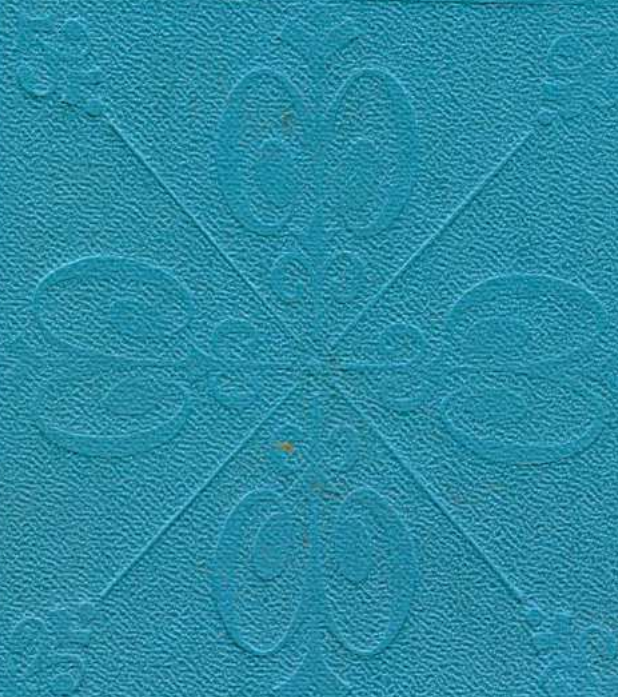


WWW.LIBCLASSICMUSIC.RU

*Петр
Ильич
ЧАЙКОВСКИЙ*



Русские и советские композиторы

*Петр Ильич
Чайковский
1840—1893*

Библиотечная серия

Г.А. Прибегина

Петр Ильич
ЧАЙКОВСКИЙ

Издательство «Музыка» Москва
1983

Художник Д. Бязров

П $\frac{4905000000-049}{026(01)-83}$ 582-83

© Издательство «Музыка», 1983 г.

К читателю

Последняя четверть XX века. Позади глубокие социальные преобразования, охватившие почти все народы планеты Земля: две мировые войны, десятки острых политических конфликтов, связанных с неустанным поступательным движением народов к осуществлению вековой мечты о Свободе, Равенстве и Братстве, образование Советского государства и стран социалистического содружества. Свершилась невиданная научно-техническая революция, позволившая Человеку преодолеть земное притяжение и начать освоение Космоса, осуществить полеты к планетам солнечной системы, расщепить атом, проникнуть в тайну молекулярного строения материи, создать «умные» машины, способные «мыслить» и даже заниматься творчеством. Многое из того, что ранее было полетом фантазии, стало действительностью.

Наступил процесс бурного развития средств массовой информации и коммуникации: радио и телевидение практически исключили теперь понятие расстояния, которое отделяло страны и народы. Все области, жанры искусства и литературы пополнились произведениями, созданными по самому «последнему слову науки и техники» — с использованием новейших и сложнейших средств изобретательности... Но вот, казалось бы, парадокс: чем больше появляется разновидностей этого нового, тем чаще привлекают к себе произведения искусства классического — искусства вечного, не стареющего, а, наоборот, раскрывающего все новые глубины и красоты. Все большее волнение и наслаждение доставляют шедевры драматургии Шекспира и Мольера, живописи Рафаэля и Рембрандта, скульптуры Леонардо да Винчи и Микеланджело, прозы Диккенса и Толстого, поэзии Гёте и Пушкина,

полифонии Баха и Генделя, симфонического творчества Моцарта и Бетховена, оперного искусства Вагнера и Верди. На одном из первых мест среди композиторов, чьи произведения, по свидетельству неумолимой статистики, звучат наиболее часто во всем мире, стоит имя Петра Ильича Чайковского.

Монументальная фигура этого композитора-симфониста, патриота и гражданина, поднявшего русское музыкальное искусство на недостижимую высоту, возвышается среди великих художников XIX века. Но вместе с тем, благодаря высокому строю своего гуманизма и художественных идеалов, удивительной доходчивости, доступности воплощения человеческих чувств и мыслей, подлинной народности и демократизму, музыка Чайковского стала неотъемлемой частью нашей жизни.

О Чайковском написаны сотни книг на разных языках — на его родине и за ее пределами. В них повествуется о жизни и творчестве композитора, исследуются закономерности его музыкального стиля и языка. Отмечая новаторство гениального мастера, музыкальные ученые и композиторы утверждают, что величайший симфонист стал истинным наследником Бетховена, отразив в своих произведениях современную эпоху и современного человека. Раскрывая многосторонние связи музыки Чайковского с фольклором, они указывают на исключительное разнообразие претворенных композитором интонационных истоков: русского, украинского, польского, итальянского, французского народного творчества. При этом с какой бы фольклорной сферой ни соприкасался в своих произведениях композитор, он оставался подлинно национальным.

В своем творчестве Чайковский не только использовал фольклорные мелодии, но и создал музыкальный язык, органически связанный с народной стихией, с музыкальной жизнью и бытом современной эпохи. Однако национальная ограниченность была чужда Чайковскому. Он считал, что ценность любой национальной культуры возрастает по мере ее доступности всем народам. И действительно, его музыка стала подлинно интернациональной, завоевав мировое признание.

*«...Нет другой дороги,
как музыка»*

В Москве. «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 событие в России после „Юдифи“*; она неизмеримо выше (по вдохновению и работе) „Рогнеды“... 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 лгу... Ваши творения начнутся, может быть, только через пять лет; но эти, зрелые, классические, превзойдут все, что мы имели после Глинки», — читал Петр Ильич. Это было письмо из Петербурга, откуда всего лишь неделю назад, 6 января 1866 года, он приехал в Москву. Здесь, в чужом городе, начиналась новая жизнь, и так нужна была поддержка. Тем ценнее оказалось горячее дружеское участие Германа Августовича Лароша и его отзыв о кантате на оду Ф. Шиллера «К радости».

Правда, пригласивший Петра Ильича в Москву Николай Григорьевич Рубинштейн встретил ученика своего брата — директора Петербургской консерватории, всемирно известного пианиста, дирижера и композитора Антона Григорьевича Рубинштейна — необычайно радушно и гостеприимно поселил в своей квартире. Чайковский стал преподавателем в музыкальных классах Русского музыкального обще-

ства, а с осени этого же года профессором новой, второй в России, консерватории. Московские преподаватели — Николай Дмитриевич Кашкин (давний приятель Лароша) и Карл Карлович Альбрехт, показавшиеся ему хорошими музыкантами, — приняли его с такой искренней симпатией, что сразу же и навсегда между ними установились дружеские отношения.

И все же беспокойство не покидало Петра Ильича. Сможет ли он, занимаясь уроками 27 часов в неделю, всецело отдаваться творчеству, к которому стремился так страстно и ради которого решился покинуть службу в департаменте Министерства юстиции, сулящую обеспеченное настоящее и будущее? А вот Ларош, его самый строгий критик, чей тонкий ум и музыкальное дарование он ставит так высоко, уверен в его правильном выборе.

С особой благодарностью оценил теперь Петр Ильич поддержку отца. Он видел огорчение Ильи Петровича, потому что не исполнил его надежд на служебную карьеру юриста, а добровольно бедствовал, пока учился в музыкальных классах и в Петербургской консерватории. Но отец никогда не упрекал сына. Напротив, с теплым участием осведомлялся о намерениях и планах, всячески одобрял его. «Много, много я обязан ему, — думал Петр Ильич. — Каково бы мне было, если бы судьба дала мне в отца тиранического самодура...»

Да и Саша, повзрослевшая сестра Саша (она недавно вышла замуж за Льва Васильевича Давыдова — сына декабриста — и уехала с ним на Украину, в имение Каменка) разделяла всегда увлеченность брата музыкой и поддерживала своей верой в него...

Итак, начиналась служба на музыкальном поприще. Экзамены у желающих поступить в музыкальные классы приняты, хотя немало приводило в смущение обилие «кринолинов и шиньонов» — хорошеньких девиц. Но постепенно робость проходила, и на занятиях с учениками устанавливался необходимый контакт. Им нравился новый учитель — «молодой, с миловидными, почти красивыми чертами лица, с глубоким, выразительным взглядом

красивых темных глаз, с пышными, небрежно зачесанными волосами, с чудной русой бородкой». «Он входил в класс быстрой походкой, с руками за спиной, слегка наклонив голову и смотря перед собой сосредоточенным и, как нам казалось, острым взглядом серых глаз. Петр Ильич садился к фортепиано, брал карандаш, продев его между пальцами так, что второй и четвертый пальцы оказывались на карандаше, а третий под ним, а иногда наоборот и, не выпуская его из пальцев, проигрывал наши задачи; на секунду остановившись, быстрым и резким движением подчеркивал скобкой параллельные квинты и октавы, продолжал затем игру далее. Заметно было, что наши ошибки раздражали его. Объясняя правила гармонии, Петр Ильич не переставал прохаживаться по классу, характерно заложив руки за спиной, слегка наклонившись вперед». «В обращении с учениками Петр Ильич был удивительно мягок, деликатен и терпелив... Изложение Чайковского, его замечания, объяснения и поправки были замечательно ясны, сжаты и удобопонятны... различные правила он любил иллюстрировать ссылками на Глинку и Моцарта... как учитель он был симпатичным, дельным, добросовестным». Таким остался он в памяти своих учеников по классу гармонии, оркестровки и композиции пианиста Ростислава Геники и скрипача Александра Литвинова.

Почти двенадцать лет преподавал Чайковский в консерватории. И хотя в последние годы служба стала чрезвычайно тяготить, унося самое «драгоценное в жизни» время для творчества, сочинения музыки, дела консерватории всегда интересовали его, и он постоянно принимал в них участие, был полон энтузиазма в формировании отечественного музыкального образования. Уже в первые годы педагогической деятельности со свойственной ему горячностью Петр Ильич заседал в различных комитетах, писал инструкции, составлял программы по курсу гармонии, методические работы, делал доступными для учеников консерватории и других русских музыкантов книги зарубежных авторов. Он перевел с французского «Руководство к инструмен-

товке» бельгийского музыкального ученого, композитора Франсуа Геварта и в предисловии к этому изданию, опубликованному в 1866 году, написал: «Настоящий перевод сделан в видах пользы той части русского юношества, которая посвятила себя всестороннему изучению искусства в наших двух, покамест единственных, консерваториях. Ученики этих благодетельных учреждений, долженствующих рано или поздно избавить наше родное искусство от язвы дилетантизма, снедающей юное произрастание русской музыки, найдут в книге Геварта здравый и дельный взгляд на оркестровые силы вообще и индивидуальность каждого инструмента в особенности».

В 1869 и 1870 годах вышли и другие переводы, сделанные Чайковским с немецкого: «Жизненные правила и советы молодым музыкантам» Роберта Шумана и «Музыкальный катехизис» Иоганна Лобе. Он создал первый в России учебник по гармонии музыки («Руководство к практическому изучению гармонии»), который вышел в свет в 1872 году, а затем был переведен на немецкий и английский языки (издания 1899 и 1900 годов).

Многие известные впоследствии русские музыканты — композиторы и исполнители — были учениками Петра Ильича по Московской консерватории, многие обязаны своим профессиональным развитием той помощи, которую он оказывал своими советами и участием на протяжении всей жизни.

Уже в первое время пребывания в Москве Чайковский стремился поближе узнать жизнь города во всем ее разнообразии. Он посещал театры, Артистический кружок, где читали свои произведения А. Н. Островский, А. Ф. Писемский и другие русские писатели, выступали знаменитые артисты Малого театра и музыканты; с удовольствием ходил в маскарады и в парки — на народные гуляния, балаганы, в цирк, в зоологический сад. Выработанная с детства привычка строго распределять свое время выручала и здесь: он успевал во всем. Постоянно он бывал в Английском и Коммерческом клубах, где можно было почитать журналы или выбрать интересующие его книги. Читая «Пиквик-

ский клуб» Диккенса, он смеялся от всей души. «Советую вам прочитать эту вещь,—писал он своим младшим братьям-близнецам Анатолию и Модесту, в воспитании которых после смерти матери (1854) принимал самое горячее участие,—уж если довольствоваться чтением беллетристики, то по крайней мере нужно выбирать таких писателей, как Диккенс. У него много общего с Гоголем—та же непосредственность и неподдельность комизма, то же уменье двумя малейшими чертами изобразить целый характер, хотя глубины гоголевской в нем нет».

Но чаще всего Петр Ильич посещал концерты. В одном из них, 4 марта 1866 года, Николай Григорьевич дирижировал его увертюрой фа мажор, которая игралась впервые. Это был большой публичный успех, приятный особенно тем, что на репетиции музыканты даже аплодировали, а на ужине, данном Рубинштейном после концерта, молодому композитору была устроена орация. «Не скрою,—пишет он сестре,—что это обстоятельство прибавило Москве в моих глазах много прелести».

Московская жизнь постепенно становилась привычной. Петр Ильич отдавался работе. Прилежание, увлеченное занятие своими сочинениями удивляли даже Николая Григорьевича.

Мартовские каникулы Петр Ильич проводил в Петербурге у родных. Здесь, просматривая однажды в кафе номер «Санкт-Петербургских ведомостей», он увидел рецензию Ц. А. Кюи, написанную на кантату «К радости», исполненную более трех месяцев назад. Болью резанули ядовитые слова: «...Консерваторский композитор г. Чайковский совсем слаб. Правда, что его сочинение (кантата) написано 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».

Сколько будет еще впереди таких неожиданных тяжелых ударов? «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,— рассказывал впоследствии Петр Ильич.— 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“».

Но вот пришло письмо от Лароша, который так высоко оценил кантату и поверил в его музыкальную будущность, высокое призвание. Да ведь и консерваторские экзаменаторы положительно оценили сочинение. Нет, не случайно свою жизнь он решил посвятить музыке!

Путь в музыку. Вспоминались Петру Ильичу тихие летние вечера в Воткинске, когда он вместе с сестрой Сашей, братьями (Коля старший, Ипполит на три года моложе) и любимой гувернанткой Фанни Дюрбах, любясь изумительно красивым заходом солнца, слушал нежные и грустные народные напевы. Вспоминались и прогулки в Алапаевске на живописную скалу «Старик и старуха» с загадочным эхо, катание в лодках по реке Нейве и хор мужиков. Первые уроки музыки с горячо и нежно любимой «мамашечкой», показавшей ему ноты и научившей играть на рояле. Пение матери и любительский кружок сослуживцев отца, в котором сам Илья Петрович играл на флейте. Екатеринбургский оркестр. Звуки механического органа — оркестрины, воспроизводившей арии из опер Моцарта, Доницетти и Россини, на темы из которых Петр Ильич уже сам с пяти лет любил «фантазировать» на рояле. Ему казалось, что сочинять он стал с тех пор, как узнал музыку. Звуки музыки он слышал постоянно и тогда, когда никто другой их не слышал. Однажды после какого-то праздника, когда все уже легли спать, Фанни Дюрбах застала его в слезах: «О, эта музыка, музыка!.. Избавьте меня от нее! Она у меня здесь, здесь,— рыдая и указывая на голову, говорил мальчик,— она не дает мне покоя!»

А когда мальчику не разрешили играть на рояле, боясь его перевозбуждения, он «играл», барабана пальцами по столу или оконной раме. Потом начались уроки музыки у Марии Марковны Пальчиковой (с благодарностью Чайковский будет до конца

жизни высылать ей субсидию), ее сменил учитель Филиппов. И в Петербурге, в пансионате, а потом в Училище правоведения, он был неразлучен с музыкой. «...Никогда не покидаю фортепиано, которое меня очень радует, когда я грустен». «Недавно я играл в Училище на рояле. Я начал играть „Соловья“ и вдруг вспомнил..., что это всегда была ваша любимая вещь»,—писал он матери.

В училище К. Я. Карель просиживал часами со своим учеником, «любясь зачатками его таланта и его страстным прилежанием к фортепианной игре».

Всеобщий любимец, благодаря мягкости и деликатности в обращении, Петр Ильич приобщал своих товарищей к опере, французскому театру. Часто, сидя за фортепиано, фантазировал он на любую заданную тему, которую мог варьировать бесконечно (обычно это были импровизации на темы из новых опер). А иногда он забавлял всех, показывая музыкальные фокусы,—угадывал тональности и играл на рояле с закрытой полотенцем клавиатурой.

Первыми произведениями, которые начинающий композитор записал, были вальс для фортепиано, романсы «Мой гений, мой ангел, мой друг» на стихи А. А. Фета (творчество этого поэта будет привлекать его и в дальнейшем), «Песнь Земфиры» на стихи из пушкинских «Цыган». Начал сочинять шуточную оперу «Гипербола». Музыка все больше заполняла его жизнь. Он стал принимать участие в хоре Училища правоведения, где пел сначала дискантом, а затем альтom; брал уроки музыки у итальянца Пиччиоли; слушал оперы и концерты с друзьями-правоведами, играл с ними в четыре руки симфонии Бетховена. Часто играл и пел своим младшим братьям-близнецам моцартовского «Дон-Жуана», отрывки из «Волшебного стрелка» Вебера и «Моисея» Россини.

Важным событием той поры стало знакомство с оперой Моцарта «Дон-Жуан» в исполнении итальянской труппы в Петербурге. Спустя более двадцати лет он признается: «Музыка „Дон-Жуана“ была первой музыкой, произведшей на меня потрясающее впечатление. Она возбудила во мне святой восторг, принесший впоследствии плоды. Через нее я проник

в тот мир художественной красоты, где витают только величайшие гении. До тех пор я знал только итальянскую оперу. Тем, что я посвятил свою жизнь музыке,—я обязан Моцарту».

Во время пребывания в училище в 1855—1858 годах Чайковский занимался у пианиста Рудольфа Кюндингера, приехавшего в Россию пять лет назад. Учитель сразу заметил выдающиеся способности воспитанника. «...Поразительная тонкость слуха, память, отличная рука, но все это не давало повода предвидеть в нем не только композитора, но даже блестящего исполнителя... Единственное, что до некоторой степени останавливало мое внимание,—это его импровизации, в них действительно смутно чувствовалось что-то не совсем обыкновенное. Кроме того, гармоническое чутье его иногда поражало меня. С теорией музыки он тогда едва ли был еще знаком, но когда мне случалось показывать ему мои сочинения, он несколько раз давал мне советы по части гармонии, которые большей частью были дельны». А затем Петр Ильич брал уроки теории музыки у брата Р. Кюндингера — Августа.

Осенью 1859 года Петр Ильич поступает в открывшиеся музыкальные классы при Русском музыкальном обществе. А через два года, уже будучи чиновником Министерства юстиции, в знаменательные дни празднования 1000-летия России он подает новое заявление в дирекцию РМО о приеме в открывшуюся консерваторию. Самое сокровенное поверяет он сестре: «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 хочу только делать то, к чему меня влечет призвание; буду ли я знаменитый композитор или бедный учитель, но совесть моя будет спокойна... Службу, конечно, я окончательно не брошу до тех пор, пока не буду окончательно уверен в том, что я артист, а не чиновник».

В мае 1863 года Чайковский окончательно решил отказаться от жалованья и штатного места и был причислен к Министерству юстиции, чтобы

иметь возможность при необходимости вернуться на службу.

«Конечно, я не много выиграл в материальном положении,— снова пишет он сестре,— но, во-первых, 1) я надеюсь в будущем сезоне получить место в консерватории (помощника профессора); во-2), я уже достал себе на будущий же год несколько уроков; в-3),— 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, это не в моем характере), а говорю с тобой откровенно и без всякой ложной скромности».

Приняв твердое решение посвятить себя музыке, Чайковский страстно овладевает профессиональными знаниями. От занятий в фортепианном классе он был освобожден, так как преподаватели считали его достаточно подвинутым. И он действительно, по свидетельству современников, имел талант пианиста, играя не только «по-композиторски», но и выступая в концертах с сольным исполнением фортепианных пьес либо аккомпанируя певцам или инструменталистам. «Никогда с этого времени он ни у кого не брал фортепианных уроков, но сравнительно долго сохранил силу и беглость пальцев: фортепианные способности его были огромные, и много лет спустя, уже в бытность его профессором Московской консерватории, Николай Рубинштейн, если не ошибаюсь, предлагал ему заниматься с ним частным образом. Не любивший ничего серьезного делать вполсилу, Петр Ильич отказался, вероятно потому, что боялся увлечься и предметом, и учителем и, таким образом, отнять у себя время, которое именно тогда, при множестве уроков в консерватории, наибольшее число которых совпадало с наибольшим

разгаром его плодovitости, требовалось ему в огромных размерах»,— вспоминает Г. А. Ларош.

На ученических музыкальных вечерах, когда выступали хор и оркестр, самым усердным помощником Антона Григорьевича в организации концертов был Петр Ильич. «Он и аккомпанировал хору, и репетировал иногда с новоиспеченным оркестром, и участвовал в нем как литаврист, умевший своим стойким ритмом поддержать часто сбивавшийся с пути истинного оркестр. Хоровое пение в особенности привлекало внимание Чайковского»,— писала А. Л. Спасская.

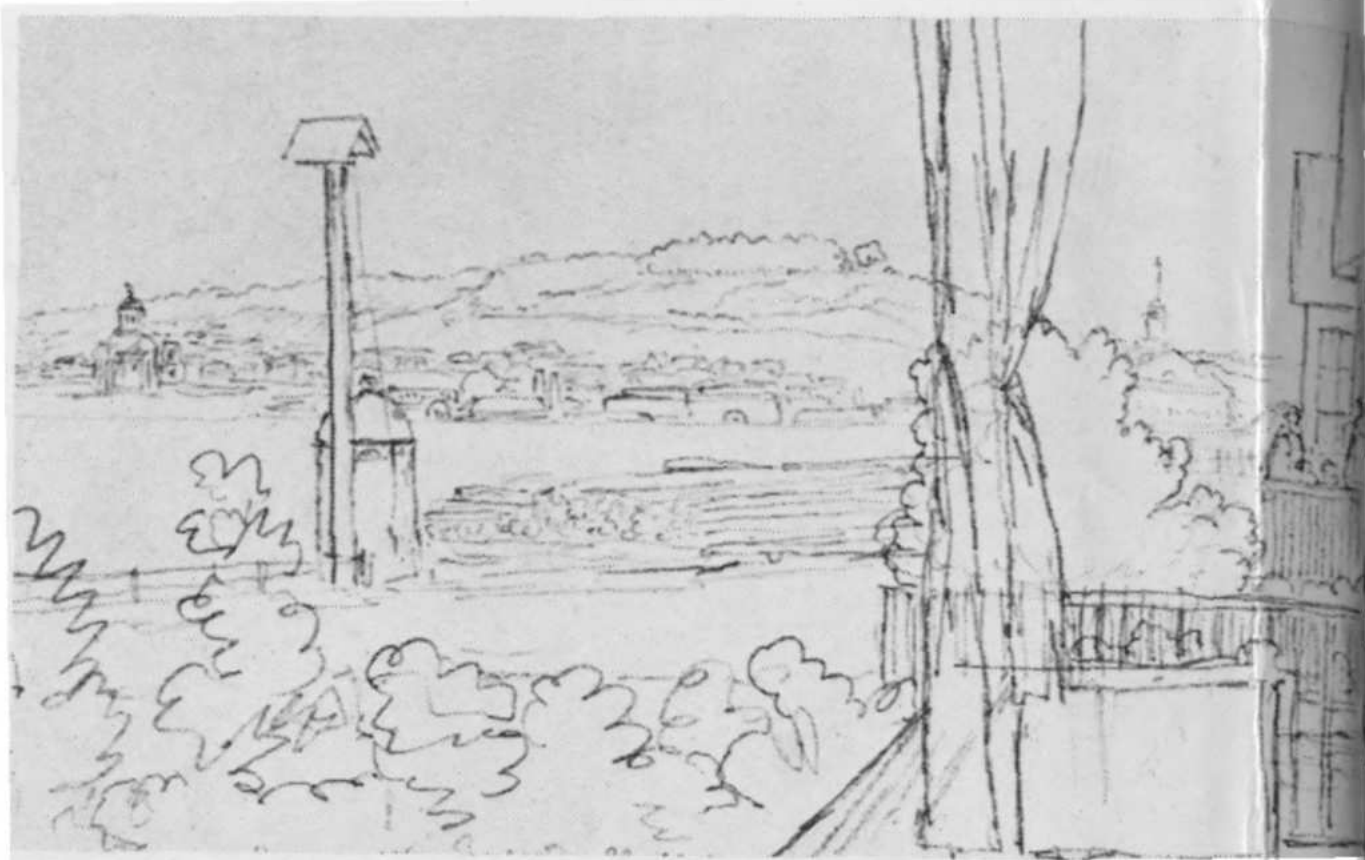
Участвовал Чайковский в ученическом оркестре и сам— в качестве флейтиста. (Флейту Петр Ильич любил с детства: ведь отец владел этим инструментом. Не случайно и в творчестве композитора флейта занимает далеко не последнее место.) Для этого пришлось два года заниматься по классу флейты у профессора Цезаря Чиарди— знаменитого итальянского флейтиста-виртуоза, который преподавал в консерватории и был солистом оркестра Итальянской оперы в Петербурге. Своему профессору Чайковский аккомпанировал на музыкальных вечерах. В оркестре Петр Ильич играл партию второй флейты и принимал участие в исполнении симфоний Гайдна и других сочинений. А на одном из ученических вечеров, устроенном по случаю пребывания в Москве знаменитой пианистки Клары Шуман, жены немецкого композитора, в ее присутствии вместе с другими учениками исполнил квартет для четырех флейт Д. Кулау.

По теории музыки, занимаясь у Николая Ивановича Зарембы, Чайковский писал необычайно трудные, огромные по объему задачи, удивляя своим трудолюбием и энергией. С не меньшим рвением он занимался и композицией у А. Г. Рубинштейна.

Антон Григорьевич рассказывал впоследствии Н. Д. Кашкину, как однажды в классе композиции задал Петру Ильичу «написать контрапунктические вариации на данную тему и прибавил, что в подобной работе имеет значение не только ее качество, но и количество, предполагая при этом, что он напишет десяток-другой вариаций, а вместо того на



П. И. Чайковский. 1859 год



Пруд перед домом Чайковских в Воткинске.
С рис. поэта В. А. Жуковского «Воткинский завод».

Дом в Воткинске
Здесь 25 апреля (7 мая) 1840 года родился
П. И. Чайковский

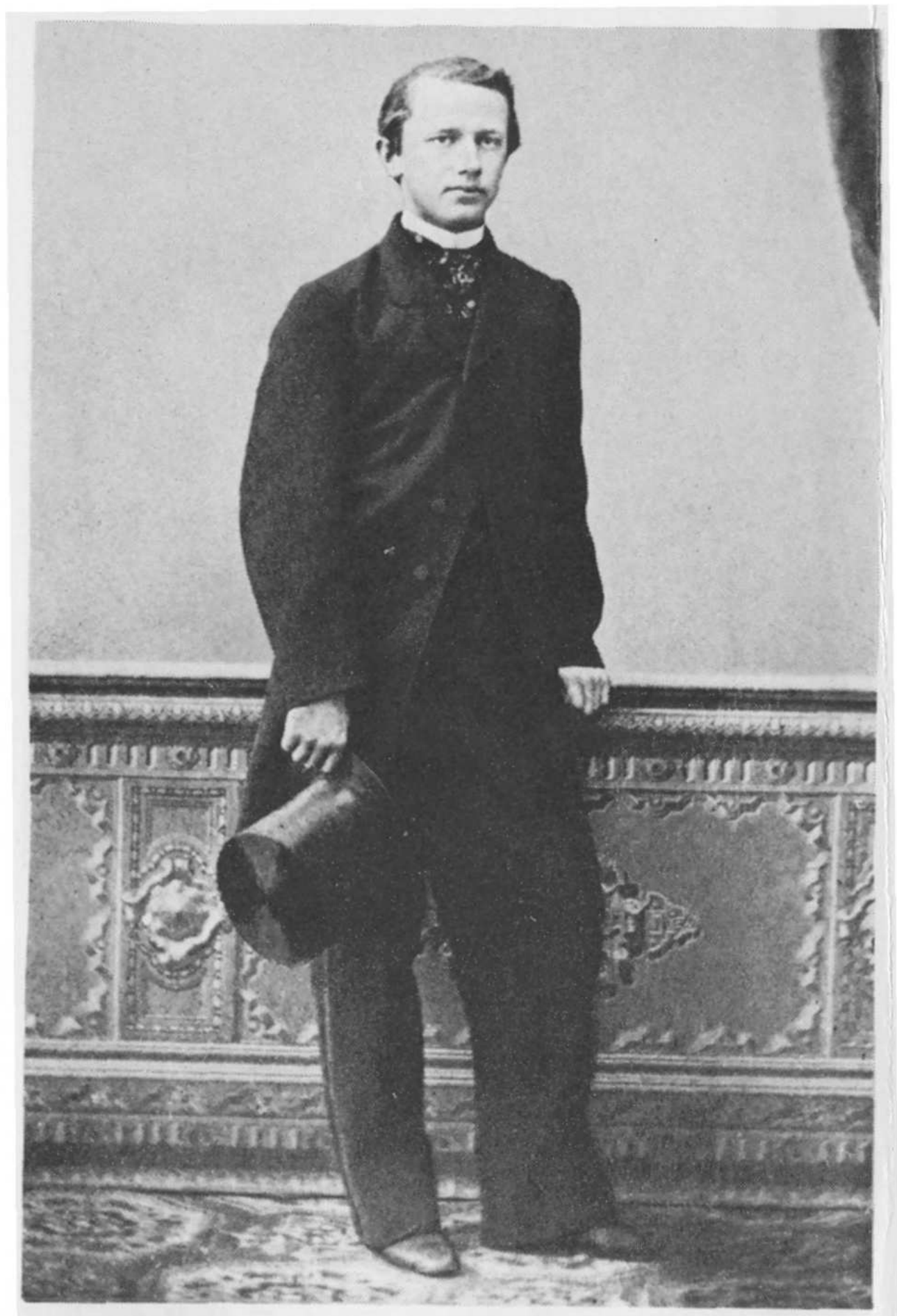


Семья Чайковских, 1848 год

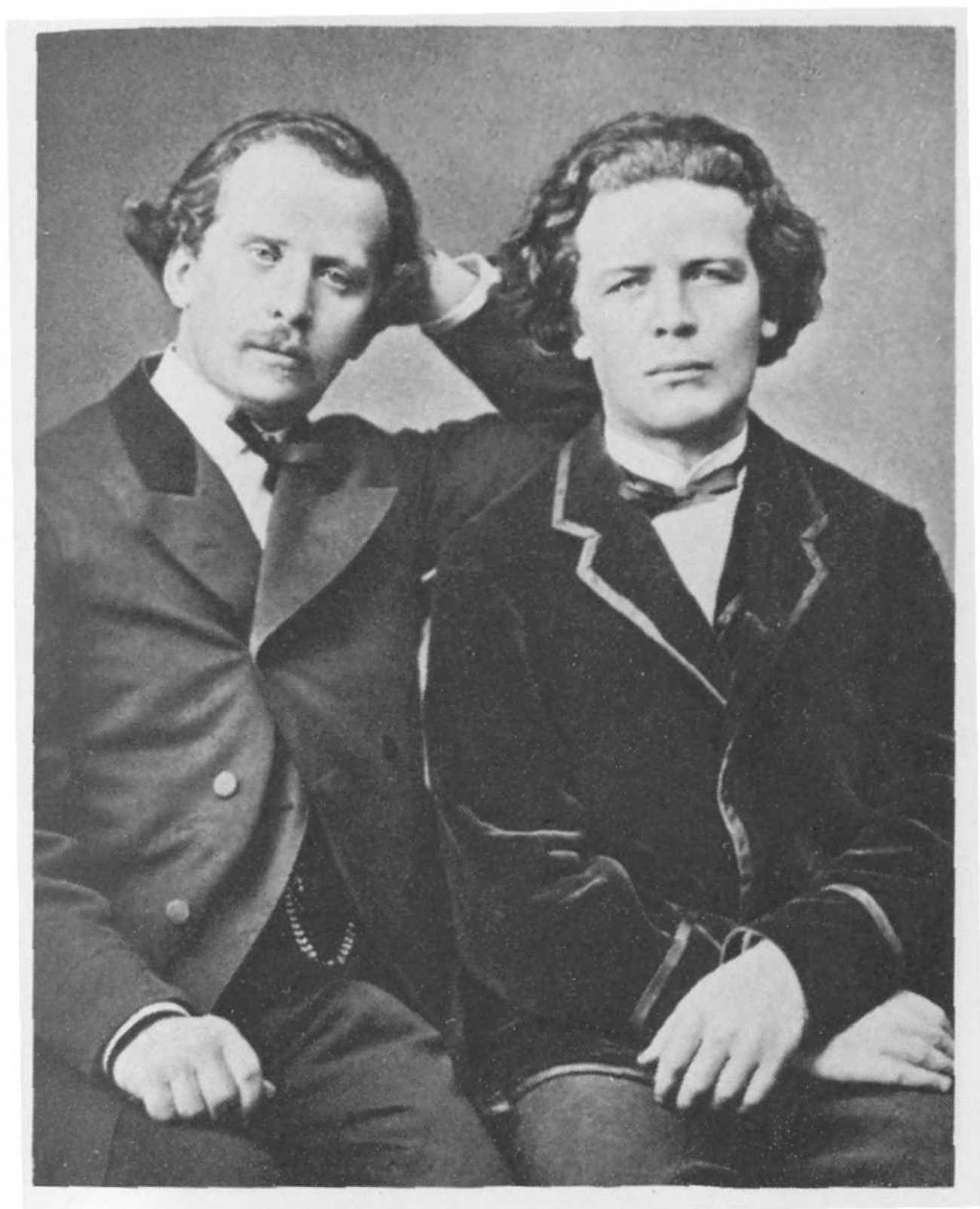
Сидят: Александра Андреевна, Илья Петрович, Александра и Ипполит; стоят: Петр, Зинаида и Николай

«Отец мой служил очень долго в горных инженерах и управлял, между прочим, очень долго Камско-Воткинским заводом Вятской губернии, где я и родился. В 1848 г. он вышел в отставку... В 1858 г. он снова поступил на службу и был 4 г. директором Технологического института. В 1862 он вышел в отставку и теперь живет пенсией в Петербурге. Мать моя скончалась в 1854 от холеры. Она была превосходная, умная и страстно любившая своих детей женщина».

П. И. Чайковский



П. И. Чайковский. 1860 год



Николай Григорьевич и Антон Григорьевич Рубинштейны



Михаил Иванович Глинка

«Небывалое, изумительное явление в сфере искусства... Глинка вдруг одним шагом стал наряду (да! наряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно. Это можно без всякого преувеличения сказать про человека, создавшего „Славься!“ ... И ведь образца не было никакого; антецедентов нет ни у Моцарта, ни у Глюка, ни у кого из мастеров. Поразительно, удивительно!.. Да! Глинка настоящий творческий гений!»

П. И. Чайковский



Вольфганг Амадей Моцарт

«Искреннее всего он любил Моцарта, пленявшего его и красотой мелодии, и несравненным изяществом фактуры. Любовь к Моцарту переходила у него в какой-то благоговейный культ; он сам иногда удивлялся получаемому им впечатлению».

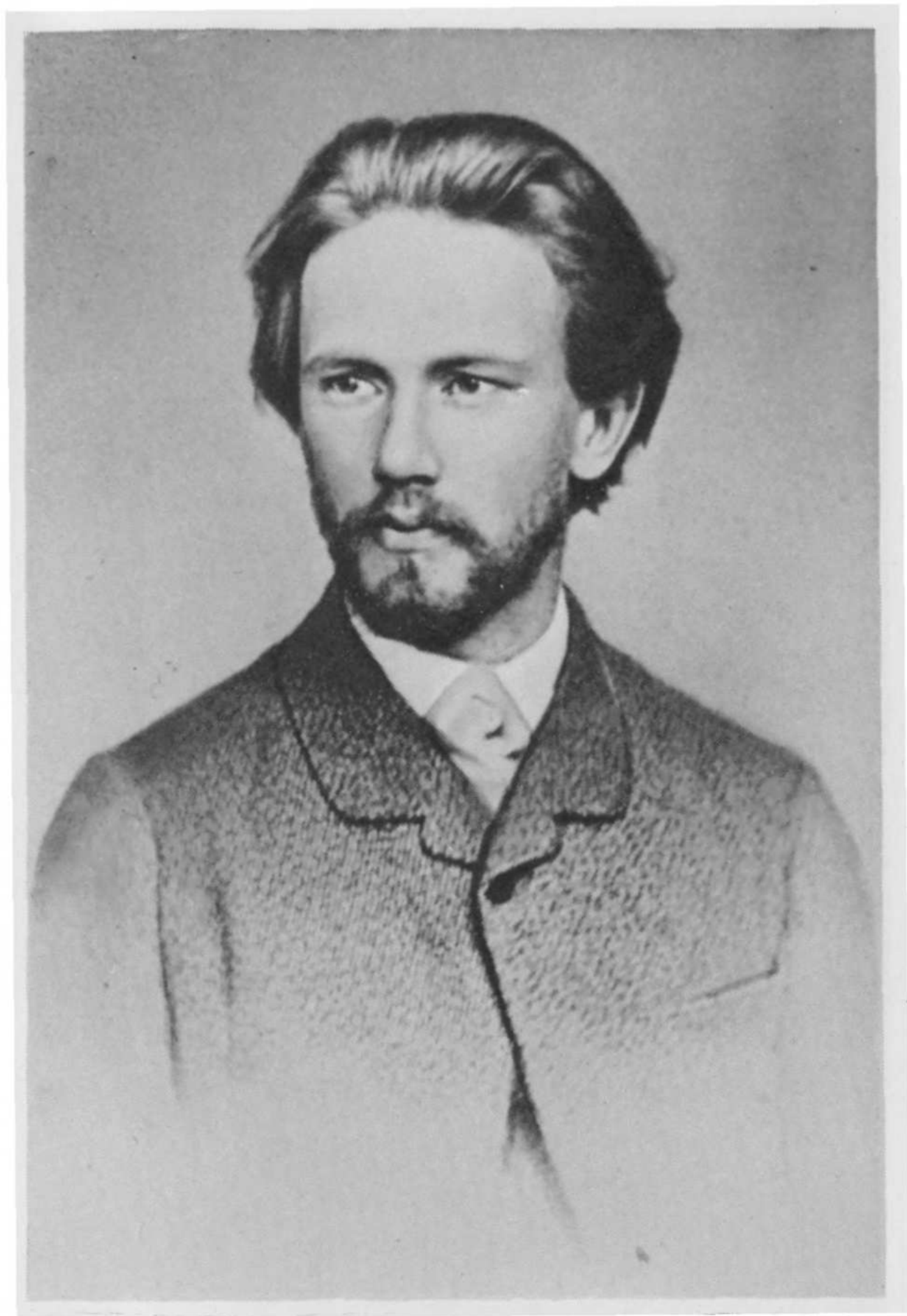
Н. Д. Кашкин



Московская консерватория. 1870-е годы

«В день открытия Московской консерватории было много речей и музыки. Среди выступивших были Н. Г. Рубинштейн, В. Ф. Одоевский и П. И. Чайковский. Петр Ильич, считавший, что первое произведение, прозвучавшее во вновь открытом учебном заведении, должно было принадлежать русскому композитору, сыграл увертюру к опере Глинки „Руслан и Людмила“. Он играл на фортепиано хотя и без виртуозных тонкостей, но очень хорошо, и даже с значительной техникой; конечно, все остались в высшей степени довольны, в особенности мыслью, им руководившею, хотя и самое исполнение было хорошо».

Н. Д. Кашкин



П. И. Чайковский. 1863—1864 годы



Герман Августович Ларош



П. И. Чайковский. 1866 год



Николай Альбертович Губерт

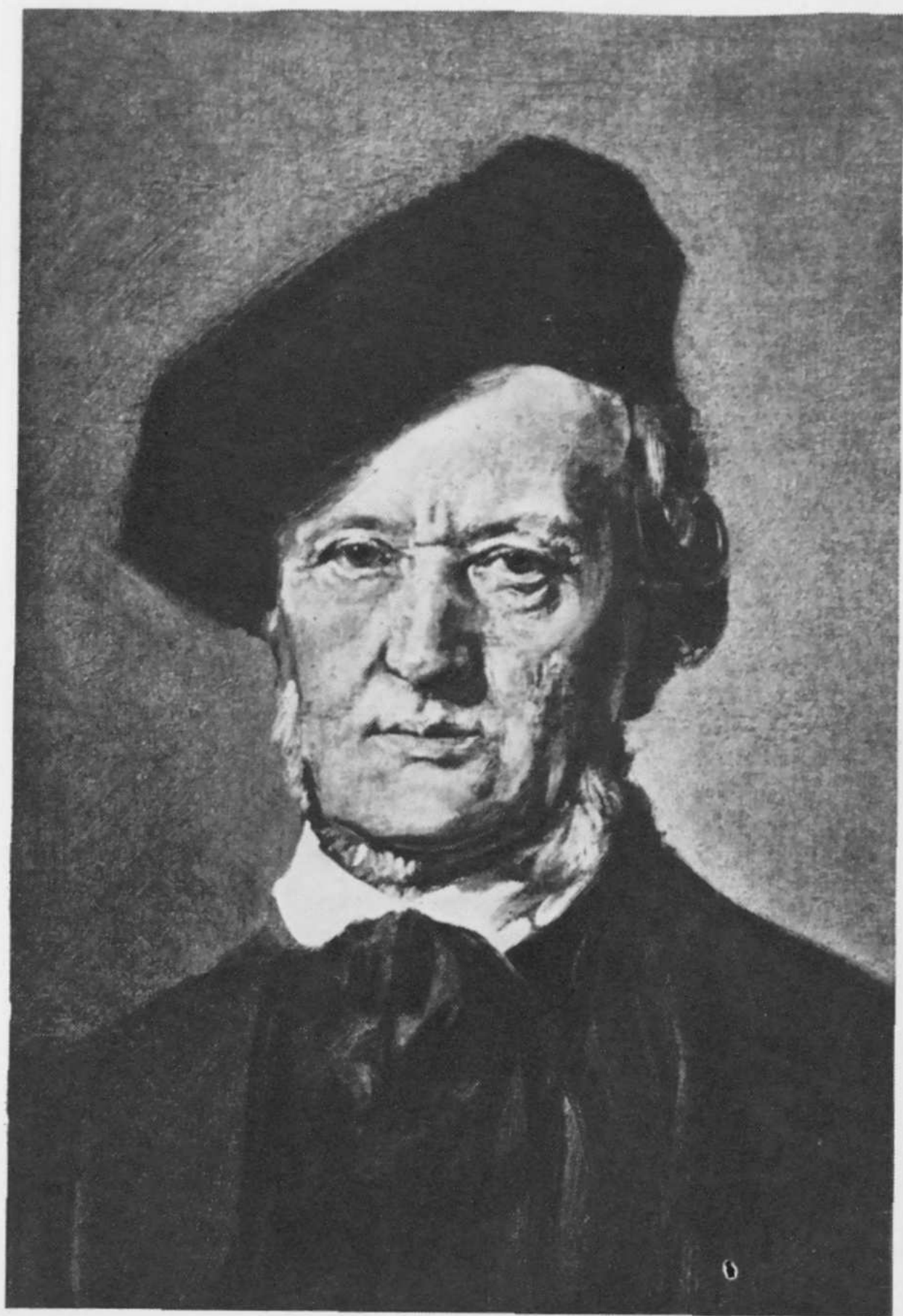
«... Один из самых близких, старых и дорогих друзей моих».

П. И. Чайковский



Николай Дмитриевич Кашкин

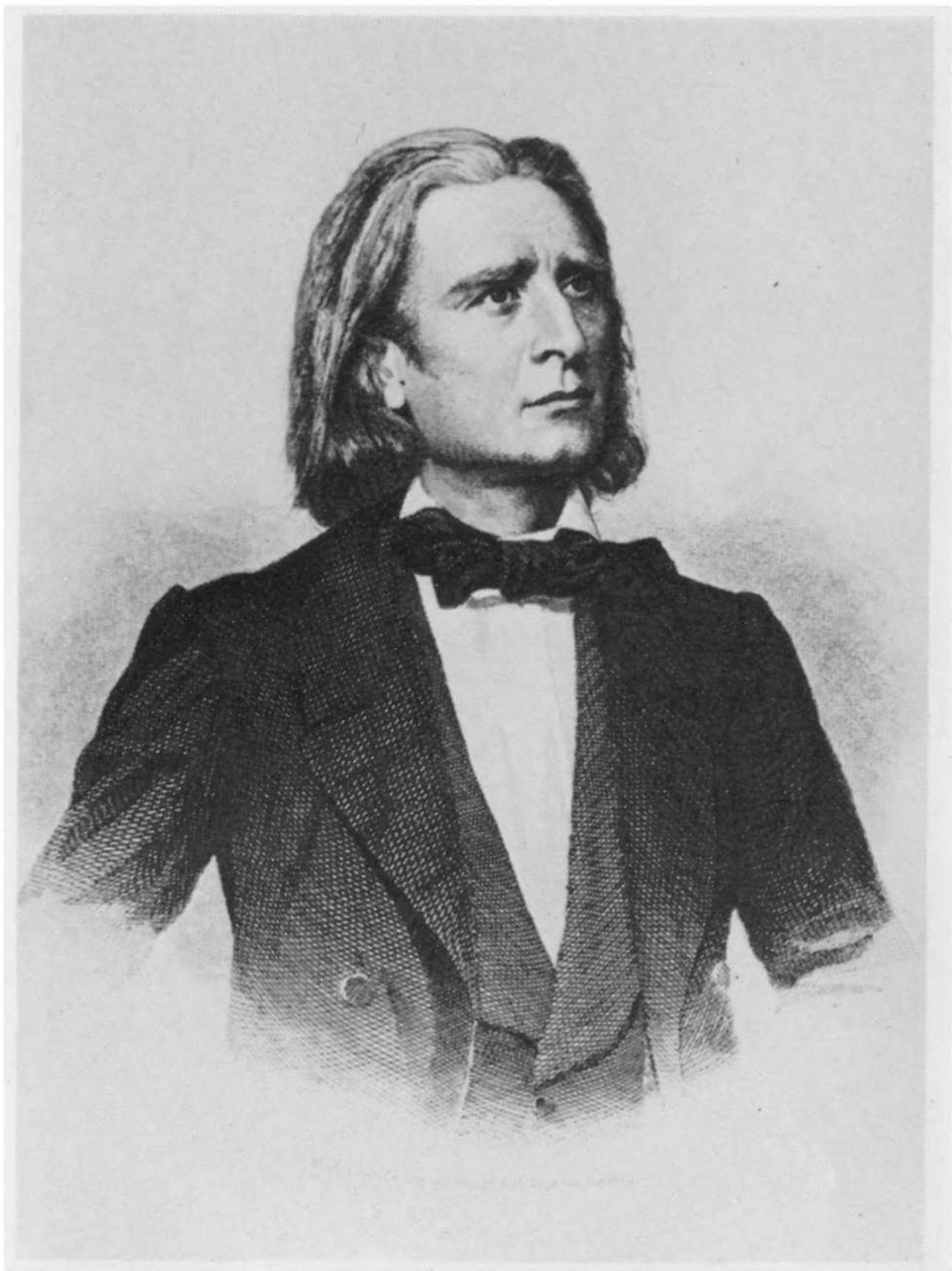
Музыкальный критик писал много рецензий
на произведения композитора, воспоминания о нем.
Чайковский посвятил ему романс «Ни слова, о друг мой».



Рихард Вагнер



Гектор Берлиоз



Ференц Лист

следующий класс я получил их, кажется, более двухсот». Чрезвычайно довольный учеником, Рубинштейн сделал его своим стипендиатом, а с 1864 года поручил вести занятия в классе гармонии.

В течение 1863/64 учебного года Чайковский, овладевая искусством инструментовки, перекладывал для самых разных составов оркестра произведения других авторов и собственные сочинения. В этих работах можно было оттачивать владение формой, развивать гармоническое мышление и умение использовать выразительные средства различных музыкальных инструментов. Ученические задачи приходилось писать в основном для ансамблей: квартета и октета духовых, смешанного квинтета, струнных трио и секстета, а также для струнного или малого симфонического оркестра. Но в том же году для большого симфонического оркестра Чайковский написал пьесу «Римляне в Колизее», оркестровал первую часть Крейцеровой сонаты Бетховена и две вариации из Симфонических этюдов Шумана. Оркестровку одной из сонат Бетховена он сделал столь изысканной и мудреной, включив английский рожок и другие редкие инструменты, что рассердил своего учителя.

Во время летних каникул композитор написал большую симфоническую увертюру, выбрав в качестве программы «Грозу» А. Н. Островского. Осенью следующего года — струнный квартет и еще одну увертюру, которые получили одобрение у педагогов и были исполнены в ученических концертах. Увертюрой Петр Ильич дирижировал сам, впервые выступив на этом поприще. Он остался доволен, самолюбие было польщено этими музыкальными успехами.

Порадовала и премьера «Характерных танцев» для симфонического оркестра под управлением Иоганна Штрауса в Павловске (это было первое публичное исполнение сочинения Петра Ильича).

Но не только в стенах учебного заведения получает свое музыкальное образование будущий великий композитор. Практической школой, и не менее значительной, стало также изучение музыки классиков и современных ему композиторов, как

русских, так и зарубежных,—при посещении симфонических и камерных концертов, оперных и балетных спектаклей.

Неизгладимые впечатления оставили выступления Рихарда Вагнера в Петербурге. Поражала вся фигура немецкого композитора, исполненная «престижа, той повелительности, которая поработочает оркестр до того, что все они делают как бы одной душой, одним колоссальным инструментом». Особенно запомнились под его управлением симфонии Бетховена (Третья, Пятая, Шестая и Восьмая).

Приближалась знаменательная дата выпуска. «Начинаю помышлять о будущем, то есть о том, что придется делать по окончании в декабре курса консерватории, и все более и более убеждаюсь, что уже мне теперь нет другой дороги, как музыка. От службы я очень отстал, да притом при имеющихся совершиться преобразованиях места получить будет очень трудно. (Вне Петербурга и Москвы я жить не в состоянии.) Весьма вероятно, что уеду в Москву»,—сообщает Петр Ильич сестре.

Звание свободного художника и серебряная медаль увенчали годы напряженного, упорного труда.

Итак, все эти прошедшие годы—с детских лет до выпускного экзамена—были неразрывно связаны с музыкой. А теперь, спустя три месяца после получения диплома, он читает суровый, убийственный приговор Кюи: «Консерваторский композитор г. Чайковский совсем слаб».

Нет, нельзя падать духом, поддаваться неуверенности в себе. Раны, нанесенные газетной критикой, может исцелить только труд. Лишь та непреодолимая жажда к работе, которую испытывал он постоянно, может доставить огромное утешение. Уже зреет замысел оперы... Но прежде надо приняться за сочинение симфонии.

«Зимние грезы». Свою первую симфонию Чайковский назовет «Зимние грезы». Это будет первая симфония, созданная русским композитором, получившим у себя на родине, в России, профессиональное музыкальное образование. До сих пор отечественная музыка могла гордиться лишь произведе-

ниями в жанре обобщенной программной музыки — фантазиями на народные темы, увертюрами и т. п. Первая симфония петербургского композитора Н. А. Римского-Корсакова (бывшего морского офицера, окончившего Морское училище), написанная год назад, продолжала принципы разработки музыкально-тематического материала, заложенные Глинкой (вариационное развитие песенно-танцевальных мелодий). Первая симфония другого петербургского композитора — А. П. Бородина (профессора-химика, получившего образование в Медико-хирургической академии), — в которой были воплощены образы русского народного эпоса, появится лишь год спустя.

«Зимние грезы» также проникнуты русскими песенно-танцевальными интонациями. Но композитору недостаточно было только обработать народные песни. Его симфония должна стать исповедью души. В ней хотелось выразить все наболевшее и радовавшее, горькое и отрадное, смятение и искания, стремление к вечно прекрасному, возвышенному, обаятельно женственному, к идеалу света и добра. Все, что он пережил и прочувствовал: горечь утрат и радость творческих достижений, счастье познания таинственных красот природы и постижение глубин народной жизни с ее суровыми буднями и разудалым весельем праздников, умением забыться в лихой пляске, озорной частушке.

Своеобразие лирического высказывания Чайковского особо выделит это сочинение не только в русской инструментальной музыке, но и среди лирических симфоний западноевропейских композиторов — Ф. Мендельсона и Р. Шумана.

В «Зимних грезах» композитор воплотил черты того образного строя, характера лирического высказывания, драматургического мышления и средств музыкальной выразительности (в особенности оркестровки), которые будут типичны для всего его симфонического творчества. Уже здесь он сформировал свой, ярко индивидуальный симфонический метод — симфонизм (понятие «симфонизм» было введено советским академиком Б. В. Асафьевым, давшим определение принципа симфонического развития «как роста и развития содержания», «про-

цесса роста, накопления и преобразования музыкальной энергии», «творческого постижения и выражения мира чувств и идей в непрерывности музыкального тока, в его жизненной напряженности»).

Симфонизм Чайковского уже в Первой симфонии носил четко выраженную национальную принадлежность. И корни этого русского симфонизма произрастали из народного песнетворчества с его типичным контрастом лирического, медленного, протяжного распева с характерным страстным порывом в момент кульминации и задорной, веселой, быстрой пляски — прием, гениально разработанный Глинкой в «Камаринской», на который неоднократно указывал Чайковский. Подобно этому сопоставлению и взаимопроникновению двух контрастных начал Петр Ильич противопоставлял внутренний, душевный мир — глубоко личное начало и начало общее — массовое, праздничное, как олицетворение могучего духа и силы народа.

Душевный мир художника с его идеалами, жизненными устремлениями и столкновениями с горькой действительностью, с одной стороны, и взаимоотношение его с родной природой и своим народом — с другой, стал излюбленной темой его творчества. Эту тему композитор раскрывает в сопоставлении музыкальных образов, в процессе развития тематического материала, своеобразном построении формы симфонического цикла, индивидуальной трактовке тембровой палитры оркестра, используя многообразие красок отдельных музыкальных инструментов и их сочетания, в сопоставлении различных групп оркестра — струнных, деревянных духовых, медных духовых, ударных. Большую роль при этом он отводит и ладогармоническим, метроритмическим средствам музыкальной выразительности.

В Первой симфонии Петр Ильич отразил не только впечатления от увиденных красот во время путешествия к берегам Ладожского озера и на остров Валаам (две первые части даже имеют названия: «Грезы зимней дорогой» и «Угрюмый край, туманный край»). Он воплотил в музыке также поэтические образы зимней природы и зимне-

го пути, созданные русской литературой и живописью, раскрыл через преломление образа этих прекрасных пейзажей в сознании художника-музыканта его страстную любовь, неразрывную и глубинную связь с родной землей, народом и его творчеством. Поэтому основой музыкальной тематики «Зимних грез» Чайковский избрал песенность, интонационно связанную с русским фольклором, а в последней части симфонии использовал подлинную русскую народную песню, популярную в городском быту того времени со словами «Я посею ли, млада».

