 31, 41, 43, 73, 145, 148, 178, 369, 398, 400, 412, 415, 420, 439, 448, 463, 504, 529, 530, 535, 542, 578, 594, 614, 622, 652, 655—657, 660, 662, 664, 665, 673—675, 677, 686—688, 692, 743, 749

Рааб Вильгельмина Ивановна — 203, 385
Ратгауз Даниил Максимович — 593, 599, 603, 629
Рахманинов Сергей Васильевич — 549, 591
Рачинский Сергей Александрович — 139, 155
Рейнталер Карл Мария — 77
Ренан Эрнест Жозеф — 95
Ренталер *см.* Рейнталер Карл Мария.
Репин Илья Ефимович — 60, 558
Решке Жан (Ян) де — 563
Решке Эдуард де — 563
Римский-Корсаков Николай Андреевич — 78, 104, 105, 119, 129, 156,

162, 166, 178, 194, 201, 218, 221, 223, 252, 335, 393, 454, 480, 530, 540, 544, 567, 574, 648, 696
Ристори Аделаида — 40
Рихтер Ганс — 246
Рихтер Святослав Теофилович — 442
Романов — 10
Романов Константин Константинович — 369
Россини Джоаккино — 17, 29, 38, 487
Ростопчина Евдокия Петровна — 170, 171
Рубец Александр Иванович — 60, 67, 68
Рубинштейн Антон Григорьевич — 36, 49—53, 55, 56, 64—69, 71—77, 82—83, 85, 99, 103, 114, 117—120, 132, 239, 335, 380, 422, 436, 468, 696, 703, 704
Рубинштейн Вера Александровна — 436
Рубинштейн Николай Григорьевич — 50, 75, 76, 81—91, 99, 103, 105, 108, 109, 114, 115, 118, 120, 122—124, 126, 128—130, 133, 136—138, 155, 158, 174, 179, 189, 192, 194, 195, 205, 221, 227, 238, 239, 243, 252, 259, 266, 268, 356, 380, 434—437, 441, 442, 468, 473, 477, 483, 493, 496, 545
Рукавишников Николай Константинович — 692
Рутенберг А. И. — 26
Рыбасов Иван Иосифович — 60

Саванелли Харлампий Иванович — 60, 61
Садовский Пров Михайлович — 92, 98, 187
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович — 42, 43, 195, 213, 448, 452, 652, 753
Самарин Иван Васильевич — 136—138, 201, 434
Самойлов Василий Васильевич — 9,
Сапельников Василий Львович — 549
Сараджев Иван Федорович — 563
Сафонов Василий Ильич — 124, 442
Сен-Санс Камиль — 239, 356, 555
Серов Александр Николаевич — 30—32, 37, 69, 70, 75—78, 88, 89, 132, 380
Симаков В. И. — 751
Скордули Е. Г. — 76
Скотт Вальтер — 220
Славина Мария Александровна — 633, 650
Славянский Дмитрий Александрович — 168, 195—197
Слонимский Юрий Иосифович — 363
Снеткова Фанни Александровна — 148
Собещанская Анна Иосифовна — 268, 270

Собинов Леонид Витальевич — 404, 507
Соболев Владимир Федорович — 650
Соколов Петр Алексеевич — 21
Соллогуб Владимир Александрович — 91, 139
Софронов Алексей Иванович — 545, 547, 768
Спасская Аделаида Львовна — 65
Спиноза Бенедикт — 559—561, 697, 698
Стасов Владимир Васильевич — 24, 25, 29, 30, 41, 112, 113, 118, 140, 166, 199, 200, 220, 221
Степняк-Кравчинский Сергей Михайлович — 446, 447
Стравинский Игорь Федорович — 627, 628
Стравинский Федор Игнатьевич — 529, 643
Страделла Алессандро — 122
Страхов Николай Николаевич — 95
Суворин Алексей Сергеевич — 449, 555
Суриков Иван Захарович — 432
Сырокомля Владислав (Л. Кондратович) — 341, 342
Сюзор Георгий — 27, 29, 33

Тамберлик Энрико — 38
Танеев Сергей Иванович — 5, 166, 167, 198, 227, 238, 239, 252, 267, 268, 270, 271, 277, 370, 380, 381, 425, 442, 449, 455, 456, 468, 470, 472, 477, 496, 544, 549, 567, 570, 578, 581—583, 586, 689, 690, 712, 725, 733, 755—768
Тарновские — 111
Тирон — 60
Толстой Алексей Константинович — 170, 171, 423, 504, 506, 509, 510, 515—517, 593
Толстой Лев Николаевич — 42, 168, 169, 205, 206, 306, 337, 399, 558, 559, 571, 594, 751, 768
Тома Амбруаз — 552
Тургенев Иван Сергеевич — 34, 42, 45, 47, 575
Турчанинов Иван Николаевич — 34
Тютчев Федор Иванович — 44, 332

Уланова Галина Сергеевна — 359, 612
Успенский Николай Васильевич — 43

Фаминцын Александр Сергеевич — 130
Фет Афанасий Афанасьевич — 34, 35, 44
Фигнер Медея Ивановна — 564, 649—651, 662, 697
Фигнер Николай Николаевич — 564, 565, 649—651, 698
Филиппов — 20, 22, 32

Фитценгаген Вильгельм Федорович — 283, 289, 496
Фицтум Александр Иванович — 36
Флеров Сергей Васильевич — 439
Фолькман Роберт — 77
Фонтэн Марго — 617
Франклин Вениамин — 677
Фрей Ялмар Александрович — 650
Фриде (Фридэ) Нина Александровна — 650