Песенны музыкально-тематические образы первых трех лирических частей симфонии. Но каждый из них ярко индивидуален. В первой части симфонии основная тема — певучая, привольная песня. Однако она не безвольно-пассивная, текучая, а активно-стремительная, вся — движение, устремленность вдаль. В процессе развития композитор придает ей черты драматизма и вместе с тем героизма, эпичности, и в итоге ее эволюции сообщает ей еще большую тревожность звучания, драматизм, вместе с тем сохраняя полетность движения. Чайковский разрабатывает основную тему первой части шире, чем обычно бывает в подобном жанре. Он углубляет раздел между первой и второй темами, подготавливая вступление новой темы. В процессе разработки этих тем значительно изменяется их характер, лирическим темам придаются черты героизма и даже эпичности.

Основная тема второй части — бесконечно грустная, пленительная и щемящая протяжная песня. Постепенно звучание ее растет, и она становится раздольной, как бескрайние русские поля.

В середине третьей части, обрамленной музыкой, создающей образ какой-то неуловимой мечты, неясного, смутного беспокойства, — снова песня, напевная, лирическая мелодия, с характерной мятущейся интонацией. Постепенно эта песня ширится, словно дает выход разливу чувств.

Средства и приемы развития ярко самобытного песенного тематизма обусловлены национальной их принадлежностью. Поэтому вариационный принцип разработки, характерный для русской музыки, Чай-

ковский органично сочетает с принципом сонатной разработки.

С увлечением и крайним напряжением всех нервных сил работал Петр Ильич над «Зимними грезами»: пытался сочинять каждую свободную минуту, но днем отвлекали занятия в консерватории и писать приходилось ночью. «Ненормальный труд убивал сон, а бессонные ночи парализовали энергию и творческие силы. В конце июля все это разразилось припадками страшного нервного расстройства, такого, какое уже больше не повторялось ни разу в жизни... Насколько испытанные Петром Ильичом страдания от этой болезни были велики, можно заключить из того, что боязнь повторения ее на всю жизнь отучила его от ночной работы. После этой симфонии ни одна нота из всех его сочинений,—свидетельствовал Модест Ильич,—не была написана ночью».

Премьера Первой симфонии, которую впоследствии композитор дважды перерабатывал, состоялась в 1868 году (дирижировал Н. Г. Рубинштейн, которому она посвящена). Исполнение прошло успешно. Особенно понравилась публике медленная вторая часть. Горячий прием нового сочинения превзошел все ожидания композитора и даже его друзей. В окончательной редакции симфония была исполнена в Москве в 1883 году. Рецензия, напечатанная в «Русских ведомостях» о «Зимних грезах», была не менее знаменательной, чем отзыв Лароша в письме к Чайковскому в том 1866 году, когда он сочинил симфонию: «Вот это настоящая русская симфония. В каждом такте ее чувствуется, что ее мог написать только русский человек. В выработанную на чужбине форму композитор влагает чисто русское содержание». Симфония прочно вошла в репертуар оркестров России. Сам Петр Ильич любил это сочинение и считал, что хотя оно во многих отношениях очень незрело, «но в сущности содержательнее и лучше других, более зрелых».

Многогранное дарование

Труд, познание, скромность. В начале 1867 года в Москву переехал и Ларош, также приглашенный Н. Г. Рубинштейном преподавать в консерватории. Петр Ильич снова стал неразлучен со своим «первым и влиятельным другом» (так называл его Модест Ильич). Вместе они бывали в театрах. В Малом смотрели мольеровского «Тартюфа», где играли знаменитые И. В. Самарин и С. В. Шумский; в Большом слушали «Ивана Сусанина» Глинки, который шел тогда под названием «Жизнь за царя». Бывали и в Итальянской опере. На одном из спектаклей у итальянцев Петр Ильич услышал впервые замечательную французскую певицу Де-зире Арто, впоследствии сыгравшую значительную роль в его жизни, и познакомился с ней. Часто совершал он прогулки с Германом Августовичем по московским паркам и лесам Подмосковья. Гуляя однажды в Кунцеве, записал с голоса крестьянки песню «Коса ль моя, косынька», которую включил в оперу «Воевода» со словами «Соловушка в дубровушке» (затем перенес ее в другую оперу — «Опричник»).

По окончании занятий в консерватории, в июле, Петр Ильич с братом Анатолием отправился в путешествие по Финляндии. Но, посетив только Выборг и водопад Иматру, вынужден был (стесненный материально) поселиться в Гапсале, где и прожил до середины августа. Впечатлений о путешествии отразились в «Воспоминаниях о Гапсале», фортепианном цикле из трех пьес («Развалины замка», Скерцо и Песня без слов, вскоре ставшая популярной). Главным занятием Петра Ильича в Гапсале было создание своей первой оперы по драме А. Н. Островского «Воевода, или Сон на Волге». Либретто первого действия композитор получил от

драматурга еще в марте и тогда же сделал наброски «Воеводы». Для одного из номеров оперы — «Пляски сенных девушек» — он использовал «Характерные танцы».

Островский, занятый другой работой, так и не закончил либретто, и Чайковскому пришлось завершить его самому. Премьера оперы должна была состояться в текущем сезоне.

Конец 1867 года ознаменовался приездом в Москву прославленного французского композитора и дирижера Гектора Берлиоза. Петр Ильич присутствовал на его выступлениях 27 и 30 декабря, программу которых составили сочинения Берлиоза, Генделя и Бетховена. Исполнялся также известнейший хор «Слався» из оперы Глинки «Иван Сусанин».

31 декабря в Московской консерватории был дан торжественный обед в честь Берлиоза. После выступлений Н. Г. Рубинштейна и В. Ф. Одоевского гостя приветствовал Чайковский. Обратившись к собравшимся, он сказал: «Я бы хотел только объяснить вам, как важен для консерватории самый факт его пребывания между нами... Ту мощь, то высокое техническое совершенство, которыми отличаются сочинения Берлиоза, он почерпнул из тщательного изучения музыкального искусства, из анализа творений предшествующих ему великих художников. Прежде создания своих высоких произведений, он умел преклоняться перед чужими. Чтобы сделаться великим, он умел быть смиренным... Я предлагаю украсить одну из стен этой залы портретом Гектора Берлиоза. Пусть наша консерватория возьмет себе девизом имя Берлиоза, а это прекрасное имя значит: скромность, труд, гений».

Техническое совершенство. Тщательное изучение музыкального искусства. Анализ творений предшествующих художников. Умение быть смиренным. Это были не просто мысли, высказанные вслух в торжественной обстановке. В них заключалось кредо Чайковского — одного из первых русских композиторов, избравшего музыкальное творчество профессией. Всю свою сознательную жизнь музыканта-профессионала, во время учения в консерватории

и все последующие годы, он следовал раз навсегда определенному для себя девизу: *труд, познание, скромность*.

Изучая сочинения композиторов прошлых веков и своих современников, слушая их на концертах, в театрах, проигрывая на фортепиано, Чайковский постоянно размышлял о путях развития музыки, о национальной самобытности, о проблемах творческого процесса, мастерства; в письмах, дневниковых записях, в музыкально-критических статьях высказывал волнующие мысли.

Кумиром его был Моцарт, являвшийся, по глубокому убеждению композитора, высшей, кульминационной точкой, «до которой красота досягала в сфере музыки». Идеалом для себя почитал Петр Ильич полифоническое мастерство великого мастера, обладавшего «способностью из ничтожного материала строить колоссальные здания», его умение «при самых сложных контрапунктических комбинациях, при самом широком симфоническом развитии тем и неисчерпаемом богатстве чередующихся эффектов контраста» довольствоваться «необыкновенно скромным, умеренным по составу оркестром».

Чайковский восхищался Бетховеном, который также мог «из простой, но чреватой бесчисленными гармонико-ритмическими комбинациями основной мысли возвести громадное музыкальное здание, поражающее и красотой общего вида, и законченностью деталей, несмотря на разнообразие и контрасты в отдельных частях, проникнутое единством основного мотива». Классическими считал он равновесие и законченность формы в произведениях великого немецкого композитора, сравнивая его с великим итальянским скульптором и художником: «Этот гениальный музыкант, любивший высказываться широко, величественно, сильно и даже резко, имел много общего с Микеланджело».

Чайковский ценил в творчестве Моцарта и Бетховена равномерное сочетание изобретательности мелодической, ритмической и гармонической, всестороннее развитие музыкальной темы. Особенно же он ценил умение достигнуть всестороннего «технического совершенства, которое проявляется в соот-

ветствии глубины содержания с красотой формы», умение «извлекать из оркестра те контрастирующие эффекты света и тени, те чередования отдельных групп и массы, в обдуманном смещении которых и заключается искусство инструментовки».

Преклоняясь перед лучшим, что было создано в русской музыке, особенно восторженно относился Чайковский к сочинениям Глинки: к опере «Иван Сусанин» «с ее идеально изящной, необыкновенно тонкой и поэтической инструментовкой», «архигениальным, стоящим наряду с высочайшими произведениями творческого духа великих гениев, „Славься“», к музыкальным ценностям оперы «Руслан и Людмила». А его гениальную симфоническую фантазию «Камаринская» считал началом всей русской композиторской школы: «Вся она в *Камаринской*, подобно тому, как весь дуб в *желуде*! И долго из этого богатого источника будут черпать русские авторы, ибо нужно много времени и много сил, чтобы исчерпать все его богатство».

Но более всего Чайковский обращал внимание на доступность музыки, ее демократизм и, оценивая то или иное произведение, прежде всего задумывался над его дальнейшей судьбой: проникнет ли оно в массы, сделается ли «общим достоянием публики»? Искусство, по его мнению, должно не только занимать и интересовать, но и трогать «истинным, неподдельным чувством вдохновения».

«...Будучи бесповоротно убежден в том, что музыкант, если он хочет дорасти до той высоты, на которую по размерам дарования может рассчитывать», должен воспитать в себе профессионала, он с самого начала творческой жизни поставил перед собой задачу—неустанно трудиться. В вечном стремлении к совершенствованию видел он «стимул к деятельности»: «Кто знает? Не потеряю ли я энергии к работе, когда, наконец, останусь безусловно доволен собой». Нет, такое время не пришло. (Черновые рукописи даже поздних сочинений композитора—свидетельство неустанной работы над совершенствованием произведений только что созданных, уже изданных и неоднократно исполненных, свидетельство его неутомимого труда.)

«Могучая кучка». Зимние каникулы 1867/68 года Петр Ильич провел у родных в Петербурге. Там ему довелось познакомиться с Владимиром Васильевичем Стасовым — известным историком искусства, музыкальным и художественным критиком. Не просто складывались их отношения. Чайковский и Стасов по-разному оценивали пути развития русской музыки, спорили о творчестве тех или иных композиторов и исполнителей, но всегда глубоко уважали друг друга. Стасов, постоянно следивший за творчеством Петра Ильича, не раз предлагал ему сюжеты для опер и симфонических произведений, в том числе «Айвенго» В. Скотта, «Тараса Бульбу» Н. В. Гоголя и «Бурю» У. Шекспира.

Одним из событий в жизни Чайковского стала встреча с петербургским композитором, дирижером и пианистом М. А. Балакиревым, приехавшим в январе 1868-го в Москву. Знакомство было началом дружеских и творческих отношений музыкантов на долгие годы. Правда, Петр Ильич, находя Милия Алексеевича «очень хорошим и очень расположенным к нему», никак не мог примириться с категоричностью его музыкальных мнений и резкостью тона в суждениях о музыкальном образовании (Балакирев называл законы гармонии и мелодии «телячьими») и о произведениях современных композиторов, получивших консерваторское образование.

Когда Петр Ильич в апреле того же года был в Петербурге, Милий Алексеевич познакомил его с членами возглавляемой им «Могучей кучки» — Н. А. Римским-Корсаковым, А. П. Бородиным, М. П. Мусоргским, Ц. А. Кюи.

Считая петербургских композиторов очень талантливыми, Чайковский не разделял их «ужасного самомнения и чисто дилетантской уверенности в своем превосходстве над остальным миром», пренебрежения к основам профессионального музыкального образования, презрения к академической школе и к классической музыке. В их ненависти к классическим авторитетам и образцам он видел в известной степени легкомыслие. В 1861 году В. В. Стасов резко выступил в печати против введения в России профессионального образования — открытия в Пе-

тербурге первой русской консерватории. Увлекаясь самобытностью, члены Балакиревского кружка отрицали академический процесс обучения. Но стихийно, быть может, незаметно для себя учились, собираясь на музыкальные вечера, где они играли, слушали и изучали сочинения разных композиторов. Такие вечера становились уроками взаимообогащения, познания, которые и привели даровитых композиторов к созданию музыкальных шедевров. «Кучкисты» не разделяли точки зрения Чайковского на полезную деятельность Русского музыкального общества, недооценивали значения этой организации в сфере эстетического просвещения, воспитания музыкального вкуса и пропаганды национальной музыки. В противовес РМО они создали «Бесплатную музыкальную школу». Но концерты, устраиваемые школой, практически служили тем же целям — «влиянию на эстетическое развитие масс» (по определению Петра Ильича). Все это и стало началом демократических традиций русского отечественного искусства.

«К Чайковскому в кружке нашем относились если не свысока, то несколько небрежно, как к детищу консерватории,— вспоминает Римский-Корсаков,—... в один из приездов своих в Петербург Чайковский появился на вечере у Балакирева, и знакомство завязалось. Он оказался милым собеседником и симпатичным человеком, умевшим держать себя просто и говорить как бы всегда искренно и душевно. В первый вечер знакомства, по настоянию Балакирева, он сыграл нам 1-ю часть своей симфонии *g-moll* («Зимние грезы». — Г. П.), весьма понравившуюся нам, и прежнее мнение наше о нем переменялось и заменилось более симпатизирующим, хотя консерваторское образование Чайковского представляло собою все-таки значительную грань между ним и нами... В следующие за сим годы Чайковский, наезжая в Петербург, обыкновенно появлялся у Балакирева и мы видались с ним».

Вскоре, несмотря на различие творческих взглядов Николая Андреевича и Петра Ильича, между ними установились дружеские отношения. И когда Римский-Корсаков, поняв необходимость профессио-

нального образования, стал усиленно изучать теорию музыки и композицию, то обратился за помощью к московскому другу. В сентябре 1875 года он сообщил Чайковскому, что за прошедшие три месяца, продолжая заниматься полифоническим стилем и осваивая одну из труднейших форм этого стиля — фугу, написал несколько десятков упражнений в этой форме и других сложных полифонических формах. На что Петр Ильич ответил: «...Я просто преклоняюсь и благоговею перед Вашей благородной артистической скромностью и изумительно сильным характером!.. Это такой подвиг для человека, уже 8 лет тому назад написавшего „Садко“, что мне хотелось бы прокричать о нем целому миру. Я прихожу в изумление и не знаю, как выразить мое бесконечное уважение к Вашей артистической личности».

1868 год насыщен был для Чайковского не только творчеством (сочинены симфоническая поэма «Фатум», пьеса для фортепиано, закончена опера «Воевода», принятая к постановке в Большом театре) и педагогической работой (количество уроков в консерватории увеличилось), но также интенсивной деятельностью в других областях. Он впервые дирижирует, исполняя танцы из оперы «Воевода», на концерте в Большом театре. (Это появление на эстраде стоило Петру Ильичу больших волнений, вызвало у него необъяснимый страх, и до 1877 года он не брал в руки дирижерской палочки.)

Музыкальный просветитель. Выступает Чайковский впервые и как музыкальный критик. В «Современной летописи» (воскресное приложение к «Московским ведомостям») он публикует рецензию «По поводу Сербской фантазии г. Римского-Корсакова» (Петр Ильич и в дальнейшем будет неоднократно пропагандировать в печати творчество петербургского композитора). В этой статье сразу же определились точность и принципиальность его суждений, направленные в защиту русской музыки.

Вскоре в прессе появляются и другие рецензии и музыкальные фельетоны, написанные Чайковским,

а с 1871 года в течение пяти лет он становится постоянным рецензентом московской газеты «Современная летопись», затем «Русские ведомости», куда регулярно дает свои музыкальные обзоры. К этому роду деятельности Петр Ильич отнесся со всей серьезностью, видя в ней высокую просветительскую миссию: содействовать музыкально-эстетическому развитию своих сограждан, «направляя их вкус, руководя их мнением, разъясняя им достоинства и недостатки того или другого музыкального явления, подлежащего публичной оценке».

Свойственные Петру Ильичу страстность в деле просвещения и пропаганды отечественного искусства, яркая публицистичность, острота и наблюдательность, эрудиция и литературная одаренность делали выступления Чайковского-рецензента неотъемлемой частью музыкальной жизни не только Москвы, но и Петербурга, и других городов России.

Темы выступлений по поводу какого-либо музыкального события вырастали в многосторонние и разнообразные рассуждения о классической и современной музыке, о судьбах русского искусства, в частности профессионального композиторского труда; о проблемах народного творчества; о развитии национального музыкального театра и концертных организаций, исполнительских сил; о засилье итальянской оперы в ущерб отечественной и т. д.

Со всей горячностью писал Чайковский о неисчерпаемых богатствах музыкальной красоты, скрытых в народной песне, разъясняя, что «русская народная песня есть драгоценнейший образец народного творчества; ее самобытный, своеобразный склад, ее изумительно красивые мелодические обороты требуют глубочайшей музыкальной эрудиции, чтобы суметь приладить русскую песню к установившимся гармоническим законам, не искажая ее смысла и духа». «Художник-музыкант,— подчеркивал он,—...есть по отношению к русской песне садовник, который знает, в какую почву, в какое время и при каких условиях температуры должен посадить свое драгоценное семя».

С горечью указывал Петр Ильич на униженное положение деятелей родного искусства, в угоду

приглашенным в Россию «варягам» — итальянской оперной труппе: «...Я изливал свое негодование, видя то позорное уничтожение, в которое поставлена в Москве, в так называемом сердце России, русская опера; я бичевал театральную администрацию за ее потворство и угодливость в отношении к синьору Мерелли, в то время как русские артисты тщетно домогаются быть принятыми на казенную службу... Ту же театральную администрацию я энергически порицал за плохую, не подобающую столичной сцене оперную обстановку, за недостаточность оркестра и хриплую безголосность хора. Но разве мои филиппики, приправленные самыми ядовитыми стрелами иронии, злобы и негодования, были кем-нибудь услышаны?» (И они были услышаны: выступления Чайковского со статьями-памфлетами способствовали закрытию итальянской антрепризы в Москве: с 1880 года с итальянской оперной труппой уже не заключались контракты.)

Дезире Арто. Обстоятельства жизни Петра Ильича в Москве складывались благоприятно: материальные дела налаживались (хотя в связи с увеличением уроков в консерватории он очень утомлялся). Окружающие находили дарование Чайковского недожизненным, любили его. «Если б ты знал, Модька, как меня все любят; я даже не знаю, как благодарить за всю эту любовь», — писал он брату. Тем не менее, все чаще композитор хандрил, мечтая о тихой жизни в деревне, вдали от городской суеты. Он стал неразговорчивым, замкнутым, стремился всячески избегать общества, всевозможных знакомств. Блаженством ему представлялась жизнь около сестры; правда, он не знал, в какой форме может совершиться «присоединение» к ее семейству. Однако вскоре оказалось, что планам этим не суждено осуществиться.

В первом представлении, открывшем сезон итальянской труппы в Москве, — в опере Верди «Отелло» Петр Ильич вновь услышал Дезире Арто, которая пленила его своим прелестным пением, артистическим обаянием, женственностью.

«Я очень подружился с Арто и пользуюсь ее весьма заметным благорасположением; редко встре-

чал я столь милую, умную и добрую женщину»,— сообщает он сестре. А брату Модесту пишет о своих впечатлениях с еще большим восторгом: «...Если б ты знал, какая певица и актриса Арто! Еще никогда я не бывал под столь сильным обаянием артиста, как в сей раз. И как мне жаль, что ты не можешь ее слышать и видеть. Как ты бы восхищался ее жестами и грацией ее движений и поз!»

Любимой певице посвящает композитор свое новое сочинение— Романс для фортепиано, который вскоре исполняет Николай Рубинштейн, а затем его часто будут играть (еще при жизни композитора) и Антон Рубинштейн, и Павел Пабст, и Василий Сапельников, и другие пианисты. Станет романс популярен в переложении для скрипки и фортепиано. Романс не только пленяет искренностью вдохновенного чувства, но и заключает в себе те характерные черты творчества, которые делают музыку Чайковского абсолютно своеобразной и вместе с тем широко доступной.

Приняв решение связать свою судьбу с *Желанной* (так звучит в переводе с французского имя Дезире), Петр Ильич пишет отцу, прося его совета: «С Арто я познакомился еще прошлой весной, но был у ней всего один раз после бенефиса на ужине. По возвращении ее нынешней осенью я в продолжение месяца ни разу у нее не был. Случайно встретились мы с ней на одном музыкальном вечере; она изъявила удивление, что я у ней не бываю; я обещал быть у нее, но не исполнил бы обещания (по свойственной мне тугости на знакомства), если б Антон Рубинштейн, проездом бывший в Москве, не потащил меня к ней. С тех пор я чуть не каждый день стал получать от нее пригласительные записочки и мало-помалу привык бывать у нее каждый вечер. Вскоре мы воспламенились друг к другу весьма нежными чувствами, и взаимные признания в оных немедленно за сим воспоследовали. Само собой разумеется, что тут же возник вопрос о законном браке, которого мы оба с ней весьма желаем и который должен совершиться летом, если ничто тому не помешает. Но в том-то и сила, что существуют некоторые препятствия. Во-первых, ее



П. И. Чайковский в артистическом кружке.
Рисунок Н. Д. Кузьмина

«Члены собираются для исполнения музыкальных произведений классических, как древних, так и новых, а равно и современных композиторов; для исполнения и обсуждения произведений членов кружка; для чтения литературных произведений; для обмена мыслей о произведениях по всем отраслям искусства, об их теории и практике; для доставления начинающим и не пользующимся известностью приезжим в Москву артистам возможности ознакомления с публикой».

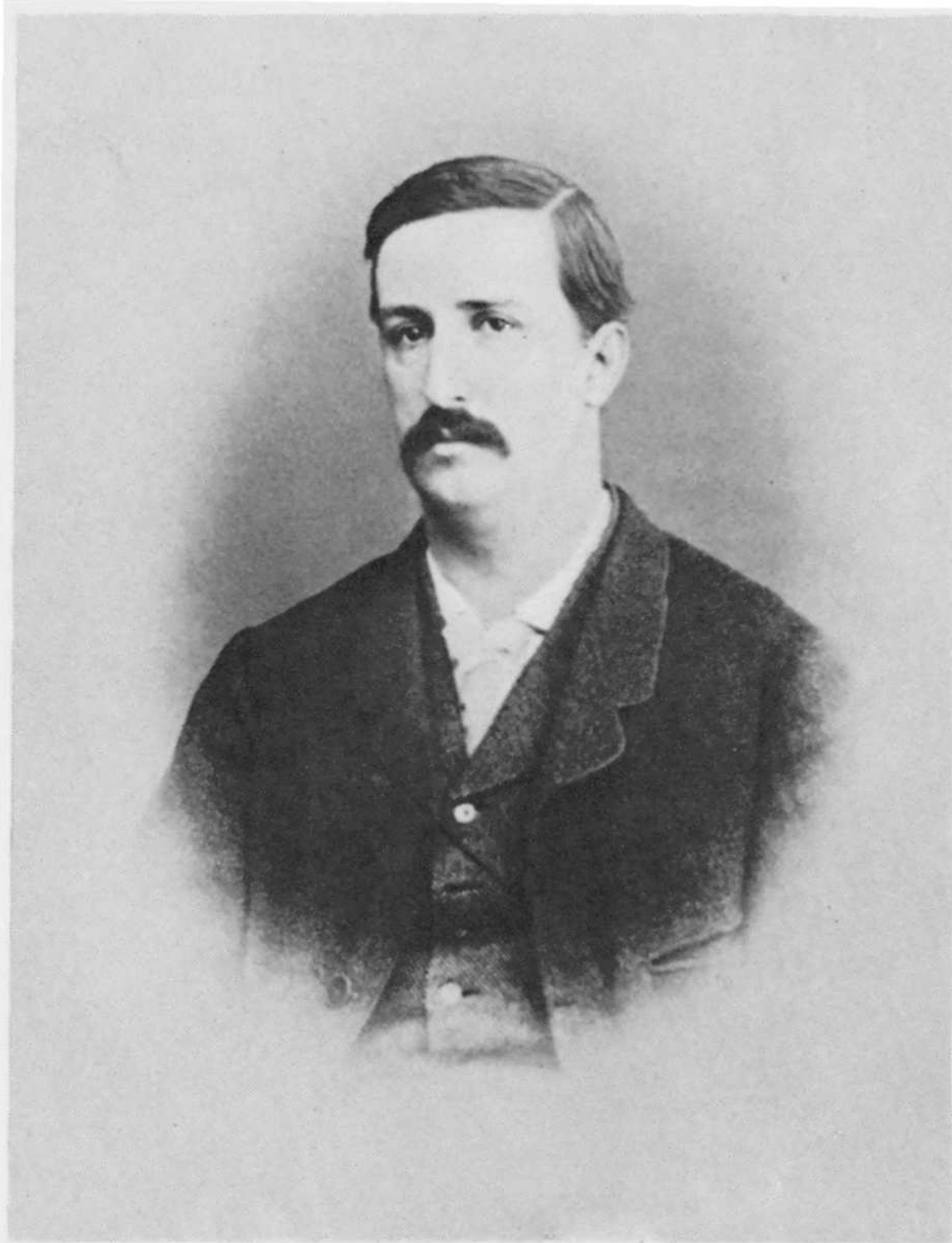
А. Н. Островский



Милий Алексеевич Балакирев

Николай Андреевич Римский-Корсаков

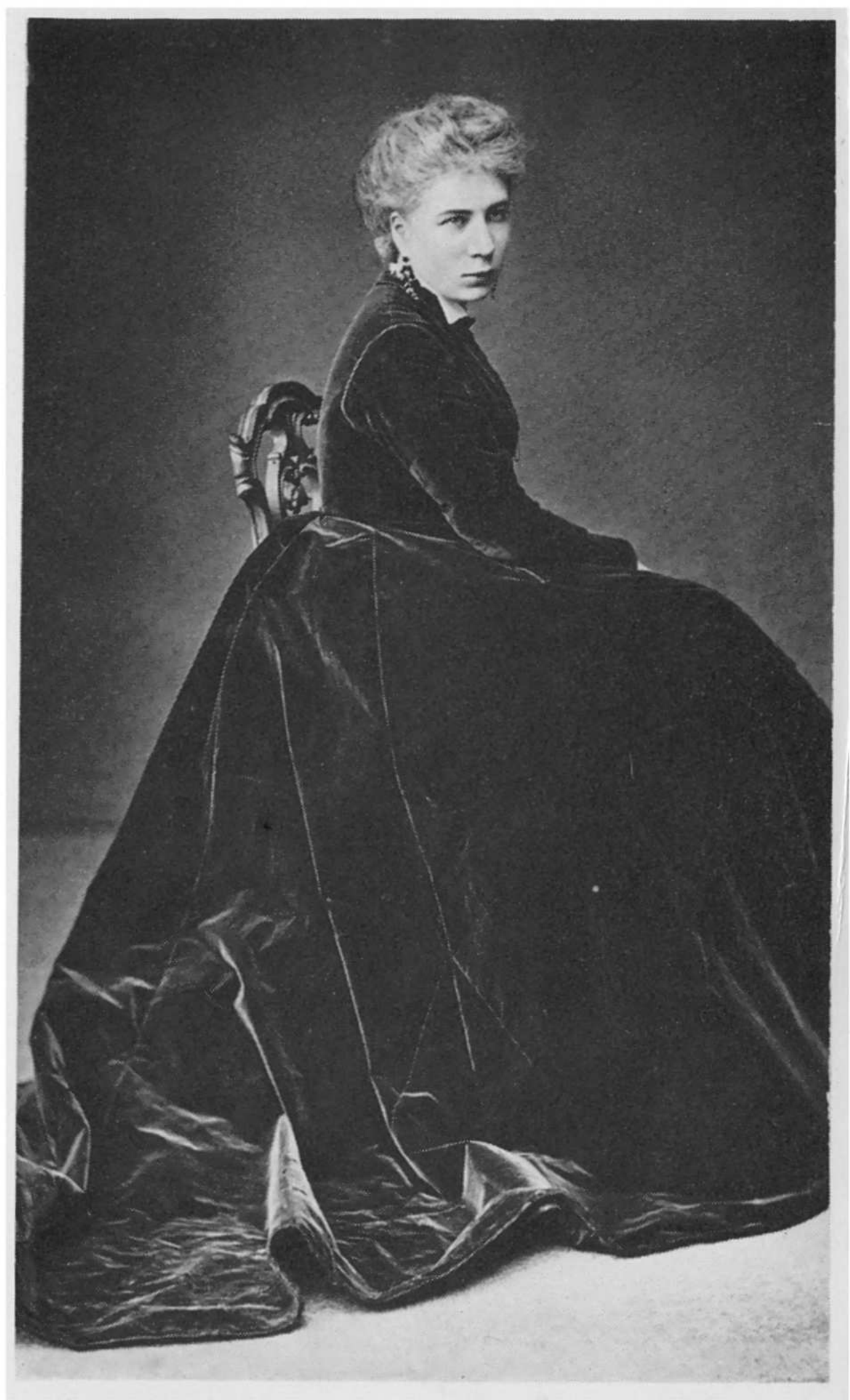




Александр Порфирьевич Бородин



Владимир Васильевич Стасов







П. И. Чайковский. 1877 год

*Симфония №4. Symphonie №4
По вечерам между двумя драми. P. Tchaikovsky
Cor. II (alto)*

Andante sostenuto. I

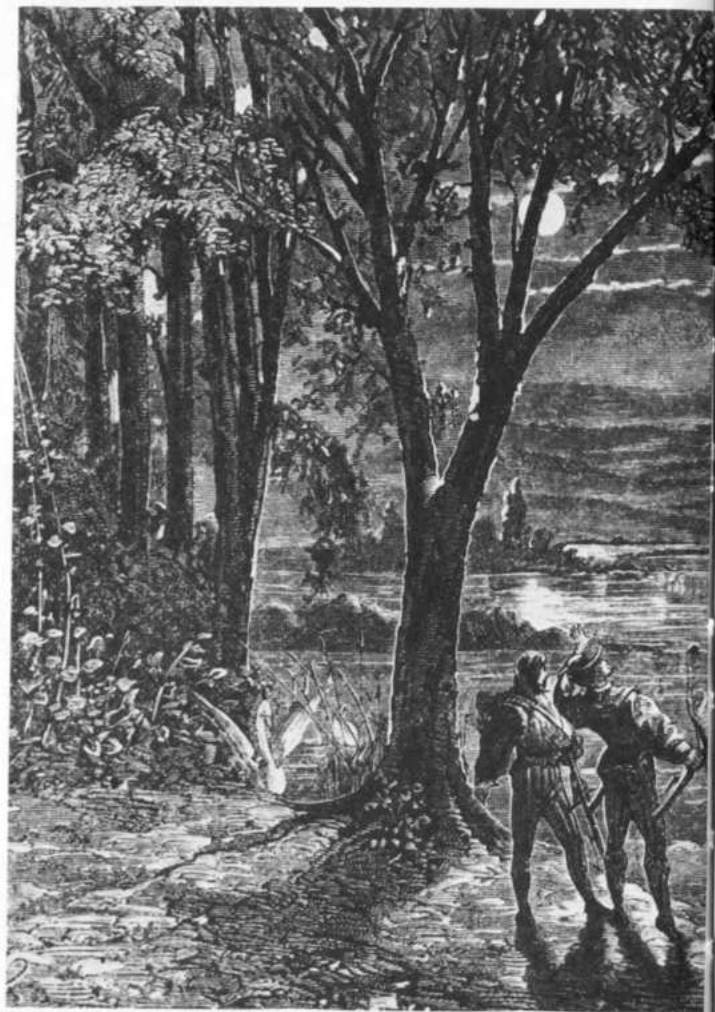
Handwritten musical score for the first movement of the Fourth Symphony. The score is written on multiple staves, with the first staff labeled "Cor. II (alto)". The tempo is marked "Andante sostenuto. I". The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The staves are labeled with instrument abbreviations: Fl. I, Fl. II, Fl., Cl. in Bb, Trp., Cor. I, Trp. II, Tromb. II, Tromb. I, and Tuba. The score is written in a cursive, handwritten style.

Requiesce pour deux heures 3876

P. Tchaikovsky à Moscou

Первая страница рукописи Четвертой симфонии

Сцена из второго действия балета «Лебединое озеро». Большой театр. Москва, 1877 год. Зарисовка Ф. Гаагена



50

Русскихъ

народныхъ пѣсень

положенныхъ

для фортепіано въ 4 руки

П. И. Чайковскимъ.

Часть I. 2.

по 2 р. 50 к.

Собственность издателя

Москва, у П. П. Юргенсона.

Цена за 2 части 4 р. с.

585. 586.

Первое издание «50 русских народных песен» в переложении для фортепиано в 4 руки П. И. Чайковского

мать, которая постоянно находится при ней и имеет на свою дочь значительное влияние, противится этому браку, находя, что я слишком молод для дочери (Дезире была старше на пять лет.— Г. П.) и, по всей вероятности боясь, что я заставлю ее жить в России. Во-вторых, 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, то есть 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 охладает, останутся одни страдания, самолюбие, отчаяние и гибель. Можно бы было 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».

Помолвка состоялась. Тем временем московские друзья Петра Ильича, и в особенности Николай Григорьевич, принимали втайне такие ловкие и хитрые интриги, боясь женитьбы молодого композитора и бесславного окончания его деятельности, обещавшей столь многого в будущем, что сватовство расстроилось: во время летнего отъезда за границу Дезире, казалось бы, совершенно неожиданно решила оставить Петра Ильича. Это известие его потрясло. Когда Николай Григорьевич сообщил ему о том, что Арто вышла замуж за испанского певца Падиллу (Мариано Падилья-и-Рамос), и добавил: «Ну, не прав ли я был, когда говорил, что не ты нужен в

мужья?! Вот ей настоящая партия, а ты нам, пойми, нам, России нужен, а не в прислужении знаменитой иностранке», Петр Ильич (по воспоминаниям московского приятеля, композитора де Лазари) не сказал ни слова, а только побледнел. (Как знать, может быть, именно самопожертвование, истинная, глубокая любовь, осознание невозможности счастливого соединения с Петром Ильичом без компромиссов, непоправимых для его творчества, а значит, и всей его жизни, и были причиной такого неожиданного разрыва.)

«История с Арто разрешилась самым забавным образом; она в Варшаве влюбилась в баритона Падиллу, который здесь был предметом ее насмешек,—и выходит за него замуж! Какова госпожа? Нужно знать подробности наших отношений с ней, чтобы иметь понятие о том, до какой степени эта развязка смешна»,—сообщил Петр Ильич родным.

Так 1868 год окончился крушением всех надежд, глубоким разочарованием. Понял ли Чайковский истинную причину этой «вероломной» измены своей невесты, догадывался ли о ней? Одно лишь ясно, что необычайное преклонение перед Дезире, как великолепной артисткой, гениальной (по свидетельству современников, а не только признанию Петра Ильича) певицей, очаровательной женщиной, оставалось в нем неизменным и теперь, и много лет спустя. Он не мог скрывать ни от себя, ни от родных этого чувства. Через год после разрыва Петр Ильич будет «с лихорадочным нетерпением» поджидать приезда Арто, а слушая ее исполнение, еще раз убедится, что она — «одна из величайших художниц в мире». Спустя четыре года, ожидая выступления певицы в Москве, композитор снова признается, что готов будет «прискакнуть от радости», когда она придет.

«Задаток огромной будущности». Следующий год начался не меньшим испытанием для Петра Ильича и в судьбе творческой. 30 января состоялась премьера оперы «Воевода». И хотя спектакль прошел удачно, и композитора вызывали неоднократно, увенчав его лавровым венком, а до конца сезона (то

есть в течение месяца) было дано еще четыре представления, тем не менее в прессе появились разноречивые суждения о первой опере молодого автора. Наибольшее огорчение среди отзывов критики доставила рецензия Лароша, написавшего, что в опере нет «русского отпечатка». Другие музыкальные критики иначе отнеслись к «Воеводе». В. Ф. Одоевский, например, после репетиции записал в дневнике, что в этом произведении «русская тональность господствует... Эта опера — задаток огромной будущности для Чайковского». Серьезную музыкальную будущность композитору предсказывал и Николай Рубинштейн. Но несмотря на эту поддержку, Петр Ильич потребовал партитуру и сжег ее.

Спустя десять лет Чайковский, автор уже пяти опер, смог объяснить недостатки своего первого сочинения в этом жанре, к которому предъявлял исключительные требования, как к жанру самому демократическому: сюжет лишен драматического интереса и движения, музыкальные формы слишком сложны и мало подходят к условиям сцены, а оркестр массивен и подавляет, заглушает голоса исполнителей.

Несмотря на неудачу, Чайковского по-прежнему привлекал жанр оперы. После упорных поисков нового либретто он останавливается на стихотворной повести Жуковского «Ундина» по сказке (в свободном переводе) Ф. де Ламотт-Фуке. И в начале 1869 года с увлечением начинает работать над своей второй оперой. Уже к августу партитура была завершена и отправлена в Мариинский театр. Однако постановочный комитет театра отклонил оперу; так она и не была поставлена на сцене. Музыку «Ундины» Петр Ильич использовал в нескольких своих произведениях. (Много позже, незадолго до своей смерти, в разговоре об этой опере Петр Ильич отмечал в ней и свежесть чувства, и отдельные очень прочувствованные и удачные места.)

Вечно новый сюжет. Другому сочинению, созданному в том же, 1869 году, суждено было стать всемирно известным шедевром. Это сочинение —

симфоническая увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта».

7 марта 1870 года Чайковский присутствовал на первом исполнении «Ромео и Джульетты» в Москве. Дирижировал Николай Рубинштейн. И хотя композитор написал брату Анатолию, что это — лучшее из созданного им до тех пор, после премьеры он все-таки решил переработать сочинение. Во второй редакции увертюра-фантазия была напечатана и исполнена в Москве под управлением Н. Г. Рубинштейна (18 февраля 1872), а в Петербурге — Э. Ф. Направника (5 февраля 1872).

Сюжет, предложенный Петру Ильичу Балакиревым в качестве программы, был созвучен творческому мировоззрению композитора, «как художника-гуманиста, борца за освобождение личности» (Н. В. Туманина). В трагедии Шекспира, в одном из любимейших драматических произведений Чайковского, его волновала та же тема всепобеждающей любви, что и в «Грозе» Островского. Сложную фабулу трагедии композитор предельно обобщил, сконцентрировал и свел к четырем моментам, получившим симфоническое развитие. В развернутом прологе он дает суровое и сдержанное молитвенное песнопение, характеризующее патера Лоренцо. Это обобщающий образ той силы, которая противостоит любви юных героев и предваряет появление грозной, неумолимой в своем стремительном движении темы смертельной вражды Монтекки и Капулетти.

В центре увертюры — прекрасный образ Ромео и Джульетты. (Ларош впоследствии писал, что тема любви «принадлежит к тем неотразимо чарующим напевам, от действия которых не может освободиться слушатель, каково бы ни было направление его вкуса или настроение его духа». А Римский-Корсаков, отмечая ее вдохновенность, неизъяснимую красоту и жгучую страсть, назвал одной из лучших во всей русской музыке.)

Завершает увертюру трагический эпизод гибели юных героев — эпилог (кода).

Полная «поэзии, страсти и силы», «бесподобная», по словам Стасова, «бесконечно тонкая и элегантная вещь» станет одним из высоких достижений Чай-

ковского-симфониста, завоеует всемирное признание. В 1874 году знаменитый немецкий дирижер и пианист Ганс Бюлов отметит в «Аугсбургской газете», что это — «необыкновенно интересная, выдающаяся по своей оригинальности и мелодичности увертюра». А известный французский композитор Камилл Сен-Санс, услышав «Ромео и Джульетту» в 1876 году на концерте в Вене, передаст Петру Ильичу (через его ученика С. И. Танеева), что ему непременно следует приехать в Париж с авторскими концертами. (Сен-Санс уговаривал Петра Ильича дать концерты в Париже еще в 1875 году, когда они познакомились в Москве.)

Несмотря на восторженные отзывы, композитор был не вполне удовлетворен своим сочинением. В 1880 году он снова обратится к нему и будет совершенствовать партитуру. Стремясь к динамизации всех средств выразительности, он внесет изменения в мелодию, ее ритмику, гармоническое сопровождение, оркестровку и, конечно, в музыкально-драматургическую форму сочинения в целом и в отдельные ее части.

Обычно в традиционной структуре сонатно-симфонического цикла разработка музыкального материала строится на развитии двух тем, каждая из которых обязательно повторяется. Петру Ильичу казалось, что такое повторение тормозит динамику действия. В этом сочинении ему необходимо было сквозное развитие с неослабным нарастанием напряжения и достижения наивысшей точки динамики — кульминации. Поэтому, добиваясь предельно сжатого, концентрирующего драматическую насыщенность развития музыкального образа, Чайковский трудился над разработкой темы так долго — вносил в партитуру некоторые изменения и сокращения. Переделкой в итоге он остался вполне удовлетворен. Этой третьей редакцией сочинения Чайковский и дирижировал в своих концертах, выступая в Петербурге, Берлине, Праге. Так оно звучит и ныне.

На сюжет шекспировской трагедии — «этот старый, но вечно новый», по словам Петра Ильича, сюжет — он хотел написать и оперу, даже сделал

уже наброски центральной сцены — дуэта Ромео и Джульетты. Однако произведение не было закончено.

Широко известными стали и все шесть романсов, написанные в ноябре 1869 года: «Не верь, мой друг», «Слеза дрожит», «Ни слова, о друг мой», «И больно, и сладко», «Отчего?» и «Нет, только тот, кто знал» (последний романс упоминает И. С. Тургенев в повести «Клара Милич»).

Появление романсов, исполненных замечательными русскими певицами, солистками столичных театров — Е. А. Лавровской и А. Д. Александровой-Кочетовой, — было отмечено в центральной прессе как один весьма крупный факт «в литературе романса».

Эти романсы (не считая трех юношеских) положили начало камерной вокальной лирике композитора — жанру, в котором он плодотворно работал всю жизнь и сочинил более ста произведений, составивших целую эпоху в русской музыке и исполненных поэтичности и одухотворенности музыкальных образов, яркости и выразительности мелодического начала.

Живя в Москве, Петр Ильич, теперь полюбивший ее и интересовавшийся всей музыкальной и художественной жизнью, не пропускавший ни одного более или менее важного события в театральной и концертной жизни второй российской столицы, с не меньшей страстностью относился и ко всем событиям, происходящим в столице на Неве. Но не только родные, оставшиеся в Петербурге — Северной Пальмире, — связывали Чайковского с этим городом. Он принимал участие и в своих друзьях, живших там.

Поэтому для них, особенно для молодых петербургских композиторов, было неудивительно, что в защиту руководителя их кружка — Милия Алексеевича Балакирева, по решению дирекции Петербургского отделения Музыкального общества отстраненного от участия в симфонических собраниях, Петр Ильич выступил в «Современной летописи» со статьей-памфлетом «Голос из московского мира» (статья полностью была перепечатана В. В. Стасовым в «Санкт-Петербургских ведомостях»).

Перечисляя заслуги Балакирева перед русским искусством, Петр Ильич отмечал, что он «собрал и издал превосходный сборник русских народных песен, открыв нам в этих песнях богатейший материал для будущей русской музыки... Он развил и образовал несколько весьма талантливых русских музыкантов, из коих, как самый крупный талант, назовем Н. А. Римского-Корсакова. Он, наконец, дал возможность иностранцам убедиться в том, что существует русская музыка и русские композиторы, поставив в одном из музыкальнейших городов Западной Европы, в Праге, бессмертную оперу Глинки „Руслан и Людмила“».

Талант принадлежит народу

Дорогая награда. В начале 1871 года Петр Ильич задумал выступить в Москве с авторским концертом. Николай Григорьевич посоветовал ему для этого камерного вечера написать струнный квартет. Весь февраль композитор посвятил сочинению нового произведения. Вспомнилась песня «Сидел Ваня на диване, курил трубку с табаком», записанная еще два года назад в Каменке от плотника, уроженца Калужской губернии. Песня с забавными словами понравилась Петру Ильичу красотой и оригинальностью своего напева — меланхолически задумчивого, плавного. Этот напев так подходил для темы медленной части.

Помимо нового квартета (в исполнении Ф. Луба, И. В. Гржимали, Л. Ф. Минкуса и В. Ф. Фитценгагена) в программу авторского концерта вошли романсы и вокальные ансамбли (солистки Е. А. Лавровская и А. Д. Александрова-Кочетова).

Рецензия Г. А. Лароша на этот концерт, напечатанная в «Современной летописи», порадовала: «П. И. Чайковский принадлежит к самым замечательным композиторам современной России как по силе таланта, так и по богатству знания и умения... В концерте 16 марта была исполнена одна пьеса, которая составляет новый и крупный шаг в этом развитии — я разумею струнный квартет г. Чайковского. Сочинение это отличается тою же прелестью сочных мелодий, красиво и интересно гармонизованных, тем же благородством тона, чуждым общего места, тою же несколько женственною мягкостью, которые мы привыкли встречать у даровитого композитора; нечего и говорить, что в нем находятся прекрасные эффекты звучности, в области инструментовки г. Чайковский раньше, нежели в какой-либо другой, достиг мастерства; но сверх этих

качеств я нашел в его новом квартете такое обладание формой, такое умение группировать части и развивать темы, какого не представляет ни одно из прежних его сочинений».

И на всех последующих исполнениях Первого квартета Петр Ильич был свидетелем его исключительного успеха — в Петербурге и Харькове, в Киеве и Тифлисе, Берлине и Бостоне, Париже и Риме. Больше всего нравилась публике вторая часть, впоследствии нередко исполняемая в концертах отдельно — не только квартетом, но и в переложении для виолончели со струнным оркестром или для струнного оркестра (композитор часто и сам дирижировал ею в авторских концертах).

Особенно памятным для Чайковского стало исполнение этого опуса в Московской консерватории в один из декабрьских дней 1876 года. «Может быть, ни разу в жизни, однако ж, я не был так польщен и тронут в своем авторском самолюбии,— записал он позже в своем дневнике,— как когда Л. Н. Толстой, слушая *andante* моего 1-го квартета и сидя рядом со мной, залился слезами». Вскоре великие художники обменялись письмами. «Я никогда не получал такой дорогой для меня награды за мои литературные труды, как этот чудесный вечер... Я полюбил Ваш талант», — писал Лев Николаевич. «Вы один из тех писателей, которые заставляют любить не только свои сочинения, но и самих себя... Я не могу сказать Вам, до чего я был счастлив и горд, видя, что моя музыка могла Вас тронуть и увлечь», — отвечал Петр Ильич.

После посещения консерватории Толстой послал Чайковскому рукописный сборник народных русских песен, чтобы композитор использовал по своему усмотрению какие-либо из песен в своих сочинениях, и приписал, что народные мелодии в его руках становятся удивительным сокровищем.

Первый квартет открыл новую страницу в отечественном квартетном жанре. Русская музыка еще не была богата подобными произведениями (первые квартеты Римского-Корсакова, Кюи и Бородина были исполнены соответственно в 1875, 1878 и 1879 годах). Образцом русской камерно-инструмен-

тальной музыки служили только два струнных квартета Глинки.

В музыке Первого квартета Чайковскому удалось передать все многообразие человеческих чувств, переживаний благодаря мелодическому разливу, ярко выраженному национальному интонационному строю, лирическому преломлению окружающего мира природы, жизни и быта народа.

«Журавель». Следующим новым сочинением стала Вторая симфония, которую Петр Ильич шутливо называл «Журавель». Начав работу над симфонией летом 1872 года в Каменке, по возвращении в Москву к середине ноября он закончил партитуру. Первое исполнение прошло успешно, в особенности слушателям понравился финал. «Часть этого успеха я приписываю не себе, а настоящему композитору означенного произведения—Петру Герасимовичу (буфетчику Давыдовых.— Г. П.), который, в то время как я сочинял и наигрывал „Журавля“, постоянно подходил и подпевал мне»,—написал композитор после премьеры, состоявшейся 26 января следующего года в Москве под управлением Н. Г. Рубинштейна. Овациям и вызовам не было конца. Симфония была повторена в другом концерте. Петру Ильичу преподнесли лавровый венок и серебряный кубок.

Свидетелем не меньшего успеха композитор стал и на первом исполнении симфонии в Петербурге, состоявшемся 23 февраля 1874 года. Дирижировал Э. Ф. Направник. В рецензиях на новое произведение говорилось, что оно стоит «на европейской высоте» (Г. А. Ларош), а финал—«одно из блистательнейших произведений новейшей музыки, в котором техническое мастерство обработки тем соединяется с гениальной изобретательностью» (Н. Д. Кашкин).

Тем не менее Петр Ильич был недоволен симфонией—особенно инструментовкой первых трех частей и спустя пять лет решил переделать вторую часть, первую и третью написать заново, а финал несколько сократить. Рукопись первой редакции композитор уничтожил (по сохранившимся в библи-

отеке Московской консерватории оркестровым партиям симфония была восстановлена С. С. Богатыревым в 1949 году и исполнена в следующем году). В новой редакции симфония была сыграна под управлением К. К. Закса и в Петербурге (31 января 1881 года) и в Москве (21 ноября того же года), после чего сразу же вошла в репертуар многих оркестров. Петр Ильич дирижировал ею и сам в Харькове 14 марта 1893 года.

Вторая симфония Чайковского не похожа на его прежние сочинения. Автор симфонической увертюры «Гроза», увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», поэмы «Фатум», симфонии «Зимние грезы» и оперы «Воевода», фортепианных пьес и романсов, раскрывшийся перед слушателями как создатель лирико-драматических и жанрово-бытовых образов, здесь предстал мастером, которому были не чужды и образы народно-эпические, фантастические и юмористические. (Исследователи определяют эту сторону творческого облика Чайковского как «характеристический симфонизм», где сюжет — «музыкальное событие» — трактуется несколько обособленно, не преломляется сквозь призму личного переживания в той мере, как обычно.)

Н. Д. Кашкин называл Вторую симфонию «малороссийской». В ней Петр Ильич использовал не только упомянутую уже украинскую песню «Журавель», но и украинский вариант песни «Вниз по матушке по Волге», которую слышал на Украине.

Народная песня составляет суть всего произведения. Оттого, быть может, и свойственное русскому песнетворчеству контрастное противопоставление — лирическая протяжная и веселая плясовая присутствует во всей музыкальной драматургии сочинения, а контрастное противопоставление частей и музыкальных тем лежит в основе развития музыкальных образов Второй симфонии.

«Весенняя сказка». Весной 1873 года Чайковский был весь наполнен звуками музыки к «Весенней сказке» А. Н. Островского «Снегурочка». Во время представлений драматических спектаклей в Боль-

шом театре (по случаю ремонта Малого) дирекция предложила драматургу написать пьесу, а композитору — музыку к ней для постановки спектакля-феерии. Работали оба с упоением. Поэтическое повествование о дочери Весны и Деда Мороза — лесной девушке, пылко полюбившей и растаявшей от жгучих лучей ярила-солнца, пленила композитора. «Весна стояла чудная: у меня на душе было хорошо, как и всегда при приближении лета и трехмесячной свободы. Пьеса Островского мне нравилась, и я в три недели, без всякого усилия, написал музыку. Мне кажется, что в этой музыке должно быть заметно радостное, весеннее настроение, которым я был тогда проникнут».

Партитуру музыки к «Снегурочке» составили девятнадцать номеров. Для многих из них композитор взял подлинные русские народные песни из сборников В. П. Прокунина, Н. А. Львова — И. Прача, К. П. Вильбоа: пляска птиц, хор проводов масленицы, первая и вторая песни Леля, песни Брусилы и др. Вся музыка к «Весенней сказке» — органическое русское национальное произведение, пронизанное радостью, светом, оптимизмом, теплом и весельем, приходящим на смену оцепенению, стуже и мраку.

Пьеса не имела большого успеха, хотя в спектакле участвовали известнейшие артисты: М. Н. Ермолова (Весна), Г. Н. Федотова (Снегурочка), Н. А. Никулина (Купава), И. В. Самарин (Берендей), В. И. Живокини (Бермята). Партию Леля исполняла талантливая певица, ученица Московской консерватории Е. П. Кадмина. «А критики, — по воспоминаниям Р. В. Геники, — вместо того чтобы разъяснить все достоинство, весь интерес, всю исключительность такой постановки, останавливались на мелких дефектах, острили насчет того, что статисты, изображавшие гусей в прологе, появились в черных смазных сапогах». Но музыка очень понравилась и публике и критике. Затем она прозвучала в концерте под управлением Н. Г. Рубинштейна. Исполнялись в концертах и отдельные номера из «Снегурочки». А в 1891 году в московском «Театре XIX века» — на Театральной площади, в доме Шела-

путина — сказка снова была поставлена целиком и прошла шестнадцать раз.

Снова — Шекспир. 13 ноября 1874 года Петр Ильич получил восторженное письмо от В. В. Стасова: «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. Что за прелесть Ваша „Буря“!!! Что за бесподобная вещь!.. Калибан, Ариэль, любовная сцена — всё 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 — всё это создания наикапитальнейшие. А оркестр опять-таки в этих сценах — изумительный...»

Не часто доводилось ему читать или слышать такую высокую оценку своих сочинений от «балакиревцев»!

В Москве симфоническая фантазия прозвучала раньше — 7 декабря прошлого года. Дирижировал сочинением Н. Г. Рубинштейн. Под его же управлением фантазия была исполнена на Парижской выставке. Отзыв, напечатанный в одной из музыкальных газет, отмечал сочинение как выдающееся, богатое идеями, новыми и смелыми эффектами. Вскоре «Буря» стала одним из репертуарных сочинений и в России (Москва, Петербург, Павловск, Харьков, Киев, Одесса), и за границей (Париж). В 1885 году за фантазию композитор получил премию от «неизвестного доброжелателя» (М. П. Беляева, основателя и руководителя музыкально-издательской фирмы).

В сюжете шекспировской драмы, предложенной Стасовым, Чайковского привлекла возможность выразить в музыке любовь в ее развитии — от зарождения первого чувства до «торжествующего обаяния страсти», как писал он в программе, предпосланной партитуре «Бури». Заложенное в программе чередование образов природы и человеческих чувств ста-

новится в фантазии органической основой ее музыкальной драматургии, воплощает единство человека и природы, роскошных картин морского пейзажа и прекрасных человеческих чувств, различных настроений и образов — фантастики и лирики, юмора и героики. Музыка фантазии искрится радостью, светом, жизнелюбием.

«Урок оперного композиторства». Еще в декабре 1872 года на заседании музыкального комитета при театральной дирекции Мариинского театра Петр Ильич проиграл законченную им оперу «Опричник», над которой начал работу зимой 1869 года. Новое произведение получило единогласное одобрение и было принято к постановке.

На премьере, состоявшуюся 12 апреля 1874 года, приехал профессорский состав Московской консерватории вместе с Николаем Григорьевичем. Присутствовал весь музыкальный Петербург. Опера была хорошо принята. С успехом проходили и следующие спектакли в Петербурге. Слушателей привлекали большие хоровые сцены и яркие музыкальные образы; страстный, пылкий Андрей, нежная, трогательная и вместе с тем волевая Наталья, сильная духом мать Андрея — боярыня Морозова.

Испробовав свои силы в жанре народно-бытовой оперы («Воевода»), лирико-фантастической («Ундина»), в своей третьей опере композитор обратился к трагедийному жанру. В основе сюжета, созданного по трагедии И. И. Лажечникова «Опричник», — конфликтные, остродраматические ситуации, в которых раскрывается трагическая судьба молодого опричника Андрея Морозова, вступившего в неравную борьбу с грозным царем, отстаивая любовь и честь своей невесты Натальи.

Работая над «Опричником», Петр Ильич, к большому огорчению, убедился, что опера не соответствует тому типу произведения, который он искал в этом жанре. Трагедия здесь была выражена средствами большой романтической оперы (наподобие «Африканки» или «Гугенотов» Дж. Мейербера, «Вильгельма Телля» Россини, «Немой из Портучи» Д. Ф. Обера, «Троянцев» Г. Берлиоза, «Аскольдовой

могилы» А. Н. Верстовского). Репетиции оперы и премьеры еще более подтвердили его опасения.

В рецензиях на спектакль в основном отмечались недостатки в либретто. Что касается музыки, то критики были недовольны пестротой стиля, заключающейся в сочетании номеров, написанных в характере русской народной и западноевропейской музыки. В то же время Н. Д. Кашкин подчеркивал, что «богатство и красота мелодий, роскошная инструментовка, общее, закупающее слушателя изящество, которым опера проникнута с начала до конца, производят впечатление, заставляющее позабыть о... недостатках. Если бы начать перечислять музыкально красивые нумера оперы, то пришлось бы назвать их все...» Кюи охарактеризовал оперу как бедную идеями и почти сплошь слабую, без единого, заметно выдающегося места, без счастливого вдохновения. «Как ни злостна рецензия Кюи, как ни чудовищно пристрастен его отзыв,—но, в сущности, он довольно верно оценил ее достоинства как музыкально-драматического произведения. В ней нет стиля и нет движения, два условия неизбежного охлаждения публики к опере»,—написал Чайковский месяц спустя после премьеры издателю оперы В. В. Бесселю.

Петр Ильич и сам, уже с первой репетиции, увидел свои «грубые промахи». Конечно, фиаско он не потерпел, но не мог не признать, что «получил вместе с тем отличный урок оперного композиторства» на будущее. Долгое время он собирался сделать новую редакцию произведения, но так и не успел осуществить своего намерения. А опера продолжала жить—и не только в Петербурге, но и в других городах России.

26 июля того же 1874 года исполнение «Опричника» состоялось в Одессе с участием артистов Мариинского театра—Е. А. Морозовой, В. И. Рааб, Д. А. Орлова и Б. Б. Корсова. Это была первая постановка оперы Чайковского в провинции, и композитор стал свидетелем ее успеха—исключительного и даже триумфального.

9 декабря «Опричник» прозвучал на киевской сцене под управлением И. К. Альтани. Петр Ильич,

присутствовавший на спектакле, также отметил великолепное исполнение. «Опера имела успех,— сообщал он В. В. Бесселю,— 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». 4 мая следующего года состоялась и московская премьера «Опричника».

На гоголевский сюжет. Вскоре после первого представления «Опричника» в Петербурге Чайковский начинает работу над новой оперой. Дирекция Русского музыкального общества объявила конкурс на лучшую оперу по повести Н. В. Гоголя «Ночь перед рождеством». Либретто для оперы, названной «Кузнец Вакула», было написано поэтом Я. П. Полонским. Петр Ильич, с детства любивший и хорошо знавший произведения Гоголя, также решил принять участие в этом конкурсе, но не как член жюри (что было ему предложено), а как композитор. Его привлекала возможность написать произведение в жанре комическо-лирическом, к которому он еще не обращался: создать подлинную, настоящую народную оперу, насыщенную песнями, хорами и танцами на основе украинского фольклора. И освободившись от занятий в консерватории, во время летних каникул композитор начал сочинять «свое любезное детище». Опера была удостоена единственной премии Музыкального общества и принята к постановке в Мариинском театре.

После каникул Чайковский снова начинает давать уроки в консерватории. По-прежнему он много читает и изучает новые музыкальные произведения— оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов», А. Г. Рубинштейна «Демон», Р. Вагнера «Кольцо нибелунга». С вагнеровской партитурой он знакомится вместе со своими московскими друзьями у Карла Клиндворта, делавшего по поручению Вагнера переложение оперы для фортепиано. И конечно, по-прежнему основное время поглощает сочинение музыки (Второй квартет и романсы). Неустанное творческое горение, работа мысли...

«Общее достояние публики». Поиски Чайковского в различных жанрах увенчались успехами. Первая симфония и Первый струнный квартет стали новым словом в русской музыке. Романсы также открыли новую страницу русской камерно-вокальной лирики: здесь удалось достичь органичности в переосмыслении народно-песенных интонаций, доступности, необычайной выразительности музыкального языка, индивидуальность которого слушатели определяли сразу же. И самое главное — выразить то глубинно национальное, которое композитор впитывал все годы, слушая крестьянские и городские песни и танцы. Весь интонационный строй его музыки отражал народное искусство, переданное через личное, глубоко прочувствованное...

Теперь Чайковскому хотелось создать на основе народных песен концерт для фортепиано с оркестром.

24 декабря Петр Ильич сыграл свой Первый концерт Н. Г. Рубинштейну, Н. Д. Кашкину, Н. А. Губерту. Николай Григорьевич в резкой форме раскритиковал новое произведение. Обиднее всего Петру Ильичу показалось, что и Рубинштейн, и Губерт продолжали смотреть на него как на начинающего композитора, «нуждающегося в их советах, строгих замечаниях и решительных приговорах». (Обида эта на Николая Григорьевича, который и сам переживал разрыв, не проходила долго. Вскоре, поняв свою неправоту, Рубинштейн исполнял концерт и в Москве, и на Всемирной выставке в Париже.) После злосчастного прослушивания Петр Ильич решил издать концерт без изменений, не приняв ни одного замечания.

Многое в этом сочинении было необычно: и демократизм ликующе-светлых, жизнеутверждающих музыкальных образов и их воплощение. Композитор вновь обратился к волновавшей его теме — отношение художника к родной природе и единение его с народом. Подобная идея лежала и в основе Первой симфонии. Потому, как и в «Зимних грезах», самобытное содержание концерта обусловило новизну музыкально-образного строя сочинения — соединение и взаимопроникновение лирической и

жанровой сфер. А новизна программы, естественно, вызвала необходимость воплощения ее новыми, отличительными от прежних средствами. В связи с этим Петр Ильич по-своему, новаторски трактует классическую трехчастную форму, в которой обычно было принято писать произведения этого жанра (первая — сонатное аллегро, вторая — медленная лирическая, третья — быстрый финал в форме рондо), определившегося и установившегося в творчестве Гайдна, Моцарта и Бетховена. Чайковский создал, по существу, новую структурную композицию, приближающуюся к четырехчастной форме классического симфонического цикла. Тематический материал большого вступительного раздела к концерту (интродукции) самостоятелен и не встречается в дальнейшем. Во вступлении Чайковский утверждает патетику ликующего светлого образа. Это обширное вступление, построенное на разработке торжественно призывного, праздничного мотива, он пишет как отдельную часть, включив в него большую виртуозную каденцию.

Следующие за интродукцией две лирические части по своему настрою контрастны ей. В основе первой части — лирико-драматические образы, во второй — лирико-интимные, душевные, связанные с созерцанием природы и бытовых картинок. При этом лирические музыкальные образы претерпевают эволюцию, приобретая в процессе развития новые черты. Образы лирические композитор органично сочетает с жанровыми и бытовыми, а именно — с народными украинскими песнями. Напев, который Чайковский записал от лирников — слепых певцов, аккомпанирующих себе на лире, он положил в основу главной темы первой части. Песню-веснянку из сборника народных песен, записанных А. И. Рубцом, взял для главной темы финала. А в середине второй части использовал популярный в ту пору мотив французской песенки в ритме вальса. (Используя эти фольклорные цитаты в концерте, Чайковский соединял приемы их развития, характерные для народного песенного искусства, — вариационность с сонатной разработкой.)

Включив во вторую часть столь разные по харак-

теру музыкальные образы (медленная лирическая первая тема и оживленная вальсообразная вторая), Чайковский словно объединяет две части симфонического цикла: медленную и быструю (скерцо), создавая тем самым оригинальную трактовку формы концерта.

В последней части — финале — композитор снова возвращается к гимническим образам ликующей радости, рисуя, как и в Первой симфонии, оживленную картину праздника, безудержного веселья.

Первый концерт открыл новую эпоху в русской фортепианной музыке необычностью художественных образов; интонационной, композиционной, фактурной, инструментальной сферы; взаимопроникновением фортепианной и оркестровой партии; симфоническим развитием музыкальных тем. Этот концерт — «гениальный по симфоническому взлету мысли и щедрости звукоидей» (Б. В. Асафьев) — стал одним из мировых шедевров музыкального искусства, одним из тех произведений, о которых Чайковский говорил как о редкостных образцах, бывших для него самого идеалом: он проник в массы и сделался «общим достоянием публики», обладая «свойством одинаково нравиться и тонкому ценителю, и малоразвитому большинству».

Пропагандист и поклонник музыки Чайковского Ганс фон Бюлов, называвший композитора «истинным поэтом в звуках», получив разрешение автора на исполнение концерта в Америке, сыграл его в Бостоне 13 октября 1875 года. Вскоре Петр Ильич получил сообщение от пианиста об успехе сочинения, о том, что в каждом из шести вечеров приходилось по требованию публики повторять финал.

Затем состоялись премьеры в Петербурге (пианист Г. Г. Кросс, дирижер Э. Ф. Направник) и в Москве (солист С. И. Танеев, дирижер Н. Г. Рубинштейн). В том же году Бюлов просил Чайковского переслать партитуру и голоса концерта для исполнения его в Лондоне (впоследствии он неоднократно играл это сочинение в Западной Европе и в Америке). Петр Ильич дирижировал концертом в Москве, Гамбурге, Берлине, Праге, Дрездене, Лондоне, Нью-

Йорке, Балтиморе, Филадельфии, Брюсселе (солистами с ним выступали В. И. Сапельников, А. И. Зилоти, Э. Зауэр, Ф. Руммель). Сочинение быстро завоевало популярность и в России, и за ее пределами, полюбили исполнителям — пианистам и дирижерам.

«*Слишком русская симфония*». Лето 1875 года Петр Ильич снова проводит в Усове, Вербовке, Низах. И на этот раз каникулярное время — время напряженного творческого труда: он начинает работу над своим первым балетом — «Лебединое озеро», с увлечением сочиняет Третью симфонию.

Новая симфония перекликается с образной сферой будущего балета — лирико-элегической и фантастической. Вместе с тем она отличается от прежних симфонических произведений композитора, в первую очередь, своим углубленным психологизмом. Ее цикл составляют пять контрастных частей, в которых раскрывается стремление от мрака к свету; от скорбной музыки во вступлении (похоронный марш) через торжественно-величавое шествие и поэтические образы (то стремительный, полетный, то меланхолически-задумчивый вальс), а затем лирического раздумья, сменяющегося фантастичными образами в скерцо, — к яркому, праздничному веселью и радости.

Как и в других сочинениях Чайковского, в музыке Третьей симфонии ярко проявилась национальная стихия. Настолько ярко, что ее даже не включили в программу одного из зарубежных концертов: Петру Ильичу стало известно, что когда венский дирижер Ганс Рихтер проиграл симфонию на репетиции Венского филармонического общества, то комитет общества нашел ее «слишком русской и единогласно отверг ее». (Как не вспомнить тут слова И. С. Тургенева: «Талант не космополит, он принадлежит своему народу, своему времени»!)

Первое исполнение симфонии состоялось в Москве 7 ноября под управлением Н. Г. Рубинштейна. В Петербурге (24 января 1876 года) дирижировал Э. Ф. Направник. Спустя четыре дня композитор познакомился с рецензией Г. А. Лароша, напе-

чатанной в газете «Голос». «...Чайковский идет вперед и вперед,—писал критик.—В его новой симфонии искусство формы и контрапунктического развития стоит так высоко, как ни в одном из его прежних сочинений; особенно первое аллегро в своей средней части исполнено превосходных имитаций, энергия и стремительность которых не дают ослабевать интересу слушателя... Новая партитура г. Чайковского выказывает глубокое и утонченное искусство... Вообще говоря, 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, и если бы была исполнена в одном из музыкальных центров Германии, то поставила бы русского артиста на один уровень с наиболее прославленными симфоническими композиторами наших дней».

Неустанный поиск

Симфония в балете. Вскоре после премьеры «Опричника», весной 1875 года, дирекция императорских театров заказала композитору балет. Стесненный в средствах, Петр Ильич принял заказ — работу нужно было закончить к весне следующего года. Но не только материальные соображения привели его к согласию, а прежде всего давнее желание «попробовать себя в этого рода музыке». Он решительно берется за сочинение балета, потому что внутренне чувствует себя подготовленным к этому. Хотелось обязательно найти «приложение» музыки «Ундины», написанной на фантастический сюжет, развить тему своей первой оперы — испытание верности, любви (в какой-то степени эта тема привлечет его и в сюжете оперы «Иоланта»).

За годы, прошедшие после сочинения «Ундины», Чайковский убедился, что фантастический элемент в опере не вдохновляет его. Но в жанре балета он представлялся композитору не только возможным, но и необходимым (что подтвердится дальнейшим выбором сюжетов для других балетов — «Спящая красавица», «Щелкунчик»). Миру волшебных образов был посвящен детский одноактный балет «Озеро лебедей», который Петр Ильич сочинил в 1871 году для своих племянников, когда гостил у сестры в Каменке.

С юношеских лет слывший страстным театралом, Чайковский был знатоком специфических особенностей театрального искусства, пластики движений и жестов, поклонником не только драмы и оперы, но и балета.

Более других привлекал Петра Ильича балет А. Адана «Жизель», в музыке которого фантастика органически сочеталась с лиризмом. Образцом же для него были танцевальные сцены в операх Глин-

ки: волшебные танцы в саду Черномора из «Руслана и Людмилы», полонез, мазурка и краковяк из «Ивана Сусанина», представлявшие собой законченные симфонические произведения. Отношение к балетной музыке, как и ко всякой другой — музыке симфонической, оперной, камерно-инструментальной, — а не как к прикладной, сопровождающей танцевальные номера, естественно, привело к ее переосмыслению. И композитор стал реформатором в этом жанре, открыв «Лебединым озером» новую разновидность балета, в котором музыкальные образы развиваются так же, как в опере и симфонии, и имеют свою музыкальную драматургию. Не изобретая никаких иных форм сценической музыки и хореографии, он наполнил их живым дыханием симфонической и оперной музыки, где главная тема — художественная идея, пройдя через различные этапы своего развития (в конфликтном столкновении с контрастными образами, борьбе с ними), претерпевает эволюцию, получает новое освещение. Так, лирическая драма на протяжении всех трех актов имеет единую линию развития. Законченные отдельные танцевальные номера выполняют в балете определенную драматургическую функцию. В них происходит эволюция музыкальных образов, и они служат вехами в раскрытии этой лирической драмы. «Балет — та же симфония», — скажет он позже, когда напишет «Спящую красавицу».

Новаторство «Лебединого озера» — необычность и непохожесть его на все предшествующее — если и было не до конца сразу понято, то сразу же отмечено и публикой и критикой, хотя порой и вызывало недоумение просвещенных меломанов. Одни упрекали композитора в бедности творческой фантазии, однообразии тем и мелодий, в некоторой монотонности. Другие считали, что музыка прекрасна, более того — даже слишком хороша для балета. Тем не менее премьера балета в московском Большом театре (20 февраля 1877) прошла с успехом и спектакль стоял в репертуаре до 1883 года, когда пришли в полную негодность декорации этой постановки.

Первый отзыв о прессе, в котором создание нового балета было оценено по достоинству, принадлежал Г. А. Ларошу: «По музыке „Лебединое озеро“ — лучший балет, который я когда-нибудь слышал... Мелодии, одна другой пластичнее, певучее и увлекательнее, льются как из рога изобилия; ритм вальса, преобладающий между танцевальными номерами, воплощен в таких разнообразных грациозных и подкупающих рисунках, что никогда мелодическое изображение даровитого и многостороннего композитора не выдерживало более блистательного испытания. Музыка „Лебединого озера“ вполне популярна; то, что немудреные любители прозвали „мотивами“, находится в ней никак не в меньшем, а скорее в большем изобилии, чем в любом балете Пуни. С легкостью, которой никто бы не предположил у ученого автора стольких симфоний, квартетов и увертюр, г. Чайковский подметил особенности балетного стиля и, приноравливаясь к ним, снова выказал ту гибкость, которая составляет одно из драгоценнейших достояний творческого таланта. Его музыка — вполне балетная музыка, но вместе с тем вполне хорошая и интересная для серьезного музыканта».

Отдельные номера, целые сцены и действия стали исполняться и на симфонической эстраде. И когда спустя десять лет Петр Ильич дирижировал вторым актом балета в своем концерте перед слушателями Праги (это было первое исполнение балетной музыки композитора за рубежом), успех музыки был настолько велик, что, придя в гостиницу, он записал в дневнике: «*Минута абсолютного счастья*».

Первоначальное либретто «Лебединого озера» В. П. Бегичева и В. Ф. Гельцера несколько отличалось от либретто, которое сделал Модест Ильич в 1895 году для новой постановки балета в Мариинском театре (созданная Л. И. Ивановым и М. М. Петипа, она стала классикой мировой хореографии).

Так, в первом варианте добрый волшебник превращает Одетту и ее подруг в лебедей, чтобы охранить их от «злых козней» ведьмы, Мачехи-совы.

Одетту защищает талисман-корона: пока корона на голове девушки-лебеди, ничто не угрожает ее жизни. Не зная этого, принц, изменивший Одетте по злой воле ведьмы, приходит искупить свою вину, но, срывая корону с головы своей возлюбленной и думая этим удержать любовь девушки, он невольно губит ее. Когда Одетта умирает, то принц гибнет вместе с ней в волнах озера во время бури и наводнения.

У М. И. Чайковского содержание балета изложено иначе: лебеди—принцесса Одетта с подругами,—заколдованные злым гением, лишь ночью принимают вид девушек. Спасти Одетту может только преданная любовь. Увидев девушек-лебедей на охоте, принц Зигфрид полюбил Одетту и решил стать ее спасителем. Но злой гений привел на торжество выбора невест свою дочь Одилию, придав ей облик Одетты. Зигфрид выбирает ее себе в невесты: изменив Одетте, он оставляет девушку навсегда во власти злого гения. Одетта бросается в озеро, а Зигфрид, узнав о своей роковой ошибке и о гибели Одетты, закаляется. Так любовь побеждает злые козни. (Это содержание сохранилось и в современных постановках балета, за исключением трагической развязки. Гибель Одетты и Зигфрида заменена торжествующей победой принца в единоборстве со злым гением—Ротбартом; лебеди превращаются в девушек. Такое окончание в принципе не разрушает авторской концепции: и в том, и в другом случае любовь торжествует над злыми силами и оказывается сильнее смерти.) В музыке балета композитор раскрывает глубокие человеческие чувства, сложную гамму душевных состояний во всем их многообразии, противоречивости. С начальных же звуков оркестрового вступления он вводит в атмосферу лирической драмы. Главная музыкальная тема балета—тема девушки-лебеди (ее называют часто «лебединой песней»): прекрасная, нежная и вдохновенная мелодия, исполняемая гобоем на фоне шелестящего тремоло скрипок и переливов-пассажей арфы. Все в ней: трепетность, порывистость, щемящая грусть и лирико-поэтический тон—сохраняется на протяжении всего произведения, хотя в процессе развития действия тема трансфор-

мируется, меняет свою эмоциональную окраску, принимает самые различные оттенки настроения и приобретает значительную драматизацию. Она звучит то нежно и печально, то трагически и грозно, то взволнованно и страстно, то торжественно и светло, как всепобеждающий гимн любви.

Главная тема балета составляет основу драматургии сквозного действия: завязки (встреча Одетты с принцем, когда девушка рассказывает свою печальную историю о том, что она заколдована и превращена в лебедя,— знаменитое адажио, которое можно назвать «песней торжествующей любви»), кульминации (когда принц нарушает клятву верности), развязки (принц просит Одетту простить его невольную вину) и, наконец, заключения (апофеоз). Центральные разделы драматургически тесно связаны с контрастными эпизодами, составляющими традиционные балетные формы — сюиты классических (первый акт) и характерных (третий акт) танцев, массовые и пантомимные сцены.

Несмотря на фантастический сюжет, «Лебединое озеро» воспринимается как настоящая драма, правдиво рассказывающая о реальных и глубоких чувствах, и волнует она не меньше, чем подлинная лирическая драма — опера «Евгений Онегин».

«Времена года». Как нередко бывало прежде, не успев окончить какое-либо произведение, Петр Ильич начинал работу над следующим (один замысел сменялся другим, приходили новые заказы), так случилось и теперь. Еще не завершив балет, он уступил просьбе редактора и издателя петербургского журнала «Нувеллист», Н. М. Бернарда, и начал сочинять цикл пьес для фортепиано «Времена года».

В декабрьском номере журнала за 1875 год было напечатано сообщение о том, что «знаменитый композитор П. И. Чайковский обещал редакции „Нувеллиста“ свое сотрудничество и намерен в будущем году поместить целую серию своих фортепианных композиций... характер которых будет вполне соответствовать как названию пьес, так и впечатлению того месяца, в котором каждая из них

появится в журнале...». Издание выходило первого числа каждого месяца. В нем публиковались фортепианные произведения и романсы русских и западноевропейских композиторов (А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, Л. Бетховена, Ф. Листа, Ф. Шопена и других). Предназначенные прежде всего для очень популярного в то время домашнего музицирования среди любителей музыки, в основном — демократической интеллигенции, они распространялись «из угла в угол, от сердца к сердцу по всей русской земле» (Б. В. Асафьев).

В истории мировой фортепианной литературы было немало произведений, в которых авторы «звукочислили» картины природы, сельские пейзажи. Петр Ильич был знаком с фортепианными циклами Р. Шумана («Детские сцены», «Лесные сцены», «Бабочки»), Ф. Листа («Годы странствий», «Альбом путешественника»), Ф. Мендельсона («Песни без слов»). Он и сам писал уже подобные сочинения: «Развалины замка» и пьесы в сборнике «Детский альбом». В предложенном ему цикле «Времена года», ставшем уникальным в своем жанре, композитора привлекала возможность выразить свою любовь к русской природе, которую он любил, по его словам, больше всякой другой, родной земле, людям, быту с праздничными обрядами и трудовыми буднями. И действительно, в искренних, правдивых музыкальных образах двенадцати пьес все выражает национальный характер, составляющий суть творчества Чайковского. Пьесы цикла — картины русского быта в разное время года — создают лирическое настроение. Музыка выражает жизнь природы, которая здесь тесно сплетена с жизнью людей; извечный круговорот смены времен года опоэтизировано и волнующе передает и порывы к счастью, элегическую мечтательность и размышления, грусть и надежды, светлую радость, беззаботную удаль, тревогу. При печатании пьес названия месяцев не указывались. Эпиграфы к пьесам подбирал сам издатель, обратившись к произведениям русских поэтов, на стихотворения которых композитор наиболее часто писал свои романсы: В. А. Жуковского,

А. Н. Майкова, Н. А. Некрасова, А. Н. Плещеева, А. С. Пушкина, А. К. Толстого, А. А. Фета.

В музыке «Песни жаворонка» (Март) и «Подснежника» (Апрель), наполненной светлым, лирическим чувством, композитор передает настроение ожидания весны, волнующе радостное, трепетное, устремленное навстречу солнцу, надеждам и счастьем, упоение расцветающей природой, необычайное воодушевление и подъем духа, которые в нем всегда вызывал приход весны: «...Какое волшебство наша весна своею внезапностью, своею роскошною силой! Как я люблю, когда по улицам потекут потоки тающего снега и в воздухе почувствуется что-то живительное и бодрящее! С какой любовью приветствуешь первую зеленую травку! Как радуешься прилету грачей, а за ними жаворонков и других заморских летних гостей!»

В «Песне жаворонка», «Песне косаря» (Июль), «Осенней песне» (Октябрь), «На тройке» (Ноябрь) слышатся интонации и ритмы русских народных песен: веселой плясовой или игровой, хороводной — с их удалю, задором или добродушным юмором, — протяжной, широко распевной и грустной. Чайковский использует свой излюбленный прием подражания русским народным инструментам, имитируя звучание наигрыша свирели (пьеса «В деревне»), треньканье балалайки («Приглашение к трепак»), гармошечные переборы и колокольный перезвон («Масленица»), звон бубенцов («На тройке»).

Глубоко обобщенный лирический образ — «Осенняя песня». Это элегия осени в жизни человека, а не только осенняя песня о расставании с уходящим летом, сожаление об увядающей природе. Бесконечна кантилена этой пьесы — одной из прекраснейших мелодий композитора. Особая певучесть ее достигается сочетанием интонаций широко напевных, как протяжная русская песня, с речитативными, декламационными, близкими к человеческой речи. В характерных нисходящих интонациях-вздохах, так часто встречающихся в музыке Чайковского, слышны и душевная боль, и безысходная печаль (приходят на память ария Лизы «Откуда эти слезы» из оперы «Пиковая дама» и ария Ленского

«Куда, куда, куда вы удалились» из оперы «Евгений Онегин», а также романсы «Примирение», «Снова, как прежде, один», «Ни слова, о друг мой»).

«Замечательная „Осенняя песня“, — разъяснял Б. В. Асафьев, — является, как образ октября, безусловно, русским пейзажем настроения, отвечающим подобного же содержания русским осеням в живописи». Действительно, распевная мелодия пьесы и вся ее музыка ассоциируются с бесконечными далями русской природы, воплощенными в живописи (и прежде всего в картинах И. И. Левитана), и с описанием осени в прозе любимых Чайковским русских писателей Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, А. П. Чехова. Не под впечатлением ли этой пьесы напишет Борис Пастернак?

Октябрь серебристо-ореховый,
Блеск заморозков оловянный
Осенние сумерки Чехова,
Чайковского и Левитана.

Одно из высших достижений композитора в жанре фортепианной миниатюры — пьеса «На тройке». Интонации русской народной песни слышатся в протяжной мелодии основной темы, перекликающейся по характеру с музыкальными образами симфонии «Зимние грезы».

«На тройке» — это одновременно и яркая изобразительная картина, и увлекательное, стремительное движение в будущее, порыв к счастью и вместе с тем раздумье о прошедшем.

В марте 1876 года состоялось несколько исполнений (на домашних музыкальных вечерах и в концертах) нового сочинения композитора. Это был Третий квартет, написанный в начале года и посвященный Фердинанду Лаубу, скончавшемуся в марте 1875 года. Почитая талант чешского музыканта, ставшего с первых же дней открытия Московской консерватории ее профессором по классу скрипки, участником квартета и концертмейстером симфонического оркестра Московского отделения Русского музыкального общества, Петр Ильич называл его «скрипачом-гигантом», которым должна гордиться Москва. Получив известие о кончине любимого музыканта, он с горестью сожалел о том,

что «никогда уже не приведет в трепет восторга рука, извлекавшая звуки, столь глубоко проникавшие в душу, столь сильные, мощные и вместе столь нежные и ласкающие». Написанное под впечатлением печального события, это сочинение повествует о жизни и смерти — о скорби, страданиях, неизбежности утрат и непреходящем течении времени, о торжестве жизнеутверждающего начала.

Байройтские торжества. После окончания экзаменов в консерватории, в конце мая, Петр Ильич выехал на Украину, в Каменку, откуда отправился на лечение в Виши, и затем — в Байройт, на международное празднество по случаю исполнения опер Вагнера. Перед отъездом в майском номере «Русских ведомостей» он опубликовал первую из пяти статей «Байройтское музыкальное торжество», в которой сообщал московским читателям о предстоящем празднике в Баварии — первом исполнении монументальной трилогии с прологом «Нибелунгов перстень» («Кольцо нибелунга»), изданной Вагнером еще в 1862 году. Для постановки тетралогии специально был построен байройтский театр. А в августе уже из Байройта Петр Ильич посылал в Москву сообщения об этом торжестве, о содержании опер, их исполнении, о впечатлениях, произведенных на него музыкой Вагнера. Он выражал свое благоговейное удивление громадным талантом автора и его небывало богатой техникой, хотя сомневался в верности вагнеровского взгляда на оперу — отношение к опере как к драме, сопровождаемой музыкой, отказ от традиционных музыкальных форм (арий, ансамблей, хоров), замена их формой музыкального речитатива и перемещение смыслового центра музыкальной драматургии в оркестр. Тем не менее Чайковский пожелал «продолжать изучение этой сложнейшей из всех когда-либо написанных музык».

Творчество Вагнера (как, впрочем, и творчество других европейских композиторов, много и ярко работавших в жанре оперы) чрезвычайно интересовало Чайковского и до и после байройтского торжества. Петр Ильич не упускал случая побывать на

представлении какой-либо новой оперы немецкого композитора («Лоэнгрин», «Тангейзер», «Мейстерзингеры», последнее произведение — «Парсифаль»), с интересом изучал его сочинения по партитурам. Поэтому не случайно, что краткое суждение о Вагнере, высказанное много лет спустя, отличается особой пронизательностью и глубиной в постановке проблемы — Вагнер и вагнеризм. Вместе с тем, став автором «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы», в которых сам открыл новые черты жанра, Чайковский не принял вагнеровской оперной реформы: «...Он был, можно сказать, гением, стоящим в германской музыке наряду с Моцартом, Бетховеном, Шубертом и Шуманом. Но, по моему глубокому и твердому убеждению, он был гением, следовавшим по ложному пути. Вагнер был великим симфонистом, но не оперным композитором... Все, что нас восхищает в Вагнере, принадлежит, в сущности, к разряду симфонической музыки... Нет! Уважая высочайший гений, создавший Вступление к „Лоэнгину“ и „Полет валькирий“, преданно склоняясь перед пророком, я не исповедую религии, которую он создал».

Пребывание в Байройте оказалось для «артистического самолюбия» Чайковского довольно приятным. Он узнал, что его имя известно в Западной Европе более, чем он предполагал, хотя раньше неоднократно читал публикации в зарубежной прессе о своем творчестве. Особенно лестен для него был отзыв прославленного музыканта Ганса Бюлова, напечатанный в «Аугсбургской газете»: «Я знаю пока только одного русского композитора, который, подобно Глинке, неутомимо работает и труды которого хотя и не представляют еще полной зрелости, отвечающей степени его таланта, но еще служат вернейшим ручательством на эту зрелость в будущем. Я разумею еще молодого профессора композиции в Московской консерватории г. Чайковского. Его превосходный струнный квартет уже получил право гражданства во многих немецких городах; такого же внимания заслуживают многие из его фортепианных сочинений, две симфонии и особенно необыкновенно интересная, выдающаяся по своей

оригинальности и мелодичности увертюра к „Ромео и Юлии“, которая, сколько известно, уже издана одною нотною фирмою в Берлине».

Теперь же в Байройте Петр Ильич встретился со многими известными композиторами, исполнителями. Побывал у Листа, встретившего его необычайно любезно, посетил Вагнера, который редко теперь принимал гостей и т. д.

Возвращаясь из Германии в Россию, Чайковский вновь останавливается на Украине, в Вербовке, у сестры, где проводит «чудные две недели» вместе с отцом и мачехой.

За право на счастье. После летних путешествий Петр Ильич, приехав в Москву, снова начинает много работать. Он делает корректуры разных произведений и «с рвением» сочиняет симфоническую фантазию «Франческа да Римини» по «Божественной комедии» Данте.

Поэма итальянского мастера, вдохновлявшая уже не раз художников и музыкантов (среди них Ф. Лист, написавший симфонию «Данте» и фортепианную сонату «По прочтении Данте»), привлекла Чайковского еще в начале года. Познакомившись с либретто, составленным К. И. Званцовым, он задумал создать на этот сюжет оперу, но из-за несогласия с условиями либреттиста, вмешивавшегося в музыкальную композицию, отказался от этой мысли. Весной, во время пребывания за границей, Петр Ильич увидел новое издание поэмы, иллюстрированное художником Густавом Доре. По словам композитора, он тут же «возгорелся желанием» запечатлеть в музыке один из эпизодов поэмы — пятую песнь («Ад»), рассказывающую о печальной истории Франчески, излить наполнившие его чувства «вследствие непосредственного влечения и неотразимой внутренней потребности».

В развернутом симфоническом полотне Чайковский воплотил трагическую любовь Франчески, отдавшейся всепоглощающей силе чувства, обреченность женской доли. Величайший художник-гуманист, Чайковский и здесь отстаивал право человека на счастье. Главным средством вырази-

тельности он сделал драматический контраст: бесконечно печальный, трогательный рассказ Франчески о нежной любви и счастье, с одной стороны, и вторжение жестокой, грозной силы — возмездия, страшной картины смерти, невыразимых человеческих страданий и скорби — с другой стороны. Исследователи отмечают, что типичное для будущих симфоний композитора перерастание лирических образов в трагические с внедрением театрально-оперных приемов зародилось именно во «Франческе». В этом же сочинении был значительно расширен обычный состав симфонического оркестра, позволяющий не только увеличить возможности тембровой драматургии, но и способствующий яркой изобразительности, красочности, декоративности.

«Франческу да Римини» композитор писал с любовью, и «любовь вышла, кажется, порядочно,— сообщал он Модесту Ильичу.— Что касается вихря, то можно бы написать что-нибудь более соответствующее рисунку Доре, но не вышло так, как хотелось. Впрочем, верное суждение об этой вещи немислимо, пока она не будет оркестрована и исполнена».

После первого исполнения, состоявшегося 25 февраля 1877 года в Москве под управлением Н. Г. Рубинштейна, а затем 11 марта следующего года в Петербурге (Э. Ф. Направника), фантазия стала пользоваться успехом у слушателей: как у публики и музыкантов, так и у критиков, что далеко не всегда бывало с премьерами сочинений Чайковского. Композитор сам часто дирижировал этим произведением в своих концертах в России и за рубежом.

В сентябре 1876 года по просьбе Николая Рубинштейна, который готовил концерт в пользу Славянского благотворительного комитета, посылавшего в Сербию русских добровольцев и помогавшего раненым на войне Турции с Сербией, Чайковский написал Сербо-русский марш на народнославянские темы (ставший известным под названием «Славянский марш»). 5 ноября в симфоническом собрании Музыкального общества в Москве марш был исполнен под управлением Николая Григорьевича, и Петр Ильич стал свидетелем патриотического вос-

торга русских, горячо сочувствующих сербскому славянству.

«Гвалт и рев, которые после этого поднялись в зале,— писал один из присутствующих на концерте,— не поддается описанию. Вся публика поднялась на ноги, многие повскакивали на стулья; к крикам *браво* примешивались крики *ура*. Марш заставили повторить, после чего та же буря поднялась сызнова. Благодаря невозможности распространить цензуру на музыкальные произведения, Чайковскому удалось устроить то, что казалось в то время невозможным,— внушительную общественную демонстрацию. Это была одна из самых волнующих минут в 1876 году. В зале многие плакали». (С большим успехом прозвучал марш и под управлением автора. Композитор затем несколько раз включал его в программы своих концертов.)

Той же осенью, 22 ноября, состоялась долгожданная премьера «Кузнеца Вакулы». На первом спектакле Петру Ильичу показалось, будто бы опера «торжественно провалилась». Но Н. Д. Кашкин пишет, что «театр был совершенно полон, и „Кузнец Вакула“ имел успех очень шумный, композитора вызывали множество раз...» В рецензиях на постановку новой оперы высоко ставились «красота музыкальных мыслей и их развитие» (Г. А. Ларош), отдельные «прелестные места» (Ц. А. Кюи). Однако заключение критиков сводилось к тому, что это произведение — «неоперное», с преобладанием симфонического начала над вокальным. Композитор и сам чувствовал это и сделал затем некоторые изменения в партитуре. Он любил свое детище, которое, по собственным словам, писал с наслаждением, и потому злился на себя за то, что будто нарочно «сделал все, чтобы парализовать хорошее впечатление всех тех мест, которые сами по себе могли бы нравиться, если б я более сдерживал чисто музыкальное вдохновение и менее забывал бы условия сценичности и декоративности, свойственной оперному стилю. Опера вся сплошь страдает нагромождением, избытком деталей, утомительною хроматичностью гармоний, недостатком округленности и законченности отдельных

номеров... В ней много лакомств, но мало простой и здоровой пищи».

Спустя десять лет Петр Ильич вернется к любимой опере и, переделав ее, даст новое название «Черевички». Не меняя общего замысла и композиции оперы, он напишет несколько комических и лирических номеров, в которых использует украинскую народную песню: ариозо Вакулы «Слышишь ли...», дуэт Оксаны и Вакулы, песенку школьного учителя, квинтет Солохи со своими «поклонниками» — Бесом, Чубом, паном Головой и Школьным учителем, запрятанными в мешок. Изменит многие речитативы, сделав их более певучими, облегчит инструментовку, отчего вокальные партии станут ярче, рельефнее. Все же остальное — лирические сцены, многочисленные хоры — останется без изменений.

В необычайно светлой, лиричной и вместе с тем пронизанной мягким юмором опере фантастика органически перемежается с реальностью. Слушая эту музыку, можно представить себе композитора добрым, веселым, полным цветущего здоровья, склонным к юмору — таким, каким его часто видели друзья. «Если вы хотите знать, в какой опере Чайковского больше всего отразилась его личность, его характер, его ум, его музыкальный вкус — я назову оперу „Черевички“. Это живой Петр Ильич», — говорил М. М. Ипполитов-Иванов.

В конце 1876 года Чайковский начинает работу над новым произведением — «Вариациями на тему рококо» для виолончели с оркестром. Сочинение, завершенное в начале следующего года, он посвящает известному музыканту — профессору Московской консерватории Вильгельму Фитценгагену. Сыграв вариации на Висбаденском музыкальном фестивале летом 1879 года, виолончелист написал композитору из Германии: «Ваши вариации я произвел фурор. Я так понравился, что меня три раза вызывали, а после вариации *Andante (d-moll)* бурно аплодировали. Лист сказал мне: „...Ну вот, это, наконец, опять музыка“. Я передал ему клавир „Евгения Онегина“, и он хочет аранжировать из Вашей оперы фантазии или парафразы для форте-

пиано». (До 1891 года В. Ф. Фитценгаген, создав свою редакцию сочинения—переставив вариации и сделав некоторые сокращения,—был единственным исполнителем в России и за рубежом Вариаций для виолончели с оркестром. Затем их играли и другие музыканты, а впоследствии сочинение стало непременным репертуарным произведением каждого виолончелиста, подобно Первому фортепианному и скрипичному концертам.)

Необычайно светлое и поэтичное сочинение, написанное в форме вариаций, отличается неординарностью. Тему «рококо», обычно понимаемую как нечто галантное, приятное, композитор трактовал как тему, выражающую «легкую радость». Мелодия ее—простая и в то же время полная обаяния и изящества—интонационно близка русской народной песне, но вместе с тем она пронизана характерным подвижным ритмом, свойственным темам классической западноевропейской музыки Гайдна, Моцарта. Каждая из восьми вариаций по-своему развивает и разрабатывает тему, создавая единый симфонический цикл, который представляет типично концертное виртуозное произведение.

Лучший друг. Итак, 1876 год на исходе. Прошло десять лет, как Петр Ильич связал свою жизнь с Москвой, с консерваторией. Много уже сделано за прошедшее время: три симфонии, четыре оперы, балет, квартет, «Ромео и Джульетта», «Буря», «Франческа да Римини», концертные и камерные сочинения. Стоит ли дальше перечислять? Главное ведь то, что еще предстоит...

Неожиданно, перед новым годом, Петр Ильич получает письмо: «Говорить Вам, в какой восторг меня приводят Ваши сочинения, я считаю неуместным... поэтому скажу только и прошу верить этому буквально, что с Вашею музыкою живетса легче и приятнее». Корреспонденткой оказалась поклонница его творчества, вдова инженера путей сообщения Надежда Филаретовна фон Мекк.

Это письмо положило начало многолетней переписке и удивительной дружбе двух людей, так никогда и не познакомившихся друг с другом лично.

Страстная любительница музыки, располагавшая миллионным состоянием, доставшимся ей в наследство от мужа, она оказывала поддержку Московской консерватории, Русскому музыкальному обществу. В ее доме бывали многие известные русские и зарубежные музыканты. Одним из воспитателей ее детей был прославленный в будущем французский композитор Клод Дебюсси. А среди музыкантов, составлявших в ее доме камерный инструментальный ансамбль, выступали ученики Петра Ильича. Один из них—скрипач Иосиф Котек—однажды передал учителю просьбу Надежды Филаретовны сделать несколько аранжировок своих сочинений для фортепиано. Подобный заказ был своеобразной формой заработка («...Если б ты знал, до чего я запутан в долгах! Ежедневно я получаю в разных видах просьбы о деньгах и передаю направо и налево столько сумм, что мне, наконец, самого себя жалко»,—писал он в то время брату Анатолию), поэтому он с радостью принимает заказ меценатки.

Почувствовав искренний и глубокий интерес к своей музыке, тонкое понимание ее, Петр Ильич уже в одном из первых писем к фон Мекк подробно рассказывает о себе, раскрывая самое сокровенное и определяя типичные свойства своего характера и дарования. Он пишет своей корреспондентке о том, что во всех горестных ситуациях его спасает труд, который является для него наслаждением, что замышляя и приводя в исполнение задуманное, он вкладывает в свой труд глубоко прочувствованное и сочиняет только «по внутреннему и непоборимому побуждению». «Я говорю на музыкальном языке, потому что мне всегда есть что сказать».

Одно из наиболее интересных писем композитора к Надежде Филаретовне посвящено проблемам творчества.

Говоря о творческом процессе, Чайковский подчеркивал, что «необходимо только одно: чтоб главная мысль и общие контуры всех отдельных частей явились бы не посредством искания, а сами собой, вследствие той сверхъестественной, непостижимой и никем не разъясненной силы, которая называется вдохновением». Но как бы ни велика была сила

его художественного вдохновения, гениальности, сочинения Чайковского отличает еще и необычайно высокое мастерство. Он осознанно подходил к творчеству, прежде всего учитывая специфику восприятия музыки, потому что сверхзадачу своего искусства видел в его распространении. Писал он для народа, для масс, видя в искусстве, как говорил Л. Н. Толстой, «одно из средств общения людей между собой». «...Если я постоянно нахожу нужным говорить музыкальным языком, то, разумеется, нужно, чтобы меня слушали, и чем больше, чем сочувственнее круг моих слушателей, тем лучше. Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору».

Конечно, сочиняя, композитор высказывал все, что «наболело» и было пережито и прочувствовано, что исходило «непосредственно из души». Это составляло содержание музыки, ее настроение, отражало его чувства — «движения души». Вместе с тем прирожденное аналитическое свойство ума позволяло ему и в своем творчестве трезво переосмысливать существующие традиционные формы и средства музыкальной выразительности. Словом, процесс сочинения у него был управляемым, строго контролируемым (первоначально написанное в черновой рукописи подвергалось совершенствованию).

Опыт многолетней преподавательской практики и музыкально-критической деятельности выработал у Чайковского привычку к аналитическому восприятию произведений других композиторов. Поэтому он всегда высказывал о прослушанном или проигранном четкие суждения, делая те или иные замечания, давая оценку достоинств или недостатков сочинения. Подобная практика, как и собственный композиторский труд, развили у него навык к дисциплинированности в работе, к тщательному отбору средств выражения музыкальной мысли (формы, мелодии, гармонии, ритма, оркестровки, динамических оттенков и т. д.).

«Всякое музыкальное кушанье должно быть удобоваримо, а для этого не должно состоять из слиш-

ком большого количества ингредиентов». «Наш музыкальный организм так устроен, что в симфоническом произведении мы, по первому слушанию, в состоянии резко отличить и усвоить только два, много три полифонически и оркестрово разработанные основные мотива, и, согласно с этим условием художественного понимания, установившаяся в музыкальной науке форма симфонического произведения изобретена и распланирована ввиду только двух главных тем с присоединением к ним разве еще одной второстепенной»,— считал он. Те или иные гармонии могут быть вызваны только «сущностью музыкальной мысли». Диссонирующие комбинации должны быть мотивированы: «всякое нарушение гармонического закона только тогда красиво, как бы оно ни было резко, когда оно происходит под влиянием давления мелодического начала». «Диссонанс есть величайшая сила музыки; если б не было его, то музыка обречена была бы только на изображение вечного блаженства, тогда как нам всего дороже в музыке ее способность,— подчеркивал композитор,— выражать наши страсти, наши муки. Консонирующие сочетания бессильны, когда нужно тронуть, потрясти, взволновать, и поэтому диссонанс имеет капитальное значение, но нужно пользоваться им с умением, вкусом и искусством».

Петр Ильич доказывал, что «новизна и оригинальность» музыкального языка состоит отнюдь не в «попирании ногами всего, что до сих пор признавалось условием музыкальной красоты», что суть художественной красоты совсем не в «гармонических курьезах». Он был убежденным противником превращения приемов музыкальной выразительности из средств выражения чувств в самоцель или цель, в повод к «изобретению того или иного сочетания звуков», к погоне за «хорошенькими и пикантными звуковыми эффектами». Но не только проблемы творчества и музыкального искусства содержались в многолетней и обширной переписке Петра Ильича с Надеждой Филаретовной. Все, что составляло суть его жизни, находило отражение в письмах к лучшему другу.

«...Пойду своим путем»

Женитьба. В 1877 году Петру Ильичу исполнилось 37 лет. В день рождения, предаваясь воспоминаниям, он не мог не отметить в себе больших перемен, происшедших за последние пять лет. Старому своему приятелю он пишет, что «очень изменился за это время и физически, и в особенности морально. Веселости и охоты дурачиться не оказывается вовсе. Молодости не осталось ни на грош. Жизнь страшно пуста, скучна и пошла. Сильно подумываю о женитьбе или другой прочной связи. Но единственно, что осталось в прежнем виде—это охота писать. Если б обстоятельства сложились иначе, если б моему стремлению творить я бы не встречал на каждом шагу препятствия в виде, например, консерваторских уроков, которые с каждым днем делаются все противнее и противнее, то мог бы написать когда-нибудь что-нибудь вполне хорошее. Но, увы, к консерватории я прикован...»

Мысль о женитьбе все больше овладевает Петром Ильичом: об этом и в шутку и всерьез он еще в конце лета—начале осени прошлого года сообщал родным, признаваясь в том, что переживает «очень критическую минуту жизни». С одним из своих последних увлечений—Соней Переслени—он решает окончательно расстаться. С. В. Переслени, по стечению обстоятельств, была пятой Софьей из девушек, привлекавших его внимание. Как-то, в 1861 году, из Петербурга Петр Ильич написал сестре: «Недавно я познакомился с некою m-me Гернгросс и влюбился немножко в ее старшую дочку. Представь, как странно? Ее все-таки зовут Софи. Софи Киреева, Соня Лапинская, Софи Боборыкина, Софи Гернгросс—все Софьи. Вот много-то премудрости.

Сегодня я за чашкой кофе
Мечтал о тех, по ком вздыхал,
И поневоле имя Софья
Четыре раза сосчитал.

Извини, что письмо мое так глупо. Но я в хорошем расположении духа, а ты знаешь, в такие, довольно редкие минуты у меня только глупости на уме».

Конечно, Чайковский понимал, что женитьба изменит весь строй его жизни, и это очень пугало и удерживало от решительного шага. И все же... совершенно неожиданно для себя уже в конце мая он стал женихом. «Это произошло так. За несколько времени перед этим я получил однажды письмо от одной девушки, которую знал и встречал прежде. Из этого письма я узнал, что она давно уже удостоила меня своей любовью. Письмо было написано так искренно, так тепло, что я решился на него ответить, чего прежде тщательно избегал в подобных случаях. Хотя ответ мой не подавал моей корреспондентке никакой надежды на взаимность, но переписка завязалась. Не стану вам рассказывать подробности этой переписки, результат был тот, что я согласился на просьбу ее побывать у ней. Для чего я это сделал? Теперь мне кажется, как будто какая-то сила рока влекла меня к этой девушке. Я при свидании снова объяснил ей, что ничего, кроме симпатии и благодарности за ее любовь, к ней не питаю... Таким образом, мне представилась трудная альтернатива: или сохранить свою свободу ценою гибели этой девушки (гибель здесь не пустое слово, она в самом деле меня любит беспредельно), или жениться. Я не мог не избрать последнего. Меня поддержало в этом решении то, что мой старый, 82-летний отец, все близкие мои только об том и мечтают, чтоб я женился. Итак, в один прекрасный вечер я отправился к моей будущей супруге, сказал ей откровенно, что я не люблю ее, но буду ей во всяком случае преданным и благодарным другом; я подробно описал ей свой характер: свою раздражительность, неровность темперамента, свое нелюдство — наконец, свои обстоятельства. Засим я спросил ее, желает ли она быть моей женой? Ответ был,

разумеется, утвердительный», — так описывает историю своей женитьбы Петр Ильич Надежде Филаретовне.

«Она росту среднего, блондинка, довольно некрасивого сложения, но с лицом, которое обладает тою особым рода красотой, которая называется смазливостью. Глаза у нее красивого цвета, но без выражения; губы слишком тонкие, и поэтому улыбка не из приятных. Цвет лица розовый. Вообще, она очень моложава. Ей 29 лет, но на вид не более 23, 24-х. Держится она очень жеманно, и нет ни одного движения, ни одного жеста, которые были бы просты... В моей жене постоянно, всегда видно желание нравиться; эта искусственность очень вредит ей... Как в голове, так и в сердце у нее абсолютная пустота; поэтому я не в состоянии охарактеризовать ни того, ни другого... Она была со мной ласкова... Это было что-то условное, что-то в ее глазах необходимое, какой-то атрибут супружеской жизни. Она ни единого раза не обнаружила ни малейшего желания узнать, что я делаю, в чем состоят мои занятия, какие мои планы, что я читаю, что люблю в умственной и художественной сфере. Между прочим, всего более меня удивляло следующее обстоятельство. Она говорила мне, что влюблена в меня 4 года; вместе с тем она очень порядочная музыкантша. Представьте, что при этих двух условиях она не знала ни единой ноты из моих сочинений, и только накануне моего бегства спросила меня, что ей купить у Юргенсона из моих фортепианных пьес. Этот факт меня поставил в совершенный тупик... Она всячески старалась угождать мне; она просто пресмыкалась предо мной; она ни единого разу не оспорила ни одного моего желания, ни одной мысли, хотя бы и касавшейся нашего домашнего быта. Она искренно желала внушить мне любовь и расточала мне свои нежности до излишества.

Читая все это, Вы, конечно, удивитесь, что я мог решиться соединить свою жизнь с такой странной подругой? Это и для меня теперь непостижимо. На меня нашло какое-то безумие. Я вообразил себе, что непременно тронусь ее любовью ко мне, в которую я

тогда верил, и непременно в свою очередь полюблю ее. Теперь я получил непоборимое внутреннее убеждение: она меня никогда не любила... Она приняла свое желание выйти за меня замуж за любовь. Засим, повторяю, она сделала все, что в ее силах, чтоб привязать меня к себе».

«Чтобы дать Вам почувствовать, до чего невозможно мне было добиться от нее хоть единого искреннего душевного движения, я приведу следующий пример. Желая узнать, каковы в ней материнские инстинкты, я спросил ее однажды, любит ли она детей. Я получил в ответ: „Да, когда они умные!“»

(Петр Ильич оказался прав: впоследствии троих детей своих от гражданского брака Антонина Ивановна отдала в воспитательный дом, где все они умерли.)

«Но как только церемония совершилась, как только я очутился наедине с своей женой с сознанием, что теперь наша судьба — жить неразлучно друг с другом, я вдруг почувствовал, что не только она не внушает мне даже простого дружеского чувства, но что она мне ненавистна в полнейшем значении этого слова. Мне показалось, что я, или по крайней мере лучшая, даже единственно хорошая часть моего я, то есть музыкальность, погибла безвозвратно. Дальнейшая участь моя представлялась мне каким-то жалким прозябанием и самой несносной, тяжелой комедией».

«Без работы жизнь для меня не имеет смысла. А работать, имея рядом с собой человека, столь близкого по внешности и столь чуждого по внутренним отношениям — было невозможно. Я прошел через ужасное испытание и считаю чудом, что вышел из него с душой не убитой, а только глубоко уязвленной».

Через две недели после женитьбы Петр Ильич в состоянии глубокого разочарования и нервного расстройства выехал в сопровождении брата Анатолия из Москвы в Каменку, а затем за границу — в Швейцарию и Италию. Надежда Филаретовна с дружеским участием предлагает ему ежемесячную помощь в сумме 500 рублей, пока он не может снова

служить в консерватории: щедрость и деликатность этой удивительной женщины казались безграничны.

Страстная убежденность в своем призвании возвратила прежнюю любовь к жизни и к высшему из ее наслаждений, как говорил Н. В. Гоголь — «наслаждению творить». «...От нравственного страдания никто не обеспечен,— думал Петр Ильич.— Что касается меня, то есть одно средство, могущее заглушить его: это — труд». Он чувствовал, что «далеко еще не дошел до той точки», дальше которой его способности — творческое дарование — не позволяют идти вперед: многое еще хотелось высказать в своих музыкальных сочинениях, и жизнь была бесконечно дорога. (Когда, спустя семь лет, Петру Ильичу довелось прочитать «Исповедь» Л. Н. Толстого, поведавшего о своих муках «сомнения и трагического недоумения», композитор смог с удовлетворением сказать, что именно «постоянной потребности в труде» обязан он тем, что «страдал и мучился» менее великого писателя.)