Хилле Оскар Федорович — 589
Хохлов Павел Акинфиевич — 438, 440

Цветкова Елена Яковлевна — 631
Цезарь Юлий Гай — 12
Цур-Мюлен — 60

Чаев Николай Александрович — 91
Чайковская Александра Андреевна — 11—13, 17, 20, 21, 23, 28, 33, 35
Чайковская Александра Ильинична *см.* Давыдова Александра Ильинична
Чайковская Елизавета Михайловна *см.* Александрова Елизавета Михайловна.
Чайковская Зинаида Ильинична — 12, 21
Чайковская Прасковья Владимировна — 478
Чайковский Анатолий Ильич — 21, 53, 63, 73, 114, 123, 444, 512, 561, 570
Чайковский Илья Петрович — 8—13, 16, 20, 21, 31, 32, 35—37, 40, 53, 56—59, 70, 109
Чайковский Ипполит Ильич — 12, 28, 53, 512
Чайковский Модест Ильич — 13, 14, 20—22, 32, 34, 51, 53, 57, 59, 61, 62, 69, 71, 73, 74, 85, 92, 93, 110—112, 116, 137, 148, 151, 205, 226, 289, 356, 394, 436, 439, 472, 512, 544, 552, 555, 557, 570, 571, 574, 589, 608, 631, 646, 648, 695, 716
Чайковский Николай Ильич — 12, 20, 23, 53, 57, 512
Чайковский Петр Федорович — 8
Чернавин Дмитрий А.— 77
Чернышевский Николай Гаврилович — 6, 43, 60, 81, 95, 651
Чехов Антон Павлович — 146, 557—560, 751
Чехов Михаил Павлович — 751
Чиарди Чезаре — 64

Шарвенка Франц Ксаверий — 552
Шебалин Виссарион Яковлевич — 136

Шевченко Тарас Григорьевич — 338, 339
Шекспир Вильям — 158, 159, 166, 220, 236, 315, 365, 444
Шерре Эдмон — 95
Шестакова Людмила Ивановна — 23, 199
Шиллер Фридрих — 70, 240, 445, 519—522, 525, 687, 692
Шиловская-Вердеревская Мария Васильевна — 101
Шиловский Владимир Степанович — 101, 210
Шиловский Константин Степанович — 101, 102, 210, 394
Шишков Матвей Андреевич — 374
Шмеллинг — 20
Шопен Фридерик — 19, 89, 177, 495
Шопенгауэр Артур — 457
Шпажинская Юлия Петровна — 550, 568, 644
Шпажинский Ипполит Васильевич — 550, 629—633, 644
Шпор Людвиг — 29
Шрадик Генри — 114
Шрамек Иван Осипович — 133
Штраус Иоганн — 74, 75
Штраус Рихард — 552
Шуберт Карл Богданович — 36, 53
Шуберт Франц — 37, 87, 194, 320, 450
Шуман Клара — 25
Шуман Роберт —37, 69, 87, 89, 122, 132, 169, 493, 495, 502
Шумский Сергей Васильевич — 136, 452

Щербина Николай Федорович — 330, 331

Энгельс Фридрих — 445
Эпштейн Эдуард Осипович — 563
Эрдмансдерфер Макс — 124, 459, 478, 479, 488
Эсхил — 767

Южин-Сумбатов Александр Иванович — 131
Юносова Юлия Александровна — 650
Юргенсон Петр Иванович — 19, 87, 88, 98, 100, 122, 123, 170, 179, 305, 417, 432, 433, 468, 474, 570, 648, 656, 756

Языков Александр Петрович — 26, 27
Яковлев Василий Васильевич — 190, 548
Яковлев Леонид Георгиевич — 650
Ямонд (2-й) — 27
Ян Отто — 695
Ярустовский Борис Михайлович — 132
Ястребцев Василий Васильевич — 574

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 5
Глава первая. Детство 8
Глава вторая. Годы учения 24
Глава третья. Петербургская консерватория 52
Глава четвертая. Чайковский в 60-е годы 80
Глава пятая. Первые выступления 114
Глава шестая. Сочинения 60-х годов . . . 140
Глава седьмая. 70-е годы в Москве . . . 189
Глава восьмая. Творчество 1870—1878 годов 216
Глава девятая. Годы творческих исканий (1878—1885) 432
Глава десятая. Произведения 1878—1885 годов 459
Глава одиннадцатая. Последние годы жизни (1885—1893) 543
Глава двенадцатая. Творчество 1885—1893 годов 577
Заключение 747
Приложение. Заметки С. И. Танеева на полях клавира «Пиковой дамы» 755
Даты жизни и творчества 769
Указатель произведений 788
Указатель имен 801

Альшванг Арнольд Александрович

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

Редактор *Е. Сысоева.* Художник *Ю. Марков.* Худож. редактор *Ю. Зеленкова.* Техн. редактор *М. Ильина, Т. Сучкова.* Корректор *Г. Мартемьянова.*

Сдано в набор 27/XI—69 г. Подписано к печати 24/IX—70 г. А10465. Формат бумаги 84×108$^{1}/_{32}$. Печ. л. 25,56 Усл. печ. л. 42,94 Уч.-изд. л. 42,47 (включая вклейку) Тираж 13 000 экз. Изд. № 6468. Т. п. 70 г. № 793. Зак. 396. Цена 3 р. 02 к. на бумаге № 1

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.
Типография № 5
Москва, Мало-Московская, 21.