Отголосок пережитого. Всю осень и зиму 1877 — начала 1878 года Чайковский работал над завершением Четвертой симфонии и оперы «Евгений Онегин». Написав их, Петр Ильич испытал большое удовлетворение от сознания, что эти произведения стали этапными в его творчестве, что он «шагнул вперед, и значительно».

Первое исполнение симфонии состоялось 10 февраля 1878 года в симфоническом собрании Московского отделения Русского музыкального общества под управлением Н. Г. Рубинштейна. Премьера в Петербурге прошла уже в следующем сезоне — 27 ноября 1878 года. Дирижировал Э. Ф. Направник. Через два года симфония прозвучала в Париже под управлением Э. Колонна. Вскоре она стала одним из популярных сочинений композитора как в России, так и за рубежом. Петр Ильич дирижировал ею в своих авторских концертах. Всегда тепло относясь к этому сочинению, он называл его одним из любимейших детищ, созданных «под наитием настоящего вдохновения, с любовью и искренним увлечением».

Посвятил симфонию Чайковский своему «лучшему другу» — Н. Ф. фон Мекк. Рассказывая Надежде Филаретовне о содержании сочинения, Петр Ильич отмечал, что симфония стала «верным отголоском» всего пережитого им в зиму 1876/77 года, надолго оставившего «воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений». Это было время, когда композитором все больше овладевали душевные противоречия, неудовлетворенность, происходившие в основном из-за невозможности заниматься только своим «прямым делом» — сочинением музыки; приходилось тратить много времени на педагогическую работу, обеспечивавшую его существование. Но были и другие причины, отразившие трагическую пору общественно-политических событий.

Называя себя «гражданином Москвы», чувствуя себя истинным патриотом, Чайковский не мог оставаться равнодушным к событиям, происходящим в России. Считая войны величайшим злом, не мог не откликнуться на русско-турецкую войну 1877 года, не поделиться своими думами с родными, друзьями. С интересом читал газеты, следил за ходом борьбы. И свои личные невзгоды отходили на второй план, не казались столь глобальны, как прежде, а, наоборот — прибавляли «бодрости и готовности побороть злую долю». Петру Ильичу казалось, что, когда «будущность целой страны стоит на карте и каждый день сиротеет и обращается в нищенство множество семейств», «совестно погружаться по горло в свои частные, мелкие делишки. Совестно проливать слезы о себе, когда текут в стороне потоки крови ради общего дела». Спустя полгода, когда появилась опасность новой войны, откликаясь на прошедшие события, он писал: «Я сегодня в самом мрачном состоянии духа. Я не могу даже работать, до того всецело поглощен грустными, безнадежно грозными политическими известиями... Не ужасно ли это? Опять потекут кровавые реки; опять интересы искусства отойдут на последний план: опять убийственная мысль, что родина в опасности, будет парализовать все те проявления общественной жизни, которые не имеют прямого отношения к войне; опять Россия будет разоряться на военные издер-

жки, тратить свои лучшие силы ради поддержания своего достоинства».

Вместе с тем Петр Ильич замечал и существенные изменения, происходившие в общественно-политической жизни своей страны, когда все очевиднее стала проявлять себя реакция и усилился гнет всех «инакомыслящих», недовольных и революционно настроенных людей. Остро ощущая жизненные противоречия, чуткий художник-гуманист (подобно своим великим современникам — писателям и художникам — Л. Н. Толстому, И. С. Тургеневу, А. П. Чехову, В. И. Сурикову) откликался на происходившее в своем творчестве. Много размышляя об этом, Чайковский писал о своих сомнениях и недоумениях родным и друзьям: «Мы переживаем 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».

Видя цель существования в творческом труде, которому сознательно посвящена вся жизнь, Петр Ильич был убежден в том, что может «служить для блага своего ближнего», создавая свои сочинения. В них средствами музыки выскажет о волнующих его самого и его современников проблемах — о надеждах и чаяниях, горечи потерь и страданиях, радости и любви. Только так можно бороться за светлое и прекрасное в жизни. Композитор был уверен в том, что искусство — «необходимая потребность для человечества». Не случайно поэтому и в содержании Четвертой симфонии, имеющей, как он подчеркивал, чисто психологический характер, он языком музыки выразил и собственные переживания (думы о смысле жизни, об отношении к народу), и размышления современников.

В этом произведении — своей первой инструментальной драме — Чайковский воплотил еще более

определенно мысль о единении художника с народом, который может дать силу, вернуть к жизни после страданий и потерь.

Пересказывать содержание симфонического произведения композитор считал невозможным, так как видел «свойство инструментальной музыки» именно в том, «что она не поддается подробному анализу», и помнил слова Генриха Гейне: «Где кончаются слова, там начинается музыка». Но тем не менее, по просьбе Надежды Филаретовны, он попытался описать программу сочинения в целом и его отдельных частей, хотя бы 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. Остается смириться и бесплодно тосковать... Вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности с скоропреходящими сновидениями и грезами о счастье... Вот приблизительно программа первой части.

Вторая часть симфонии выражает другой фазис тоски. Это то меланхолическое чувство, которое является вечером, 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 уж 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... Среди них вдруг вспомнилась картинка подкутивших мужичков и уличная песенка... Потом где-то вдали прошла военная процессия...

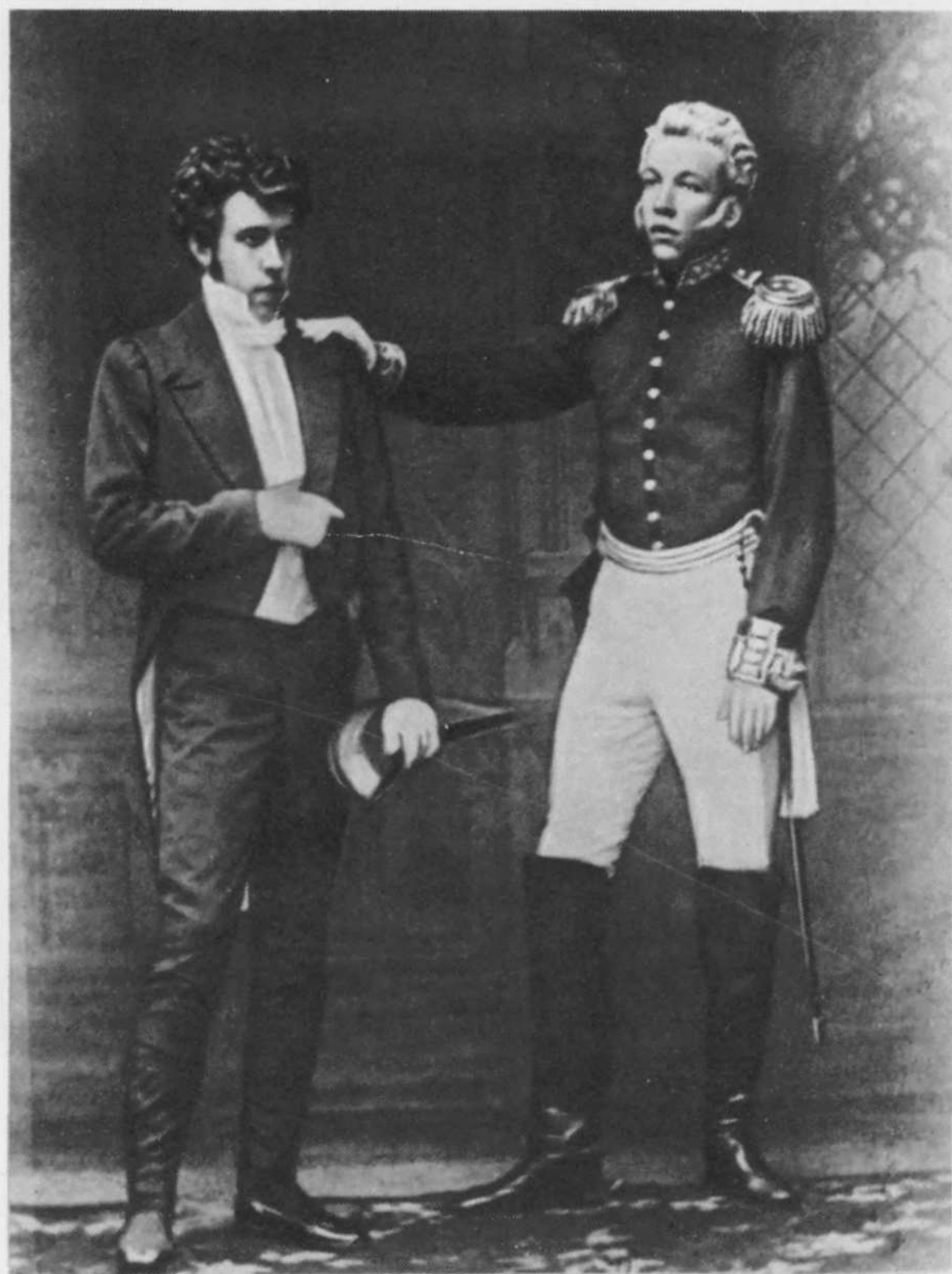
Четвертая часть. Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам. Картина праздничного народного веселья. Едва ты успел забыть себя и увлечься зрелищем чужих радостей, как неугомонный 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».

В письме к Танееву Чайковский указывает, что по общему содержанию Четвертая симфония близка Пятой Бетховена — и идейно-философской концепцией, отражающей мятежный дух победившего революционного народа в гениальном финале, в основе которого лежит песня французской революции, и знаменитым «фатумом» — трубной фанфарой: «Так судьба стучится в дверь». Тема «фатума» в симфонии Чайковского — носитель зла, олицетворение всего жестокого, разрушающего, что стоит на жизненном пути героя и с чем невозможно бороться в одиночку. Но когда герой вместе с народом, настигший его фатум бессилен.

Воплощая свой замысел, композитор переосмыслил традиционную трактовку частей в симфоническом цикле. Первая часть симфонии разрослась до грандиозных размеров, почти равных трем последующим частям. Две средние части (медленная лирическая и быстрая скерцозная) подводят к кульминации сочинения — финалу, где драматические образы получают оптимистическое решение. Положив в основу последней части симфонии мелодию русской народной песни «Во поле березонька стояла», композитор развил этот музыкальный образ иначе, чем в трех первых симфониях (там финалы имеют также народно-массовый характер). Он придает драме, которая была определена в центральной (первой) части симфонии, психологическую направленность.



Сцена ссоры из четвертой картины
оперы «Евгений Онегин».
Постановка Московской консерватории, 1879 год

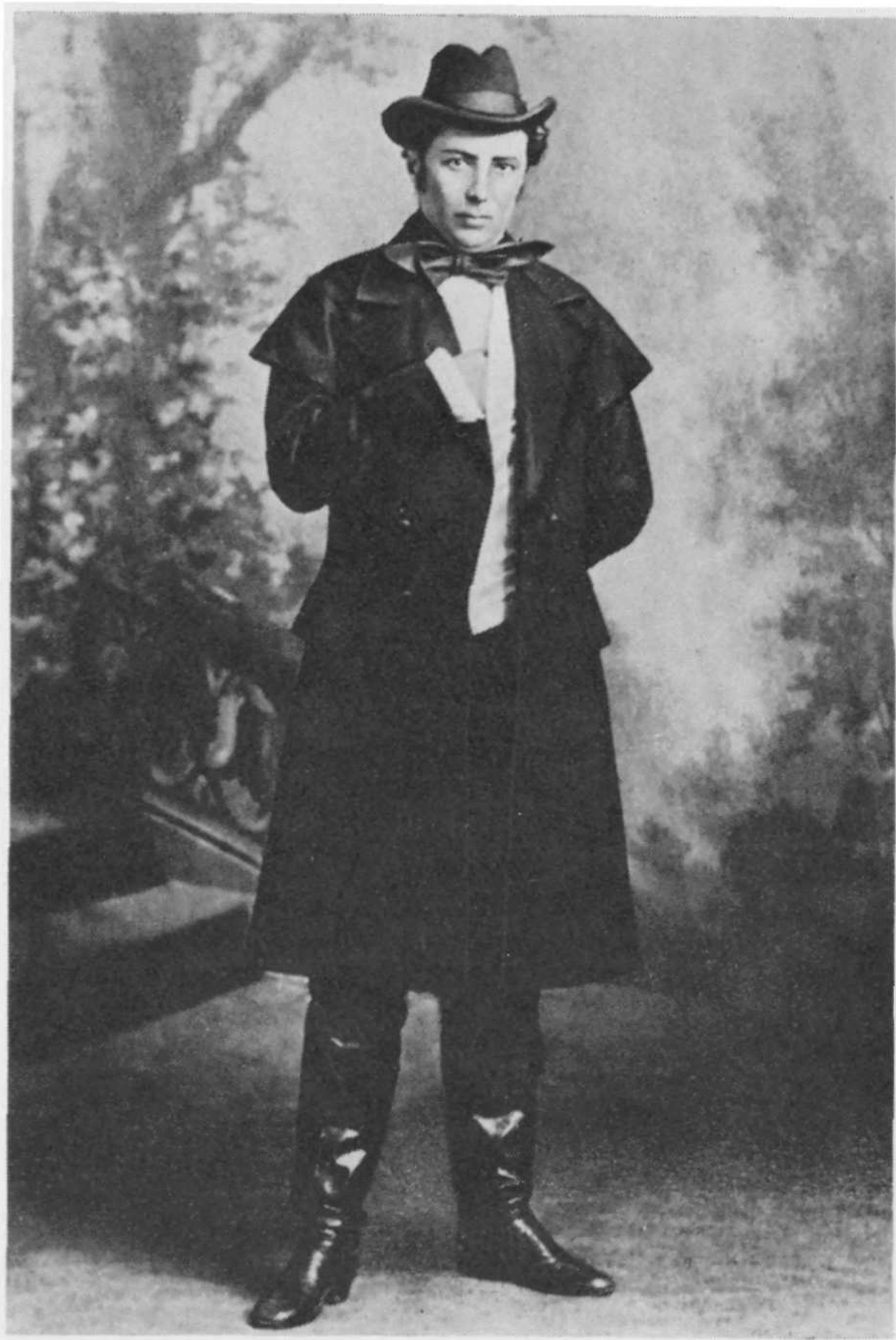


**С. В. Гилев и В. В. Махалов в ролях Онегина и Гремина
из оперы «Евгений Онегин»**



**М. Н. Климентова-Муромцева в роли Татьяны
из оперы «Евгений Онегин».**

Постановка Московской консерватории. 1879 год



П. А. Хохлов в роли Онегина
Большой театр, Москва, 1890-е годы



**Б. Фёрстерова-Лаутерерова в роли Татьяны
из оперы «Евгений Онегин».**

Национальная опера, Прага, 1888 год

**«Что касается пения и игры, то, безусловно,
лучше всех была Татьяна. Я даже могу смело
и решительно сказать, что подобной исполнительницы
этой партии никогда не было ни в Петербурге,
ни в Москве. Она точно создана для Татьяны,
и особенно ей удаются первые картины».**

П. И. Чайковский



**Эскиз художника М. П. Шишкова к опере «Опричник»
в постановке Мариинского театра. Петербург, 1879 год**

**Э. К. Павловская в роли Натальи из оперы «Опричник».
Мариинский театр. Петербург, 1879 год**





Театральная площадь в Москве.
Большой и Малый театры. 1870-е годы





**Аничков мост на Невском проспекте в Петербурге.
Середина XIX века. Литография**

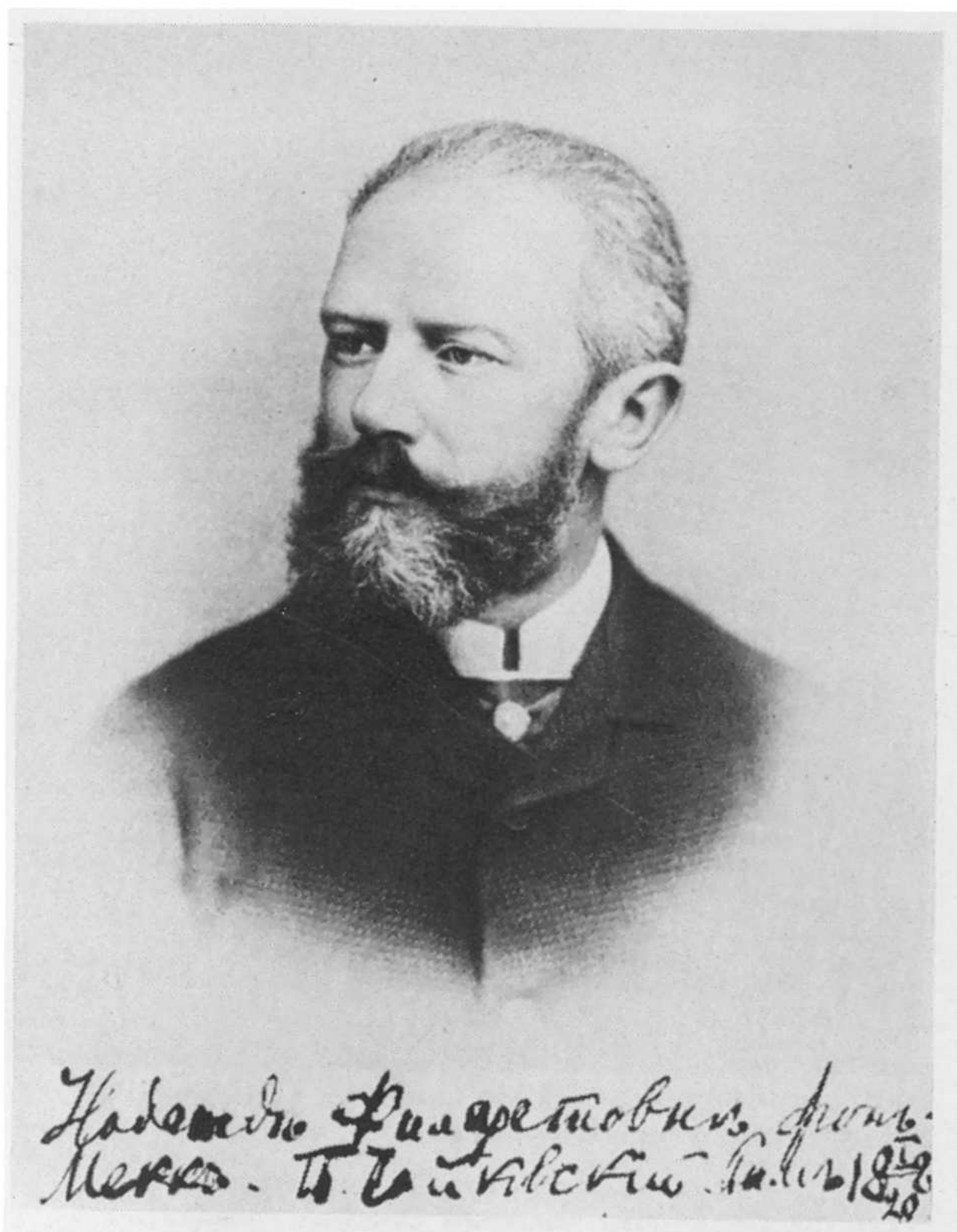
**М. Д. Каменская в роли Иоанны
из оперы «Орлеанская дева».
Мариинский театр. Петербург, 1881 год**

→
**Сцена из второго действия оперы «Орлеанская дева».
Мариинский театр. Петербург, 1881 год
Рисунок из журнала «Всемирная иллюстрация»**

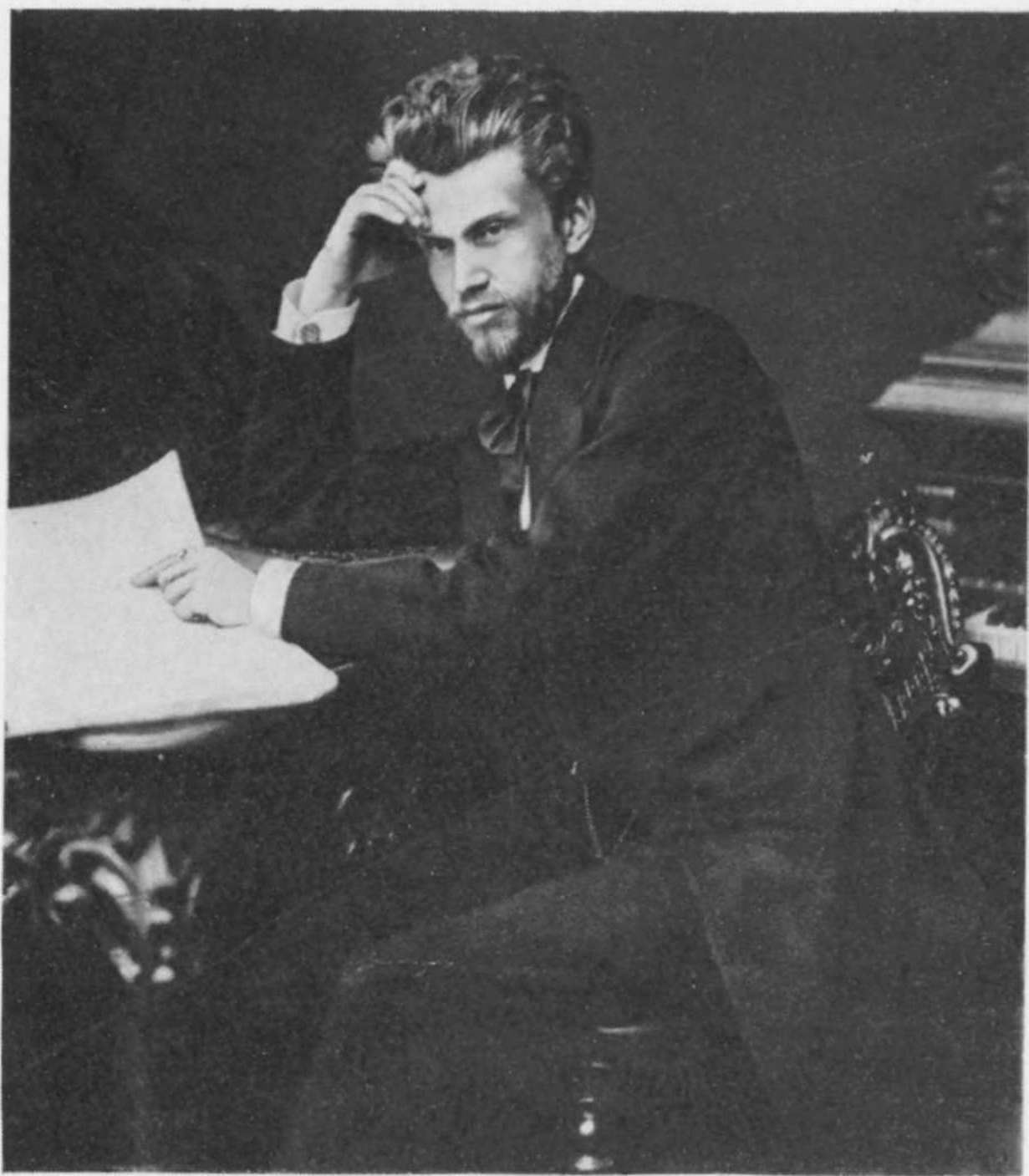




Надежда Филаретовна фон Мекк



П. И. Чайковский. 1882 год



Эдуард Францевич Направник

Под его управлением прозвучали петербургские премьеры опер «Евгений Онегин», «Иоланта», «Опричник», «Орлеанская дева» (посвящена дирижеру), «Пиковая дама» и «Черевики» в Мариинском театре. А в концертах Петербургского отделения Русского музыкального общества впервые были исполнены Первый и Третий концерты для фортепиано с оркестром и кантата «Москва».

Поэтому жизнерадостный плясовой мотив в итоге разработки, после столкновения лирического образа с образом фатума, приобретает черты героические, мужественные.

Четвертая симфония — сочинение ярко национальное, тесно связанное со всем, что было так дорого композитору: русской природой, бытом, характерами, песнями своего народа. Он говорил, что страстно любит не только русскую природу и народные песни, но и русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи. Любовь эту выразил он и в музыке Четвертой симфонии.

Петр Ильич не смог присутствовать на премьерах нового произведения, состоявшихся в Москве 10 февраля 1878 года (под управлением Н. Г. Рубинштейна) и в Петербурге — 25 ноября того же года. Находясь во Флоренции, он ждал сообщений... Наконец, от Модеста Ильича пришло письмо: «Если возможен фурор после исполнения симфонических вещей, то твоя симфония произвела его. После первой части аплодисменты были умеренные... После второй части уже значительно более аплодисментов, так что Направник должен был даже поклониться: после Скерцо — *fff* криков, топания и *bis*'ов. Направник кланяется один раз... другой... Шум только усиливается, до тех пор пока не подымается дирижерский жезл; тогда все затихает и дает место твоим пиццикато. После этого опять крики, вызовы, поклоны Направника и проч. *Final* оканчивает свои заключительные аккорды вместе с хлопаньем, криками и топаньем ног».

Роман в музыке. К своей пятой опере композитор шел многие годы, но предопределили ее появление, в частности, встречи с Л. Н. Толстым, состоявшиеся в декабре 1876 года. Петр Ильич провел с великим писателем всего лишь два вечера, но еще долгое время находился под впечатлением от разговоров с ним. Постепенно композитор совершенно уверовал, как в истину, в убеждение Толстого, 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».

Слова Толстого попали на благодатную почву. Размышляя над ними, композитор окончательно укрепился в решении продолжить работу над жанром оперы, чтобы выразить свои мысли через музыку, доступную массе. Именно опера, по его убеждению, обладала такой силой воздействия. «Соединяя в себе столь много различных элементов, служащих одной цели (музыку, поэзию, живопись, скульптуру, танцы, пантомиму, искусство режиссера и актера.— Г. П.),—опера едва ли не самая богатая музыкальная форма». Поэтому Петр Ильич вступает в резкую полемику с В. В. Стасовым, который советовал ему не браться больше за оперу. Композитор был непримиримым в вопросах выбора своего дальнейшего музыкального пути. «Приговор» Стасова, что-де он, Чайковский,—автор программных симфонических произведений, симфоний и квартетов, романсов—неспособен к сочинению хорошей оперы, не мог уже остановить его. «...У меня на этой дороге намечена станция: опера, и что бы Вы мне ни говорили,—писал он Владимиру Васильевичу,—...про мою неспособность к этому роду музыки, я пойду своим путем, нисколько не смущаясь».

Петр Ильич категорически отвергает несколько сюжетов для оперы, предложенных Стасовым, в том числе шекспировского «Отелло» и сценарий «Кардинала» по роману А. Виньи «Сен-Мар». Обстоятельно мотивируя отказ, он пишет, излагая свое кредо в отношении к оперному жанру: «Мне нужен такой сюжет, в котором преобладал бы один драматический мотив, например: любовь (материнская ли или половая—это все равно), ревность, честолюбие, патриотизм и т. п. Я желал бы драмы более интимной, более скромной...».

Он подчеркивал, что «склонен исключительно к выражению чувств нежных и любовных», а не сюжета «героико-историко-религиозно-политикомелодраматического». «...Мне нужны люди, а не куклы; я охотно примусь за всякую оперу, где хотя и

без сильных и неожиданных эффектов, но существа, подобные мне, испытывают ощущения, мною тоже испытанные и понимаемые... Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть за живое...

С лирическими операми своего времени Петр Ильич был отлично знаком: в 1853 году появилась «Травиата» Верди, в 1856 — «Русалка» Даргомыжского, в 1859 — «Фауст» Гуно, в 1863 — «Искатели жемчуга» Бизе, в 1869 — «Каменный гость» Даргомыжского, в 1875 — «Кармен» Бизе и «Демон» Рубинштейна. Он знал хорошо и народно-исторические оперы, написанные петербургскими композиторами-«кучкистами»: «Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова, «Князь Игорь» Бородин. Отдавая дань самобытности драматургии этих опер, их новаторству в области создания народной драмы, основу которой составляла русская песня и психологически верная декламация, Чайковский продолжал поиски воплощения «движения человеческой души» в рамках собственно оперного жанра, ценя развитые вокальные формы. И в этом он был страстным продолжателем традиций, заложенных оперным творчеством Глинки. Вместе с тем Чайковский страстно желал познать и отразить одновременно душевный строй человека своей эпохи. Поэтому в тех или иных сюжетах его волновала прежде всего душевная драма героев. Передавая чувства этих героев, композитор вкладывал эмоции, свойственные своим современникам, а средствами музыкального языка становились интонации характерных для того времени подлинных крестьянских песен, городского романса в органичном сочетании с традиционными развитыми оперными формами: ариями, ариозо, романсами, ансамблями, хорами и т. д. Не случайно поэтичнейший сюжет пушкинского «Евгения Онегина», предложенный певицей Е. А. Лавровской, сразу же воспламенил и несказанно обрадовал композитора, как совершенно подходящий к его «музыкальному характеру».

Едва дождавшись последнего экзамена в консерватории, Петр Ильич на другой же день едет к

приятелю в деревню Глебово (один из красивейших уголков Подмосковья — предместье Звенигорода), где в тишине, в уединении, в отведенном ему отдельном флигеле, «с жаром» принимается за сочинение оперы. В течение месяца он создает здесь две трети произведения, не скрывая, что пишет «с искренним увлечением, с любовью к сюжету и к действующим лицам оного». Испытывая «горячее, мучительно-сладостное душевное волнение» и трепеща «от невыразимого наслаждения», он «ходил в то время как будто окрыленный, как будто вот-вот унесется куда-то».

На полях томика Пушкина Чайковский делал наброски для либретто: подчеркивал характеристики действующих лиц, добавлял текст в сцену Татьяны с Няней и в ариозо Ленского «Куда, куда, куда вы удалились...», дополнительно написал стихи, хотя это весьма смущало его как «святотатственное дерзновение».

Творчество великого русского поэта давно уже привлекало композитора. Еще в конце 1850-х — начале 1860-х годов он написал романс «Песнь Земфiry» по поэме «Цыганы» и музыку для оркестра к сцене «Ночь. Сад. Фонтан» из трагедии Пушкина «Борис Годунов»; позже сочинит романсы «Соловей», хор «Вакхическая песня»; оперы «Мазепа» и «Пиковая дама»; некоторые произведения останутся только в замыслах (опера «Капитанская дочка»).

Чайковский особо ценил музыкальность в поэзии Пушкина, то, что он «силою гениального таланта очень часто вырывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки... Независимо от сущности того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то, проникающее в самую глубь души. Это что-то и есть музыка».

В романе «Евгений Онегин» композитор видел реальные и правдивые образы, глубокую жизненную драму, которая происходила в условиях реальных, правдивых («энциклопедией русской жизни» называл «Евгения Онегина» В. Г. Белинский). Он глубоко проникся пушкинскими образами, чистотой любви героев, верностью и пониманием их чувства

долга и чести, их возвышенной мечтой и стремлением к идеалу. Здесь была та же сложная, психологическая драма, что волновала Чайковского в «Анне Карениной», которую он читал «с восторгом, доходящим до фанатизма», в «Обрыве» Гончарова, повестях и романах Тургенева, Достоевского. Поэтому и в героях своей оперы композитор не мог не воплотить также правдивого выражения искренности чувств, душевных переживаний.

С самых ранних лет Петр Ильич был «потрясен до глубины души глубокою поэтичностью Татьяны». В его представлении «она — полная чистой, женственной красоты девическая душа, еще не тронутая прикосновением к действительной жизни; это мечтательная натура, ищущая смутно идеала...»

Передать в музыке пушкинский роман хотелось по-новому, хотя и наметились сразу же типичные оперные формы: ансамбли, хоры, арии и т. п. Отражение психологической драмы героев, постепенного становления и эволюции их характеров — от зарождения и расцвета чувств до крушения и гибели идеалов и даже жизни — для Чайковского-симфониста, создавшего уже три симфонии, «Ромео и Джульетту», четыре оперы, было невозможно обычными, традиционными оперными средствами и формами, какими он пользовался в «Воеводе», «Кузнице Вакуле» или в «Опричнике». Поэтому он даже отказывается от названия «Онегина» оперой и подчеркивает, что это — «лирические сцены». А музыкальную драматургию произведения создает на едином мелодическом дыхании, где один номер органически переходит в другой, где вокальная мелодия монологов (арий или ариозо) по своей певучести и интонационной выразительности не отличается от речитативов — «музыкальных разговоров»-диалогов. Здесь все *поет*. Поет и оркестровое сопровождение, и самостоятельные оркестровые эпизоды: симфонические интродукции к каждой сцене, сопровождение к отдельным номерам, танцы на балах у Лариных или в Петербурге. Композитор словно *распевает* стихи Пушкина, подобно тому как поют романсы на стихи поэтов, и создает необычайно широкие мелодии, покоряющие одухот-

воренностью и красотой, поэтичностью и интонационно гибкой выразительностью. Подобно роману в стихах Пушкина, Чайковский создает свой роман в музыке.

Музыка «Онегина» вся песенна, кантиленна: поет ли Ольга свою арию «Я не способна к грусти томной» или предшествующую ей фразу «Ах, Таня, Таня, всегда мечтаешь ты...». Поет ли Ленский свое ариозо «Я люблю вас...», восторженные фразы: «Прелестно здесь...» и «Как счастлив я» или арию «Куда, куда, куда вы удалились». Поет ли Онегин знаменитую «отповедь»-арию «Вы мне писали» и свое обращение к Татьяне: «Скажите мне, я думаю...» или реплику секундантам перед дуэлью — «Прошу вас извиненья...». Поет ли Татьяна свою первую фразу: «Как я люблю под звуки песен...» или свое «письмо» к Онегину...

Ярко своеобразны все ансамбли: квартеты в первой и четвертой картинах; дуэт Татьяны и Ольги, переходящий в квартет; полный роковых предчувствий дуэт (в форме канона) Ленского и Онегина перед дуэлью «Враги, враги...».

Окончив оперу, Петр Ильич мечтал поскорее увидеть ее на сцене, но не на императорской с ее помпезностью, с одной стороны, и рутиной — с другой. Возникла мысль о постановке ее силами учеников Московской консерватории в оперном классе, где руководителем-режиссером был известный актер Малого театра И. В. Самарин, а дирижировал спектаклями Н. Г. Рубинштейн. Пожелания композитора сводились к следующему: «...1) певцы средней руки, но хорошо промуштрованные и твердые; 2) певцы, которые вместе с тем будут просто, но хорошо играть; 3) нужна постановка не роскошная, но соответствующая времени очень строго; костюмы должны быть непременно того времени, в которое происходит действие оперы (20-е годы); 4) хоры должны быть не стадом овец, как на императорской сцене, а людьми, принимающими участие в действии оперы; 5) капельмейстер должен быть... настоящим вождем оркестра... Мне нужны: Губерт, Альбрехт, Самарин и Рубинштейн, то есть артисты и притом мои друзья».

Премьера оперы в исполнении учащихся Московской консерватории состоялась 17 марта 1879 года на сцене московского Малого театра под управлением Н. Г. Рубинштейна. М. Н. Климентова пела Татьяну, А. Н. Левицкая — Ольгу, С. В. Гилев — Онегина, М. Е. Медведев — Ленского, В. В. Махалов — Гремину.

Накануне спектакля Чайковский решил посетить инкогнито репетицию и, спрятавшись в темном уголке неосвещенного зала, послушать оперу. Волнение и страх рассеялись во время антракта. Рубинштейн, который был обычно так скуп на похвалы, сказал, что «влюблен в эту музыку», что это — крупное достижение русского искусства. Танеев, хотевший высказать свой восторг перед сочинением учителя... разрыдался. «Вообще все без исключения, — написал Петр Ильич в тот же день Надежде Филаретовне, — выражали мне свою любовь к „Онегину“ с такою силою и искренностью, что я был радостно удивлен этим».

На репетиции присутствовал И. С. Тургенев, неоднократно проявлявший и ранее свои симпатии Чайковскому по поводу его сочинений. Он еще в 1872 году высоко оценил талант молодого композитора, предсказав ему большое будущее. Музыка оперы показалась ему очаровательной, пылкой, страстной, юной, чрезвычайно красочной и поэтической. В письме к Л. Н. Толстому, интересовавшемуся «Онегиным», Иван Сергеевич охарактеризовал музыку как «несомненно замечательную», отметив, что «особенно хороши лирические, мелодические места».

Волнение Чайковского на спектакле, конечно, возросло еще больше. Интерес к его новому произведению был настолько велик, что зал Малого театра наполнился более, чем когда-либо. Публика приняла оперу восторженно: и исполнителей и композитора по окончании спектакля вызывали на поклонь неоднократно. Мнения же критиков не были столь единодушны. Однако интерес к «Онегину» проявлялся необычайный.

«Успех этой оперы должен начаться снизу, а не сверху, — уверен был композитор, — то есть не театр

сделает ее известной публике, а, напротив, публика, мало-помалу познакомившись с нею, может полюбить ее...» Вот почему он хотел ускорить издание клавира и оказался прав, когда просил Юргенсона побыстрее выпустить его в свет. Клавир сразу же быстро раскупили. Оперу стали ставить в домашних спектаклях, в кружках любителей музыки.

И вот «Евгений Онегин» пришел на большую сцену: в 1881 году его постановку осуществил московский Большой театр, в 1884 — петербургский Мариинский. Успех оперы все возрастал, попасть на спектакли было трудно. Мнения рецензентов разделились. Один из них отмечал, что «Онегин» в скором времени сделается самой популярной оперой русского репертуара благодаря «национальному сюжету и прелестной музыке». Разноречивость суждений не могла не огорчать композитора, но «из двух зол: нелюбовь публики или нелюбовь прессы» — он выбрал последнюю.

Вскоре опера с триумфом обошла сцены театров Тифлиса, Харькова, Киева, Казани и других городов России, а затем и за границей: в пражском Национальном театре (1888), в гамбургском Оперном театре (1892). Петр Ильич, дирижировавший первым спектаклем в Праге, «искренне радовался исключительному успеху „Евгения Онегина“, — как вспоминал директор пражского Национального театра Франтишек Шуберт. — Стало очевидно, что произведение получило признание и вне России прежде всего благодаря своим чисто музыкальным достоинствам, а не только из-за текста, близкого сердцу русского народа». Знаменитый чешский композитор Антонин Дворжак отметил, что «музыка оперы „Евгений Онегин“ — это музыка, манящая нас к себе и проникающая так глубоко в душу, что ее нельзя забыть».

Постановкой в Гамбурге Петр Ильич также был очень доволен. Особенно приятно было ему то, что в оперу были буквально влюблены все артисты и дирижер Густав Малер.

Сочинять музыку — наслаждение. Прошло полгода после отъезда Петра Ильича за границу. Заставляя

себя каждое утро работать, он постепенно добился «благоприятного состояния духа» настолько, что к весне был вполне доволен собой, покоен, чувствовал себя здоровым, полным сил. А в «таком фазисе духовной жизни сочинение утрачивает вполне характер труда: это сплошное наслаждение». Произведением, над которым композитор работал в марте 1878 года, живя в Кларане, был Концерт для скрипки с оркестром. Музыка его необычайно оптимистична, светла, передает упоение радостью бытия, жажду жизни. По настроению новое сочинение перекликается с написанными ранее Второй и Третьей, финалами Первой и Четвертой симфоний, Первым фортепианным концертом, двумя первыми квартетами. В нем Чайковский раскрывает свою излюбленную тему — отношение художника к природе и народу. Поэтому сфера образов скрипичного концерта также лирико-жанровая, в которой органически сливаются интимно-лирическое и народно-жанровое начала. С образным строем и содержанием музыки связаны индивидуальные особенности композиции концерта, представляющего собой классическую трехчастную форму (первая часть — сонатное аллегро, вторая — лирическое интермеццо, третья — быстрый финал).

Небольшое вступление подготавливает атмосферу светлого лиризма первой части, которая построена традиционно — на развитии двух лирических тем. Замечательная по своей красоте, задушевности, широте мелодического дыхания главная тема первой части пленяет своей простотой и вместе с тем благородством, величавостью. Впервые она звучит у скрипки соло, а затем получает подлинное симфоническое развитие, раскрывая многогранность образа и постепенно приобретая новые черты — энергичность, волевой порыв. Вторая тема продолжает сферу лирического высказывания, но своей нежной, трепетной мелодией переводит его в сферу более интимную, задушевную.

Канцонетту (среднюю часть концерта) — лирическую певучую пьесу — можно назвать «песней без слов». В элегической мечтательности ее музыки нет резкого контраста настроению предыдущей ча-

сти: это «еще одно признание, полное восторженного восхищения идеалом» (А. Н. Должанский).

В финале — все блеск, энергия, стремительность движения. Чередующиеся темы задорной народной пляски, напоминающей трепак, но более энергичной, даже бравирующей своей разудалостью и разухабистостью (также в духе народной песни-танца), прерываются на миг плавным напевом: словно в круг пляшущих парней «лебедушкой» всплывает — танцует девушка. Буйным, безудержным массовым весельем заканчивается все произведение.

В Скрипичном концерте, как и в Первом фортепианном, композитор выдерживает жанр сочинения — концерт-состязание, когда оба участника раскрывают свои виртуозные возможности. Но в то же время в обоих концертах партии солиста и оркестра органически взаимосвязаны. Блестящие виртуозные каденции (современники называли их «дико фантастическими»), в которые композитор ввел необычайно трудные и сложные приемы игры, воспринимаются слушателями не как вставные эпизоды, позволяющие исполнителю показать совершенство своей техники, а как непринужденное продолжение развития музыкальных образов сочинения. Даже в таких чисто «концертных», виртуозных эпизодах Чайковский отдает мелодическому началу ведущую роль.

Премьера концерта состоялась в Вене 22 ноября 1881 года в симфоническом собрании Филармонического общества под управлением Ганса Рихтера. Солистом выступил Адольф Бродский. (Это единственное произведение композитора, которое было исполнено впервые за границей, а не в России. Причина заключалась в том, что скрипач Леопольд Ауэр, которому композитор намеревался посвятить концерт, отказался играть сочинение в Петербурге, находя его слишком трудным. В течение двух лет он все откладывал исполнение, предполагая подвергнуть партитуру «некоторым исправлениям, в смысле большего приближения к характеру скрипки».)

В одном из отзывов, напечатанных в венских газетах, Чайковский прочитал, что его концерт «представляется одним из оригинальнейших и эффектных сочинений для скрипки». В другом — что

он «разделил аудиторию за и против этого оригинального произведения. Первая часть со своей великолепной здоровой темой, таинственной, тихой средней частью (кто при этом не вспомнил женских фигур Тургенева!) и дикая мужицкая пляска составляют целое, которому мы отводим выдающееся место среди современных произведений». Петр Ильич познакомился и с резко отрицательным отзывом критика Э. Ганслика, не понявшего (или не хотевшего понять!) демократизма мировоззрения и ярко выраженной национальной принадлежности композитора, который сумел создать такой высокий образец подлинной реалистической картины народной жизни.

В апреле 1878 года Чайковский вернулся в Россию. За лето, проведенное в Каменке, Вербовке и Браилове, он закончил сочинение Большой сонаты, Двенадцати пьес средней трудности и Детского альбома для фортепиано, «Воспоминаний о дорогом месте» (три пьесы для скрипки), а также романсов: «Серенада Дон-Жуана», «То было раннею весной», «Средь шумного бала», «О если б ты могла» (на стихи А. К. Толстого), «Любовь мертвеца» (на стихи М. Ю. Лермонтова) и «Флорентинская песня» (слова и напев Петр Ильич записал от уличного певца во Флоренции). Тогда же был сочинен и «Марш русского добровольного флота» для фортепиано, заказанный П. И. Юргенсоном в связи с созданием Комитета по организации добровольного флота и объявленной подпиской о сборе пожертвований. Высылая издателю рукопись, Петр Ильич написал: «Гонорария не нужно, ибо я тоже патриот».

В дни, проведенные у родных, Петр Ильич по обычаю принимал живое участие во всех семейных торжествах. На именинах сестры «тапировал» — играл бальные танцы для своих племянниц, очень любящих танцевать. Танцевал и сам, поначалу робко, но потом «увлекся и плясал страстно, неутомимо, с разными беснованиями и школьничествами»; часто ездил на охоту (хотя трофеев, как правило, не приносил, а «по обыкновению только пукал»), ставил как режиссер «Женитьбу» Гоголя, сцены из его «Мертвых душ», «Мизантропа» Моль-

ера, в которой участвовали сестра, племянницы, родственники и друзья Давыдовых. Представления происходили на балконе, а зрители (обширное семейство Давыдовых и крестьяне) находились во дворе.

Пребывание в Браилове, с чудесными прогулками, купаньем (плавать Петр Ильич не только любил, но и умел хорошо), возможностью сколько угодно музицировать, читать, благодаря богатой нотной и книжной библиотеке, доставляло огромную радость.

В сентябре снова начинается преподавание в консерватории. Дождавшись приезда Николая Григорьевича со Всемирной выставки в Париже, Петр Ильич сообщает ему о своем твердом решении оставить службу (на свое место в класс гармонии и инструментовки он рекомендует С. И. Танеева) и с 6 октября освобождается от занятий. Вскоре композитор получает письмо от Надежды Филаретовны, которая поддерживает его решение и предлагает материальную помощь: «...Буду чрезвычайно рада, если Вы оставите консерваторию... Что касается пользы, которую Вы принесли бы грядущим поколениям... Вы гораздо больше приносите им ее Вашими сочинениями... Поэтому я вполне благословляю Вас на этот шаг, мой дорогой друг, и надеюсь, что Вы не пожалеете о нем».

Теперь, наконец, Петр Ильич может всецело принадлежать только своему творчеству: «Большое счастье быть способным так всецело предаваться своему любимому занятию, как я. Голова моя вечно занята моими музыкальными соображениями; я не успеваю задумываться насчет своей будущности, своего щекотливого положения; я не имею времени много думать о грустном состоянии общественных дел». «Я артист,—думал он без ложной скромности,—который может и должен принести честь своей родине. Я чувствую в себе большую художественную силу. Я еще не сделал и десятой доли того, что могу сделать. И я хочу всеми силами души все это сделать».

По завету Глинки

Легендарная Жанна. Окончив сочинение «Евгения Онегина», Петр Ильич сразу же намеревался создать новую оперу. Поиски сюжета не прекращались даже тогда, когда он начал писать Первую сюиту для симфонического оркестра. Наконец, к ноябрю 1878 года композитор окончательно остановился на легенде о Жанне д'Арк, волновавшей его еще в детстве. Он сам составил либретто по одноименной трагедии Ф. Шиллера в переводе В. А. Жуковского, использовав также мотивы драмы «Жанна д'Арк» Ж. Барбье и либретто оперы «Орлеанская дева» О. Мериме. Создание музыки было начато тогда же за рубежом — во Флоренции, а затем продолжено в Кларане и Париже. Несмотря на увлеченность работой над шестой оперой, Петр Ильич находил время и для занятий любимыми делами — для чтения, проигрывания музыкальных произведений, посещения концертов. Купив клавиры квартетов Моцарта и Бетховена, по вечерам он с удовольствием проигрывал их. С не меньшим наслаждением перечитывал один из своих любимых романов — «Крошка Доррит» Ч. Диккенса, «чудную, архигениальную вещь». Потрясающее впечатление на него произвели «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского своими «болезненно-нервными фигурами, более напоминающими существа из области горячешного бреда и сонных грез, чем настоящих людей». А прочитав впервые книгу Ж.-Ж. Руссо «Исповедь», был изумлен тем, как французский писатель высказывает удивительно понятные вещи, о которых Петр Ильич сам «никогда ни с кем не говорил, ибо не умел их выразить».

В одном из концертов под управлением Эдуарда Колонна Чайковский познакомился с «Осуждением Фауста». «...Что за странный человек был этот

Берлиоз,—думал он.—Вообще его музыкальная натура мне скорее антипатична, и я не могу никак примириться с некоторым уродством его гармоний и модуляций. Но иногда он достигает невероятных высот». «Некоторые места „Фауста“ и особенно эта поразительно чудная сцена на берегу Эльбы принадлежат к перлам его творчества. Я с трудом сдерживал вчера во время этой сцены подступавшие к горлу рыдания,—поделился он впечатлениями с Н. Ф. фон Мекк.—Что за прелесть этот речитатив Мефистофеля перед усыплением Фауста и следующий за ним хор духов и танец сильфов! Чувствуешь, слушая эту музыку, как охвачен был писавший ее поэтическим вдохновением, как он глубоко был потрясен своей задачей». Другое сочинение Берлиоза—Фантастическую симфонию—композитор прослушал в концерте Жюля Паделу, французского дирижера, основателя и руководителя «Популярных концертов» в Париже.

В марте 1879 года началась подготовка премьеры «Евгения Онегина», и Петр Ильич приехал в Москву, чтобы присутствовать на генеральной репетиции и на первом спектакле. А затем всю весну и лето он, работая над завершением партитуры «Орлеанской девы» и Первой сюиты, провел в Каменке, Низах, Браилове и Симаках.

Имение Н. Ф. фон Мекк Симаки полюбилось Петру Ильичу особенно своей живописностью. Старый домик в густом саду с вековыми дубами и липами стоял на берегу реки. С балкона—чудный вид на село. Абсолютная тишина. Усадьба, окруженная полями и перелесками, где можно было совершать чудесные прогулки в полнейшем уединении. Дивное купанье. А когда тревожные предчувствия (беспокойство о здоровье родных, о судьбе своего детища—новой оперы «Орлеанская дева») волновали, нервы шалили, то самым целительным средством были длительные прогулки в лес: они всегда успокаивали, возвращали равновесие. Петр Ильич любил не только радостно-солнечные, но и пасмурные, серенькие деньки. В то время стояло начало осени, которое по своей прелести было для него сравнимо только с весной. «Сентябрь с его нежно

меланхолической окраской природы» наполнял душу «тихими и радостными ощущениями».

«Была минута, час тому назад,—делился Петр Ильич своим восторгом с братом Модестом,—когда я среди прилегающего к саду поля пшеницы был так подавлен восторгом, что пал на колени и благодарил бога за всю глубину испытанного блаженства. Я был на относительном возвышении; невдалеке виднелся выглядывающий из густой зелени домик мой; вдали со всех сторон — леса, расположенные на холмиках; за рекой село, откуда долетали милые деревенские звуки, состоящие из детских голосов, блеяний овец и мычания возвратившегося скота; на западе великолепно заходило солнце, а на противоположной стороне красовалась уже полная луна. Повсюду красота и простор! Ай, ай, ай, что за минуты бывают в жизни,—ради них можно позавидовать все!..»

Вдруг пришла телеграмма от Анатолия Ильича: «Вследствие служебных неприятностей выхожу в отставку. Желал бы видеть как можно скорее. Здоров». Решено: сегодня же надо ехать. В Петербурге Петр Ильич повидал своего старого отца, навестил племянницу Тасю Давыдову, помещенную в пансионат и очень горевавшую о разлуке с матерью и домом. Дела у брата уладились, теперь можно осуществить и свое давнее намерение: повидать Модеста в Гранках, затем выехать к сестре в Каменку, чтобы немного передохнуть после сочинения «Орлеанской девы», над которой трудился восемь месяцев. Ему вспомнилось, как «в очень сильной творческой лихорадке» проходили первые дни работы над оперой и как он писал тогда Модесту Ильичу: «Я принялся за „Орлеанскую деву“, и ты не можешь себе представить, как это мне трудно досталось. То есть трудность не в отсутствии вдохновения, а, напротив, в слишком сильном напоре оною. (Надеюсь, что ты не упрекнешь меня в самохвальстве.) Мной овладело какое-то бешенство: я целые три дня мучился и терзался, что материалу так много, а человеческих сил и времени так мало!.. Читая книгу (Валлона.— Г. П.) о Жанне д'Арк... и дойдя до процесса *abjuration*

(отречения.— Г. П.) и самой казни (она ужасно кричала все время, когда ее вели, и умоляла, чтоб ей отрубили голову, но не жгли), я страшно разревелся. Мне вдруг сделалось так жутко, больно за все человечество, и взяла невыразимая тоска!»

Сочиняя эту оперу, Петр Ильич, согласно своему убеждению, что «опера вообще должна быть музыкой наиболее общедоступной из всех родов музыки», стремился не утомлять слушателя излишним обилием деталей, сложностью гармонии и отсутствием чувства меры в оркестровых эффектах, которые считал недостатками в своих первых операх. Простота, доступность стиля, «удобопонятность» форм занимали его прежде всего. Поэтому «Орлеанская дева» во многом отличалась от предшествовавших ей «Опричника», «Кузнеца Вакулы» и «Евгения Онегина»: наряду с глубоко психологическими сценами и ариями в ней появились картины, написанные в яркой, широко декоративной манере. «Оперный стиль должен так же относиться к симфоническому и камерному, как декорационная живопись к академической,— размышлял он.— Из этого, конечно, не следует, что оперная музыка должна быть банальнее, пошлее всякой другой. Нет! Дело не в качестве мыслей, а в стиле, в способе изложения».

Новые идейно-художественные задачи привели к изменению интонационного языка произведения. Декламационный стиль музыки стал возвышенно-патетическим, лирические страницы окрасились романтическим пафосом.

Окончив сочинение оперы, Петр Ильич был удовлетворен своей работой и многого ждал от предстоящей премьеры. Ему казалось, что именно постановка на сцене должна подтвердить его убеждение в верности найденного им для подобного жанра способа и средств выражения—соответствия формы содержанию. Если же окажется, что «Орлеанская дева» «все-таки не соответствует требованиям оперного стиля, тогда для меня будет ясно,— думал он,— что те, которые утверждают, что я по натуре исключительно симфонист, которому не нужно забираться на сцену,—правы. Тогда я уже навеки откажусь от новых попыток писать оперы».

Жизнь подтвердит правоту композитора, но в то время судьба оперы оказалась нелегкой. Уже в ходе репетиций петербургской премьеры Чайковский видел, как большинство артистов отнеслось к работе с сочувствием и энтузиазмом, но театральные чиновники делали все, чтобы помешать успеху оперы. Для постановки не было выделено достаточных средств, использовались старые декорации, костюмы; дирекция императорских театров всячески препятствовала нормальной работе певцов. Тем не менее героические образы и глубоко выразительная, мелодически прекрасная музыка, грандиозные массовые сцены — все это сразу принесло опере большой успех на премьере, состоявшейся 13 февраля 1881 года в Мариинском театре в бенефис дирижера Э. Ф. Направника, которому было посвящено произведение. В спектакле выступали такие замечательные русские певцы, как М. Д. Каменская (Иоанна), И. П. Прянишников (Лионель), Ф. И. Стравинский (Дюбуа), В. И. Рааб (Агнесса), М. М. Корякин (Тибо), М. Д. Васильев 3-й (Карл VII), Ф. Ф. Соколов (Раймонд), В. Я. Майборода (Кардинал).

Публика горячо приняла спектакль: автора вызывали двадцать четыре раза. Но Чайковский остался недоволен постановкой, не мог без боли думать о ней. И хотя старался уверить себя в том, что успех был серьезным, ему все время казалось, будто он потерпел фиаско. Слишком живы были еще в памяти придирки цензуры, тяжелое впечатление производили и затасканные костюмы, декорации, взятые напрокат из других опер.

После премьеры Петр Ильич выехал за границу. В купленной по дороге, в Вене, газете не без горечи прочел он депешу из Петербурга о том, что «Орлеанская дева» дана с огромным успехом, но... тем не менее плоха, скучна и монотонна. Он понимал, что отрицательные отзывы в прессе создадут вокруг спектакля неблагоприятную атмосферу. И действительно, уже с января следующего года опера была снята с репертуара. Осенью дирекция театров предложила композитору переделать сопрановую партию Иоанны для меццо-сопрано. В новой редакции, где была не только транспонирована партия героини

оперы, но и изменен ряд номеров, спектакль продержался еще один сезон.

В 1882 году «Орлеанская дева» исполнялась в пражском Национальном театре (это была первая постановка оперы Чайковского за рубежом, что, конечно, доставило ему радость), а в 1886-м — в Тифлисе.

На протяжении последующих лет Петр Ильич намеревался сделать изменения в третьем и четвертом актах оперы. (Первого представления оперы в Москве он уже не увидит. Оно состоится лишь 3 февраля 1899 года в Частной опере С. И. Мамонтова. Партию Иоанны исполнит Е. А. Цветкова, Дюнуа — П. С. Оленин, Карла VII — В. П. Шкафер, Лионеля — И. П. Прянишников. Дирижировать будет молодой друг композитора М. М. Ипполитов-Иванов. «Подобным произведением могла бы гордиться любая из европейских музыкальных литератур», — напишет Н. Д. Кашкин в рецензии на спектакль.)

Итальянские впечатления. Новый, 1880 год Петр Ильич встретил в Риме. В итальянской столице ему предстояло провести еще два месяца вместе с братом Модестом Ильичом и его глухонемым воспитанником Колей Конради. Втроем они совершали прогулки, осматривая достопримечательности Рима и его предместий. Петр Ильич считал «вечный» город хорошей школой для развития художественного вкуса и стремился глубже изучить и познать шедевры итальянской живописи, скульптуры, архитектуры. Он неоднократно бывал в Колизее, Капитолии, соборе св. Петра и кафедральном соборе, где знакомился с фресками и статуями великих художников. Особенно поразил его знаменитый «Моисей» Микеланджело. Композитор с удовольствием заметил, что начинает понимать искусство Микеланджело и преклоняется перед мощной красотой шедевра. Ему созвучны были совершенные классические формы, в которые гениальный скульптор облек художественно выразительный образ грандиозного произведения. Несколько раз Петр Ильич подолгу засматривался на эту статую, проникаясь все большим и большим благоговением к ней.

Посетив пинакотеку, станцы, ложи и Сикстинскую капеллу в Ватикане, композитор был поражен тем небывалым ощущением, которое вдруг открылось ему: «...Совершилось чудо. Я испытал едва ли не в первый раз в жизни настоящий художественный восторг (от живописи). Что значит понемножку привыкать к живописи!». В галерее виллы Боргезе наибольшее впечатление оставили картины Рафаэля, которого он назвал «Моцартом живописи».

Несколько раз побывал Петр Ильич в предместьях Рима Тиволи — «в этом чудном уголке, где прелести горной природы соединяются так удачно с красотой древних развалин, водопадов». Здесь он посетил знаменитую виллу д'Эсте, на которой неоднократно отдыхал Лист, написавший под впечатлением красоты пейзажа несколько известных фортепианных пьес. Чтобы полнее и глубже проникнуться непреходящей красотой и ценностью увиденного, Петр Ильич прочел в это время мемуары В. Гёте «Путешествие по Италии» и книгу Ампера о римских императорах.

Внимательно вслушивался композитор в итальянскую народную музыку, распеваемую уличными певцами. Особенно запомнился многодневный яркий, красочный карнавал (правда, немало утомивший своим шумом, «беснованием»). Под его впечатлением Чайковский решил написать нечто подобное испанским увертюрам Глинки — фантазию на народные темы для симфонического оркестра — «Итальянское каприччио». Он хотел, чтобы веселая, светлая пьеса возбуждала жажду жизни, охоту танцевать и веселиться.

Открывается эта одночастная пьеса звуками фанфары — сигнала, который Петр Ильич слышал ежедневно в Риме из военных казарм, находившихся рядом с его отелем. За медленным вступлением следуют, сменяя один другого, эпизоды, контрастные по настроению: то грустные, печальные, то празднично приподнятые, светлые, то песенные, то танцевальные. Огненная тарантелла заключает каприччио: снова излюбленная тема — «страдания в одиночестве и радости в общении» (Должанский).

Темы, взятые из сборников народных итальянских песен и записанные самим Петром Ильичом от уличных певцов, казались ему прелестными, и он с увлечением работал над новым произведением. И действительно, каприччио — воплощение атмосферы карнавального праздника, солнечности, искрящегося веселья, оптимизма.

Первое (под управлением Н. Г. Рубинштейна, 6 декабря 1880 года) и другие исполнения в Москве по требованию публики прошли с успехом. «Горячая жизнь сверкает и бьется здесь, образуя, как в картине, так называемый «теплый» фон, на котором искрятся и блещут *le dolci canzoni* (нежные песни. — Г. П.) Италии. Прелестная оркестровка, красивые и яркие мотивы, характерные ритмы — все это представляет в целом очаровательную музыкальную картину», — писал корреспондент «Московских ведомостей».

В последующие годы, присутствуя на многих исполнениях своего произведения и в России, и за границей, Петр Ильич убеждался в его постоянном успехе у публики: привлекал демократизм, интонационный строй музыки, пронизанный духом народных песен, блестящее изложение и развитие тематического материала в оркестре. Как и многие другие сочинения Чайковского, Фантазия стала, говоря словами М. И. Глинки, равно докладной знатокам и простой публике.

В конце февраля 1880 года пришло горестное известие из Петербурга: 9 января скончался Илья Петрович Чайковский. Сообщение о болезни и кончине отца было совершенно неожиданно для Петра Ильича, который никак не мог примириться с мыслью, что никогда больше не увидит своего дорогого, милого, «чудной ангельской души старичка». Чтобы повидать близких, помочь им, принести утешение, он выехал в Россию.

Прибыв в Петербург, Петр Ильич навестил мачеху, Е. М. Чайковскую, находящуюся в безутешном горе, и был очень тронут ее преданностью и любовью к отцу; посетил могилу Ильи Петровича.

Вскоре Петр Ильич отправился в Москву, где встретился с друзьями по консерватории. Начались,

как обычно, деловые визиты, приемы, бесконечно утомлявшие его. Странное ощущение, какую-то нравственную боль испытывал он здесь: «...Любовь к этому старому, милому, несмотря на все недостатки, городу нисколько не уменьшилась, напротив — сделалась острее и сильнее, но приняла какой-то болезненный характер». Ему казалось, «что все то, что было прежде, кануло в бездну забвения», что он «какой-то совсем другой человек, из другого мира и другого времени». Поэтому вскоре Петр Ильич выезжает в Каменку: там он работает над инструментовкой Второго концерта, изучает оперы «Калашников» А. Г. Рубинштейна и «Жан де Нивель» Л. Делиба, находя последнюю свежей, изящной, талантливой в высшей степени. Он занимается с Колей Конради, когда Модест Ильич недомогает, с племянниками Давыдовыми — младшими Бобом и Укой (Владимиром и Юрием), остается с ними, когда уезжает сестра.

В Каменке, в июне-августе, композитор пишет шесть дуэтов для голоса с фортепиано на стихи А. К. Толстого, И. З. Сурикова, Ф. А. Тютчева, посвященные любимой племяннице — Татьяне Львовне Давыдовой.

«Неисчерпаемым источником для текстов по музыке», одним из самых симпатичных композитору поэтов был А. К. Толстой. На его стихи написаны романсы «Благословляю вас, леса», «Горними тихо летела душа небесами», «На нивы желтые», «Не верь, мой друг», «О, если б ты могла», «Серенада Дон-Жуана», «Слеза дрожит», «Средь шумного бала», «То было раннею весной», «Усни, печальный друг». «Серьезным» поэтом Чайковский считал и Сурикова и на его стихи, проникнутые «неподдельным чувством», создал дуэты «Вечер» из Т. Г. Шевченко, «В огороде возле броду», «Рассвет», романсы «Я ли в поле» и детскую песню «Ласточка». Многие из этих романсов — лирические поэмы, драматические монологи, тонкие миниатюры — вскоре стали широко известны. Они не только исполнялись в концертных залах столичных и крупных городов, но и распевались любителями музыки в далекой провинции.

Переехав из Каменки в Браилово, Петр Ильич нашел в библиотеке хозяйки имения Надежды Филаретовны полное собрание своих сочинений. «Господи, как я много написал, но все это еще не совершенно, слабо, не мастерски сделано. А как напечатана большая часть моих вещей! — безобразно, — с ужасом сообщил он Модесту Ильичу. — Я решил несколько времени ничего не писать и лишь заниматься корректурой и переизданием всего прежнего». По вечерам композитор музицировал: играл «Юдифь» (с большой живостью и удовольствием вспоминая свои юношеские восторги по поводу оперы А. Н. Серова), оперы «Король забавляется» Л. Делиба, «Маккавеи» А. Г. Рубинштейна и многое другое.

Прожив в Браилове неделю, Чайковский выехал в Симаки, где закончил корректуру партитуры «Орлеанской деви». Отослав ее в Москву, чтобы «освежиться», он проиграл всю оперу Ж. Бизе «Кармен» и «воспламенился снова любовью и удивлением к этой чудной опере». Ему страстно захотелось написать статью о том, что это «едва ли не самое выдающееся лирико-драматическое произведение нашей эпохи», что уже через десять лет «Кармен» будет считаться абсолютным шедевром — «в сильнейшей степени отразительницей музыкальных вкусов и стремлений целой эпохи».

В конце июля Петр Ильич с большой неохотой уехал из Симанов, где написал еще несколько романсов. Ему самому «безмерно» нравился один из них — «На землю сумрак пал» на слова («чуждые», по его мнению) А. Мицкевича. Этот романс принадлежал к числу любимых детищ композитора. Но ему казалось, что никогда никто не исполнит его так, как он себе воображал: «нужно не петь а, скорее, декламировать, и с величайшею горячностью».

На землю сумрак пал; не шелохнут кусты;
Свернулись лилии поблекшие листья,
и тихо озеро почило.
Под обаянием волшебной красоты
стою задумавшись:
«Что грустен нынче ты, и все кругом
тебя уныло?»

Поутру прихожу: оживлена росой,
проснулась лилия, блистая
красотой,
И милая, в блистающей одежде. С улыбкою
привет на небо шлет она.
И плещет в озере веселая волна...
А я? Я... Мне грустно! Мне грустно,
как и прежде!..

В стихотворении Мицкевича «Утро и вечер» (перевод Н. В. Берга) композитор изменяет последнюю строку (у Мицкевича: «А я? Я грустен, как и прежде!»), подчеркивая драматизм противопоставлением тревоги и одиночества с ясным утром.

Не так ли и в заключении сцены письма Татьяны? Рассвет. Яркий восход солнца контрастирует с душевным смятением, взволнованностью и тревогой девушки:

Ах! Ночь минула, проснулось все,
и солнышко встает.
Пастух играет... спокойно все...
А я-то! Я-то!

Кроме романсов «На землю сумрак пал» и «Горними тихо летела душа небесами», в этот опус вошли также: «Кабы знала я, кабы ведала» (драматический романс-монолог в характере русской народной песни); «Я ли в поле да не травушка была» (протяжная песня-романс, также интонационно связанная с русской песней, была композитору «более всего по сердцу»); «День ли царит» (восторженный, искрящийся солнечным светом гимн любви, воспевающий полноту светлого, всепоглощающего чувства, его возрождающую и вдохновляющую силу; возможно не случайно начальный мотив романса интонационно совпадает с мотивом-призывом интродукции Первого фортепианного концерта); «Благословляю вас, леса» (романс-монолог, величественный гимн, прославляющий могущество природы, возвышенное чувство преклонения перед нею, мечту о братстве всего человечества). Посвятил эти романсы Петр Ильич певице А. В. Панаевой-Карцовой, большой поклоннице его творчества и исполнительнице многих романсов, а также партии Татьяны в опере «Евгений Онегин».

Осень 1880-го Петр Ильич опять провел в Каменке. Хотя он и предполагал на время воздержаться от сочинительства и заняться переизданиями своих сочинений, но не удержался и начал работать. Сперва думал о симфонии или сюите, затем остановился на новом для себя жанре — произведении для струнного оркестра и написал для этого состава Серенаду.

«Памяти великого художника». Вскоре Петра Ильича ожидала еще одна невосполнимая утрата: умер Н. Г. Рубинштейн. В марте 1881 года Николай Григорьевич выехал из Москвы за границу — для лечения в Ницце, но по дороге, в Париже, скончался. Петр Ильич приехал проститься с Рубинштейном. Настали горестные дни раздумий и воспоминаний. «...Я всегда высоко ценил Николая Григорьевича как деятеля, но не питал к нему (особенно в последнее время) нежной любви как к человеку. Теперь, разумеется, все забыто, кроме его хороших сторон, а их было больше, чем слабых. Я уж и не говорю про его гражданское значение. Просто ужас охватывает при мысли о незаменимости его», — написал Петр Ильич брату Анатолию.

В своих музыкальных фельетонах-рецензиях композитор часто с восхищением отзывался о мастерстве и виртуозном совершенстве, превосходной игре Рубинштейна-пианиста, которой были свойственны необычайная сила, увлечение и поэтичность исполнения; об огненном управлении оркестром Рубинштейном-дирижером; о том, что Русское музыкальное общество обладает не только превосходным пианистом и капельмейстером, но и опытным организатором, педагогом. Ушедший друг и соратник был выдающимся музыкантом — блистательным пианистом и дирижером, благодаря неустанной деятельности которого были открыты музыкальные классы, а затем и консерватория в Москве. Он руководил концертной жизнью Московского отделения Русского музыкального общества. Как дирижер и пианист Рубинштейн был пропагандистом творчества Чайковского, исполняя первым почти все сочинения, созданные им после приезда в Москву.

Композитор посвятил Николаю Григорьевичу свою Первую симфонию, «Зимние грезы», две пьесы для фортепиано, романс «Так что же», Второй концерт для фортепиано с оркестром. В 1872 году, к именинам Рубинштейна, написал Серенаду для симфонического оркестра.

Многое, связывавшее их в жизни творческими и дружескими узами, всплывая теперь в памяти, окрашивалось светлой грустью. Припомнилась и поездка с консерваторскими друзьями в один из ближайших дней после первого представления «Снегурочки» на Воробьевы горы. Позже о ней расскажет в своих мемуарах Н. Д. Кашкин: «Был прелестный весенний день; сады села Воробьева белели от покрывших их цветов; все под впечатлением весны и «Снегурочки» находились в удивительно радостном, счастливом настроении. Крестьяне и крестьянки собрались смотреть на пирующих господ, расположившихся на открытом воздухе, прямо на траве, и Н. Г. Рубинштейн устроил целый сельский праздник, закупив для крестьян вина и сластей, какие нашлись в местной лавочке. Н. Г. Рубинштейн очень любил настоящие народные песни и потому заставил крестьян петь, те, разумеется, не заставили себя долго просить и начались песни и хороводы».

Напев одной из услышанных тогда композитором песен лег в основу темы последней части Трио для фортепиано, скрипки и виолончели — сочинения, которое Петр Ильич посвятил «памяти великого артиста» — Н. Г. Рубинштейна. Интонации и ритмы этой песни чувствуются и в основной теме первой части. Чайковский впервые обратился к данному жанру камерной музыки и во время работы над новым сочинением стремился добиться того, чтобы музыка была не только «приложенная к трио», а прямо на него рассчитанная. Форма сочинения оригинальна: это двухчастный, а не традиционный (трехчастный) цикл. Однако новаторство произведения не ограничивается только его формой. Оно прежде всего — в значительности его содержания, сквозном развитии художественного образа и драматического действия, философской глубине (Трио

справедливо называют «симфонией для инструментов»).

В музыке этого сочинения композитор хотел передать погребальный, плачущий характер, наполнив ее глубочайшей скорбью, вдохновенным и поэтическим выражением чувства утраты. Основная тема первой части («Элегической пьесы») звучит как бесконечно печальная песня, народный плач или оперное ариозо. Постепенно раскрываясь в сложном развитии, она достигает в своей кульминации величайшей силы трагического накала. Этому способствует контрастное противопоставление ей двух других тем — светлых, порывистых, полных энергической напористости. Четвертая, заключительная тема также контрастирует первой, основной теме. В ней — страстная патетика ликования, жизнеутверждения. Различны темы первой части по характеру, но интонационно все они родственны русской народной песне, бытовому городскому романсу, поэтому так распевны, легко запоминаемы, широко демократичны. В развитии их, сопоставлении и сочетании, во всей сложности музыкальной драматургии «Элегической пьесы» композитор воссоздает картину жизни великого художника с ее противоречиями, бурной деятельностью и кончиной.

Вторую часть Трио Чайковский написал в жанре темы с вариациями. По настроению она ярко контрастна с первой: как вызов неумолимой смерти выступают оптимизм и бодрость жизни. Тема финала разрабатывается в одиннадцати вариациях. Сменяют друг друга то изысканные пьески для трех инструментов, то скерцо, то полифоническая пьеса, пасторальная интермедия, изящный вальс, торжественное шествие, фуга, скорбный монолог-речитатив, прерываемый похоронным колокольным звоном, или ритмически упругая, блестящая музыка, нежный лирический романс. В заключении (коде) композитор повторил основную тему первой части. Звучащая теперь особенно торжественно и патетически скорбно, она становится трагическим эпилогом всего произведения.

Первое исполнение Трио состоялось в годовщину смерти Н. Г. Рубинштейна — 11 марта 1882 года.

Сыграли произведение С. И. Танеев (фортепиано), И. В. Гржимали (скрипка), В. Ф. Фитценгаген (виолончель).

А 18 мая прозвучало и другое новое сочинение Петра Ильича, посвященное Николаю Григорьевичу,—Второй фортепианный концерт под управлением А. Г. Рубинштейна. Солистом был С. И. Танеев. Пресса отмечала, что это сочинение не менее интересно, чем Первый фортепианный концерт: «Из трех его частей блестящим образом выдаются последние. *Andante* ...красиво, а финал—одна из удачнейших вещей; первая его тема своеобразна, и весь он полон жизни и блеска. Общий характер концерт имеет русский, хотя для этого Чайковский не прибегает к темам народных песен. Думается,—заклучал рецензент,—что концерт будет столь же популярен между пианистами, как и первый».

Петр Ильич дирижировал своим концертом только через шесть лет. Вместе с Василием Сапельниковым он исполнял его в Петербурге, Москве и Праге.

После кончины Н. Г. Рубинштейна дирекция Русского музыкального общества энергично требовала, чтобы Петр Ильич стал во главе консерватории и отделения общества в Москве. Об этом же его просил и С. И. Танеев. Но сейчас для композитора это было уже невозможно: он принял твердое решение не возвращаться к службе. «С болью сердца думаю о судьбе консерватории! Иногда терзаюсь мыслью, что ограничиваюсь одним соболезованием платонического свойства—но тем не менее не могу еще покамест принести ей действительную помощь своим содержанием»,—писал он Сергею Ивановичу.

В конце декабря 1882 года Чайковский выехал в Париж. Этот город, как и Рим, был одним из тех мест на чужбине, где он мог переносить одиночество «без тоски и страха», без помех усердно работать. Ему предстояла инструментовка оперы «Мазепа».

Быстро установился обычный режим дня. Петр Ильич считал себя в этом отношении совсем «не артистом», ненавидя безалаберность в распределении времени, и признавал возможным для работы только «правильный, ровный, деятельный» распорядок. В восемь утра он вставал, растапливал камин,

садился пить чай и читать газету. С половины десятого до двенадцати работал, затем шел завтракать, после чего гулял до половины третьего. С интересом изучал он различные кварталы большого города. Придя домой, опять занимался до шести часов, а после обеда обычно проводил время в театре: посещал и «Комеди Франсез», где получил большое удовольствие от комедии А. Мюссе «С любовью не шутят», и театр «Водевиль». В последнем он посмотрел драму В. Сарда «Федра», в которой, по его мнению, «архигениально» играла прославленная Сара Бернар. А в «Опера комик» ему доставила «большое музыкальное наслаждение» «Свадьба Фигаро». Под впечатлением от оперы Моцарта он написал Н. Ф. фон Мекк о восхищении величавой красотой этой бесхитростной музыки: «Не оттого ли это, что „Дон-Жуан“ была первой оперой, давшей толчок моему музыкальному чувству, открывшей мне целый неведомый дотоле горизонт высшей музыкальной красоты? Моцарт не подавляет, не потрясает меня,—но пленяет, радует, согревает. Слушая его музыку, я как будто совершаю хороший поступок. Трудно передать, в чем состоит его благотворное действие на меня, но оно, несомненно, благотворно, и чем дольше я живу, чем больше знакомлюсь с ним, тем больше люблю его».

Побывал Чайковский и на других спектаклях «Опера комик»: «Черное домино» Д. Ф. Обера, «Любовь-целительница» Ж. А. Ф. Пауза. Совершенно неожиданно для себя большое удовольствие он испытал от оперы Ш. Гуно «Ромео и Джульетта». «Впрочем, и то нужно сказать,—замечает композитор в письме к С. И. Танееву,—что Гуно один из немногих, которые в наше время пишат не во исполнение предвзятых теорий, а по внушению чувства. Притом он завзятый поклонник Моцарта, и это доказывает цельность, неиспорченность его музыкальной натуры».

13 февраля 1883 года умер Р. Вагнер. И во всех концертах (Ж. Паделу, Э. Колонна, Ш. Ламурэ) в Париже исполняли его сочинения. «Какие уморительные эти французы,—думал он.—Пока Вагнер жил, они его знать не хотели, теперь весь Париж

помешан на Вагнере... Нужно умереть, чтобы заслужить внимание Парижа».

«За родимый край...» В марте Чайковский вынужден был отложить инструментовку оперы и приняться за новые работы: заказанные ему Торжественный марш и кантату «Москва.» Слова А. Н. Майкова, написанные для кантаты, пленили своей свежестью и искренностью тона, показались красивыми и поэтичными, глубоко прочувствованными и вместе с тем оригинальными (нерифмованный текст в духе русского эпоса). Поэтому и в музыку хотелось вложить свою «долю чувства».

За родимый край я на все готов,
Я готов в огонь и во всяку скорбь,
Ибо дорог мне не земной почет,
Не земной почет, а отчизны честь. .

Высокий патриотизм, выраженный не только в этих словах, но и во всем произведении поэта, воспевание Москвы как символа Русского государства были близки Чайковскому. В музыке кантаты он раскрыл чувства, навеянные впечатлением от безграничной широты просторов России — полей, лугов, от грандиозности русских рек, Волги-матушки.

Величественно, спокойно и торжественно звучит оркестровое вступление к первой части кантаты (хор «С мала ключика»), интонационно напоминающее протяжные русские народные песни. Развивая тему былинного характера, композитор дает постепенное нарастание звучания и этим как бы усиливает пространственно впечатление шири. Следующее за хором соло меццо-сопрано «То не звездочка» (словно предвестник ариозо Кумы «Глянуть с Нижнего» из «Чародейки») также близко протяжной русской песне. Его сменяет контрастный по характеру хор «Час ударил» — быстрый, подвижный. И снова — медленная часть — монолог баритона и хор «Уж как из лесу». Тема его, начинающаяся эпическим повествованием, постепенно достигает напряженного драматизма. Лирическая кульминация кантаты — ариозо меццо-сопрано «Мне ли, господи» — вносит настроение глубокой сосредоточенности и героической патетики. Последнюю часть кантаты

начинает соло баритона и продолжает хор «По Руси пошел». Завершается произведение торжественно-светлой, яркой, праздничной кодой, в которой принимают участие солисты и хор: «Москве белокаменной слава!»

15 мая 1883 года кантата была исполнена хором и оркестром Большого театра под управлением Э. Ф. Направника в Грановитой палате Московского Кремля. Солистами выступили Е. А. Лавровская и И. А. Мельников. Отдельные номера вскоре прочно вошли в концертный репертуар певцов.

Окончив сочинение кантаты и марша, Чайковский продолжал усиленно работать над «Мазепой»: так хотелось завершить всю партитуру, привезти готовую оперу в Россию и увидеть ее постановку в предстоящем сезоне. К 16 апреля партитура была завершена и теперь можно было приступить к переложению для фортепиано.

Свой сорок третий день рождения Петр Ильич встретил далеко от родины, где провел пять месяцев в постоянной заботе о племяннице — Тане Давыдовой, ожидавшей рождения ребенка. Лишь когда Татьяна Львовна окрепла, он, наконец, смог покинуть Париж.

Вернувшись в Россию, Чайковский вновь с горячностью занялся музыкально-общественными делами. Положение в Московской консерватории по-прежнему волновало его. Трения между членами Художественного совета продолжались. Возник конфликт дирекции Русского музыкального общества с Художественным советом консерватории. Ушел с поста директора консерватории и из числа ее профессоров Н. А. Губерт, назначенный после кончины Н. Г. Рубинштейна. Петр Ильич отправил обстоятельное и убедительное письмо Николаю Альбертовичу, уговаривая его вернуться в консерваторию, и устроил совещание консерваторского начальства.

Не меньше волновала и судьба Лароша, творческая деятельность которого приходила в упадок. Петр Ильич обращается к директору Петербургской консерватории К. Ю. Давыдову с просьбой принять Германа Августовича преподавателем в консервато-

рию. Карл Юльевич исполнил просьбу композитора, и уже с осени Ларош вел классы по музыкально-теоретическим дисциплинам. Стимулируя друга к творчеству и помогая ему, Петр Ильич при встречах часто записывал под его диктовку статьи для журналов, газет.

Музыкальный драматург. В январе 1884 года в московском Большом театре начались репетиции первой постановки «Мазепы». Петр Ильич постоянно бывал на них. Он аккомпанировал певцам, которые разучивали свои партии с большим усердием. Особую старательность проявляла Э. К. Павловская — исполнительница партии Марии. Однако на генеральной репетиции Петра Ильича поразила крайняя холодность публики. Композитор испытал глубокую горечь, нервы его пришли в крайне возбужденное состояние, хотя и ему, и артистам было устроено много оваций. Поэтому сразу же после премьеры, состоявшейся 3 февраля, он бесповоротно решил уехать отдохнуть за границу, даже не оставшись послушать первое исполнение своей новой (Второй) сюиты, намеченное на следующий день. Перед отъездом написал письма благодарности участникам московской премьеры оперы — дирижеру И. К. Альтани, певцам Б. Б. Корсову, Э. К. Павловской, П. Б. Борисову — за их сочувствие, за чудесное исполнение своих партий, а Э. Ф. Направнику сообщил, что по состоянию здоровья не может приехать в Петербург на первый спектакль «Мазепы», назначенный на 6 февраля.

В Берлине композитора ждала депеша от брата Модеста с известием, что первое представление оперы в Петербурге прошло успешно. Из Берлина Чайковский направился в Париж, но здесь ему довелось пережить немало горестных минут: он получил письмо от П. И. Юргенсона о неуспехе «Мазепы» в Мариинском театре и сожалении, что композитор отсутствовал на премьере. Теперь Петр Ильич понял, что брат просто не хотел его расстраивать и пришел в самое мрачное настроение. «Неужели ты думаешь, — отвечал он Юргенсону, — что я сам не понимаю лучше, чем кто-либо другой,

как многого я лишаясь и как парализирую все свои успехи своим несчастным нравом?.. Ничто так не может меня разозлить как фраза „ты сам виноват“. Конечно „сам“, но виноват ли я в том, что я так создан, а не иначе?» Как благодарил он теперь брата за его депешу: «...Ты хорошо сделал, что лгал; ибо меня, право, можно было убить правдой...»,— писал он Модесту.

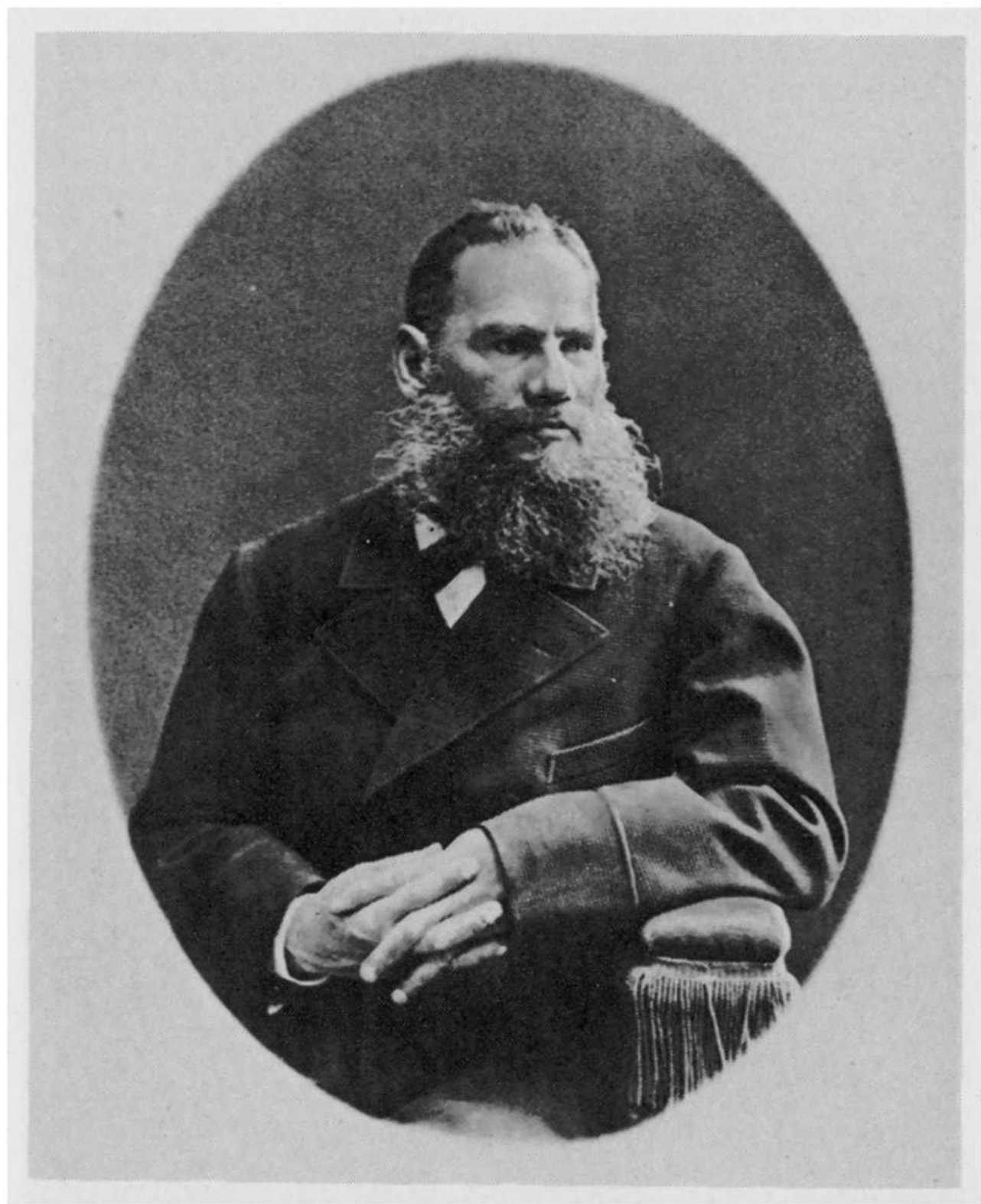
Вернувшись в Петербург, Петр Ильич убедился, что сильно преувеличивал свои невзгоды: «...Мазепа» здесь все-таки понравился и никакого позора (как мне это казалось издали) не было. Не подлежит также сомнению, что здешняя критика (которая единодушно втоптала в грязь мою бедную оперу) не есть отражение общего мнения и что все-таки есть и здесь немало людей очень мне сочувственных»,— сообщил он Н. Ф. фон Мекк. Однако в связи с петербургской постановкой потребовались некоторые сокращения ряда сцен оперы. Приступив к работе, Петр Ильич обнаружил, что изменения должны быть более капитальны. Ему захотелось сократить хор в первой картине первого действия, сцену Мазепы с Марией во второй картине второго действия и последний номер третьего действия и дописать новые эпизоды в партии Марии и ее колыбельной песне, которой теперь заканчивалось произведение.

Седьмая опера Чайковского отличалась от предыдущих его опер значительностью музыкально-драматического содержания. Вначале композитора привлекла «интимная драма» — трагедия юной Марии Кочубей, полюбившей старца-гетмана, и ее любовь, послужившая поводом для распрей между Кочубеем и Мазепой. Но затем основу конфликта и музыкальной драматургии произведения составили также сложная историческая тема — одна из великих страниц жизни русского народа в борьбе за свободу своей родины — и победа под предводительством Петра Первого над шведскими захватчиками, нашедшая яркое выражение в симфонической картине «Полтавский бой», и политическое соперничество Мазепы и Кочубея, приведшее к жестокой расправе над отцом Марии.



Петр Иванович Юргенсон

Основатель (1861) и владелец крупнейшей музыкально-издательской фирмы в России был первым издателем почти всех произведений композитора; собирал и сохранял его рукописи. Чайковский посвятил Юргенсону романс «Слеза дрожит».



Лев Николаевич Толстой

«... 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 всё великое, что дала человечеству Европа».

П. И. Чайковский



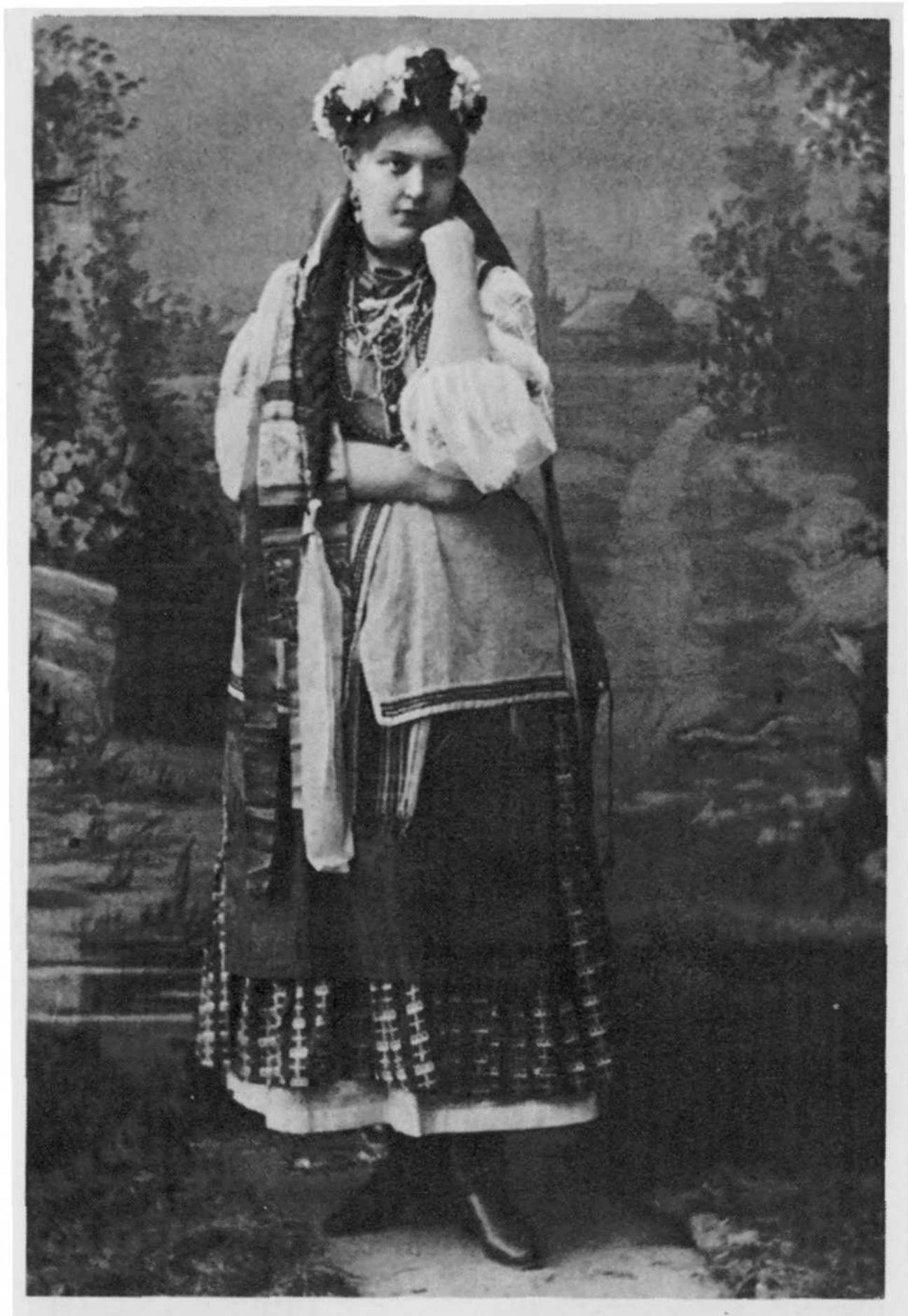
Александр Николаевич Островский



**Б. Б. Корсов в роли Мазепы.
Большой театр, Москва, 1884 год**

**М. А. Дейша-Сионицкая в роли Марии
из оперы «Мазепа».
Большой театр, Москва, 1884 год**





**В. М. Зарудная в роли Марии из оперы «Мазепа»
Тифлисский оперный театр, 1885 год**



П. И. Чайковский в группе педагогов Тифлисского
музыкального училища, 1886 год
Сидят: И. Ф. Сараджев, В. М. Зарудная,
П. И. Чайковский и Э. О. Эпштейн;
стоят: К. К. Горский и М. М. Ипполитов-Иванов.



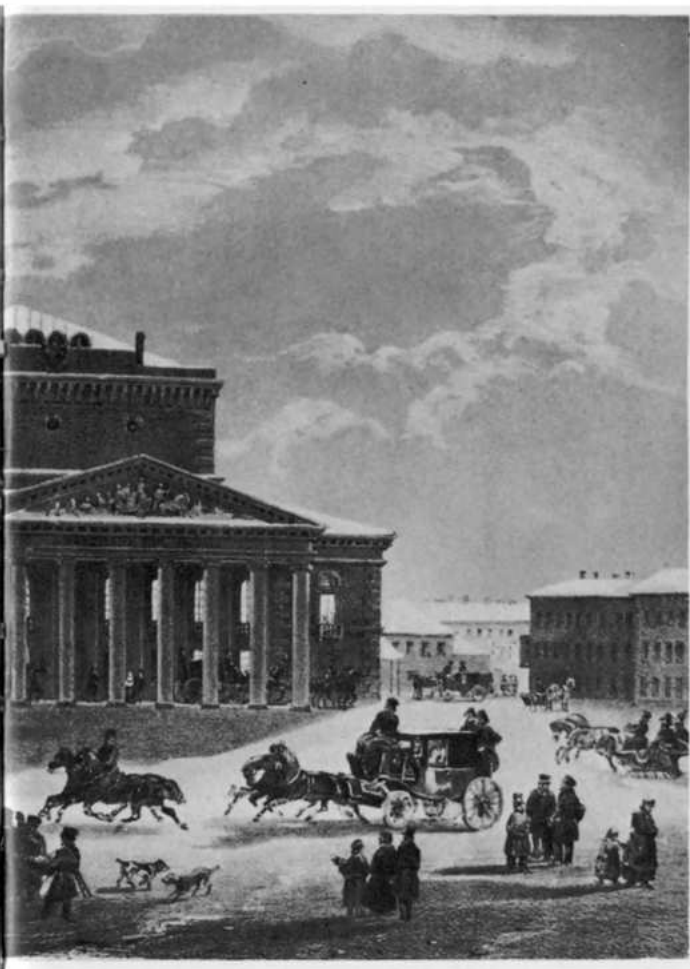


М. А. Славина в роли Княгини из оперы «Чародейка»
Мариинский театр, 1887 год

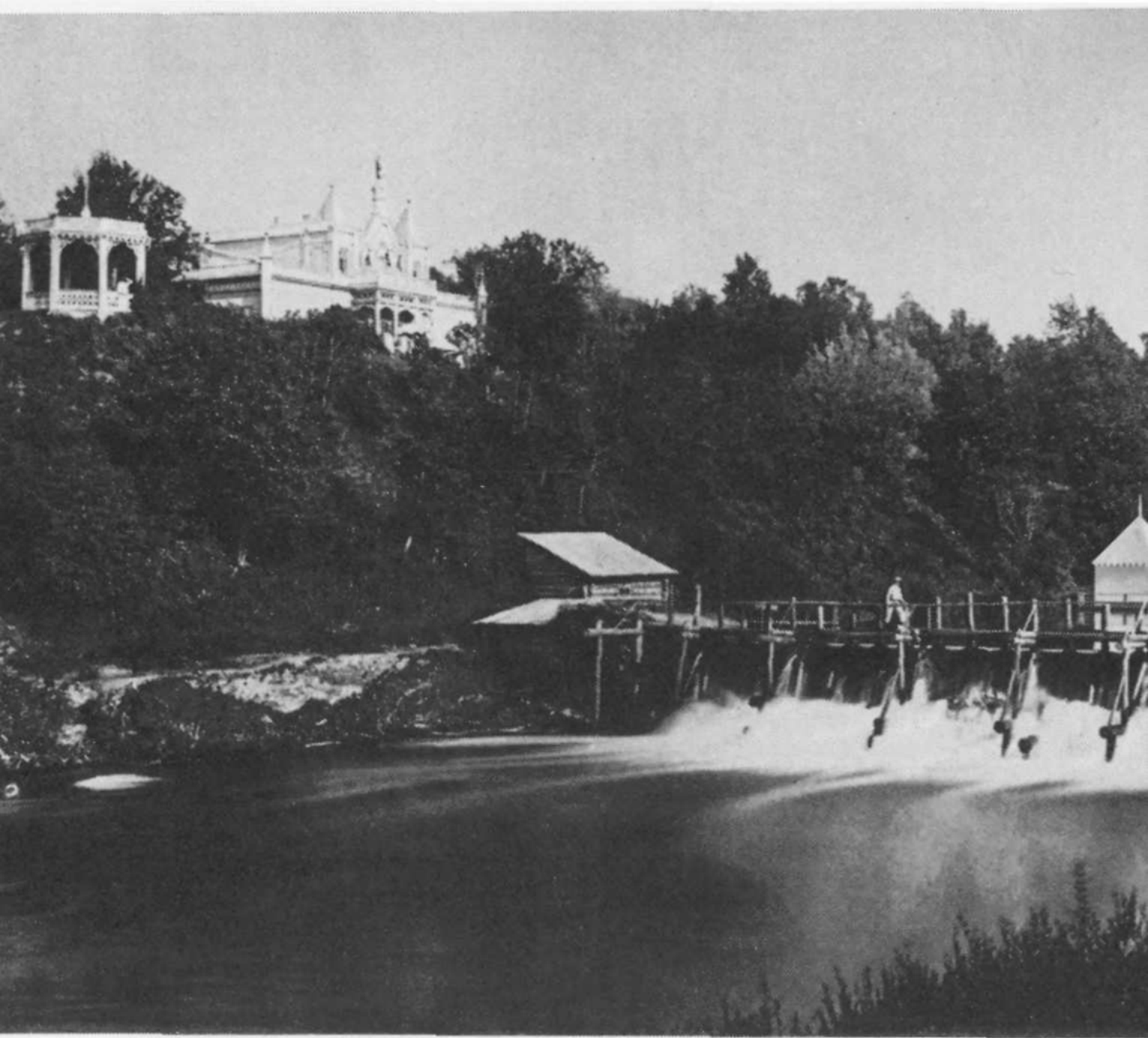
Эскиз художника М. А. Врубеля к костюму Княжича
из оперы «Чародейка» в постановке Русской
частной оперы. Москва, 1900 год

Сцена из первого действия оперы «Чародейка».
Мариинский театр, 1887 год. Рисунок Т. Никитина





Большой театр в Петербурге, 1850-е годы
(существовал до 1889 года). Литография



Дом в селе Майданово, Клинского уезда, Московской губ.
Здесь П. И. Чайковский жил в 1885—1887 и 1891 годах

В этой опере композитор органически сочетал лирико-психологическую и историческую драму, проявив глубокое понимание законов музыкально-театральной драматургии. Чайковский тонко чувствовал жанры трагедии и комедии в драматическом театре. Он изучал классические образцы в области литературы и в музыке, жадно и глубоко познавал произведения современных авторов, используя малейшую возможность для посещения театров, где бы и когда бы ни находился. Он, остро воспринимая увиденное и услышанное, переосмысливал его и воплощал в собственном творчестве. Вот почему с такой необычайно выразительной силой он следует принципам музыкально-драматургического построения и слушательского восприятия в «Мазепе».

Подобно тому как в жизни, когда рядом с трагическим стоит комическое, веселое перемежается с грустным, на смену уходящему приходит новое, так и в драматургии композитора-реалиста контрастные противопоставления составляют суть развития действия, эволюции образов и характеристик их. Так, например, за любовными сценами, полными нежности, страсти и томления, следуют напряженные драматические: сцена Марии с матерью (в которой дочь узнает о предстоящей казни отца по решению своего возлюбленного), а затем трагическая сцена казни Кочубея на площади. Этот эпизод разросся в массовую народную сцену с гениально найденной контрастностью выражения трагедии, оттеняемой разгульной песней пьяного казака.

Новаторство композитора, стремившегося опере, так же как и балету, придать подлинно симфоническое развитие, особенно заметно в сцене казни. Сложнейшая гамма чувств, настроений передается в чередовании и столкновении острых ситуаций: торжественный въезд на площадь Мазепы со свитой, ожидание казни, появление палача, молитва Кочубея и Искры, появление на площади Марии с матерью во время свершения казни, вопли потрясенной толпы, сумасшествие Марии. Вся сцена проходит на развитии темы помпезного марша, приобретающего в своем преломлении самый раз-

личный характер и в заключении звучащего угрожающе мрачно. Новаторство композитор проявил и в последней сцене, создав необычный финал оперы,—в высшем смысле слова трагическую сцену: обезумевшая Мария безмятежно поет светлую и нежную колыбельную песню Андрею, убитому Мазепой. (По верному замечанию Б. В. Асафьева, эта финальная сцена обобщает «весь страшный смысл оперы»: «Невинную, светлую, чистую душу девушки нагло и цинично разворовали, раскидали, загрязнили, напоили сверхчеловеческими ужасами и испытаниями, довели до безумия, но не смогли исторгнуть из нее вместе с рассудком женскую ласку, женскую привязанность и нежное „баю-бай“».)

Подобные точные и тонкие драматургические ситуации Чайковский вводил подчас вопреки желаниям и намерениям либреттистов, отстаивал их необходимость (это будет и в «Чародейке», и в «Пиковой даме»). В музыкальную характеристику Мазепы он внес, казалось бы на первый взгляд, совершенно чуждые образу гетмана лирические черты. Но нежное, любовное признание, выраженное в ариозо «О, Мария, Мария», пленяющее вдохновенностью и поэзией чувства, еще острее подчеркивает жестокость деспота.

В музыкальной драматургии «Мазепы» Чайковский значительное место отводит народным сценам. Женские хоры первого акта (лирический «Я завью, завью веноч мой душистый» и печальный «Не гроза небеса кроет тучею», интонационно близкие украинской народной песне), зловещий в своей стремительности и натиске украинский танец гопак, большую массовую сцену казни во втором акте—все это он вписывает в общее целое музыкальной драматургии оперы, усиливая конфликтность в сценических ситуациях и в развитии действия.

Более, чем другие оперы, композитор насыщает «Мазепу» самостоятельными симфоническими эпизодами. Развернутая интродукция, по его замыслу, изображает Мазепу и «знаменитое бешеное скакание на лошади». Особенно значительны вступления к первой картине второго действия (сцена в тюрьме, где сидит приговоренный к смерти Кочубей), ко

второй картине второго действия (картина украинской ночи) и, наконец, к началу третьего действия («Полтавский бой»).

После окончания «Мазепы» и Второй сюиты Петр Ильич стал обдумывать свое новое симфоническое сочинение, собирать для него материалы. Будет ли то симфония или опять сюита? Жанр последней стал ему особенно симпатичен той свободой, которую он предоставляет автору,— не стесняться, не ограничиваться традициями, условными приемами и правилами. К концу месяца форма сочинения определилась: четырехчастная сюита, финал которой — тема с вариациями.

Завершив партитуру сюиты в июле, композитор сразу же начал работу над Концертной фантазией для фортепиано с оркестром. В середине сентября новое произведение было готово. До конца года он сочинил еще ряд произведений: антракт для струнного оркестра «Привет благодарности» на празднество юбилея, посвященного пятидесятилетию артистической деятельности И. В. Самарина, и вокальный сборник, куда вошли романсы «Скажи, о чем в тени ветвей» (стихи В. А. Соллогуба), «На нивы желтые» (стихи А. К. Толстого), «Не спрашивай» (стихи А. П. Струговщикова), «Усни!» и «Смерть» (стихи Д. С. Мережковской), «Лишь ты один» (стихи А. Н. Плещеева).

Артист — своей Родине

Музыкант — общественный деятель. После избрания в дирекцию Московского отделения Русского музыкального общества, а затем — в почетные члены Московской консерватории Петр Ильич еще более активно вникает в музыкально-общественную жизнь второй российской столицы и ее учебного заведения. С 1885 года он постоянно присутствует на выпускных экзаменах, обсуждает различные вопросы, связанные с организационными, административными делами, добивается назначения на пост нового директора консерватории С. И. Танеева, которому помогает советами. Для поддержания авторитета своего бывшего ученика безвозмездно берет на себя класс свободного сочинения (однако вскоре ему приходится отказаться от профессорства, так как по уставу РМО нельзя было совмещать должности педагогическую и директорскую; Петр Ильич считал, что на посту директора принесет больше пользы и Обществу, и консерватории). Он платит стипендии ученикам консерватории, участвует в составлении концертных программ, ведет переговоры и переписку с исполнителями о выступлениях в Москве, а также с известными педагогами о приглашении их на работу в консерваторию (среди них и пианист В. И. Сафонов, ставший сначала профессором, а затем директором). Состояние «учебного дела» в консерватории в эти годы приятно радовало. С удовлетворением отмечает он, что, «несмотря на незаменимую потерю Рубинштейна, консерватория не только существует, но, судя по повысившемуся, сравнительно с прежним, уровню талантов, отвечает действительно потребности в подобном учреждении».

На одном из заседаний дирекции Московского отделения РМО, посвященных очередному концерт-

ному сезону (1889/90 год), Чайковский выдвигает идею приглашения нового дирижера — какого-либо знаменитого музыканта, — а также известных исполнителей для каждого концерта, с тем чтобы привлечь к высокому искусству большее количество любителей музыки. Будучи знаком со многими из них, Петр Ильич решает взять на себя обязанность по их ангажированию. Так по его инициативе в Москве выступили музыканты разных стран: чешские — композитор А. Дворжак, певцы Б. Фёрстерова-Лаутерерова и Л. Флорьянский, скрипач К. Галирж, виолончелист Г. Виган; немецкие — скрипач Вилли Бурместер (этого виртуоза Петр Ильич рекомендовал также Бюлову и Колонну) и пианистка С. Ментер; французские — дирижер Э. Колонн, флейтист П. К. Таффанель; шотландские — пианист Ф. Лэмонд и другие.

Как представитель дирекции Московского отделения композитор выезжает в Смоленск на открытие памятника М. И. Глинке, сделанного скульптором А. Р. Боком. Торжество, состоявшееся 20 мая 1885 года, на которое прибывают все выдающиеся русские музыканты, становится национальным музыкальным праздником.

Беспокойное, открытое людям сердце Петра Ильича, готового в любую минуту откликнуться горячим участием на человеческие страдания, бедность, не могло оставаться равнодушным к судьбе окружающих. Поселившись с февраля 1885 года в деревне Майданово, близ Клина (это было первое место его настоящей «оседлости»), он, по своему обычаю, постоянно совершал длительные прогулки по его окрестностям и, конечно, не мог без сострадания наблюдать жизнь народа. «Избы в здешней деревне самые жалкие, маленькие, темные; духота в них должна быть ужасная, и когда вспомнишь, что они восемь месяцев должны прожить в этой темноте и тесноте, — сердце сжимается. Не знаю почему, но народ здесь особенно бедный. Земля по разделу с помещицей им досталась ужасная — голый песок; лесу нет вовсе, заработка никакого, так что большинство бедствует. Между тем и это всего замечательнее, все они: и старики, и взрослые, и дети —

имеют вполне счастливый и довольный вид; несколько не жалуются на горемычную судьбу свою, и чем менее они высказывают недовольства жизнью, тем более я их жалею и умиляюсь над смирением и долготерпением русского народа. У детей удивительно симпатичные лица. Школы нет; ближайшая школа отстоит на расстоянии 6 верст. Жалко смотреть на этих детей, обреченных жить материально и умственно в вечном мраке и духоте. Хотелось бы что-нибудь сделать и чувствуешь свое бессилие», — пишет Чайковский Н. Ф. фон Мекк. И вот он договаривается с майдановским священником Е. С. Боголюбским об устройстве школы, на которую будет ежегодно жертвовать необходимую сумму. После ряда хлопот разрешение было получено, и 20 января 1886 года в сторожке у церкви в Майданове школа открылась. Собралось двадцать восемь мальчиков и девочек. Петр Ильич пришел на первые уроки посмотреть, как идут занятия. И впоследствии он интересовался обучением детей в «своей» школе.

Основными, капитальными трудами, созданными в первые два года жизни в Майданове, были опера «Черевички» — вторая редакция «Кузнеца Вакулы», симфония (поэма) «Манфред» и опера «Чародейка». Среди других сочинений, написанных тогда же, популярными станут фортепианная пьеса «Думка» (русская сельская сценка) и ряд романсов: «Соловей» (стихи А. С. Пушкина), «Я тебе ничего не скажу» (стихи А. А. Фета), «О если б знали вы» и «Нам звезды кроткие сияли» (стихи А. Н. Плещеева), «Ночь» («Отчего я люблю тебя, светлая ночь») и «За окном в тени мелькает» (стихи Я. П. Полонского).

Трагедия современного героя. Программу «Манфреда» Чайковскому предложил М. А. Балакирев (ему и посвящено произведение), составив ее по одноименной драматической поэме Джорджа Байрона. Композитора привлекла судьба байроновского героя: борьба жизни и смерти, стремление к счастью, свободе несмотря на неизбежность трагического исхода, гибель его в столкновении с неумолимыми силами. Герою Байрона композитор отдавал пред-

почтение перед гётевским Фаустом. «Манфред не простой человек,—пояснял он свое понимание гениального английского поэта в одном из писем.—В нем, как мне кажется, Байрон с удивительной силой и глубиной олицетворил всю трагичность борьбы нашего ничтожества с стремлением к познанию роковых вопросов бытия... Говорят, что Гёте завидовал Байрону (которого, впрочем, упрекал, что идея „Манфреда“ та же, что и в „Фаусте“, прежде написанном) и говорил, что преимущество Манфреда над его героем то, что первый в борьбе с бесом не покорился ему, тогда как Фауст отдался ему с руками и ногами».

Основной музыкальный образ сочинения связан с темой Манфреда (точнее — лейттемой), состоящей из двух эпизодов. Первый из них — мужественный, сосредоточенный (его принято называть темой «раздумий Манфреда»). Второй — полный отчаянных возгласов и муки (тема «заклинания»). Развивая лейттему, композитор создает непрерывную, сквозную характеристику образа мятущегося, страдающего, борющегося и любящего героя. Образ Манфреда противопоставляется образу Астарты — воплощению вечно женственного, прекрасного в своей нежности и всепрощающей любви. О теме Астарты, как и о многих других лирических темах композитора, можно сказать словами Пушкина: «Печаль моя светла». В трепетности ее мелодии — и горестная жалоба, и страстный порыв к счастью.

Чайковский назвал «Манфреда» симфонией, однако в построении четырехчастного цикла (четыре картины) не пошел по пути традиционной композиции. В первой части вместо обычной формы сонатного аллегро противопоставляются два больших раздела и дается краткое заключение — эпилог, построенный на основной теме первого раздела. Типичны лишь средние части (вторая — скерцо и третья — пастораль), хотя и они в общей архитектонике симфонии составляют как бы одно целое, образуя средний раздел формы (финал, тематически перекликающийся с первой частью, написан в той же тональности и, по существу, служит общим заключением произведения). Таким образом, словно переки-

дывается арка от первой части к финалу, и образуется в целом трехчастная форма. Поэтому, несмотря на свою самостоятельность, все четыре части в своем органическом единстве создают монолитное полотно. Другой отличительной особенностью этой симфонии является яркая театральность образов в финале — «зримость» музыкальных характеристик и отдельных эпизодов из жизни героя.

Премьера «Манфреда» состоялась в Москве, в день памяти Н. Г. Рубинштейна — 11 марта 1886 года (дирижировал М. Эрдмансдерфер). В том же году она прозвучала в Павловске и Петербурге (дирижер А. Г. Рубинштейн), в Тифлисе (М. М. Ипполитов-Иванов) и Нью-Йорке (Т. Томас).

Сочинение было высоко оценено сразу после первых исполнений. В «Музыкальном обозрении» Чайковский прочитал восторженный отзыв Ц. А. Кюи, редко проявлявшего к нему благосклонность. Указывая на глубину замысла и единство в разработке, мастерство фактуры и инструментовки, критик отмечал, что новая симфония — еще один вклад композитора в сокровищницу отечественной симфонической музыки. Свое восхищение выражали и артисты оркестра во время репетиции и после концерта. Вскоре пришло письмо от А. К. Глазунова, восхищенного новыми приемами оркестровки и применением достаточно редко звучащих музыкальных инструментов. Но не только мастерство оркестровки составляло достоинство симфонии. «Манфред» — одно из произведений Чайковского на пути к вершинам творчества — «Пиковой даме» и Шестой симфонии. Здесь уже проявилась и концентрация выражения идеи трагизма личности современного, реального героя, и проблема жизни и творчества, и воплощение этой идеи в новой форме.

Народная музыкальная драма. Оперу «Чародейка», много лет спустя после ее создания, назовут «первым истинным романом в русском музыкальном театре». Действие ее происходит в XV веке. Неподалеку от Нижнего Новгорода, у перевоза через Оку, стоит заезжий (постоялый) двор. Хозяйка его — молодая вдова Настасья, прозванная Кумой,—

слывет в народе за свою привлекательность и доброту Чародейкой. Пленила она старого князя Курлятева — наместника в Нижнем Новгороде, пленила и княжича Юрия, но сама полюбила его. В порыве отщепености за князя и весь княжеский род надменная, старая княгиня отравила Настасью, а отец в припадке ревности убивает сына.

Когда Петр Ильич познакомился с драмой И. П. Шпагинского «Чародейка», которая шла на сцене московского Малого театра, его прежде всего поразила скрытая сила нравственной красоты героини, что соответствовало «коренной потребности» раскрыть в музыке «вечно женственное» (Гёте). И переделку драмы в либретто композитор сразу же определил именно в этом направлении.

Рассказывая певице Э. К. Павловской, будущей первой исполнительнице заглавной партии, Чайковский подробно описывает, как он понимает этот образ: «...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... 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». (Значительно позже, уже после создания «Пиковой дамы» и «Иоланты», во время работы над Шестой симфонией, Петр Ильич обратится к Модесту Ильичу с просьбой подыскать либретто для будущей оперы, снова вспомнив привлекательный для него образ Кармен: «...Поищи или изобрази сюжет... что-нибудь вроде „Кармен“ и „Сельской чести“».)

Трагедию Настасьи — женщины, вышедшей из народа, с гордым, свободолюбивым характером — композитор воспринимал как трагедию социальную (в этом смысле «Чародейка» перекликается с «Опричником») и сочинял эту оперу как драму народ-

ную, как картину народной жизни. Героиня здесь неотделима от народа. «Народ меня в обиду не дал бы», — говорит она княжичу. И действительно, народ готов защищать Куму от гнева наместника, предупреждает ее об опасности (княгиня посылает сына убить Настасью), помогает устроить ей побег с любимым.

(Музыкальный образ Настасьи, по справедливому замечанию Ю. А. Розановой, сочетает глубину и силу «лиризма с эпической величавостью, вытекающей из народной его сущности. Страстность, цельность натуры роднит Куму с другими героинями композитора — Марией, Иоанной д'Арк, Наташей в „Опричнике“, — но ни в одной из них так открыто и непосредственно не выявлены черты народности».)

Работая с И. П. Шпажинским над либретто, Чайковский стремился к проявлению со стороны народа более активных действий. Он сам ввел дополнительную сцену народного бунта против угнетений и притеснений наместника (второй акт). Он хотел, чтобы трагедия заканчивалась «всенародно», чтобы народ был свидетелем злодеяний князя и его жены. Но либреттист только отчасти смог выполнить это намерение композитора (кстати, не удалось добиться Петру Ильичу от Шпажинского необходимой для оперы, в отличие от драмы, «сжатости и быстроты действия» — избежать многословия и растянутости).

Четыре акта «Чародейки» Чайковский не делит на картины, а дает непрерывное развитие действия: массовые сцены сменяются ансамблевыми или сольными. Особо выделяется «капитальнейшая» сцена Настасьи и княжича Юрия (третий акт), в которой раскрывается столкновение и борьба двух характеров с их сложной и многогранной сменой чувств, тончайшей градацией настроений и состояний героев: гнев и угрозы, насмешка и ирония, мольбы, волнение и зарождение любви, робкое признание и страстность, упоение счастьем.

Наиболее характерная черта музыкальной драматургии «Чародейки», отражающей жизнь народа, — песенность. В обширных хоровых народных сценах первого акта Чайковский широко использует характерные жанры русского фольклора: хоровод-

ный, величальный, лирический, плясовой и даже частушку. С жанром лирической протяжной песни связывает он первое появление героини на сцене и ее арию, составляющую центр первого акта:

Глянуть с Нижнего, со крутой горы,
На кормилицу Волгу-матушку,
Где в желтых песках, в зеленых лугах
Обнялась она с Окой-сестрой...
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!

Широка и привольна бесконечно льющаяся мелодия арии (она уже звучала раньше — в оркестровом вступлении к опере). Во вдохновенной музыке с ее возвышенным, поэтическим настроем, с ее близостью прекрасного напева русским песням композитор смог выразить и свое восхищение, которое испытывал, любясь красотой русской природы, когда путешествовал по Волге: «Действительно, „Волга-матушка“ есть нечто грандиозное, величаво-поэтическое. Правый берег горист и представляет часто очень красивые ландшафты... Не в берегах красота, а в этой безграничной шире...» Песенностью он пронизывает и все хоровые, ансамблевые и сольные номера в последующих актах оперы и достигает вершины песенного разлива в арии Настасьи «Где же ты, мой желанный?» (последний акт), используя подлинный русский напев.

Первая постановка оперы состоялась в Мариинском театре 20 октября 1887 года. Композитор дирижировал первыми четырьмя спектаклями. Партии исполняли известные певцы: Э. К. Павловская, И. А. Мельников (князь), М. Д. Васильев 3-й (княжич), М. А. Славина (княгиня), Ф. И. Стравинский (Мамыров). В том же году «Чародейка» была исполнена в Тифлисе (дирижер — И. И. Ипполитов-Иванов, Кума — В. М. Зарудная), а по прошествии трех лет и в московском Большом театре.

Старина в современной обработке. Летом 1887 года Петр Ильич осуществляет свое давнее намерение — пишет сюиту на темы Моцарта. Первое издание

партитуры нового сочинения он сопровождает предисловием: «Большое количество превосходнейших мелких сочинений Моцарта, вследствие непонятной причины, остались совершенно неизвестными не только публике, но и большинству музыкантов.

Автор аранжировки сюиты, озаглавленной „Моцартиана“, имел в виду дать новый повод к более частому исполнению этих жемчужин музыкального творчества, непритязательных по форме, но преисполненных недостижимых красот».

Для сюиты, состоящей из четырех частей, Чайковский отобрал такие темы, которые наиболее ярко могли бы показать старину. Первая часть — быстрая, стремительная жига, вторая — плавный менуэт, третья — «Молитва» (на тему хора из духовных песнопений Моцарта), четвертая — тема с вариациями (это аранжировка вариаций Моцарта на тему из зингшпиля Глюка «Неожиданная встреча»). Но старину композитор хотел показать *в современной обработке* и представил ее не только средствами современной оркестровки, но и нетрадиционным порядком частей. Так, жигу, которую обычно помещали в конце сюиты, композитор поставил в начало, что придало сразу же оживленность, праздничность настроения всему циклу.

Петр Ильич сам дирижировал первым исполнением «Моцартианы», состоявшимся в ноябре того же года. Слушатели тепло приняли сюиту, и по требованию публики он повторил третью часть. Вскоре композитор сыграл новое произведение в Петербурге. (Пройдут годы, и Эвард Григ напишет: «Русский композитор Чайковский с тонким умением и с большим тактом собрал часть более или менее известных хоровых и фортепианных вещей Моцарта в одну оркестровую сюиту, облеченную в современную инструментовку... Против такой модернизации старого мастера, модернизации, предпринимаемой для проявления чувства восхищения, возразить ничего нельзя».)

К концу 1880-х годов Петр Ильич смог неоднократно убедиться в том, что его имя приобрело всемирное признание — и не только в музыкальных кругах, но также среди широких слоев интеллиген-

ции. Подтверждением этому были приемы, оказываемые ему на авторских концертах и спектаклях. Свидетельствовали о том же и письма, получаемые композитором от выдающихся музыкантов, писателей, поэтов и других мастеров литературы и искусства. Но не менее дороги были и признания поклонников его творчества — представителей русской демократической интеллигенции. «...Я иногда сажусь за рояль и уношусь далеко, далеко и от юриспруденции, и от тяжких невзгод нынешнего общественного жития, — с благодарностью писал ему старый товарищ по Училищу правоведения А. А. Герке. — ...Спасибо и тем, а в их числе, на одном из первых мест, тебе, которые сделали возможным сочинениями своими, что русский труженик, любящий музыку, может набрать сил и утешения в „русской музыке“».

Но не знал композитор, что еще в 1878 году И. С. Тургенев писал Л. Н. Толстому из Парижа об известности русского композитора за границей: «Имя Чайковского здесь очень возросло после русских концертов в Трокадеро; в Германии оно давно пользуется, если не почетом, то вниманием. В Кембридже мне один англичанин, профессор музыки, пресерьезно сказал, что Чайковский самая замечательная музыкальная личность нынешнего времени».

С годами авторитет композитора укреплялся. Все чаще и чаще стал он получать приглашения присутствовать на авторских концертах или выступить в качестве дирижера. С 1887 года начинается новый этап его деятельности — исполнительский.

Дирижер — пропагандист русской музыки. В дирижировании раскрылась еще одна сторона дарования Чайковского. Он был не только композитором, ставшим за пульт, чтобы под его управлением прозвучало собственное произведение, но одним из тех исполнителей, которые делают это и профессионально и высокоталанливо. Попробовав еще в юности себя как дирижер, он убедился, что, несмотря на боязнь эстрады, публики, в нем есть интерпретаторский дар. И Петр Ильич решил пойти на этот

психологически трудный, но привлекательный своей благородной задачей путь, на котором можно было способствовать пропаганде отечественной культуры: «...Если я могу содействовать распространению славы русской музыки,—не прямой ли долг мой бросить все... и спешить туда, где я могу быть полезен для своего искусства и своей страны».

С каждой репетицией, концертом, спектаклем композитор делался увереннее, спокойнее. После выступлений в московском Большом театре с «Черевичками» (19, 23 и 27 января 1887 года) он с удовлетворением отмечает, что хотя дирижерство дается ему с некоторым трудом и требует напряжения всей нервной системы, но все же доставляет и значительную отраду: «Во 1-х, мне приятно сознание, что я поборол свою природную болезненную застенчивость; во 2-х, автору новой оперы чрезвычайно приятно управлять самому ходом своего сочинения и не быть принужденным беспрестанно подходить к дирижеру, прося его исправить ту или другую ошибку; в 3-х, я вижу такие нелicenseмерные проявления сочувствия к себе на каждом шагу от всех участвующих, что это глубоко трогает и умиляет меня».

После первого концерта в Петербурге, состоявшегося в том же году, Петр Ильич пишет Надежде Филаретовне, что «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 произведение. Наслаждение этого рода до последнего времени было мне неизвестно; оно так сильно и так необычайно, что выразить его словами невозможно; и если мне стоили громадной, тяжелой борьбы с самим собой мои попытки дирижирования, если они отняли от меня несколько лет жизни, то я о том не сожалею. Я испытал минуты безусловного счастья и блаженства. Публика и артисты во время концерта многократно выражали мне теплое сочувствие, и вообще вечер 5-го марта будет навсегда самым сладким для меня воспоминанием».

Многие петербургские газеты напечатали об этом концерте лестные отзывы. Пресса отмечала, что он был «одним из лучших в сезоне и крайне интересен в музыкальном отношении», что композитор оказался превосходным капельмейстером: «Оркестр играл не только стройно, но и с замечательным огнем, увлечением, эффектом. Г. Чайковский, превосходнейший музыкант, художник с тонким вкусом, был бы дирижером-находкою для концертов Русского музыкального общества».

После этого памятного вечера Петр Ильич начал принимать приглашения дирижировать и от других музыкальных обществ. Так, 17 декабря 1888 года под его управлением прозвучала фантазия «Буря» в одном из Русских симфонических концертов, которые устраивались меценатом и издателем М. П. Беляевым (выступлению в этом концерте Петр Ильич придавал особое значение, желая публично высказать свое уважение и любовь к так называемой «Новой русской музыкальной школе», или «Могучей кучке», во главе которой стояли Балакирев и Римский-Корсаков). Он дирижировал как симфоническими произведениями, так и оперными спектаклями. Многие премьеры новых сочинений теперь звучали под его собственным управлением: помимо опер «Черевички» и «Чародейка», сюиты «Моцартиана», это — Пятая и Шестая симфонии, Серенада для струнного оркестра, симфоническая баллада «Воевода», увертюра-фантазия «Гамлет», сюита из балета «Щелкунчик», пьеса для виолончели с симфоническим оркестром «Пеццо каприччиозо» (солист А. А. Брандуков); включал в программы своих концертов и сочинения других авторов: произведения М. И. Глинки и А. Г. Рубинштейна, Л. Бетховена и В. Моцарта, Дж. Верди и Ш. Гуно, Э. Грига и Г. Эрнста, премьеры увертюры Г. А. Лароша и С. И. Танеева.

Нередко Петр Ильич выступал в благотворительных и общедоступных концертах, причем дирижирование перед демократической аудиторией было для него не менее ответственно, чем выступления в залах Дворянского собрания, салонах меценатов, на известных западноевропейских или американских

концертных эстрадах. В общедоступных концертах, билеты на которые продавались по сниженным ценам, аудитория слушателей расширялась. Об одном из таких концертов (15 ноября 1887 года, утренний концерт) вспоминала Э. К. Павловская: «Зал был переполнен, публика—большей частью мелкий служащий люд, мастеровые и рабочие—горячо встретила Петра Ильича, и, 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“, что концерт заранее обречен на неуспех и тому подобные вздорные предсказания (певица имела в виду сообщение московского корреспондента в петербургской газете «Новости».— Г. П.), концерт прошел настолько удачно, что вскоре был даже повторен... Петр Ильич говорил мне, что его особенно радовал успех этих концертов 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».

Сообщая об этом концерте (в его программу входили: «Франческа да Римини», «Моцартиана», Фантазия для фортепиано с оркестром—солист С. И. Танеев, увертюра «1812 год», ариозо Кумы из оперы «Чародейка» и романсы—солистка А. Ю. Скомпская), композитор написал родным, что «подобного восторга и триумфа» еще никогда не имел и что «дешевая публика держала себя очень мило, внимательно слушала и не шумела».

Две первые большие концертные поездки по городам Западной Европы в конце 1887—начале 1888 и первой половине 1889 годов стали значительным событием не только в жизни самого Чайковского. Они составили славу всей русской музыке повсюду, где выступал композитор: в Лейпциге, Дрездене, Гамбурге, Кельне, Франкфурте, Берлине, Женеве, Праге, Париже, Лондоне. Ведь Петр Ильич, как писал в одной из своих рецензий того времени Н. Д. Кашкин, был «едва ли не единственный из живущих композиторов, могущий с запасом своих



14^e ANNÉE — ASSOCIATION ARTISTIQUE — 14^e ANNÉE

Siège de la Société : 12, rue Le Peletier.



Dimanche 11 Mars 1888, à 2 heures 1/4

17^e CONCERT DU CHATELET

PREMIÈRE PARTIE

OUVERTURE DE BENvenuto CELLINI H. BERLIOZ

Audition d'Œuvres de M.

TSCHAIKOWSKY

Sous la direction de l'Auteur

FRAGMENTS DE LA 3^e SUITE TSCHAIKOWSKY
Thème et Variations.

Violon : **M. RÉMY**

CONCERTO POUR VIOLON, 1^{re} PARTIE 1^{re} AUD. TSCHAIKOWSKY

M. MARSICK

DEUX MÉLODIES 1^{re} AUDITION TSCHAIKOWSKY

I. Espérance.

II. Sérénade de Don Juan

M. GIRAUDET (de l'Opéra)

DEUXIÈME PARTIE

FRANCESCA DA RIMINI 1^{re} AUDITION TSCHAIKOWSKY
Poème symphonique d'après DANTE

PIÈCES POUR PIANO 1^{re} AUDITION TSCHAIKOWSKY

I. Chant sans paroles

II. Humoresque.

III. Polonaise d'Oneguine. 1^{re} audition F. LISZT

M. Louis DIEMER

NOCTURNE POUR VIOLONCELLE (REDEMANDÉ TSCHAIKOWSKY

M. BRANDOUKOFF

SÉRÉNADE POUR INSTRUMENTS A CORDES (REDEMANDÉE TSCHAIKOWSKY
Elégie et Valse.

Chef d'Orchestre : **M. Ed. COLONNE**

Piano de la Maison Erard

CE PROGRAMME DOIT ÊTRE DISTRIBUÉ GRATIS

Loges, Baignoires, Balcon (1^{er} rang), 8 fr. — Balcon (2^e rang et suivants), 6 fr. — Orchestre, 5 fr. — Galerie, 3 fr. — Stalles, Pourtour, 2 fr. 50
Parterre, 1^{er} Amphithéâtre, 2 fr. — 2^e Amphithéâtre, 1 fr. 25
3^e Amphithéâtre, 1 fr.

En location : Loges, Baignoires, Balcon (1^{er} rang), 10 fr. — Balcon (2^e rang et suivants), 7 fr. — Orchestre, 6 fr.
— Galerie, 4 fr. — Stalles et Pourtour, 3 fr.

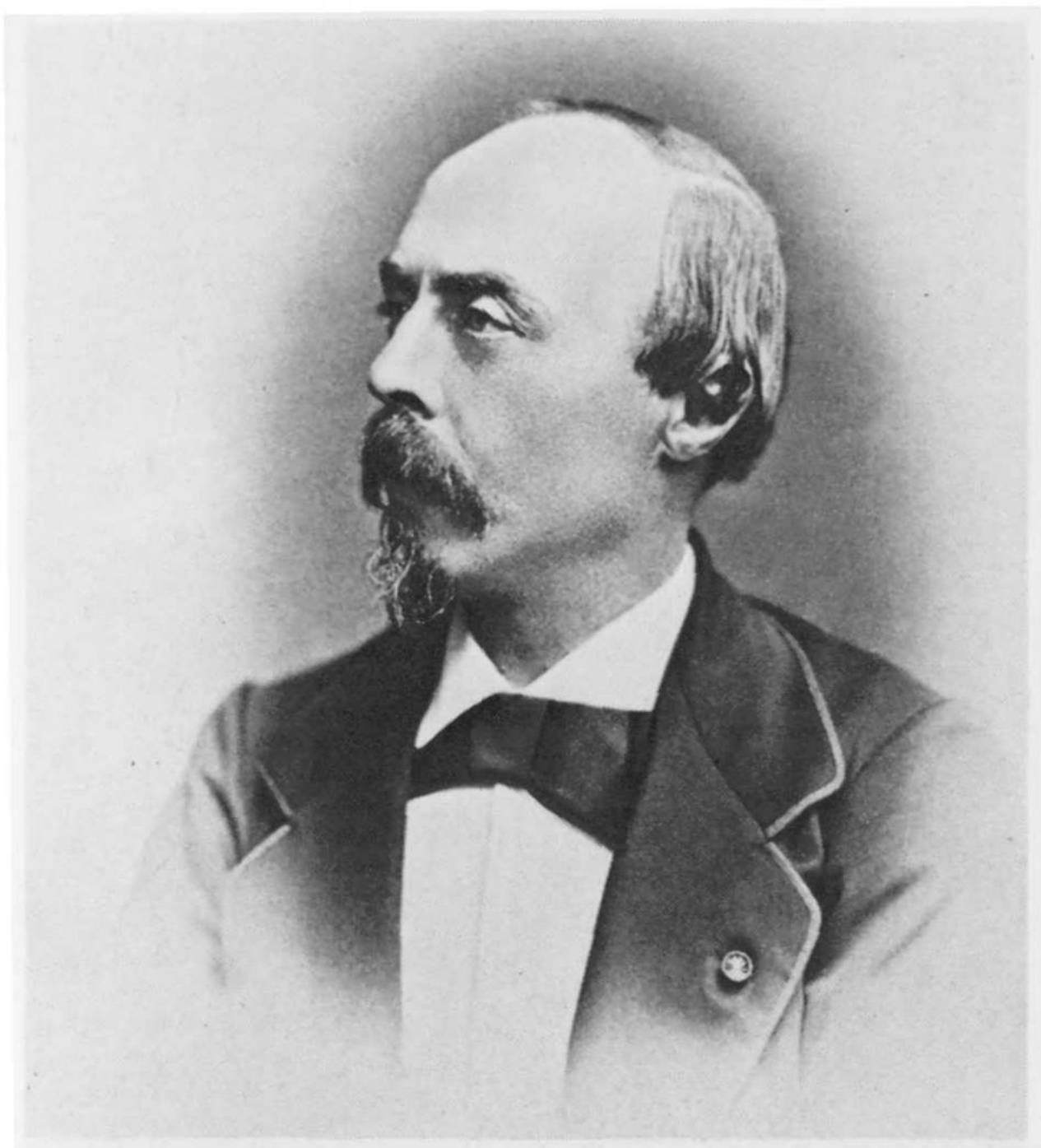


Программа. Концертный зал Общедоступного
театра Шатле. Париж, 1888 год



Эдуард Колонн

Французский дирижер, скрипач, организатор симфонического оркестра и национальных концертов в Париже. Впервые в Париже исполнил сочинения композитора: симфоническую фантазию «Буря», Четвертую симфонию, Первый концерт для фортепиано с оркестром (солист Н. Г. Рубинштейн), часто исполнял и другие его произведения. С оркестром Э. Колонна Чайковский выступал в Париже (Петр Ильич стал первым дирижером, которому французский музыкант доверил свой коллектив).



Ганс фон Бюлов

«У Бюлова — руки, обладающие эластичностью резины и устойчивостью стали, легкостью воздуха и, если нужно, тяжеловесностью гранита».

П. И. Чайковский



Адольф Львович Бродский

«Г. Бродский обладает в полной мере совокупностью данных для блестящего виртуозного исполнения. Кроме высоко развитой техники, у него есть и сила, и красота тона, и чувство меры, и выразительность, и блеск».

П. И. Чайковский



Антонин Дворжак

«С радостью признаюсь, что Ваша опера («Евгений Онегин». — Г. П.) произвела на меня большое и глубокое впечатление, именно такое, какое я всегда ожидаю от настоящего артистического творения...»

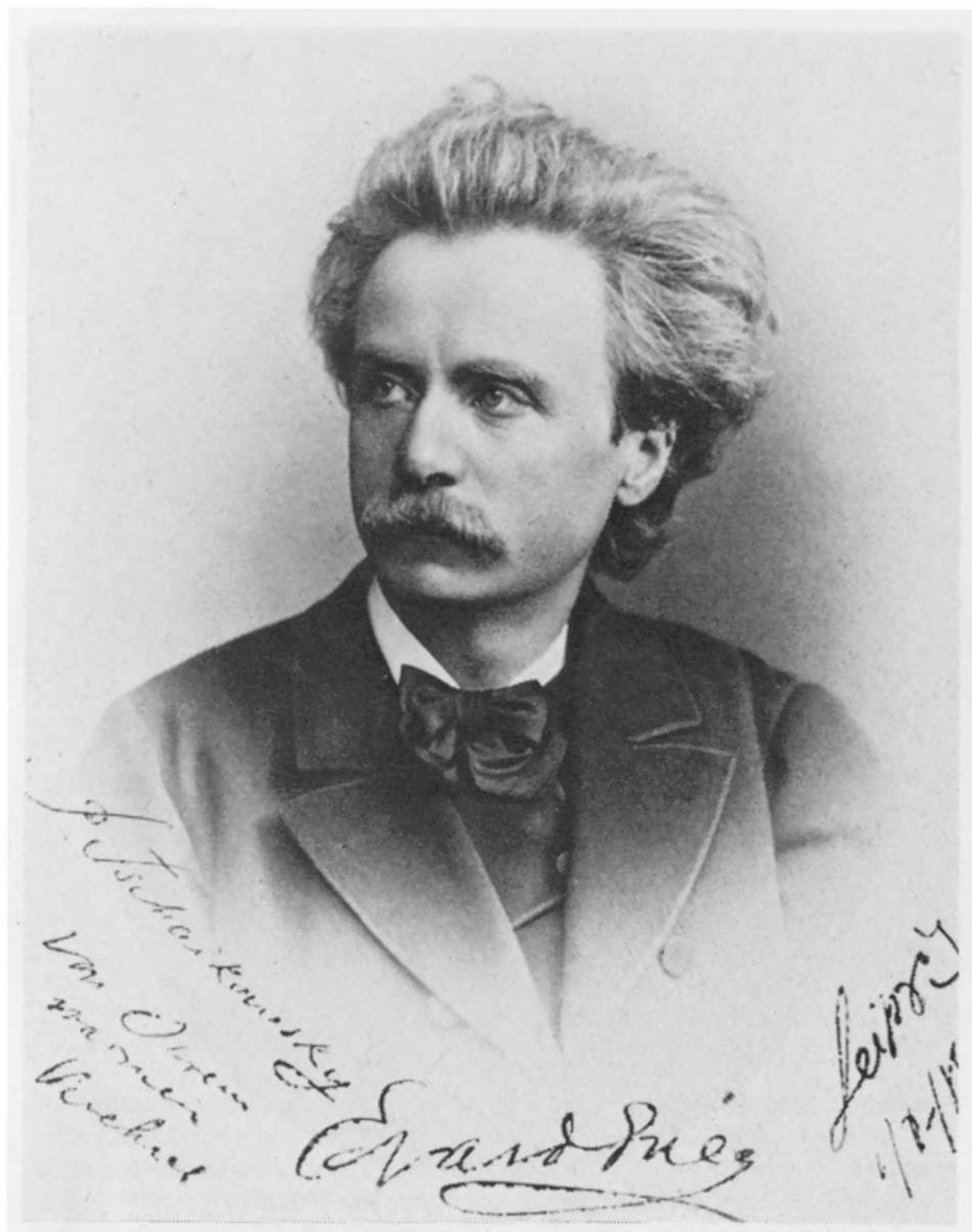
А. Дворжак

«Мнение Ваше о моей опере мне особенно ценно не только потому, что Вы великий художник, но и потому, что Вы правдивый и искренний человек!»

П. И. Чайковский



Дезире Арто. 1888 год



Эдвард Григ

«... Григ сумел сразу и навсегда завоевать себе русские сердца. В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражающей в себе красоты норвежской 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».

П. И. Чайковский



Антон Павлович Чехов

«Я готов день и ночь стоять почетным караулом 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».

А. П. Чехов



П. И. Чайковский с А. И. Зилоти, 1889 год

«Я знал его еще маленьким мальчиком, учеником Московской консерватории, в которой некоторые отделы курса композиции он проходил под моим руководством. С тех пор г. Зилоти, учившийся игре на фортепиано у Н. Г. Рубинштейна, а после его смерти у Ф. Листа, успел сделать себе громкое имя в России и в Германии... Этот молодой артист, подобно А. Г. Бродскому, оказал мне много дружеских услуг и очень много сделал для пропаганды моих сочинений в Германии...»

П. И. Чайковский



Иван Александрович Всеволожский

Директор императорских театров предложил П. И. Чайковскому написать оперы на сюжеты «Пиковой дамы», «Иоланты», «Капитанской дочки». Заказал композитору сочинение музыки трех балетов, был автором либретто и эскизов посвященного ему балета «Спящая красавица» и либретто «Щелкунчика»



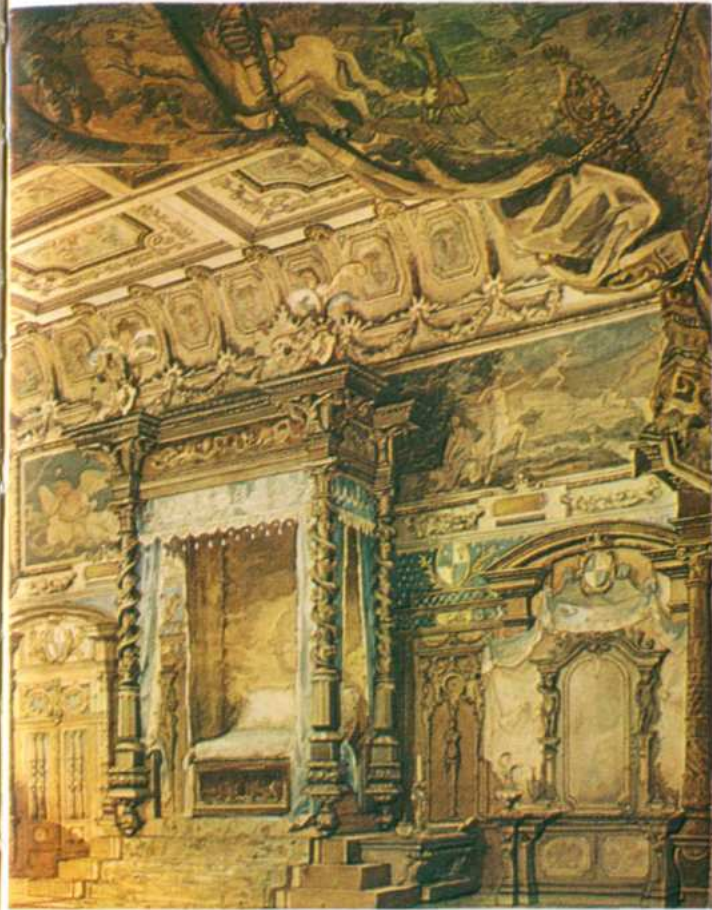
Мариус Иванович Петипа

«Петипа мне во всех отношениях ужасно симпатичен...»

П. И. Чайковский

«Рад и горжусь, что оканчиваю свой долгий жизненный путь, сотрудничая с таким мастером».

М. И. Петипа



Эскиз художника А. С. Янова к опере «Пиковая дама»
в постановке Мариинского театра. Петербург, 1890 год



М. И. Фигнер в роли Лизы и Н. Н. Фигнер в роли Германа
из оперы «Пиковая дама».
Мариинский театр, Петербург, 1890 год



М. А. Славина в роли Графини из оперы «Пиковая дама».
Мариинский театр, Петербург, 1890 год



М. А. Дейша-Сионицкая в роли Лизы
из оперы «Пиковая дама».

Большой театр. Москва, 1891 год

«„Пиковая дама“ прошла очень хорошо... Из отдельных исполнителей лучше всех была Сионицкая».

П. И. Чайковский

сочинений и дирижерскую палочку в руке являться в любом месте Европы и встречать всюду восторженный, полный глубокого уважения прием». После выступлений М. И. Глинки, давшего концерт в Париже в 1845 году, и выступлений за рубежом пианиста и композитора Антона Рубинштейна, Чайковскому первому из русских композиторов было суждено лично знакомить со своими произведениями слушателей Западной Европы. Своей гражданской, патриотической миссией считал Петр Ильич подобные выступления. Он был убежден, что приносит пользу своему отечеству и что в его лице чувствуется вся русская музыка, 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».

Во время первых выступлений перед зарубежными слушателями композитор исполнил свои сочинения — Четвертую и Пятую симфонии, Первую и Третью сюиты, «Ромео и Джульетту», «Франческа да Римини», «1812 год», Первый (солисты А. И. Зилоти, Э. Зауэр) и Второй (В. Л. Сапельников) фортепианные концерты, Анданте кантабиле из Первого квартета в переложении для струнного оркестра.

В Праге Чайковский дирижировал «Евгением Онегиным» и концертными программами. Принимая восхищения, оvationи, благодарность публики и артистов оперы и оркестра, он искренне отдавал особую часть симпатии не своей музыке, а принадлежности русскому народу. Не только в речи на банкете, устроенном в его честь, высказался об этом композитор, но и наедине с собой — в дневнике: «В общем конечно это один из знаменательнейших дней моей жизни. Я очень полюбил этих добрых чехов. Да и есть за что!!! Господи! Сколько было восторгу и все это совсем не мне, а голубушке России».

Как в Праге, так и во всех других городах, где Петр Ильич дирижировал, в его честь устраивались специальные торжества: авторские концерты из симфонических или камерных произведений, музыкаль-

ные утренники, вечера и т. д. А однажды в Лейпциге Петра Ильича разбудили звуки духового оркестра: под окном собрались музыканты, чтобы импровизированной «серенадой» из нескольких его пьес приветствовать русского композитора. В иностранных газетах печатались хвалебные рецензии с биографией композитора, анализом его произведений, отмечался успех автора-дирижера, печатались интервью с ним.

Выступления Чайковского за границей содействовали укреплению творческих и дружеских связей между музыкантами и любителями музыки России и тех стран Западной Европы (а затем и Америки), где он бывал. По его инициативе в Чехословакии выступали русские пианисты А. И. Зилоти, В. Л. Сапельников, певцы М. Н. Климентова-Муромцева, П. А. Хохлов, во Франции — скрипач Ю. Э. Конюс (впоследствии по рекомендации Петра Ильича Юлий Эдуардович был концертмейстером Нью-Йоркского симфонического оркестра и участником камерного ансамбля А. Д. Бродского), в Англии — В. Л. Сапельников и другие.

Жизнь Петра Ильича за границей состояла из репетиций, выступлений, бесконечных визитов, осмотра достопримечательностей, посещения концертов известных музыкантов (особенно памятным было исполнение «Героической», Третьей, симфоний Бетховена дирижером Гансом фон Бюловым, которое привело его в восторг), оперных спектаклей (среди них «Тангейзер» и «Мейстерзингеры» Вагнера, специально исполненные для русского композитора под управлением Артура Никиша, и «Отелло», только что написанный Верди). Петр Ильич встретился с выдающимися музыкантами, со многими из которых познакомился раньше, во время своих прежних приездов за границу. Особенно радовали дружеские общения с норвежским композитором Эдвардом Григом и его женой — певицей Ниной Хагеруп, французским композитором Лео Делибом и певицей Полиной Виардо (исполнявшей его романсы), молодым итальянским композитором и пианистом, жившим и учившимся в Германии, Ферруччо Бузони (в 1890—1891 годах он будет профессором

Московской консерватории), чешским композитором и дирижером Антонином Дворжаком. Более всего сблизился в это время Чайковский со своими соотечественниками А. Д. Бродским и А. И. Зилоти, которые были горячими пропагандистами его музыки.

Все волнения, суeta и переживания композитора во время таких поездок компенсировались глубоким удовлетворением: перед публикой, дирижируя своими сочинениями, он стал теперь чувствовать себя еще более спокойно, уверенно. Радовало сочувственное, даже восхищенное отношение музыкантов — артистов оркестра и присутствовавших на репетициях и концертах композиторов и исполнителей.

Посвящение Желанной. На одном из торжественных обедов в его честь в Берлине Петр Ильич встретил Дезире Арто, жившую теперь там и преподававшую пение. «Я был невыразимо рад ее видеть,— описывал он родным эту неожиданную встречу.— Мы немедленно подружились, не касаясь ни единым словом прошлого... Старушка столь же очаровательна, сколько и 20 лет тому назад». Поэтому возвращаясь из-за границы домой, во Фроловское, Петр Ильич сразу же написал Дезире: «Не сочтите банальной лестью, если я скажу Вам, что память о чудесном вечере на Ландграфштрассе 17 золотыми буквами навеки запечатлена в моей памяти и что я очень надеюсь в будущем сезоне очутиться там вновь... Еще и еще раз благодарю за все проявления Вашей бесценной дружбы ко мне».

Во время следующего приезда в Германию Чайковский вновь встретился с Арто. Дезире сумела скрасить его жизнь за границей — вдали от родины, где он постоянно тосковал по России, страдая из-за необходимости бывать все время на людях и не имея возможности работать. «Единственное утешение — Арто, которую всюду со мной приглашают и которую я ужасно люблю», — писал он Модесту Ильичу. Перед отъездом Петра Ильича домой Дезире попросила его сочинить для нее романс, но из России она получила посвященный ей целый цикл — шесть романсов, созданных на стихи французских поэтов (Э. Тюркетти, П. Коллена,

А. Бланшкотт). «Я хотела только один романс, а вы великодушно написали мне их шесть. Говорится: „щедр, как король“—забыли прибавить: „и как артист“»,—благодарила певица композитора.— «Я старался угодить Вам, сударыня, и полагаю, что Вы сможете петь все шесть, то есть, что они соответствуют нынешнему диапазону Вашего голоса. Мне очень хотелось бы, чтобы эти романсы были для Вас приятным даром, но, к несчастью, не имею в этом ни малейшей уверенности; должен Вам признаться, что в последнее время я слишком много работаю, и весьма вероятно, что мои новые сочинения являются скорее плодом доброго намерения, чем истинного вдохновения. Притом чувствуешь себя несколько робким, когда пишешь для певицы, которую считаешь величайшей из величайших».

Случайным ли оказался выбор стихов, составивших этот опус (ведь бывшая возлюбленная просила сочинить только один романс!), или в нем было задумано рассказать об истории любви—надеждах, радости, горечи разлуки, одиночестве и воспоминаниях? Каков бы ни был ответ, музыка каждого из этих романсов, интонационно связанных друг с другом, наполнена необычайной теплотой, задушевностью искреннего, светлого чувства.

В своей рецензии на романсы, посвященные «несравненной певице», Г. А. Ларош отметил, что они передают «весь мир драматического пафоса, столь сродный ее вдохновению». Особенно он выделил последний романс цикла—«Чаровница», «грациозная музыка которого так же тесно подходит к словам, как слова превосходно характеризуют артистку»:

Ты собою воплощаешь силу чар и волшебства:
Радость, счастье и тоска от тебя придут, ты знаешь,
Но всем тем, кого пленяешь, рабства цепь не тяжела.

«Французский поэт не думал о госпоже Арто, когда писал эти стихи,—продолжал критик,—а вышло так, что они превосходно передают то неуловимое очарование, которое присутствовало в каждой ноте, в каждом движении гениальной артистки. Не случилось ли нечто подобное и с композитором?»

Арто спела посвященные ей романсы на музыкальном вечере в Париже в начале 1890 года (на том же концерте она исполнила и дуэт Чайковского «Рассвет» вместе с М. Н. Климентовой-Муромцевой, с которой занималась по рекомендации композитора). Вскоре Дезире сообщила Петру Ильичу, что влюбляется все больше и больше в эти романсы и что они уже становятся популярными. В ответ Чайковский послал любимой певице письмо с искренней благодарностью.

Навеки с Россией. Встречи с бывшей невестой стали большой отрадой для Петра Ильича. Глубокое удовлетворение испытал он и от своих выступлений за границей. Триумф свидетельствовал, что гражданский патриотический долг выполнен с честью. Но вместе с тем он еще раз убедился в том, что, как только уезжал из своей деревенской обители и начинал жизнь в столицах и крупных городах, радость перемешивалась с горем, душу «раздирали» противоречия. Его тяготила постоянная необходимость бывать на бесчисленных торжественных многолюдных собраниях; он считал потерянным время, когда не мог сочинять («Транжирство времени есть самое безумное», — сказал он однажды Модесту Ильичу).

Невозможность находиться в уединении или среди самых близких людей, то есть отсутствие такой атмосферы, когда он мог работать, отдыхать, быть самим собой, приводила всегда Петра Ильича в отчаяние. Только друзья понимали истинную причину этого стремления к уединению: «Он был весь поглощен музыкальной стихией. Поглощала она его в себя и тогда, когда он занимался чужой музыкой, например, зубрил сочинения А. Г. Рубинштейна в 1889 году, собираясь дирижировать в концертах, сопровождавших празднование его юбилея. Вся чужая музыка, вместе взятая (включая сюда посещение оперы, балета и концертов в столицах или за границей), являлась опять-таки эпизодом, иногда приятным и увлекательным, иногда навязчивым и перенесенным по необходимости; преобладающий же элемент, существенное, чтобы не сказать един-

ственное, содержание его жизни и в деревне и в городе, и в Европе и в Америке, и наедине и среди чужих заключалось в собственных композициях или в процессе сочинения, даже в *процессе* гораздо более, чем в готовых сочинениях, к которым он часто охладевал, а изредка даже становился враждебен.

...Аккуратный и бережливый в пользовании временем, он уделял пять часов в сутки на работу собственно, то есть на писание нот. Остальное время было посвящено другим занятиям, развлечениям и отдыху; отдых главным образом состоял в хождении пешком, в прогулках, по обстоятельствам, не всегда уединенных, но которые для него теряли всякую цену и всякий смысл, коль скоро они не были уединенны: на этих прогулках композитор задумывал, мысленно скицировал, округлял, дополнял и переделывал свои сочинения. По той же причине, кажется мне, он, любя выше всего уединение, после уединения первое место отводил *многолюдному* обществу, в котором он умел невидимо уходить в себя, умолкать среди общего говора и прислушиваться к звучащей внутри его музыке. Менее всего он переносил продолжительный tête-a-tête: тут же необходимо расстаться с самим собою, расстаться с музыкальными грезами, сойти в будничную жизнь, слушать и отвечать».

Каждый раз, возвращаясь в Россию из зарубежных поездок, где никогда не мог превозмочь находившую на него невыразимую тоску и мучительные страдания, Петр Ильич испытывал несказанную радость. Особенно он почувствовал это теперь, когда поселился «у себя», хотя дома, снятые внаем, были не очень-то комфортабельны и благоустроены (пожалуй, лишь дом в Клину смог стать ему настоящим пристанищем после долгих лет скитаний, жизни в имениях родных и друзей). Но даже живя во Фроловском и в Майданове, Петр Ильич твердо убедился в том, что мечта его поселиться «на весь остальной век в русской деревне» — не мимолетный каприз, а «настоящая потребность» его натуры. Только среди русской «смирненной природы» испытывал он «неизъяснимый подъем духа». «...Как бы я

ни наслаждался Италией, какое бы благотворное влияние ни оказывала она теперь на меня,—а все-таки я остаюсь и навеки останусь верен России,—признался он однажды.—...Я не встречал человека, более меня влюбленного в матушку-Русь вообще, и в ее великорусские части в особенности... Напрасно я пытался бы объяснить эту влюбленность теми или другими качествами русского народа. Качества эти, конечно, есть, но влюбленный человек любит не потому, что предмет его любви прельстил его своими добродетелями,—он любит потому, что такова его натура, потому, что он не может не любить. Вот почему меня глубоко возмущают те господа, которые готовы умирать с голоду в каком-нибудь уголку Парижа, которые с каким-то сладострастием ругают все русское и могут, не испытывая ни малейшего сожаления, прожить всю жизнь за границей на том основании, что в России удобств и комфорта меньше. Люди эти ненавистны мне; они топчут в грязи то, что для меня несказанно дорого и свято».

Приезжая «к себе», домой, Петр Ильич мог с наслаждением заниматься своим «настоящим делом» — работать, работать и работать. А после напряженного, всепоглощающего труда он умел отдыхать: любил играть с обожаемым племянником Бобом, когда тот приезжал к нему; резвясь и сам как ребенок, строил водопроводы и каналы из тающей воды. Или разводил цветы: он привез во Флоровское из Москвы массу цветов, которые сам рассадил в клумбы и уже заранее предвкушал наслаждение ими. А затем «с любовью и участием» следил за «бедненькими» растениями, пострадавшими от дурной погоды. По вечерам увлеченно читал, музицировал сам или с приезжавшими из Москвы приятелями. Когда же бывал Ларош, Чайковский заставлял его читать вслух «Мертвые души», хотя знал целые страницы поэмы наизусть: он так любил перечитывать и слушать Гоголя!

С мрачностью действительности, бессмысленностью, тупостью и жестокостью власти Петр Ильич столкнулся еще в юности — в департаменте Министерства юстиции, где разбирал в основном дела

крестьян с просьбой о заступничестве от бесчинства помещиков (ведь крепостное право в России было отменено лишь в 1861 году). С этим же он продолжал сталкиваться и теперь. Но никогда он не переставал удивляться и восхищаться терпеливостью, твердостью и негибамостью духа своего народа. Ведь эта черта стойкости характера русского, о которой писал Гоголь, постоянно вдохновляла его и вместе с тем поражала в крестьянах и их детях, с которыми он встречался ежедневно. Быть может, и самому композитору слышалось в печальных песнях дорогой ему России устремление в будущее, вера в прекрасное? «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприятно в тебе... Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет и рыдает, и хватается за сердце? Какие звуки болезненно лобзуют и стремятся в душу, и вьются около моего сердца?»

«*Выразитель своей эпохи*». В мае 1888 года Петр Ильич принялся за работу над новой симфонией, замысел которой созрел еще по дороге в Москву, когда он возвращался из-за границы, заехав ненадолго в Тифлис,—повидать Анатолия Ильича и его семью. Тогда же в записной книжке среди нотных набросков он сформулировал программу первой части:

«Интродукция. Полнейшее преклонение перед судьбой, или, что то же, перед неисповедимым предначертанием провидения.

Allegro I) Ропот, сомнения, жалобы, упреки к...xxx

II) Не бросится ли в объятия веры???

Чудесная программа, лишь бы выполнить».

Но даже если бы этого «сверхобщего» пояснения содержания одной лишь первой части произведения не было, в автобиографичности Пятой симфонии, как и предшествующей ей Четвертой (а впоследствии Шестой), сомнений нет. Однако сфера автобиографичности — воплощение своих раздумий и

чувств — выходит за пределы личности одного человека. Будучи гениальным художником-реалистом, композитор выражал мысли и чувства современников, своего времени и народа. Он совершенно определенно осознавал это: «...В своих писаниях я являюсь таким, каким меня... сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую». (Не случайно и в музыке его времени Петру Ильичу были созвучны произведения, где он находил отголоски «тех таинственно глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяния и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека».)

Острое чувство современности у Чайковского отмечали друзья и знакомые композитора. Музыкальный критик В. В. Ястребцев, писавший о сочинениях Петра Ильича и советовавшийся с ним по вопросам композиции, отмечал, что «Чайковский как композитор был, несомненно, одним из даровитейших выразителей своей эпохи. В современности его музыки, мне думается, и скрывается основная причина, пожалуй, даже тайна, его громадной популярности... Чайковский всецело проникся духом времени и со всею нервностью и горячностью своей глубоко чуткой и впечатлительной натуры откликнулся на зов его, и вот воплощая в звуках образы прошлого: эпоху наших дедов и прадедов, он всегда оставался верен себе и, быть может, сам того не замечая, —,изображал лишь нас самих“ с нашими неразгаданными сомнениями, нашими скорбями и радостями».

Петр Ильич не отрицал того, что «как человек своего века» он «надломлен, нравственно болезнен». Оттого же, по его словам, так тянулся ко всему прекрасному, светлому, особенно в искусстве, к тому, что выражает «жизненные радости», испытываемые «здоровой, не разъединенной рефлексом натуры» и в своем творчестве запечатлевал эти «жизненные радости», создавал сочинения, выражающие безграничную любовь к природе, полноте и красоте чувств. Поэтому наряду с глубоко трагическими Пятой и Шестой симфониями, оперой «Пиковая дама» композитор создает сочинения, в которых

выражение светлых, лирических чувств стало еще ярче, полнее, раскрылось во всем своем ослепительном блеске. Появились не только обновленные и одухотворенные лирические темы или отдельные части произведений, но и такие солнечно искрящиеся, жизнеутверждающие сочинения, как балет «Спящая красавица», опера «Иоланта», прославляющие самоотверженную и всепобеждающую любовь, счастье.

За период, предшествующий созданию Пятой симфонии, произошло немало тяжелых событий в жизни Чайковского: неожиданно умерла юная племянница — Т. Л. Давыдова, в судьбе которой он принимал горячее участие; скончался старый друг Н. Д. Кондратьев (Петр Ильич долго ухаживал за больным, что оказало на него самого тяжелейшее нравственное воздействие). Расстроили нервы и переживания по поводу постановки «Чародейки». После нескольких первых представлений оперы, сопровождавшихся оскорбительными выпадами прессы против него лично и против сочинения, Петр Ильич сообщает Ивану Александровичу Всеволодскому, что тяжело переносит «настоящий, решительный провал оперы и бесконечно сожалеет, что она не оправдала надежд, хотя писал он ее не только с любовью, но и с большим тщанием». В других письмах композитор также жалуется на непонимание публикой и музыкантами оперы, над которой работал в течение двух лет и задумывал как капитальный труд, и что продолжал считать «Чародейку» лучшей оперой, созданной им до того времени. Ему было непонятно, почему за последние десять лет после создания Четвертой симфонии, «Евгения Онегина», фортепианного и скрипичного концертов положение мало изменилось, и он по-прежнему сталкивался с несправедливой оценкой своей артистической деятельности. Бесконечно обидным казалось Петру Ильичу «злорадство и торжествующий тон» прессы, «глумление и единодушная враждебность», попытки скрыть от читателей степень успеха оперы. В этой «руготне» видел он причину постепенно снижающейся посещаемости спектакля в Мариинском театре.

Все эти невзгоды, мучительные противоречия, упорная борьба с жизненными препятствиями, как и любовь и жажда жизни, преклонение перед красотой и поэзией природы, благородством и возвышенностью лучшего из человеческих чувств — любви — отчасти нашли отражение в новой, Пятой симфонии, масштабной, глубоко психологической лирико-инструментальной драме. И высшую гуманистическую идею произведения Чайковский раскрыл в преодолении героем жизненных препятствий, в его мужестве и победе над самим собой. Конфликт героя здесь определялся трагичностью борьбы его «ничтожества с стремлением к познанию роковых вопросов бытия», как объяснял композитор в одном из писем. (Говоря как-то о трагичности судьбы одного молодого человека, Петр Ильич отметил, что весь конфликт происходит из-за несоответствия его дарования, таланта, ума, способностей и наклонностей с реальной действительностью.)

Первую часть Пятой симфонии композитор начинает трагически-мрачным, суровым вступлением. Это — фатум, которому невозможно противостоять: «полнейшее преклонение перед судьбой» (как написано в программе). Тема, неотступно следуя за героем, проходит через все произведение. В музыкальных образах первой части Чайковский создает грандиозную картину человеческой жизни, полную скорбных размышлений о противоречиях и борьбе, «ропота, сомнений, жалоб, упреков к ...xxx» и «жгучего чувства невозвратимого прошлого» (первая тема), поэтической лирики, навеянной прекрасным миром одухотворенной природы (вторая тема). Лирическим центром, кульминацией всей симфонии автор делает вторую часть — знаменитое Анданте. Она «так прекрасна, проникнута таким искренним, глубоким чувством, что сама по себе составляет шедевр», — отметил Н. Д. Кашкин в рецензии на сочинение. Бесконечна кантилена мелодических линий в одухотворенных темах этой части. Что хотел выразить в них автор? Воспеть красоту родной природы с ее необъятными просторами и далями, встречу с идеальной мечтой, полноту чувства любви, радости жизни? Исполненные светлой печали,

они ярко контрастны трагическим образам первой части и усиливают конфликтность драматического действия всей симфонии. И когда внезапно вторгается тема вступления (фатум), безжалостно прерывая упоение счастьем, сфера лирических образов все же не разрушается совсем: в заключении второй части возвращается ее основная прекрасная кантиленная тема. Как ни тяжелы утраты, утверждает композитор, любовь к жизни побеждает, а мечты о непреходящей красоте вечны.

Сочиняя третью часть — поэтический вальс, Чайковский отошел от жанровой традиционности цикла и отказался от обычного скерцо. Изящные лирические темы («какой-то благодатный, светлый, человеческий образ», даже скорее грезы о нем) снова прерываются вторжением «роковой» темы вступления.

Последняя часть произведения — завершение трагедии — открывается медленным вступлением: тема фатума звучит гимнически-торжественно, как величественное шествие, но уже не в минорной тональности, как прежде, а в мажорной. В финале композитор неоднократно проводит тему, придавая ей черты различного характера: то патетически-скорбного, то трагического, то героического и жизнеутверждающего.

Первое исполнение сочинения состоялось 5 ноября 1888 года в Петербурге в концерте Филармонического общества из произведений Чайковского. Дирижировал автор. Под его управлением симфония прозвучала в том же месяце в симфоническом собрании Петербургского отделения Русского музыкального общества, а позже в Москве и Праге. Все премьеры прошли с большим успехом. Но среди музыкантов мнения разделились, оценка была диаметрально противоположной. Композитору было приятно, что сочинение высоко оценили Танеев и Кашкин, тем более что сам он испытывал некоторую неудовлетворенность симфонией. Но уже на следующий год — во время исполнения Пятой в Гамбурге, автор понял, что слишком преувеличивал свое скверное мнение о ней и снова «начал ее любить». Он с удовольствием замечал, как «музы-

кантам с каждым разом симфония нравилась все более и более; на генеральной репетиции был настоящий энтузиазм, туш и т. д. Концерт тоже прошел отлично».

Французская сказка на русский лад. В то же время, когда Петр Ильич начал сочинение Пятой симфонии, он получил от И. А. Всеволожского письмо с предложением написать балет «Спящая красавица». А к августу либретто будущего балета, составленное самим Всеволожским, было готово.

Сюжет сказки, написанной почти двести лет назад французским писателем Шарлем Перро, показался композитору «так поэтичен, так благодарен для музыки», что по приезде в Петербург в начале ноября (в связи с авторским концертом) он сразу же встретился с Иваном Александровичем для переговоров и вскоре начал с увлечением работать над новым произведением.

В этом фантастическом мире образов Чайковского привлекала прежде всего возможность снова воплотить в музыке вечную проблему реальной жизни: борьбу Добра со Злом, победу светлых идеалов Красоты, Радости, Любви. Нашедшие выражение в контрастных музыкальных образах феи Сирени и феи Карабос, эти противоборствующие начала стали исходной точкой конфликта музыкальной драматургии и симфонического развития балета. С контраста двух тем (первая — зловещая, угловато-резкая, гротесковая; вторая — нежная, светлая, пластичная, постепенно разрастающаяся в ликующий гимн радости), характеризующих эти образы, и начинается композитор интродукцию к балету. Противопоставление их последовательно проводится на протяжении всего произведения: в прологе к балету они сопоставляются; в первом действии даются в остроконфликтном столкновении; во втором действии, когда сила феи Карабос развенчивается, музыкальный образ страшной колдуньи теряет свою злобную силу, а тема феи Сирени «расцветает» еще больше.

Премьера балета в петербургском Мариинском театре прошла с триумфом. Партии исполняли:

К. Брианца — Аврора, П. А. Гердт — принц Дезире, Г. Ц. Чекетти — фея Карабос, М. И. Петипа — фея Сирени. Дирижировал спектаклем Р. Е. Дриго. Постановку осуществил Мариус Петипа, эскизы костюмов рисовал И. А. Всеволожский. В откликах на новый балет отмечалось, что «Спящая красавица» — «самое крупное явление в музыкально-театральной области». Некоторые критики упрекали композитора в «излишней симфонизации» музыки. Г. А. Ларош в своей рецензии писал, что постановка «Спящей красавицы» представляет «один из перлов» театра, а музыка — «один из перлов творчества Чайковского». Отмечая ярко выраженную национальную принадлежность балета, он назвал ее «французской сказкой», распетой на «русский лад».

В зените славы

«Неслыханный подвиг». «В настоящее время я осуществляю неслыханный подвиг: 6 недель тому назад я приехал сюда с оперным либретто в кармане, а через 2 месяца нужно, чтобы все было закончено. Я работаю со страстью и бесконечным наслаждением, так как сюжет мне нравится, есть настроение работать...», — писал Чайковский Арто из Флоренции 25 февраля 1890 года.

«Героическое решение» написать оперу в чрезвычайно короткий срок было принято в декабре прошлого года, когда И. А. Всеволожский пригласил к себе композитора, и в присутствии управляющего театрами В. П. Погожева, заведующего монтировочной частью, и декораторов М. И. Чайковский прочел свое либретто для оперы «Пиковая дама» по повести А. С. Пушкина. После обсуждения всех сценических достоинств и недостатков либретто, пригодными оказались лишь две первые картины. Все же остальные по мере готовности Модест Ильич должен был передавать брату, чтобы работа над оперой не задерживалась.

После длительных концертных поездок последних трех лет, постоянно отвлекавших от творчества, Петр Ильич почувствовал «неотложную потребность заняться, в виде отдыха, своим настоящим делом, то есть сочинением». И на следующий же день после премьеры «Спящей красавицы» он выехал из Петербурга во Флоренцию. Так хотелось оказаться вдали от различных дел, встреч, суеты, поскорее начать новое произведение.

Работая вместе с братом над либретто, Петр Ильич особое внимание обращал на краткость и лаконизм в изложении, стремясь избежать многословия. Он активно вводил в либретто необходимые, на его взгляд, эпизоды (настоял на сцене Лизы у

Канавки: «...Нужно, чтобы зритель знал, что случилось с Лизой»), сочинял тексты отдельных номеров (арии князя Елецкого, финала третьей картины, арии Лизы «Ах, истомилась я горем»).

Объясняя основное отличие либретто от пушкинской повести, Модест Ильич указывал на два момента: «перенесение времени действия в эпоху Екатерины и введение любовно-драматического элемента». Но главное заключалось не только в этом. Композитор своими изменениями внес особую остроту в психологический подтекст повести, в основной драматический конфликт, подчеркнув идею социального неравенства, который породил этот конфликт. У Пушкина Германн — инженер, у Чайковского Герман — гусар. У Пушкина Лиза — бедная девушка, приживалка, которая после гибели Германа могла выйти замуж за нелюбимого, у Чайковского Лиза — богатая наследница, внучка графини, девушка с цельным, сильным характером, страстная натура, которая, полюбив горячо и самоотверженно, не смогла жить после гибели Германа. Композитор, обостряя конфликтную ситуацию для влюбленного бедного офицера, вводит образ жениха Лизы — князя Елецкого. Кроме того, если в повести Германн только притворяется влюбленным, то оперный Герман любит самозабвенно, и богатство для него лишь средство для того, чтобы соединиться с возлюбленной. Именно безумная страсть приводит к безумию истинному — душевному расстройству, и только после этого средство обогащения превращается в цель.

«Пиковую даму» Чайковский создавал как монооперу: через образ Германа — героя драмы, — как сквозь призму «пропускал» все события и развитие действия. В музыке он раскрывал смысл, подтекст происходящего не только на сцене, но и в душе каждого персонажа «Пиковой дамы». Подобно тому, как в своих симфониях, в этой опере композитор разрабатывал две основные темы. Одну из них, связанную с тайной трех карт, составляют два мотива, из интонаций которых вырастают многие темы оперы. Другая — тема любви. На разработке этих тем построена музыкальная драматургия всего сочинения.

В краткой интродукции, которой начинается опера, композитор сконцентрировал основной музыкально-драматический конфликт сочинения: образы трагические противостоят образам лирическим, а темы, звучащие в этом вступлении, станут основой сквозного развития музыкального действия.

Оживленная сцена в Летнем саду открывает первую картину. Настроение безмятежного веселья, радости, выраженные в хоре нянюшек и бабушек, гуляющих с детьми, и в детском марше, оттеняет напряженный драматизм оркестрового вступления к опере и последующих сцен. Появляющийся в саду Герман мрачен и задумчив. Нежной грустью, мечтательностью наполнено его первое ариозо «Я имени ее не знаю» — сокровенное высказывание-ответ на вопрос приятелей (офицеров Чекалинского и Сурина, графа Томского): в чем же причина его грусти? Ариозо сменяется страстными эмоционально насыщенными, порывистыми мелодическими фразами: «Я болен, болен, я влюблен!» Контрастом этой сцене служит следующий за ней хор гуляющих в саду — музыка его снова вносит беззаботно-радостное оживление. Появляется князь Елецкий. Он принимает поздравления в связи с предстоящей женитьбой. Невеста его — Лиза, входящая в эту минуту в сад вместе с бабушкой. Герман узнает свою возлюбленную. Каждого из внезапно встретившихся в саду охватывает непонятное, зловещее предчувствие. «Мне страшно», — произносят Лиза и Графиня, Герман, Томский и Елецкий. Тревогой и ужасом полны их голоса, сплетающиеся в сложном ансамбле — «жутком статическом моменте» (Б. В. Асафьев), когда музыка раскрывает не действие, а внутреннее состояние каждого. После ухода Лизы и Графини, сопровождаемых Елецким, Томский рассказывает приятелям, почему эту старуху прозвали «пиковой дамой» (анекдот о том, что Графиня знает тайну трех счастливых карт, но тот, кому она откроет свою тайну, станет причиной ее гибели). Сакраментальный рассказ Томского выражен в форме баллады. Интонации музыкальных тем, лежащих в ее основе, станут ключевыми (лейттемами) в развитии музыкальной драматургии оперы. Первая из них —

начало рассказа Томского «Однажды в Версале...» (затем трижды повторяемая с другими словами), вторая — припев «Три карты!»

Теперь становится понятной острота музыкально-драматического действия: первая тема в несколько измененном виде — маршеобразным характере — звучала в начале вступления к опере, а потом в оркестре при первом появлении Графини в Летнем саду и после квинтета при ее уходе. Вторая — в элегическом варианте составила интонационную основу оркестрового эпизода во время выхода Германа, появилась в оркестре, сопровождая речитатив Германа (диалог с приятелями), а после этого — в ариозо «Я имени ее не знаю» и, наконец, в оркестровой партии перед балладой Томского. Обе лейттемы будут играть важнейшую роль и в будущем.

Анекдот, рассказанный Томским, показался Сурину и Чекалинскому забавным, они даже в шутку предложили Герману воспользоваться тайной старой Графини. «Ах, что мне в них! Хотя б и обладал я ими! Погибло все теперь...» Ведь Лиза — невеста богатого, знатного князя. Мысль о сопернике так взволновала Германа, что он не заметил, как остался в саду один: началась гроза, все разбежались. Но буря не страшит его. «Во мне самом все страсти проснулись с такой убийственной силой, что этот гром ничто в сравнении... Она моею будет или умру», — клянется он. Драматически насыщенная музыка, раскрывающая и разбушевавшуюся стихию, и экстатически-взволнованное состояние Германа, резко контрастирует с идиллически-светлым настроением следующей (второй) картины оперы.

В комнате Лизы собрались подружки. С одной из них, Полиной, Лиза поет элегический дуэт «Уж вечер...». По просьбе девушек Полина исполняет любимый Лизин романс «Подруги милые». В настроении романса композитор передает и тревогу, охватившую Лизу, и душевные страдания, которые ей еще предстоит перенести. Романс сменяется задорной русской плясовой песней «Ну-ка, светик Машенька». Но Лиза не принимает участия в веселье подруг. Гувернантка прерывает танцы: «Девушкам вашего круга надо приличие знать». Подруги расхо-

дятся. Оставшись одна, Лиза не может больше притворяться. Тоска, сомнения — в ее ариозо «Откуда эти слезы». Нет, она не любит своего знатного жениха, ее целиком захватило глубокое чувство. С восторженным упоением Лиза раскрывает свою тайну: «О слушай, ночь». Внезапно монолог-ариозо прерывается: в дверях балкона — Герман. Он пришел проститься с любимой. Взволнованно и страстно звучит его мольба, переходящая в пламенное признание: «Дай умереть, тебя благословляя». Выразительнейшая, полная страсти и тоски мелодия ариозо, прозвучавшая во вступлении к опере, является темой любви Лизы и Германа.

Лиза просит Германа уйти. Покорно и печально звучит его ариозо «Прости, небесное создание», интонационно связанное с вдохновенной темой любви, которая теперь приобретает торжественность, патетичность, в момент кульминации прерывается судорожно-напряженной музыкой — темой тайны трех карт. Появляется Графиня, разбуженная шумом. Успокоенная внучкой, она уходит. Герман, спрятавшийся на балконе, охвачен ужасом. Он вспоминает анекдот, рассказанный Томским. У него возникает мысль овладеть тайной, разбогатеть и соединиться с любимой, но страх побеждает: «Могильным холодом повеяло вокруг. О страшный призрак, смерть, я не хочу тебя!..» Когда Лиза, проводив бабушку, возвращается, Герман приходит в себя: он вновь во власти страстного, вдохновенного чувства, которому Лиза уже не в силах противостоять. Тема ариозо Германа «Дай умереть, тебя благословляя» звучит в оркестре ликующе, как восторженный гимн любви, хотя тяжелая поступь мерных, мрачных аккордов, сопровождаемых мелодию, вносит зловещий колорит, словно предвещающая трагическую развязку.

Третья картина по своему месту в развитии сквозного действия является как бы отстраняющей драматически насыщенные события. (Она включает в себя интермедию-пастораль «Искренность пастушки», в которой принимают участие Прилепа, Миловзор, Златогор. Светлая, изящная, стилизованная музыка танцевальных номеров, хора, дуэта Приле-

пы и Миловзора «Мой миленький дружок» и других ансамблей навеяна музыкой обожаемого Моцарта). Однако именно в этой картине происходит важнейшее событие в развитии драмы. Идея обладания тайной трех карт становится для Германа маниакальной, постепенно совершая перелом в его психике: средство превращается в цель. Если в начале этой картины Герман находился еще во власти любви к Лизе и ожидания встречи с ней, думал только о любимой («Три карты знать, и я богат. И вместе с ней могу бежать прочь от людей... Проклятье! Эта мысль меня с ума сведет»), то теперь, когда Лиза дает ему ключ от спальни Графини, через которую он сможет проникнуть в ее комнату, сомнений уже нет: «Сама судьба так хочет, и я буду знать три карты». В оркестре все настойчивее звучит тема тайны трех карт, словно идея обогащения окончательно овладевает воображением Германа.

Четвертая картина — кульминация драматической любви Германа и Лизы, кульминация психологической коллизии. Эта сцена особенно близка к пушкинской повести: та же медлительность течения времени ожидания, мрачное и жуткое ощущение тишины. Открывается картина оркестровым вступлением — настороженным шорохом альтов, повторяющих одну и ту же интонацию «вздоха», впервые звучавшую в квинтете «Мне страшно». С мольбой, словно пытаясь вырваться из оцепенения, звучит восходящий мотив, интонационно родившийся из темы припева баллады «Три карты!» (но в том варианте, который был дан во второй фразе квинтета «Мне страшно» и близкий теме ариозо Лизы «Откуда эти слезы»). Щемящая тоска слышится в многократном повторении этого мотива (становящегося лейттемой четвертой картины) у скрипок, постоянно и настойчиво прерываемого темой тайны Графини — приглушенным коротким отрывистым звуком у виолончелей и контрабасов. Этот восходящий мотив постепенно начинает приобретать характер фатальности, неотвратимости судьбы. Он переходит из оркестра в вокальную партию Германа. И когда Герман появляется в спальне Графини и

видит висящий на стене ее портрет («какой-то тайной силой я с нею связан роком. Мне ль от тебя, тебе ли от меня, но чувствую, что одному из нас погибнуть от другого!»), мотив получает в вокальной партии героя полное развитие и смысловое выражение. Именно в этой сцене-монологе Германа наиболее ярко раскрывается близость темы любви, искаженной страданием и безумием, и «роковой» лейттемы «Три карты!».

Слышен шум. Приехала Графиня. Ее ведут горничные, приживалки, приветствуя раболепским хором «Благодетельница наша...». Оставшись одна, Графиня предается воспоминаниям о своей молодости и поет песенку на мелодию из оперы Гретри «Ричард Львиное Сердце», звучащую в эту страшную, напряженную минуту, «как жуткий голос с того света» (Б. В. Асафьев). Песенка звучит все тише. Графиня засыпает, но вскоре, разбуженная Германом, просыпается и цепенеет от ужаса, который не покидает ее уже до самого конца. Смертельный испуг старухи передает звучание оркестра, а в это же время охваченный безумной страстью Герман умоляет Графиню открыть свою тайну: пламенно, нервно-возбужденно звучит его речитатив и ариозо-заклинение «Если б когда-нибудь знали вы чувство любви». И в оркестре, и в вокальной партии широко разрабатывается тема тайны Графини и тема «Три карты!». Графиня молчит. Герман от мольбы переходит к угрозе: старуха умирает. Герман в отчаянии — тайна ушла вместе с ней. И снова звучит в оркестре лейттема четвертой картины, но теперь ее экспрессия напряжена до предела. Герман продолжает думать только о трех картах. Входит Лиза и содрогается от мысли, что не она, а тайна счастливых карт нужна была ее любимому. Разработкой в оркестре лейттемы четвертой картины и темы тайны Графини, выражающими смятение и отчаяние, заканчивается эта сцена.

В пятой картине (сцене в казарме) Чайковский продолжает развитие маниакального безумия Германа, душевно измученного борьбой с совестью и ужасом всего совершенного им. И внешне изобразительные эпизоды: трубные фанфары военного сиг-

нала, порывы и шум ветра разбушевавшейся бури, похоронное пение — все имеет непосредственное отношение к самому Герману, страдающему, измученному. Только в состоянии зловещего кошмара он мог увидеть призрак Графини, появившийся перед ним, чтобы во имя спасения Лизы раскрыть тайну трех карт: «Тройка, семерка, туз».

Шестую картину (сцену у Канавки) композитор посвящает Лизе. К трагическому завершению не только ее судьбы, но и всей жизни привела маниакальная идея Германа разбогатеть. Лиза еще надеется на то, что Герман случайно явился причиной смерти Графини и любит ее, и назначает ему свидание. Как горестная жалоба или протяжная русская песня, звучит ее ариозо «Ах, истомилась я горем». Но Германа все нет. Исступленно взрывается вопль-мелодия: «Так это правда! со злодеем свою судьбу связала я» (интонационно она вырастает из темы «Три карты!»). Наконец Герман приходит. Светло и радостно звучит лирический дуэт: «О да, миновали страдания...». Но счастье длится недолго: Германа снова охватывает безумная идея выиграть. Он уже не узнает Лизы и спешит к карточному столу. Лиза убеждена, что Герман погиб, для нее это тоже гибель: она бежит к набережной и бросается в реку.

Беззаботным весельем начинается заключительная картина оперы, которая происходит в игорном доме. Хор «Будем петь и веселиться! Будем жизнью играть» сменяет шутливая песенка Томского «Как в ненастные дни...». Появляется мрачный Герман. Ставя карты одну за другой, он выигрывает и, упоенный победой, провозглашает тост: «Что наша жизнь? — Игра! Добро и зло — одни мечты!» Смело открывая третью, он, не глядя, называет ее: «Мой туз». «Нет, — слышит он, — ваша дама бита!» В руках у Германа — дама пик, но ему кажется, что это призрак Графини. Герман, не в силах перенести потрясения, закалывается. Когда на миг к нему возвращается сознание, он обращается к Лизе: «Ты прощаешь, да?.. Не клянешь?..» Трагически скорбно звучит светлая, одухотворенная тема любви, венчая оперу.

Начав писать «Пиковую даму» 19 января 1890 года, Петр Ильич уже через 44 дня (3 марта — срок небывалый!) окончил эскизы. Вслед за этим в течение месяца был сделан клавир, а к 8 июня и вся оркестровка. Завершение партитуры проходило уже дома, во Фроловском. И хотя любимое место теперь потеряло для него всякую прелесть: лес вырубili, исчезли все тенистые, живописные уголки и гулять было негде, — расположение духа его было отличное. Грустить было недосуг, потому что в часы, отведенные для работы, он писал партитуру, а в остальное время корректировал клавир оперы, издаваемой Юргенсоном. Когда же в конце июня во Фроловское приехали погостить Юргенсон, Кашкин и А. И. Губерт, он с гордостью проиграл им «от доски до доски всю оперу». «Мне, признаться, — пишет он Анатолию Ильичу, — и самому опера нравится более всех остальных моих, и многие места я совсем не могу как следует играть от переполняющего меня чувства. Дух захватывает, и хочется плакать! Боже мой, неужели я ошибаюсь?»

В августе весь нотный материал «Пиковой дамы» был передан в дирекцию театров. Вместе с ним Петр Ильич привез в Петербург еще одну партитуру — секстет «Воспоминание о Флоренции», который начал сочинять сразу же после окончания оркестровки оперы.

Воспоминание о Флоренции. Секстет для струнных инструментов (двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей) Чайковский обещал создать специально для Петербургского квартетного общества (ему и посвящено сочинение). В конце сезона 1889/90 года секстет должен был уже прозвучать. Но премьера была отложена на два года: после первого его прослушивания и автор и исполнители нашли мало удачными две последние части — скерцо и финал. Переделкой же сочинения Петр Ильич смог заняться только в декабре 1891 — январе 1892 года. В конце 1892-го произведение было исполнено дважды в Петербурге (в квартетном собрании Русского музыкального общества и в Обществе камерной музыки) и в Москве.

«Воспоминание о Флоренции» — первое обращение композитора к ансамблю из шести струнных инструментов. Этот опыт выхода «из рамок квартета» ему очень понравился: «Какая чудная группировка в секстете! Как это оказалось удобно, богато ресурсами!» В новой форме Чайковский стремился «не то что музыку какую-нибудь сочинить и потом на шесть инструментов аранжировать, а именно секстет, то есть шесть самостоятельных голосов, чтобы это ничем иным, как секстетом, и быть не могло». Несмотря на поставленное перед собой трудное условие, ему удалось создать такое сочинение. Более того, разработка партии каждого инструмента настолько искусна, а ансамблевое сочетание голосов богато, что они приобретают звучность как бы целого струнного оркестра. Четырехчастный цикл составляют драматическая первая часть, лирическая певучая вторая, написанная в жанре серенады, элегическая, поэтичная третья и быстрый, веселый и задорный финал.

После завершения работы над оперой и секстетом Петр Ильич поехал отдохнуть к сестре и братьям — Николаю, Модесту, Ипполиту и Анатолию — сначала в Гранкино и Каменку, а затем Таганрог и Тифлис. Тифлис восхитил его своей живописностью еще во время прошлого приезда к Анатолию Ильичу, в 1886 году. Вечнозеленые растения, цветущие фруктовые деревья, оживленность маленьких узеньких улиц, напоминавших ему Венецию, — все было неожиданно оригинально, интересно. Он совершил много чудесных прогулок, побывал в монастыре Давида, где похоронен А. С. Грибоедов, слушал местных певцов, исполнявших народные грузинские песни. Тифлиские музыканты тронули своей любовью, сочувствием. Запомнился концерт в оперном театре, устроенный в честь знаменитого композитора и составленный целиком из его произведений. Вся ложа и эстрада были убраны цветами, автору бесконечно подносили букеты, подарили серебряный венок. Тогда же Петр Ильич познакомился и подружился с молодым композитором и дирижером, стоявшим во главе Тифлисского музыкального общества и училища, пропагандистом

своего творчества — М. М. Ипполитовым-Ивановым и его женой — В. М. Зарудной, талантливой певицей, первой исполнительницей в Тифлисской опере партий Татьяны в «Евгении Онегине» и Марии в «Мазепе», а также многих романсов Чайковского. (Дружба с Михаилом Михайловичем и Варварой Михайловной продолжалась до конца жизни композитора, он принимал самое горячее участие в их дальнейшей творческой судьбе.)

20 октября Петр Ильич сам дирижировал своими произведениями в симфоническом концерте, состоявшемся в Тифлисском оперном театре. «Весь концерт прошел в бесконечных овациях любимому композитору и дирижеру; оркестром он остался очень доволен», — вспоминал М. М. Ипполитов-Иванов. А участвовавший в концерте пианист И. М. Матковский отмечал, что Чайковский, обычно мягкий и деликатный, ласковый и приветливый, на репетициях проявлял требовательность и настойчивость: «Он не успокаивался до тех пор, пока не добивался от оркестра нужных нюансов».

Находясь в Тифлисе, Петр Ильич получил письмо от Н. Ф. фон Мекк с сообщением, что она теряет свои капиталы и потому вынуждена прекратить его субсидирование. Тяжелое моральное состояние, вызванное страхом разорения, и болезнь, вероятно, были причиной окончательного решения не только прекратить субсидию, но и порвать переписку (а тем самым и все отношения) с любимым композитором. Петр Ильич, взволнованный состоянием дел своего «лучшего друга», обиженный несправедливым упреком, что он может теперь ее забыть, писал Надежде Филаретовне: «Неужели я могу хоть на единый миг забыть то, что Вы для меня сделали и сколько я Вам обязан? Скажу без всякого преувеличения, что Вы спасли меня и что я, наверное, сошел бы с ума и погиб бы, если бы Вы не пришли ко мне на помощь и не поддерживали Вашей дружбой, участием и материальной помощью (тогда она была якорем моего спасения) совершенно угасавшую энергию и стремление идти вверх по своему пути! Нет, дорогой друг мой, будьте уверены, что я это буду помнить до последнего издыхания и благословлять Вас. Я рад,

что именно теперь, когда Вы не можете делиться со мной Вашими средствами, я могу во всей силе высказать мою безграничную, горячую, совершенно не поддающуюся словесному выражению благодарность». Но ответа на свое письмо Петр Ильич не получил. Тяжело переживая разрыв, он неоднократно обращался к зятю и секретарю Надежды Филаретовны — В. А. Пахульскому, но последнее свое письмо... получил обратно.

Конечно, к 1890 году авторский гонорар композитора значительно возрос, но не составлял постоянного дохода, так как зависел от репертуарной политики театров и концертных учреждений. Свою же правительственную пенсию (3000 рублей в год) Чайковский почти полностью раздавал на стипендии и в помощь своим прежним ученикам, многочисленным дальним родственникам и их семьям, бывшей жене, старой преподавательнице музыки и многим другим. Как-то он даже признался в этом Надежде Филаретовне: «Я трачу свои относительно большие средства больше на других, чем на себя... Все мои близкие упрекают меня в расточительности, то есть в том, что я беру на себя роль благотворителя в таких размерах, на какие не имею достаточных данных. Но что же мне делать, если я беспрестанно натываюсь на действительные нужды, когда ко мне беспрестанно обращаются за помощью люди, действительно нуждающиеся и действительно достойные помощи и участия?»

Из Тифлиса Петр Ильич заехал в Таганрог повидать брата Ипполита с семьей и затем направился в Москву, откуда, встретившись с близкими друзьями (А. И. Губерт, Кашкиным, Зилоти, Зверевым, Аренским и Юргенсоном), прибыл наконец домой. «Не могу выразить, сколь мне сладостно пребывание во Фроловском», — тут же написал он Модесту Ильичу. Но уже через несколько дней снова необходимо было оторваться от работы и выехать в Петербург: начинались репетиции «Пиковой дамы». 3 декабря пришлось присутствовать в Петербургской консерватории, где был устроен специальный торжественный вечер в честь двадцатипятилетнего юбилея его музыкальной деятельности.

Подготовка спектакля «Пиковой дамы» в Мариинском театре шла «полным ходом». Артисты, музыканты оркестра, дирижер Э. Ф. Направник, режиссер И. И. Палечек — все с необычайным энтузиазмом, волнением и душевным подъемом работали над разучиванием оперы. 7 декабря премьера состоялась. Лучшие певцы приняли в ней участие: Н. Н. Фигнер (Герман), М. И. Фигнер (Лиза), И. А. Мельников (Томский), Л. Г. Яковлев (Елецкий), М. А. Славина (Графиня) и Н. А. Фриде (Милловзор). Режиссерские указания мизансцен настолько понравились Петру Ильичу, что он назвал их «превосходными, великолепными» и посоветовал использовать их при постановке оперы в Москве, Праге и Гамбурге. «Ни одна опера Петра Ильича на первом представлении не была исполнена так прекрасно. Все главные исполнители блеснули каждой стороной своего дарования... Самое трудное было лучше всего исполнено: Направник в управлении оперой, Фигнер в роли Германа превзошли себя и, несомненно, больше всех содействовали успеху оперы. Декорации и костюмы, верные до мелочей эпохе, изящные, роскошные в картине бала, поражающие богатством фантазии, были на высоте музыкального исполнения», — вспоминал Модест Ильич. По требованию публики отдельные номера были повторены: арии Германа, Лизы, дуэт Лизы и Полины. «...Публика вызывала автора бесчисленное количество раз, ... при его необыкновенной скромности, нам, артистам, приходилось почти вытаскивать его на вызовы, причем он очень застенчиво раскланивался перед рампой» (Н. А. Фриде).

В том же месяце Петр Ильич присутствовал на первом представлении оперы в Киевском театре. Прием спектакля был столь восторженным, что все это казалось ему невероятным. Оперой дирижировал И. В. Прибик. Партию Германа исполнял М. Е. Медведев, Елецкого — И. В. Тартаков. В течение месяца с небольшим спектакль был дан восемнадцать раз при полных сборах (факт небывалый в Киеве).

Обе постановки оставляли неизгладимое впечатление. Но сколько было пережито за это время!

«...Как я волновался, боялся, огорчался, радовался, страдал и наслаждался. В общем скажу только, что и невиданно роскошная постановка на столичной сцене, и скромная, но изящная провинциальная меня вполне удовлетворили и что всеми исполнителями я, безусловно, доволен. Однако же поразительнее и совершеннее всего 1) Фигнер и 2) петербургский оркестр, который сделал истинные чудеса»,—поведал Петр Ильич М. М. Ипполитову-Иванову.

Через год опера была дана в московском Большом театре под управлением И. К. Альтани. Партию Германа снова исполнял М. Е. Медведев. В роли Лизы выступила М. А. Дейша-Сионицкая, Елецкого пел П. А. Хохлов, Томского—Б. Б. Корсов, Графиню—А. П. Крутикова. Композитор считал, что спектакль прошел прекрасно: «...Ансамбль выше всяких похвал; Альтани неузнаваем. Постановка роскошна и немногим беднее Петербурга. Больше всех мне понравилась Сионицкая. Медведев был хорош, но воспоминание о Фигнере будет портить всякое исполнение партии Германа».

А еще через год Петр Ильич присутствовал на постановке «Пиковой дамы» в Праге, где она имела не только колоссальный успех у публики, но и получила высокую оценку у чешских музыкантов.

Всемирное признание. Весной 1891 года Чайковский получает приглашение участвовать в музыкальном фестивале, приуроченном к открытию нового концертного зала в Нью-Йорке—«Карнеги-холл», и предпринимает снова большую концертную поездку. Перед выступлениями в Америке он дает авторский концерт в Париже, на котором под его управлением с успехом исполняются Третья сюита, Славянский марш, Второй фортепианный концерт (солист И. Вольф), Анданте кантабиле в переложении для струнного оркестра, вокальные сочинения.

В Америке Петр Ильич также дирижировал своими сочинениями. Четыре концерта он дал в Нью-Йорке и по одному в Балтиморе и Филадельфии. Поездкой за океан композитор остался доволен:

«Меня принимали там восторженно; успех был огромный. Радушия, гостеприимства, дружелюбия мне было оказано вдоволь. Но теперь мне приятно обо всем этом вспоминать; находясь же там, я все время страшно тосковал по России и всей душой стремился домой»,—сообщал он родным и друзьям.

Во время путешествия за океан Петр Ильич сделал первые наброски новой симфонии. Мысль об этом сочинении не покидала его с момента окончания работы над Пятой симфонией. Ему «ужасно» хотелось написать «какую-нибудь грандиозную симфонию», которая была бы как бы завершением всей его «сочинительской карьеры». Среди эскизов, записанных в Руане в апреле 1891 года, он сделал наброски музыкальных тем с пометками: «Мотив. Зачем? Зачем? Для чего», «Начало и основная мысль всей симфонии», «Мотив для финала после *Зачем?* Сначала нет ответа, а потом вдруг торжественно». Во время плавания по возвращении в Россию он продолжал записывать эскизы и здесь уже определилось название будущего произведения—симфония «Жизнь» с программой: «Первая часть— всё порыв, уверенность, жажда деятельности. Должна быть краткая (финал *смерть*—результат разрушения). Вторая часть—любовь; третья—разочарование; четвертая кончается замиранием (тоже краткая)».

Но когда композитор приехал домой, там его ожидала работа над другими сочинениями: балетом «Щелкунчик» и оперой «Иоланта»; нужно было провести корректуру новых изданий «Бури», «Евгения Онегина», «Спящей красавицы»...

Жизнь началась «по обыкновению» ровная и правильная, прерываемая лишь выездами в столицы—в Петербург на концерты, в которых он дирижировал, и в Москву—на премьеру «Пиковой» или по иным делам.

Во время отдыха от сочинения круг чтения Петра Ильича в это время, как и всегда, был разнообразен: книга Антона Рубинштейна «Музыка и ее представители. Разговор о музыке», только что выпущенная в свет; сочинения голландского философа-материалиста Спинозы и книги о нем (Петр

Ильич восхищался этой личностью и серьезно изучал труды Спинозы. Позже он приобрел также книгу Спинозы, вышедшую в 1892 году,— «Этика, доказанная в геометрическом порядке и разделенная на пять частей, в которых трактуется: 1) о божестве; 2) о природе и о происхождении души; 3) о происхождении в природе аффектов; 4) о человеческом рабстве или о силах аффектов; 5) о могуществе разума или о человеческой свободе»).

В конце сентября Петр Ильич решил составить «духовное завещание». Все недвижимое имущество и капитал он завещал внучатому племяннику, Г. Н. Чайковскому (сыну скончавшейся племянницы, Т. Л. Давыдовой, усыновленному братом Николаем), за исключением $\frac{1}{7}$ части, которую надлежало передавать его слуге— А. И. Софронову. Авторские права на музыкальные произведения переходили другому племяннику— В. Л. Давыдову с тем, чтобы из них ежегодно выдавались суммы М. И. Чайковскому (1800 рублей), Антонине Ивановне Чайковской (1200 рублей), Г. Н. Чайковскому (1200 рублей) и А. И. Софронову (600 рублей). А. И. Софронову завещалось и все движимое имущество. Душеприказчиками Чайковский назначил П. И. и Б. И. Юргенсонов.

К 15 декабря партитура «Иоланты» была завершена, и спустя два дня Петр Ильич выехал из Москвы через Киев и Каменку в зарубежную концертную поездку: в Варшаве предстоял авторский концерт и готовилась премьера «Пиковой дамы», в Гамбурге должен был исполняться «Евгений Онегин».

До отъезда за границу, в Киеве Петр Ильич выступил в двух концертах. («Приезд ожидался Киевом как исключительное событие в нашей музыкальной жизни,—вспоминал впоследствии советский композитор Р. М. Глиэр.—...Успех концерта был потрясающий. Первый раз в жизни я был свидетелем таких оваций, такого триумфа. И я впервые почувствовал, что музыка доставляет радость не только узкому кругу любителей, что музыкальные впечатления способны захватить и объединить широкую массу слушателей, что искусство

композитора может завоевать всеобщее признание и любовь».)

Навестив родственников в Каменке (любимая сестра скончалась еще весной, когда он был за границей), Петр Ильич выехал в Варшаву. Здесь он и встретил новый, 1892 год вместе со своими соотечественниками — радушными, хлебосольными и симпатичными членами семьи петербургской певицы Н. А. Фриде.

Свободные от репетиций часы Чайковский проводил либо в театре (особенно сильное впечатление произвела на него опера «Сельская честь» итальянского композитора П. Масканьи, которую он ходил слушать дважды), либо в обществе Нины Фриде и знаменитого скрипача Станислава Барцевича, своего бывшего ученика по Московской консерватории.

В концерте, состоявшемся в Большом театре 2 января, Петр Ильич дирижировал своими сочинениями: Третьей скитой, Элегией и Вальсом из Серенады для струнного оркестра, Итальянским каприччио, Меланхолической серенадой и концертом для скрипки с оркестром, арией Иоанны из «Орлеанской девы» и романсами. Барцевич и Фриде выступили солистами. Композитор остался доволен вечером: «Оркестр (который очень полюбил меня) играл прекрасно. Барцевич с необычайным блеском сыграл мой концерт, а Фриде чудесно пела».

На следующий день Чайковский выехал в Гамбург, но проездом на день задержался в Берлине, чтобы отдохнуть, побыть в уединении: ностальгия все росла, и он уже не мог думать «без трепета, восторга и страстного нетерпения о возжеланном дне возвращения в стократ обожаемую матушку-Русь». Находясь в Берлине, он по-прежнему не только душой, но и мыслями был весь в заботах о нуждах своих бывших учеников, друзей, родных. Управляющему конторой московских театров П. М. Пчельникову он пишет оттуда письмо с настоятельной рекомендацией на вакантное место капельмейстера Малого театра своего ученика — дирижера, скрипача и композитора А. Ф. Арендса...

Гамбургской премьерой «Онегина» композитор намеревался дирижировать сам. Но на репетиции

он сделал заключение, что опера «прекрасно разучена и недурно поставлена» (хотя в постановке — в декорациях и костюмах — многое ему показалось смешным и наивным). В то же время он никак не мог привыкнуть к звучанию речитативов в немецком переводе, отличавшимся эквиритмически от оригинала, что его пугало и сбивало. Поэтому он решительно отказался от дирижирования. Спектакль 7 января прошел под управлением Густава Малера — молодого немецкого композитора и дирижера.

Через два дня Чайковский приехал в Париж — «разгонять тоску по родине» и «неистовое стремление домой»: ходил по театрам, к друзьям (в том же отеле проживало семейство Зилоти). В Париже композитор занялся переделкой, усовершенствованием секстета. Как только работа была завершена, он окончательно решил ехать в Россию и предполагавшаяся поездка в Прагу, Амстердам и Гаагу не состоялась. 21 января Петр Ильич уже был в Петербурге. Предстоящий авторский концерт он перенес на 7 марта и возвратился в Майданово, с наслаждением входя в свой, строго размеренный образ жизни. Сразу же он начал трудиться над оркестровкой сюиты из «Щелкунчика» и завершением партитуры всего балета. Мечтал переделать почти заново «Опричника». Лишь ненадолго выезжал Петр Ильич в Петербург для участия в концертах из своих произведений, которыми дирижировал сам. Первый из них состоялся в Петербургском отделении Русского музыкального общества, где с успехом была впервые исполнена сюита из «Щелкунчика», второй — в Училище правоведения, где композитор дирижировал любительским оркестром. Тогда же композитор сыграл «Иоланту» в присутствии театральной дирекции и артистов и привел всех в восторг. Выезжая в Майданово, он взял с собой партитуры опер Гуно «Фауст» и Рубинштейна «Демон». Ему нужно было подготовиться к дирижированию в оперном товариществе И. П. Прянишникова в Москве, в котором обещал выступить, чтобы поддержать успех гастролей этого коллектива (участвовал он безвозмездно).

Весь апрель Чайковский провел в Москве и работал, по его словам, «как каторжник». Но тем не менее он предпочитал такой образ жизни заграничным путешествиям: «Лучше даже страдать, как это мне предстоит, в Москве, чем быть вне России».

Все фортепианные и оркестровые репетиции композитор проводил сам, как старательный дирижер. «...Ознакомившись вполне со своими исполнителями, Петр Ильич совершенно уверенно и вполне удобно для артистов дирижировал не только свою (оперу «Евгений Онегин». — *Г.П.*), но и чужие оперы, и думаю, что только из скромности и излишнего недоверия к себе не выбрал более трудных опер, — вспоминал И. П. Прянишников. — Мало того, в таких известных и установившихся уже операх, как „Демон“ и „Фауст“, он сумел найти новые и в высшей степени художественные оттенки. На замечания о новизне этих нюансов он всегда отвечал: „Может быть, и принято исполнять иначе, но я так чувствую эту фразу“... Все репетиции и спектакли Петр Ильич дирижировал стоя, так что для него было понижено дирижерское возвышение и он даже просил совсем убрать стул. Он объяснял это привычкой дирижировать концертами и говорил, что сидя в оркестре на стуле он чувствует себя до того связанным, что положительно теряет всякую способность увлекаться и вполне отдаваться своему делу».

С мая месяца Чайковский поселяется в новом доме, стоящем на окраине Клина. Здесь ему сразу становится «гораздо более у себя», чем в любом другом месте до этого. Он доволен и двумя огромными комнатами, и прекрасными видами из окон, и возможностью чудесных прогулок, которые, благодаря шоссе, мог совершать в любую погоду. От Юргенсона поступает множество корректур, закончив работу над которыми в конце мая он выезжает на лечение в Виши — курорт во Франции.

Пробыв в Виши около месяца, композитор все время безуспешно пытался начать работу; уже давно зрел замысел новой симфонии, но ни одной строчки сочинить не мог. «Чувствую, что крантик, который теперь закрылся, отвернется только когда

приеду в нашу милую, обожаемую, несмотря на все пакости, Россию,— пишет он Зилоти.— Мне кажется, что иначе и быть не может. Художник-исполнитель может хоть целые десятилетия прожить вдали от родины; но художник по части творчества может с успехом действовать только на родине».

Приступить к сочинению новой симфонии композитор смог лишь дома, после окончания работы над подготовкой к изданию партитур и переложений для фортепиано «Иоланты» и «Щелкунчика», экстренность которых была вызвана предстоящей их постановкой на сцене Мариинского театра в начале будущего сезона: премьера была назначена на 6 декабря 1892 года.

Первую постановку «Щелкунчика» осуществили балетмейстеры М. И. Петипа и Л. И. Иванов, дирижировал Р. Е. Дриго. Опера шла под управлением Э. Ф. Направника. В этом спектакле участвовали М. И. Фигнер (Иоланта), Н. Н. Фигнер (Водемон), Л. Г. Яковлев (Роберт), К. Т. Серебряков (король Рене), А. Я. Чернов (Эбн-Хакиа), В. Л. Карелин (Альмерик), Я. А. Фрей (Бертран), М. Д. Каменская (Марта), А. К. Рунге (Бригитта) и М. И. Долина (Лаура).

«Чудный дар природы...» На следующий день после премьеры «Иоланты» петербургские газеты отмечали, что «успех оперы и автора у публики был полный». Все сольные номера бисировались. В записках режиссера Мариинского театра Г. П. Кондратьева читаем: «Вся опера произвела самое выгодное впечатление и по окончании ее много раз вызывали Чайковского, Направника и всех исполнителей». Но несмотря на то, что публика проявила большой интерес к новой опере Чайковского и встретила ее горячо и восторженно, петербургская критика дала ей отрицательную оценку. Композитор писал Ю. Э. Конюсу: «Газеты, как водится, обругали меня жестоко» и брату Анатолию Ильичу: «...Вся петербургская пресса занимается руготней моих детищ, кто во что горазд. Но я к этому вполне равнодушен, ибо не впервой, и я знаю, что в конце концов возьму свое».

Вскоре после петербургской премьеры «Иоланта» была поставлена за границей — в Гамбурге и Шверине. Спектакли прошли с большим успехом. Первого представления «Иоланты» в московском Большом театре Петр Ильич не увидел. Оно состоялось 11 ноября 1893 года под управлением И. К. Альтани. Главные роли исполнили: М. А. Эйхенвальд — Иоланта, Л. М. Клементьев — Водемон, С. Е. Трезвинский — король Рене, Б. Б. Корсов — Роберт, С. Г. Власов — Эбн-Хакиа, Л. Г. Звягина — Марта. (На московскую премьеру откликнулся Н. Д. Кашкин, в двух статьях своих дав объективную, исторически верную оценку произведению. Знаменательными окажутся слова критика о том, что «„Иоланта“ всегда останется дорогим, поэтичным произведением и займет место в ряду лучших созданий ее незабвенного автора».)

Сюжетом для оперы послужила лирическая драма датского писателя Генрика Герца «Дочь короля Рене». Чайковский познакомился с ней в феврале 1883 года, прочитав в одном из номеров «Русского вестника». Он был очарован поэтичностью сюжета, «оригинальностью и обилием лирических моментов» и тогда же решил положить его на музыку. Но либретто оперы, создаваемое Модестом Ильичом по русскому переводу драмы, сделанному В. Р. Зотовым, в котором она шла на сценах Александринского театра в Петербурге и Малого в Москве, было готово лишь к концу апреля 1891 года.

Как и во многих других оперных сочинениях, в «Иоланте» Чайковский начал работу с тщательного обдумывания идеи, общего плана и отдельных музыкальных характеристик. Этот момент был чрезвычайно важен для творческого мышления композитора. Ведь в развитии сюжета, как правило, кульминацию представляет собой момент наиболее острого столкновения характеров (то есть образов-носителей идеи произведения, играющих переломную роль в развитии действия) или эпизоды, которые закрепляют новую ступень в развитии образа. В «Иоланте» идея, воплощенная в стремлении к свету, достигает наиболее полного выражения в момент, когда в душе слепой девушки впервые зародилась

любовь, и она узнала о существовании видимого мира — в сцене-дуэте Иоланты с Водемоном («Чтобы стать как ты, хотела б я узнать свет солнца»). И вот именно с кульминационного момента — сцены-дуэта, назвав ее «дуэтом о свете», — и начинает писать композитор свою последнюю оперу.

Характеры действующих лиц в «Иоланте» имеют свои прообразы в предшествующих операх композитора. Искренняя, впервые глубоко полюбившая Иоланта, с кристально чистым, обаятельно-прекрасным душевным миром продолжает галерею пленительных женских образов Натальи, Татьяны, Настасьи, Марии, Лизы и является, в некотором смысле, итогом многолетних исканий Чайковского. Романтический образ восторженного мечтателя Водемона сродни Ленскому, отчасти Герману. Мужественный, темпераментный, но вместе с тем несколько рассудительный, иронически настроенный Роберт напоминает (при всем различии этих образов) князя Елецкого. Образ благородного, полного человеческого достоинства Рене — Гремину из «Евгения Онегина» и Кочубея из «Мазепы».

Как и в других операх, в «Иоланте» Чайковский характеризует действующих лиц, играющих второстепенную роль в развитии действия, сольным номером-портретом, подчеркивающим наиболее типичную сторону ее характера или душевное состояние. Короля Рене он показывает прежде всего как любящего отца, трагически переживающего несчастье дочери. Пафос отцовской скорби раскрывается в его ариозо «Ужели роком осужден» («Господь мой, если грешен я...»). В образе Роберта подчеркивается его страстная влюбленность: ария — ликующе-радостный дифирамб возлюбленной («Кто может сравниться с Матильдой моей»). Образ мавританского врача Эбн-Хакиа композитор наделяет чертами мудрого спокойствия и рассудительности, выраженными в монологе «Два мира: плотский и духовный» (в теме его Петр Ильич использовал напев, услышанный от ремесленника в оружейной лавке в Константинополе. Облик чеканщика оружия — «серьезного, глубоко сосредоточенного человека» — он хотел также передать в облике Эбн-Хакиа).

Создавая музыкальный образ Водемона, композитор показал его особенно ярко с тех сторон, которые выявляются в отношениях с Иолантой. От мечтательности о светлой любви (романс-ариозо «Нет, чары ласк красы мятежной...») через восторженность, пылкость пробудившегося первого чувства (ариозо-обращение к Иоланте: «Вы мне предстали как виденье», «Желанье ваше мне закон»), сострадание к несчастной любимой — до героических черт (ариозо «Чудный дар природы вечной» и повторение на этой же теме клятвы верности в сцене, предшествующей исцелению слепой Иоланты).

Из стремления Чайковского к жизненности и конкретности сценических образов вытекает особая многогранность музыкальных характеристик. Душевный мир своих героев он передает в непрерывном развитии, как смену разнообразных психологических состояний, и поистине неисчерпаемо разнообразие музыкальных тем, форм, жанров, которыми пользуется композитор для их характеристики.

Музыкальный образ Иоланты развивается на протяжении всей оперы, обогащаясь новыми чертами. В непрерывном движении от неясной печали и томления (ариозо «Отчего это прежде не знала ни тоски я, ни горя, ни слез») через познание радости первой любви и самоотверженную решимость бороться за эту любовь — к страстной, неукротимой жажде света и ликующему, могучему восторгу прозрения, расцвету любви раскрывается образ Иоланты. Тончайшие движения ее души («различные моменты душевного настроения», как говорил композитор) воплощены им в оркестровом вступлении к опере, в сольном номере и в сценах с кормилицей Мартой, Водемоном, королем Рене и врачом Эбн-Хакиа.

Первая характеристика Иоланты, ее обобщенный симфонический «портрет» — интродукция к опере. Мрачная музыка создает настроение страдания, тщетного стремления вырваться из скованности и «оцепенелости». Она раскрывает душевный мир слепой девушки: тревога и неясные порывы в ней подобны неведомым причинам грусти и томления

Иоланты. Тему его можно назвать «мотивом слепоты».

Тема интродукции встречается в опере и в дальнейшем, но иначе гармонизованная, а иногда измененная и мелодически. Основная интонация ее сопутствует моментам, характеризующим недуг Иоланты: перед ее ариозо «Отчего это прежде не знала...», в диалоге Водемона и Рене об Иоланте, после беседы Рене с Эбн-Хакиа о возможности исцеления Иоланты.

В «Иоланте», так же как и в других операх, композитор характеризует героя не одним каким-либо «типовым лейтмотивом», «а присущим каждому, свойственным ему комплексом интонаций,— до сложного развития, очень последовательного» (Б. В. Асафьев). Так, например, сплетается интонационный строй партий Иоланты и Водемона. Глубокую смысловую связь в интонационном сближении партий Иоланты и Водемона Чайковский проводит особенно последовательно в центральной сцене-дуэте.

Несмотря на то, что по своим масштабам «Иоланта» занимает особое место в творчестве композитора, по музыкально-стилистическим особенностям, принципам драматургии, характеру музыкальных образов это произведение глубоко типично для Чайковского. Ближе всего оно к «Евгению Онегину» (Б. В. Асафьев называл «Иоланту» также «лирическими сценами»). Вместе с тем моменты остро напряженного драматизма, глубокого психологизма сближают «Иоланту» и с «Пиковой дамой», а также с последними симфониями — Пятой и Шестой.

В «Иоланте» продолжились поиски композитора в создании лирико-психологической драмы. Здесь, вслед за «Пиковой дамой», Чайковский сконцентрировал многое, типичное для своего оперного и симфонического мышления. Прежде всего — идею и трактовку сюжета оперы, а также приемы музыкальных характеристик действующих лиц, принципы музыкальной драматургии, например, построение развернутых сцен, сквозное развитие действия, симфонизация жанра. В «Иоланте» он также воплощает светлые образы, «порыв к счастью». Главная

ее тема, которую композитор называет «мотивом света», определяет неуклонное движение в музыке от тьмы к свету: от мрачной таинственной интродукции (вступления) к дуэту Иоланты и Водемона «Чудный дар природы вечной» и финалу оперы — ликующим гимнам в честь радости жизни.

Поэма о юности и любви. В основу музыки двухактного балета-феерии «Щелкунчик» легла подробнейшим образом разработанная программа Мариуса Петипа, созданная по сюжету сказки Э. Т. А. Гофмана и А. Дюма-отца. Как и в «Спящей красавице», Чайковского привлекла здесь возможность средствами музыки воплотить всегда привлекавшую его гуманистическую идею — борьбу Добра со Злом, победу Света над Мраком, иными словами: жизнь с ее страданиями, борениями, порывом к счастью и достижением его. Но на этот раз излюбленная тема творчества выражалась в необычной форме — в форме аллегории. Сказка о Добре и Справедливости нашла свое выражение в жанре лирико-характеристического балета, где классический танец чередуется с характерным танцем и пантомимой, где еще большую роль играет симфонизация, насыщение танцевальной музыки подлинно симфоническими и оперными приемами развития музыкальных образов, а содержание — внутренним психологизмом.

Во дворце президента собираются гости на рождественский праздник. Воинственно, под звуки веселого марша шествуют мальчишки, сделав из подаренных игрушек целый оркестр: здесь и детские трубы, и детские барабаны, и ударный инструмент — тарелки, и «перепела», и «кукушки». Легкий изящный галоп, создающий образ беззаботных, веселых детей, противопоставляется полонезу, с комической торжественностью подчеркивающему важность, благонамеренность «серьезных» взрослых. Зажигается елка, дети получают подарки — кукол, которые могут двигаться как живые. Дочери президента Маше (у Петипа — Кларе) дарят, кроме того, Щелкунчика для раскалывания орехов — смешного, большоголового уродца. Но озорные мальчишки отни-

мают понравившуюся девочке игрушку и ломают ее... Праздник кончается — расходятся гости. Маша горюет о сломанной игрушке: жалея Щелкунчика, она укладывает его спать; звучит нежная, печальная колыбельная. Наступает полночь. Вдруг совершается чудо: елка начинает расти, и все ее украшения — пряники, игрушки — оживают. Оживает и уродливый Щелкунчик. Но что это? Маша встревожена непонятным, все нарастающим, жутким шорохом, писком. Это со всех сторон появляются огромные мыши. Под предводительством своего царя они захватывают пряничных солдатиков. Тогда Щелкунчик вместе с оловянными солдатиками бесстрашно вступает в горячее сражение. Битва игрушек и мышей превращается в настоящую войну: в фантастической музыке слышны и призывные сигналы труб, и дробь барабана. И в тот миг, когда, казалось, гибель Щелкунчика неизбежна, Маша — нежная девочка с добрым сердцем — решительно и самоотверженно вступает в борьбу с кошмарным злом. Любовь и жалость побеждают страх в ее душе. Защищая любимую игрушку, она кидает в мышиного царя свою туфельку... Вдруг Щелкунчик превращается в прекрасного принца. Он благодарит свою спасительницу и приглашает ее в волшебное кондитерское царство (Конфитюренбург).

Отправляясь в путешествие, Маша и Щелкунчик попадают в зимний заснеженный лес. Их медленный лирический танец-дуэт (Анданте) становится лирической поэмой о пробуждающихся светлых чувствах, о надеждах, волнении и радости. Этот большой дуэт справедливо называют «поэмой о юности, симфоническим гимном любви, победившей злые силы» (Н. В. Туманина). Музыка его исполнена патетики и в то же время чистоты и нежности. Снежинки окружают юных героев. «Вальс снежинок» (мелодию его подхватывает и женский хор) своей светлой лирикой, напевностью производит после предшествующих тревожных и жутких ночных сцен впечатление очищения от всякой скверны.

В царстве сладостей, лакомств и игрушек Машу и Щелкунчика встречает фея Драже. Все благодарят девочку-спасительницу. Начинается праздник. От-

крывает его фея Драже своим изящным и грациозным танцем (он звучит в исполнении челесты — французского инструмента, разновидности фортепиано, отличающегося нежным и звонким тембром. Композитор первым в России применил его). Дивертисмент-сюиту составили шесть характерных танцев: шоколад (быстрый, темпераментный испанский танец с характерным прищелкиванием кастаньет), кофе (медленный, томный арабский танец, в основу которого положена мелодия грузинской народной колыбельной песни), чай (шуточный китайский танец, с нарочито комическим противопоставлением контрастных регистров оркестра: низкого — фагот и высокого — флейта), трепак (увлекательная русская народная пляска), танец пастушков (легкая, изящная итальянская тарантелла), танец паяцев (веселый, увлекательный, оживленный танец на тему французской народной песни).

Дивертисмент сменяется большим классическим танцем — «Вальсом цветов», воспевающим весну, красоту расцветающей природы. Балет завершается финальным вальсом — музыка его полна восторженности, стремительности, блеска, а чередования контрастных эпизодов еще больше подчеркивают полноту жизнеощущения. Его апофеоз исполнен задора и огня.

Встреча с прошлым. Через неделю после петербургской премьеры «Иоланты» и «Щелкунчика» Петр Ильич выехал в Берлин, где думал окончательно решить, куда же направиться отдохнуть перед предстоящим авторским концертом. Но остановившись на некоторое время в Берлине, он продолжил начатую ранее работу над симфонией «Жизнь», к которой возвращался урывками в течение прошедшего года. Он внимательно ее просмотрел, стараясь объективно отнестись к новому сочинению. Критика его была суровой и приговор вынесен безжалостно. «...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, и прекрасно, что оно мной принято», — написал он

В. Л. Давыдову. (К счастью, рукопись не была уничтожена. Спустя более полувека советский композитор С. С. Богатырев восстановит по эскизам весь текст симфонии и завершит инструментовку.)

Из Берлина Петр Ильич поехал в швейцарский город Базель, находясь в котором надумал повидаться со своей гувернанткой Фанни Дюрбах. Она жила теперь здесь же в Швейцарии — в Монбельяре. Известив ее письмом о своем приезде, он, по собственному признанию, «с каким-то болезненным страхом, почти ужасом» ожидал этого свидания. Ему казалось, что он отправляется «точно в область смерти и давно исчезнувших со сцены мира людей».

«...Память — одно из самых благодатных даров неба. Для меня нет высшего наслаждения, как погружаться в прошедшее. Воспоминания, как луч лунного света, имеют свойство озарять прошедшее как раз настолько, что все худое не замечается, что все хорошее кажется лучше», — размышлял Петр Ильич. И когда он вспоминал тех, с кем ему больше не суждено было увидеться (а ушедших из жизни родных и близких друзей было так много: горячо любимые мать и отец, сестра, племянницы, Н. Г. Рубинштейн, Н. А. Губерт, Н. С. Зверев, И. И. Котек, А. А. Апухтин, Н. Д. Кондратьев, И. А. Клименко и другие), ему становилось «болезненно жаль прошлого, и жутко сознавалась стремительность и невозвратность прошлого». Боль этих утрат он остро чувствовал до конца жизни. «Никогда не помирюсь с мыслью, что моя мать, которую я так любил и которая была таким прекрасным человеком, исчезла навсегда», — говорил он. И после долгих лет разлуки он любил ее так же, «какой-то болезненно-страстной любовью». Именно это необыкновенно глубокое чувство, ставшее сердечным откликом на нежность и ласку матери, которая, по его словам, оставила неизгладимый след в его душе, может служить объяснением того трогательного отношения, сохранившегося на протяжении всей жизни к своим братьям-близнецам Анатолию и Модесту, осиротевшим в четырехлетнем возрасте (Петр Ильич был старше их на десять лет).

И вот он в Монбельяре. Фанни было уже

семьдесят лет, но она мало изменилась за время их сорокачетырехлетней разлуки, и он сразу ее узнал. «Она приняла меня так, как будто мы всего год не виделись, с радостью, нежностью и большой простотой,— описывал Петр Ильич встречу старшему брату.— Мне сейчас же стало понятно, почему и родители, и мы все ее очень любили. Это необыкновенно симпатичное, прямое, умное, дышащее добротой и честностью существо. Немедленно начались бесконечные припоминания прошлого и целый поток всяких интереснейших подробностей про наше детство, про мамашу и всех нас... Прошлое со всеми подробностями до того живо воскресло в памяти, что казалось, я дышу воздухом воткинского дома... По временам я до того переносился в это далекое прошлое, что делалось как-то жутко и в то же время сладко и все время мы оба удерживались от слез... Весь следующий день я опять провел с ней неразлучно».

Эти встречи с другом детства глубоко взволновали композитора, оставили неизгладимый след в душе его.

На концерте в Брюсселе, состоявшемся 2/14 января, Петр Ильич дирижировал Третьей сюитой, сюитой из балета «Щелкунчик», фрагментами из Серенады для струнного оркестра, увертюрой «1812 год», Первым фортепианным концертом (солист Ф. Руммель). От гонорара композитор отказался, так как концерт был устроен Обществом вспомоществования артистов.

Этот концерт открыл серию триумфальных выступлений композитора перед почитателями своего творчества за рубежом и в России в начале 1893 года.

16, 21, 22, 23 и 24 января Чайковский выступил с концертами в Одессе. Два из них, организованные Обществом любителей музыки, были благотворительными. «Одесские новости» отмечали, что благодаря любезности композитора и небогатые люди будут иметь возможность услышать его произведения под его личным управлением. К этому времени была приурочена и премьера в Одессе «Пиковой дамы». Петр Ильич присутствовал на репетициях и

на двух первых спектаклях, восторженно и тепло встречаемый артистами и публикой. «Чествовали меня там на все лады так обильно, много и торжественно, как никогда нигде»,—сообщал он Анатолию Ильичу.

Все это время, пока совершалась концертная поездка, мысль о создании симфонии с определенной программой не покидала композитора. Он тяготел не к какому-либо жанру с «сюжетом», а именно к симфонии—лишь она могла бы стать музыкальной исповедью души, «на которой многое накопело и которая по существенному свойству своему изливается посредством звуков». Симфония—*«самая лирическая из всех музыкальных форм»*,—считал он, и потому «не должна ли она выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и что хочет быть высказано?»

Нахлынувшие заветные и светлые воспомина-ния еще более обострили грусть и невыразимую тоску по родине и близким, которые Чайковский постоянно испытывал, находясь за границей, но в этот раз было особенно тяжело. Сколько раз пытался он объяснить родным, друзьям свое состояние: «Если бы все мое путешествие состояло только из репетиций и концертов, то оно было бы даже приятно. Но, к сожалению, меня одолевают приглашениями на завтраки, обеды и ужины; я никогда не бываю один и вследствие того чувствую такую усталость, такую тоску, что нередко, попавши домой, плачу, как маленький ребенок. В тоске, которая гнетет меня, есть что-то болезненное, жгучее и в высшей степени мучительное. Говорю Вам совершенно искренно, что я не выдержал бы и уехал бы домой, если б не мысль, что в лице моем чествуется русская музыка вообще и что я должен являться туда, где мной интересуются».

Исповедь в музыке. К моменту возвращения в Клин композитор уже горел желанием начать сочинение Шестой симфонии. 10 февраля он пишет Анатолию Ильичу: «Я теперь весь полон новым сочинением (симфонией) и мне очень трудно отрываться от этого труда. Кажется, что у меня выходит лучшее

из всех сочинений». О новой симфонии он сообщает и Модесту Ильичу, заметив, что после намерен сочинить и новую оперу, для которой просит его подыскать либретто. А затем 11 февраля—и племяннику Бобу, В. Л. Давыдову, которому посвятит сочинение: «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».

Работа над симфонией прерывалась дважды: в марте—на девять дней, в связи с назначенными ранее на 7 и 14 марта авторскими концертами, а затем в мае—в связи с поездкой в Лондон по случаю присуждения почетной степени доктора музыки Кембриджского университета. Петру Ильичу предстояло дирижировать в Москве скютой из балета «Щелкунчик», а в Харькове—Второй симфонией, фантазией «Буря» и увертюрой «1812 год». Кроме того, в программу концерта, устраиваемого Харьковским музыкальным обществом, входили Скрипичный концерт и ряд вокальных сочинений. Желавших попасть на выступление прославленного композитора было так много, что после двух репетиций Петр Ильич предложил открыть доступ любителям музыки, студентам, учащимся по сниженным ценам на генеральную репетицию. «Это был настоящий праздник,—вспоминает скрипач И. Е. Букиник, игравший в оркестре под управлением Чайковского в

эти памятные дни.— ...Петр Ильич во фраке с белым галстуком вошел на эстраду незаметно, скромно и стал пробираться к своему месту. Публика заметила его раньше, чем заметил оркестр. Публика зааплодировала, кричала „ура, браво, привет великому композитору, привет нашему гостю“, и все аплодировали, аплодировали. Оркестр, стоя, и хор исполнили „Славу“ из первого акта оперы „Мазепа“. Приветствия публики не прекратились после „Славы“, и весь зал, и эстрада — всё было обращено к Петру Ильичу, который стоял около дирижерского пульта, немного бледный, опираясь рукой на стул, и смотрел прямо перед собой. Несколько раз он поклонился, и это вызвало еще большее приветствие. Наконец он поднялся на подмости своего пульта, в зале стало тише, мы приготовились уже начинать играть, но оказалось, до начала концерта еще далеко. Вдруг на эстраду поднялся член музыкального общества Велитченко и прочел адрес Петру Ильичу от имени дирекции музыкального общества. Адрес этот публика, оркестр и хор выслушали стоя. Вот его текст: „Глубокоуважаемый Петр Ильич... Со свойственной Вам отзывчивостью к нуждам русских музыкальных учреждений, с обычным теплым участием в их судьбе, с добрым желанием содействовать их преуспеванию Вы откликнулись на наш призыв, и за это примите наше искреннее спасибо. Ваш приезд составляет, однако, событие не только в жизни того скромного учреждения, во главе которого мы имеем честь состоять,— он является истинным торжеством и для всех присутствующих здесь поклонников Вашего музыкального гения, Вашей неутомимой, изумительной расторопной творческой деятельности и всего созданного для русской музыки этой деятельностью... Привет же и слава Вам, вдохновенному творцу этих звуков, наш неподражаемый, высокоталантливый художник, честь, гордость и украшение нашей страны“.

Когда Петр Ильич принимал адрес, публика снова неистово аплодировала... Эти приветствия и овации продолжались в течение всего концерта и достигли наибольшей силы по окончании увертюры „1812 год“. Хорошо эта увертюра была исполнена во

время генеральной репетиции, еще лучше она была исполнена на самом концерте. Исполнители слились с дирижером в одно целое, в единый творческий порыв... Молодежь из публики и учащиеся музыкального училища вбежали на эстраду, посадили Петра Ильича в кресло и на руках понесли его, сидящего в кресле, через весь зал, сопровождаемые приветствиями и аплодисментами...

Другой участник этого оркестра, трубач П. В. Рязанцев, отмечал: «Обычно у нас принято считать Петра Ильича флегматичным, застенчивым, может быть, даже несколько боязливым человеком; исходя из этого, многие считают его дирижером вялым, нетемпераментным, а часто и просто отрицают дирижерское дарование у Петра Ильича.

Я хочу опровергнуть это абсолютно ошибочное, но, к сожалению, уже установившееся у нас суждение, поскольку оно было высказано даже некоторыми весьма авторитетными музыкантами.

Дирижировал Петр Ильич прекрасно, с каким-то особенным, непередаваемым чувством, с исключительной искренностью и увлечением.

Чайковский при дирижировании—это напряженный комок нервов. Своим могучим творческим, я подчеркиваю это слово, духом он умел завораживать оркестр, каждый его жест, простой и абсолютно понятный (а это весьма важно, и этим владеют очень немногие дирижеры), каждый показ вступлений оркестру или хору, все равно, дышали исключительным жизненным огнем и неистощимым темпераментом.

Взмах Петра Ильича палочкой, его вдохновенная, устремленная вперед фигура создавали величественное, могучее впечатление, которое заставляло музыкантов подчиняться воле этого гения».

Вернувшись из Харькова в Клин, Чайковский тотчас же продолжил работу над Шестой симфонией (двумя последними частями). 24 марта черновые эскизы были закончены (в общей сложности их сочинение заняло только лишь две недели).

Перед тем как приступить к инструментовке Шестой, в течение месяца композитор сочинил еще цикл из восемнадцати пьес для фортепиано и шесть

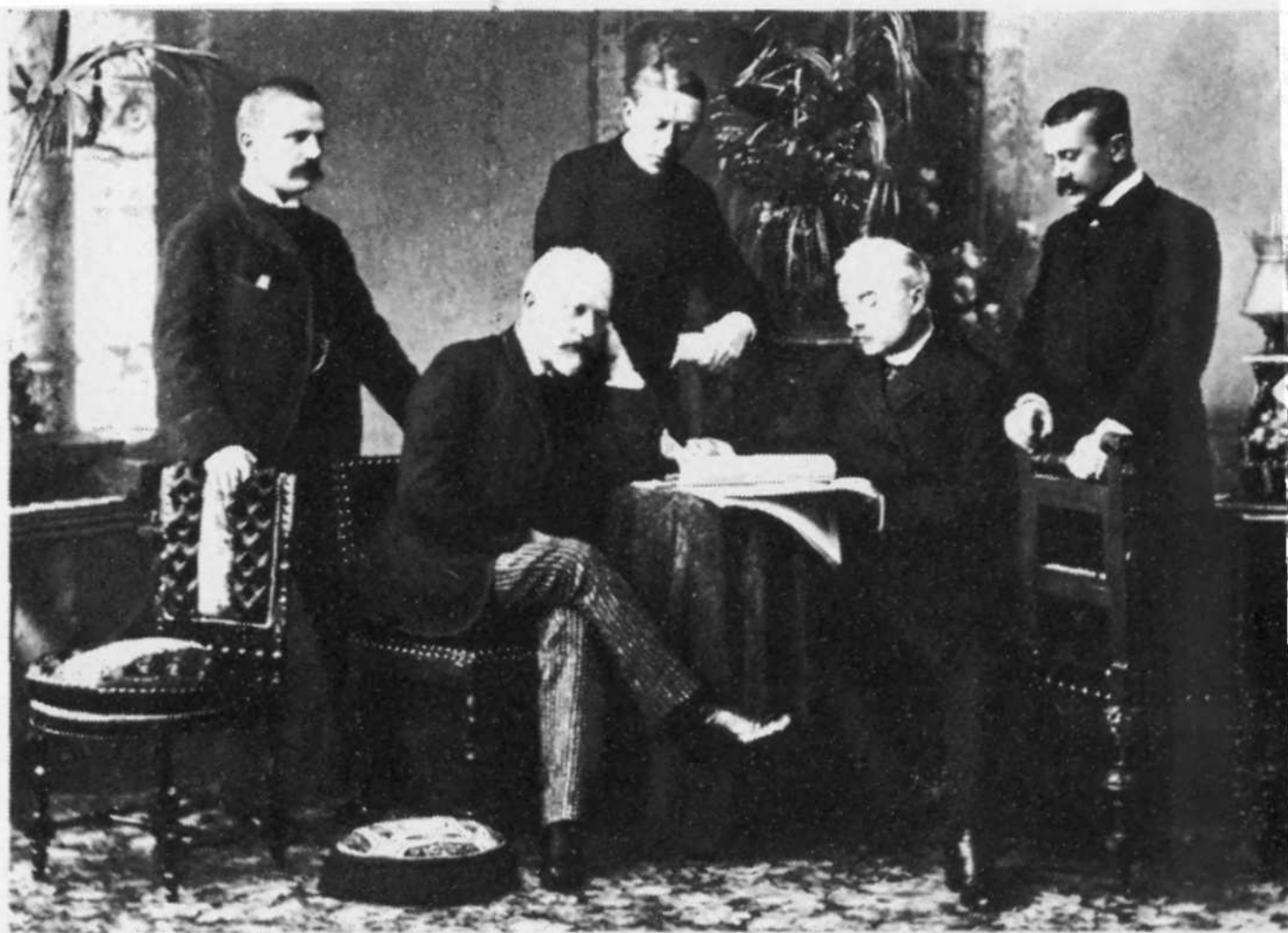
романсов на стихи поэта Д. М. Ратгауза, все они теперь широко известны: «Мы сидели с тобой», «Ночь» («Меркнет слабый свет свечи»), «В эту лунную ночь», «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней», «Снова, как прежде, один». 13 мая Петр Ильич выехал в Англию: предстояли торжество чествования в Кембридже и концерт в Лондоне, на котором он должен был дирижировать своими сочинениями. Возвратившись в Россию, он не сразу поехал домой, а некоторое время погостил у Модеста Ильича, в имении Н. Г. Конради Гранкино на Полтавщине, и у Николая Ильича, в Уколове Курской губернии. Там он набросал эскизы Третьего фортепианного концерта, переработав материал незаконченной симфонии «Жизнь». В Клин композитор прибыл 18 июля и все лето провел в работе над завершением Шестой симфонии и концерта.

Особенно трудоемкой оказалась оркестровка первой и двух последних частей симфонии. Петр Ильич испещрил рукопись многочисленными исправлениями и пометками, дополнительными вписываниями и вычеркиваниями, в поисках наиболее подходящего его замыслу звучания. Вдохновение, творческий подъем не мешали тем не менее строго «регламентировать» процесс его создания. Ходом работы он был вполне удовлетворен, замечая, что с годами стал «бесконечно строже к себе». Когда он писал какое-нибудь новое сочинение, одержимый увлеченностью, ему казалось всегда, что именно это лучшее из уже созданного им. Но теперь он, как никогда в жизни, был доволен собой, горд и счастлив «сознанием, что сделал в самом деле хорошую вещь». «В симфонию эту я вложил, без преувеличения, всю мою душу»; «...я положительно считаю ее наилучшей и в особенности н а и и с к р е н н е й ш е й из всех моих вещей», — писал он родным и друзьям.

19 августа вся работа над партитурой была завершена, но композитор решил не посылать сочинение в издательство к Юргенсону до тех пор, пока не исполнит его.

Премьера в Петербурге была назначена на 16 октября. Дирижировать Чайковский хотел сам.

Закончив сочинение Шестой симфонии, Петр

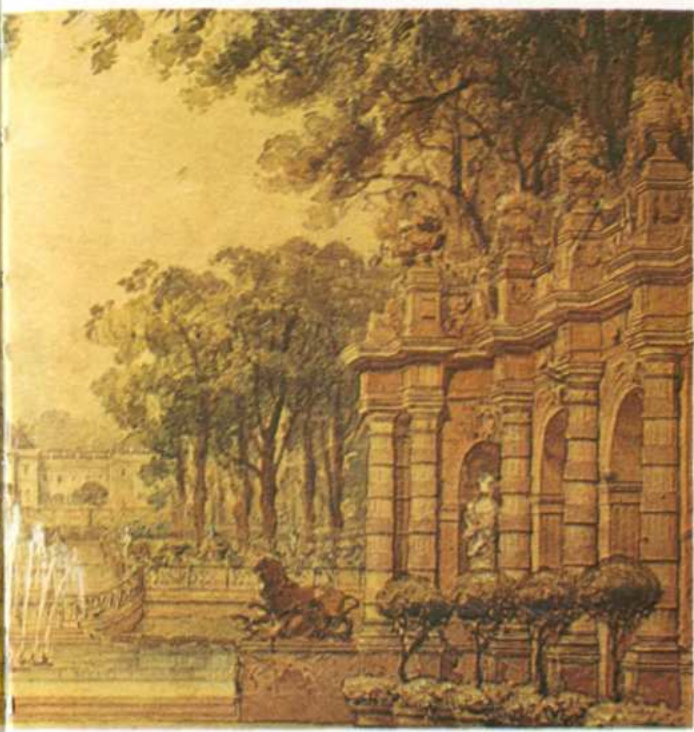
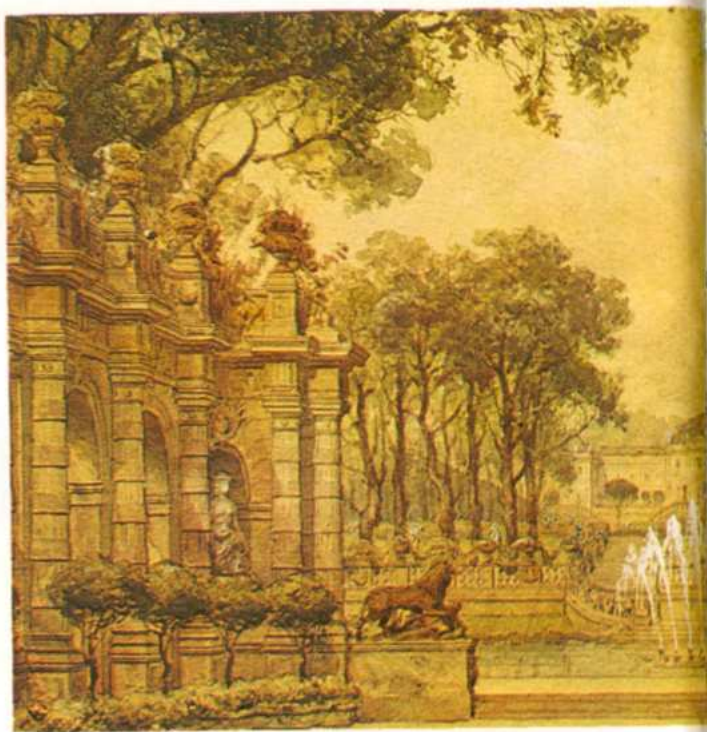


П. И. Чайковский с братьями. 1890 год
Сидят: Николай Ильич и Петр Ильич; стоят: Анатолий
Ильич, Ипполит Ильич и Модест Ильич.

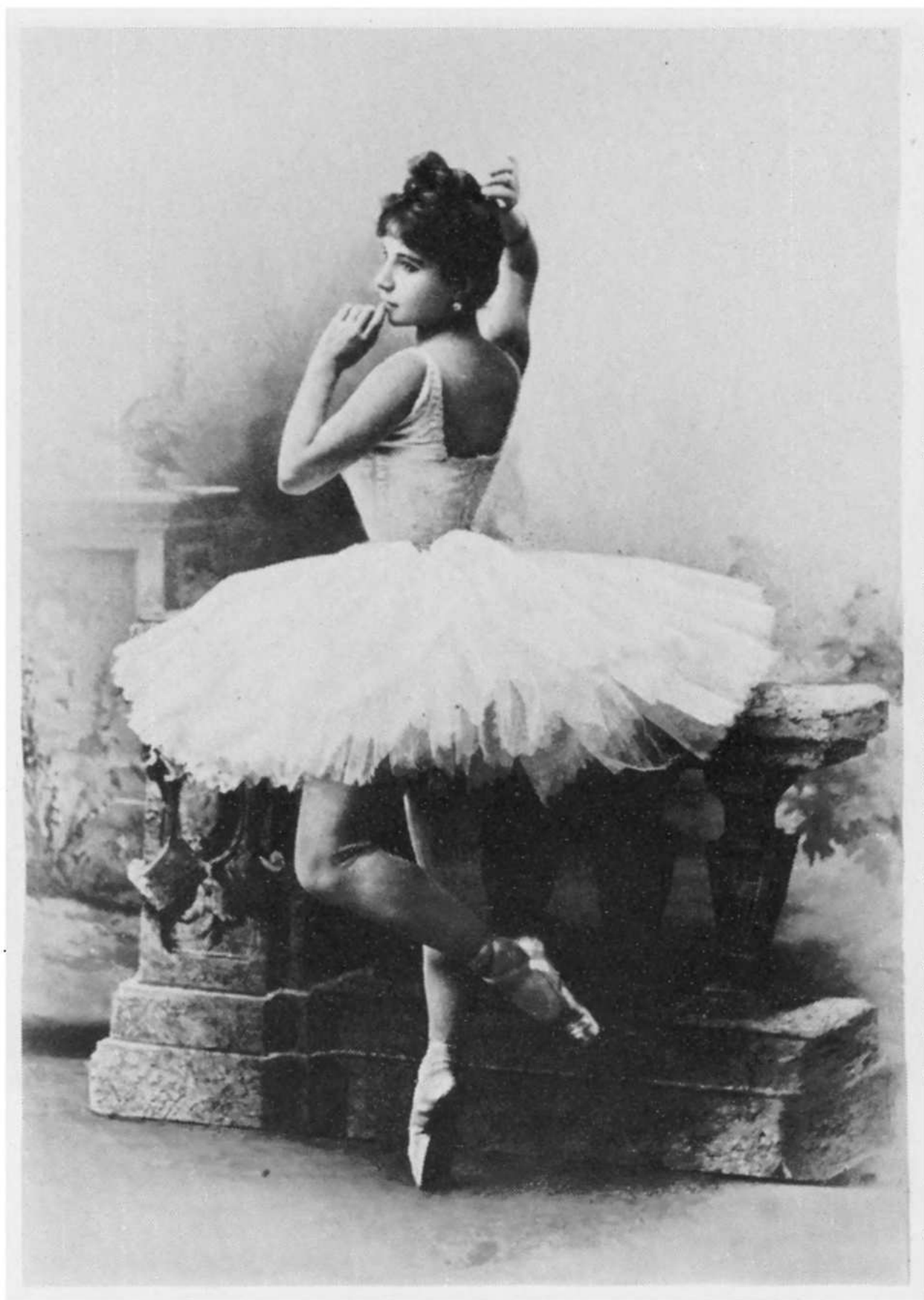
«Братьев у меня четыре. Старший, Николай, служит по железным дорогам и живет в Харькове. Он женат, но бездетен. После него иду я, а после меня брат Ипполит, живущий в Одессе, женатый...

Что касается моих двух младших братьев, то они выросли на моих глазах и отчасти под моим надзором (наша мать умерла, когда они еще были совсем маленькие), и я их люблю самой нежной отеческой любовью. Они близнецы, впрочем, несколько не похожие друг на друга ни в физическом, ни в моральном отношении. Общего между ними только то, что оба очень добры, оба умны и оба мне отплачивают за мою любовь такую же безграничную любовью».

П. И. Чайковский



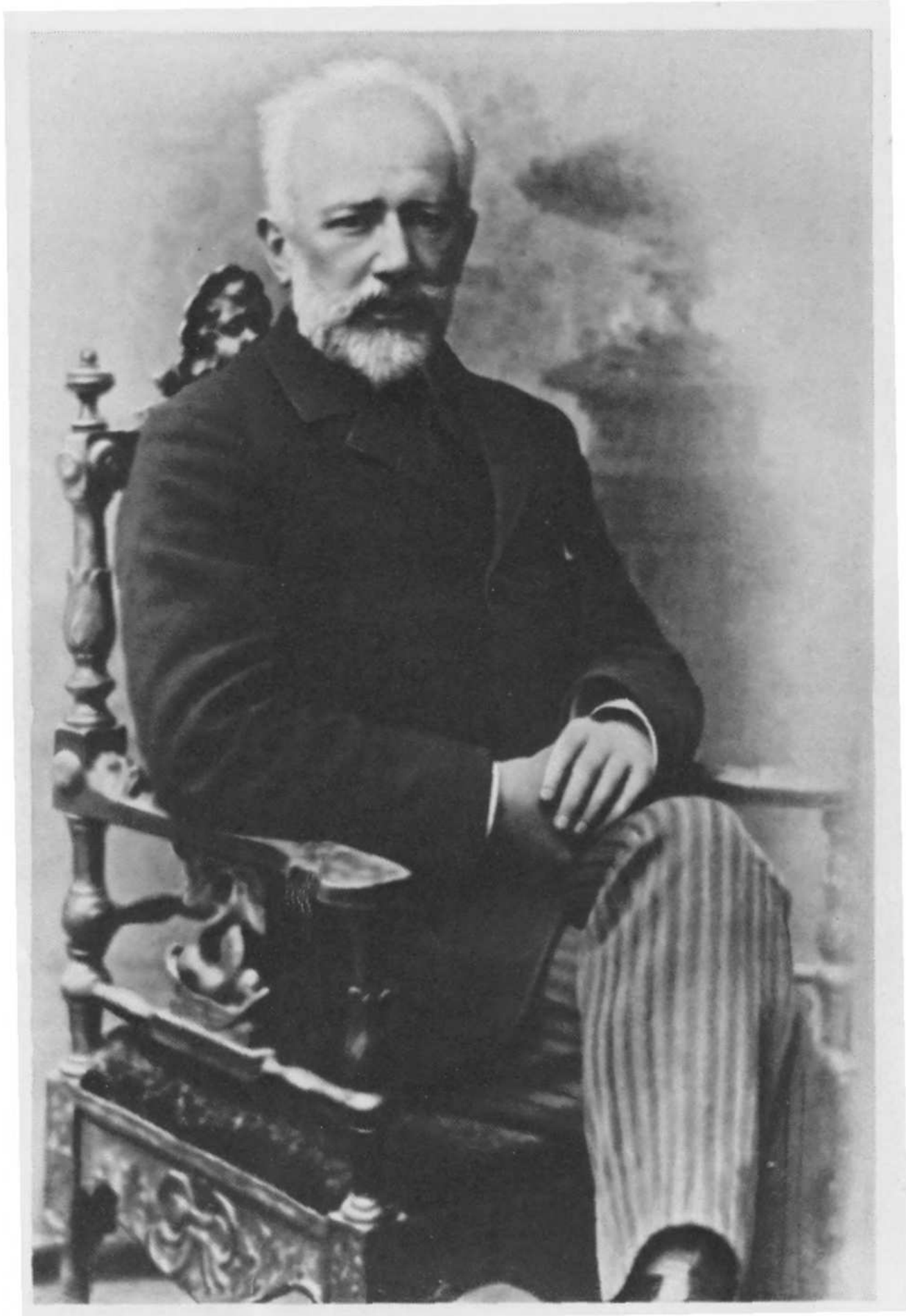
Эскиз художника М. П. Шишкова к балету «Спящая красавица» в постановке Мариинского театра. Петербург, 1890 год



**К. Брианца в роли Авроры из балета
«Спящая красавица».
Мариинский театр. Петербург, 1890 год**



**Участники первого спектакля балета «Спящая красавица»
в постановке Мариинского театра. Петербург, 1890 год**



П. И. Чайковский. 1891 год



Ученики П. И. Чайковского

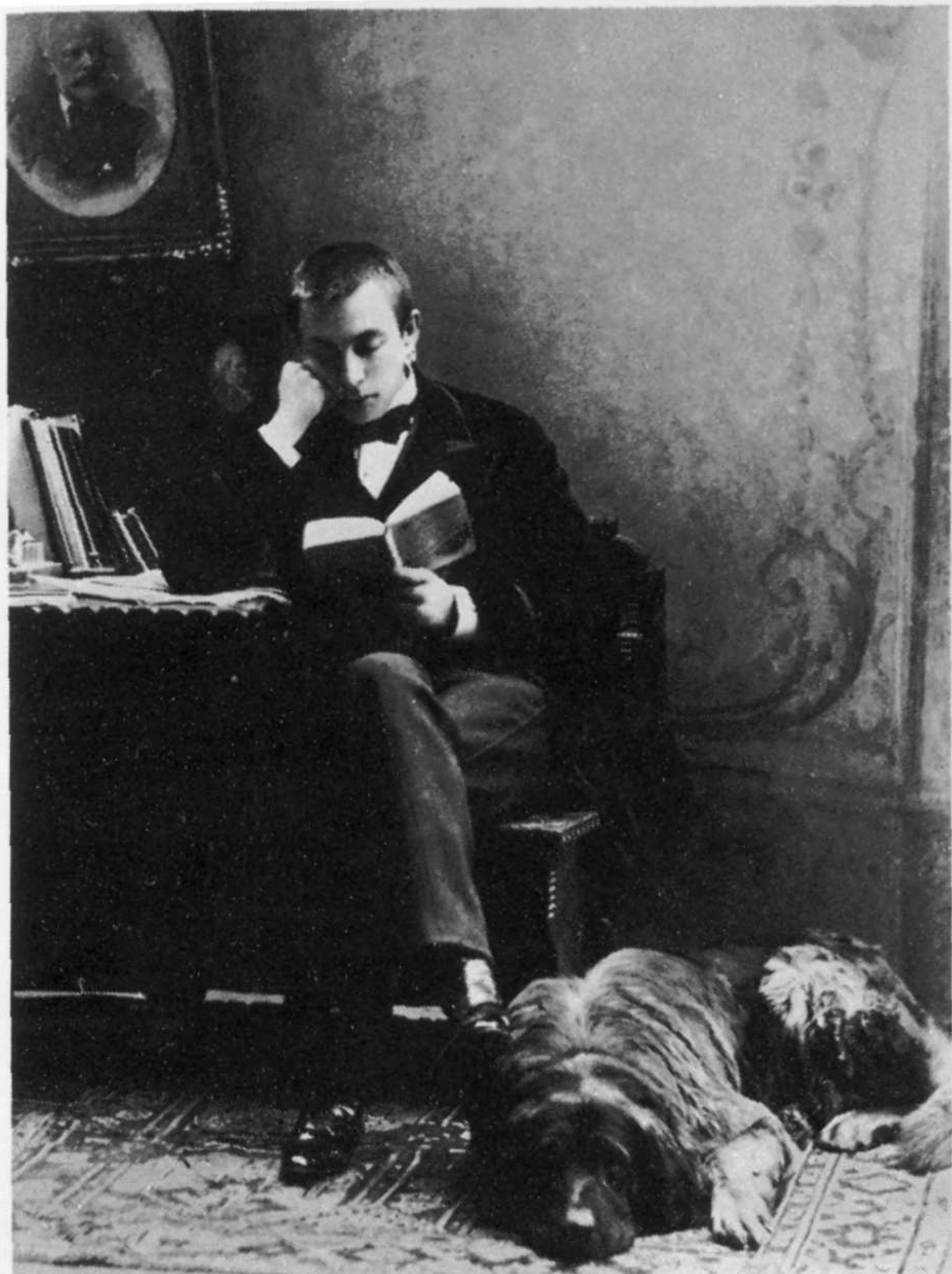
Сидят: скрипачи Иосиф Иосифович Котек и Станислав Казимирович Барцевич; стоят: виолончелист Анатолий Андреевич Брандуков и альтист Андрей Федорович Арендс.



Сергей Иванович Танеев

«...музыкальная, выдающаяся личность, заявившая себя и на поприще композиторском, и как виртуоз, и как талантливый дирижер, и, наконец, как энергический проповедник известных взглядов и стремлений, а именно классических». Потом это человек необычайной нравственной чистоты и высокой честности, заслужившей ему всеобщее уважение».

П. И. Чайковский



Сергей Васильевич Рахманинов

«Из всех людей и артистов, с которыми мне довелось встречаться, Чайковский был самым обаятельным. Его душевная тонкость неповторима. Он был скромен, как все действительно великие люди, и прост, как очень немногие. Из всех, кого я знал, только Чехов походил на него».

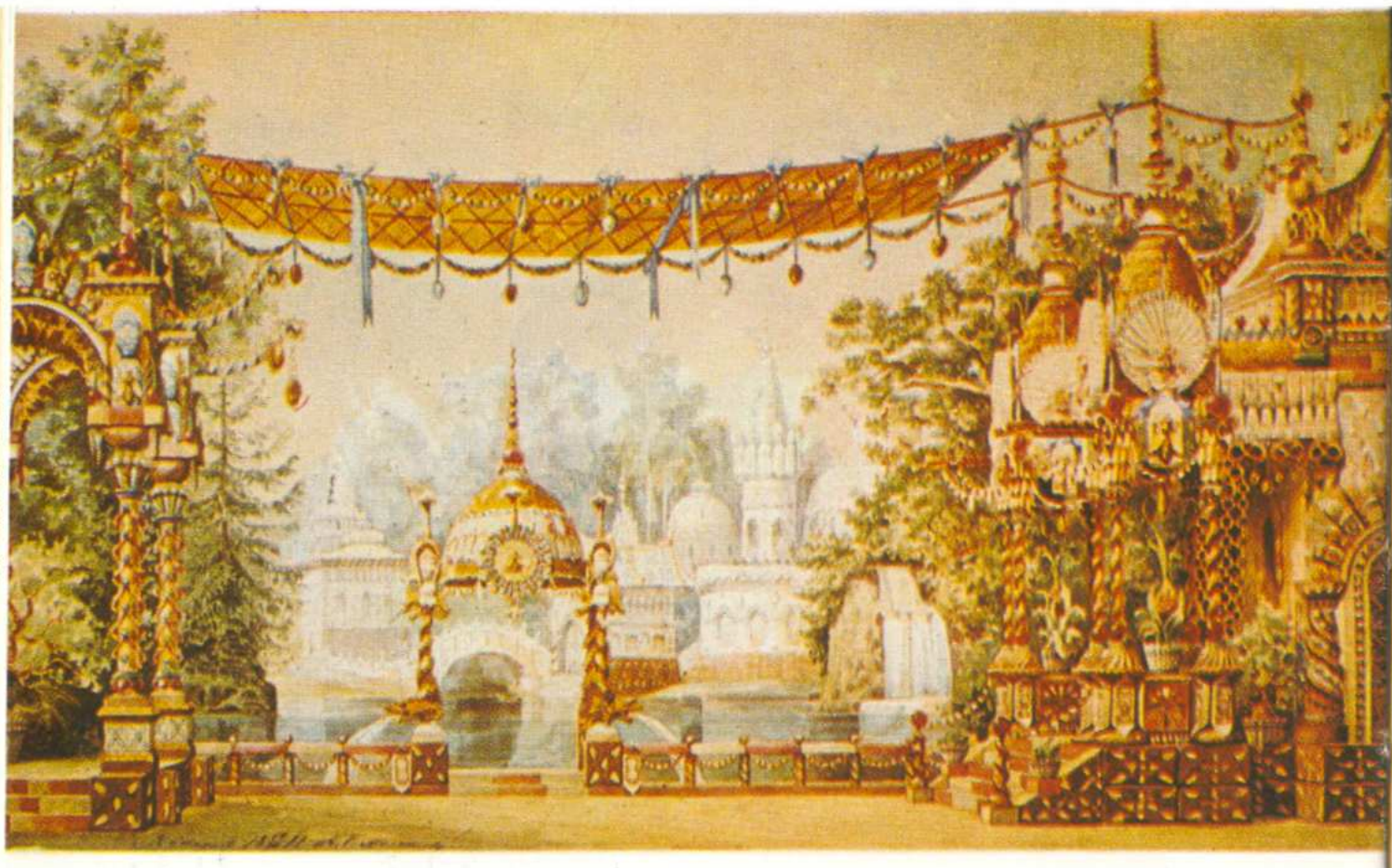
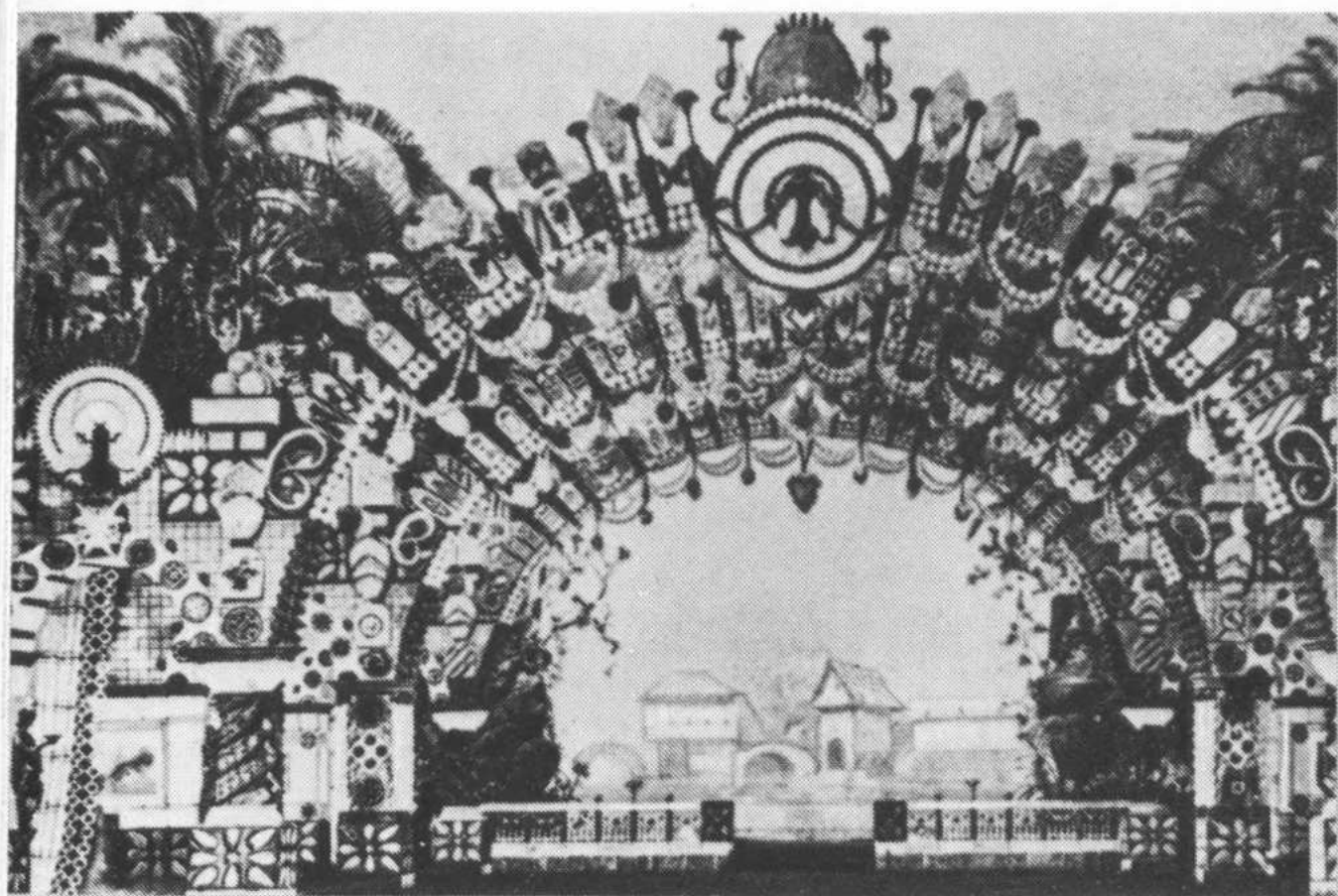
С. В. Рахманинов



**Эскиз художника М. И. Бочарова к опере «Иоланта»
в постановке Мариинского театра. Петербург, 1892 год**

**М. И. Фигнер в роли Иоланты.
Мариинский театр. Петербург, 1892 год**

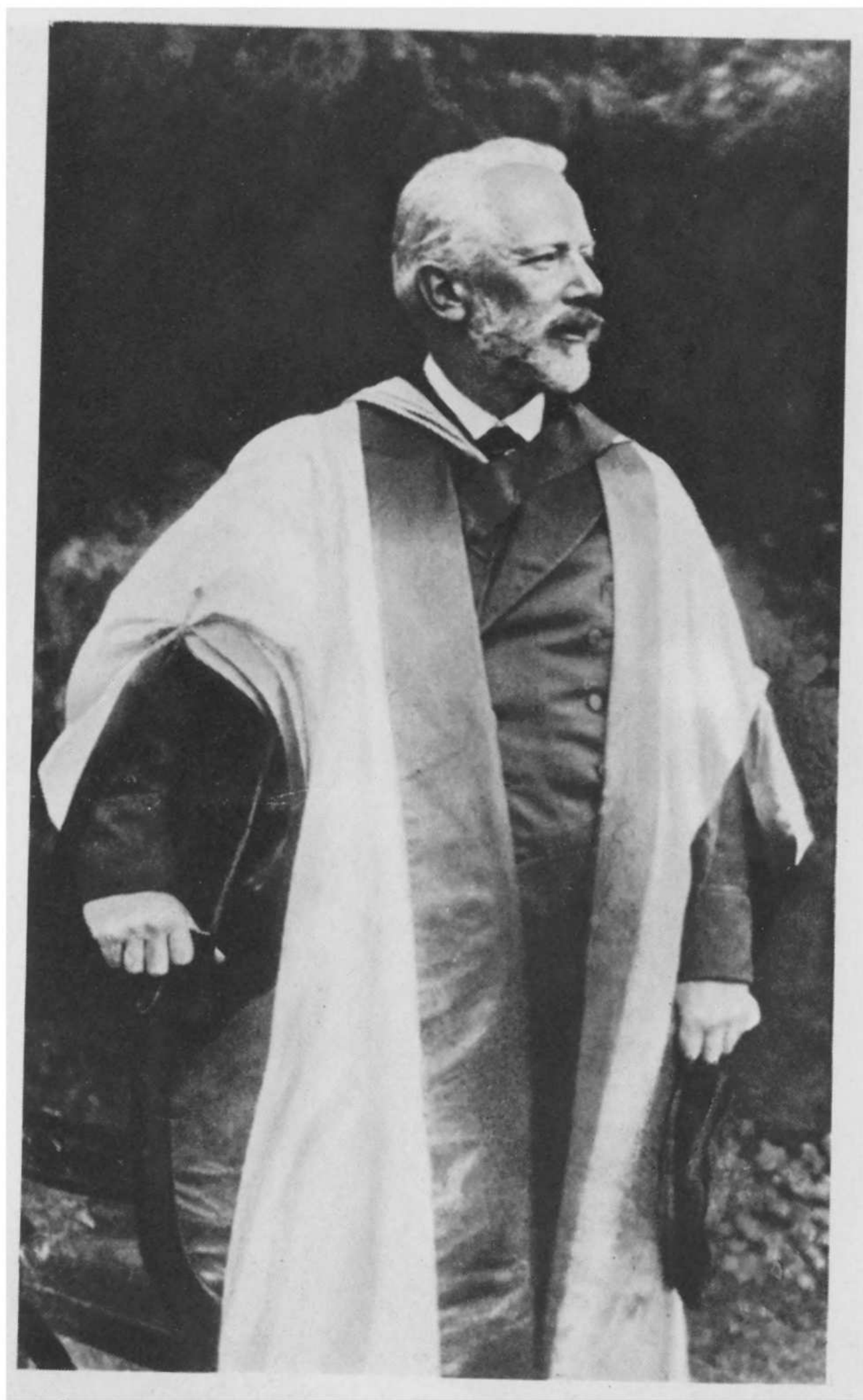


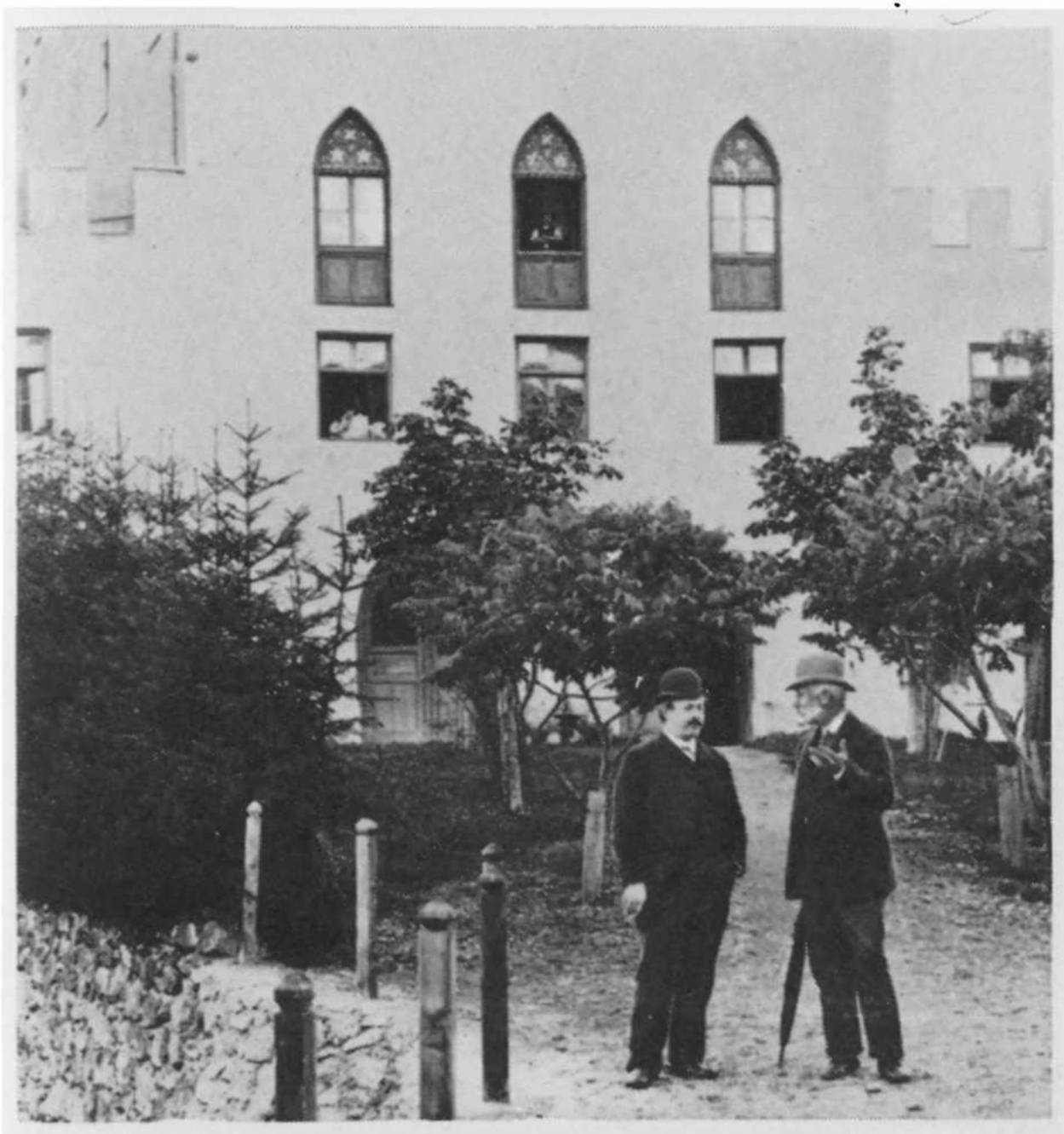




Сцена из балета «Щелкунчик».
Мариинский театр. Петербург, 1892 год

Эскизы художника К. М. Иванова к балету «Щелкунчик»
в постановке Мариинского театра. Петербург, 1892 год



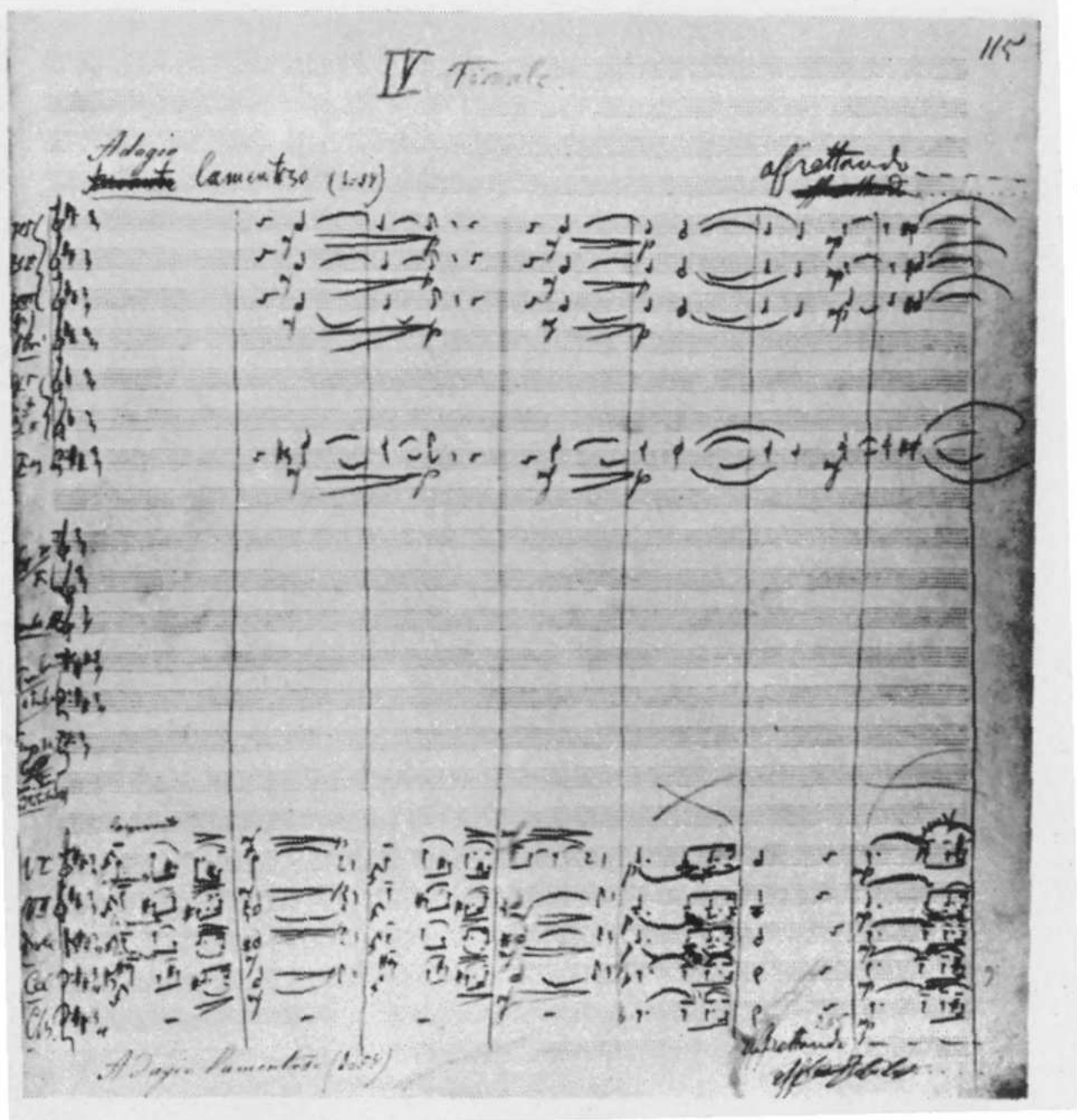


П. И. Чайковский с пианистом В. Л. Сапельниковым в Иттере — замке в Тироле, где жила Софья Ментер, 1892 год

П. И. Чайковский в тоге почетного доктора музыки Кембриджского университета. Кембридж (Англия), 1892 год

«... Истинно великий художник, к какой бы национальности и школе он ни принадлежал, является, прежде всего, художником мировым, составляющим достояние всех культурных народов и стран. Таков и П. И. Чайковский, едва ли не раньше всех других композиторов (русских.— Г. П.) приобретший крупное мировое значение, которое останется за ним и на будущие времена».

Н. Д. Кашкин



Страница черновой рукописи Шестой симфонии

«Художник Кузнецов написал в Одессе удивительнейший портрет мой».

«Портрет писался спешно, и потому в нем, может быть, нет желательной законченности в деталях, но по экспрессии, жизненности, реальности он, если не ошибаюсь, в самом деле замечателен».

П. И. Чайковский



П. И. Чайковский. Портрет работы художника
Н. Д. Кузнецова. 1893 год

ИМПЕРАТОРСКОЕ
РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

С.-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОТДѢЛЕНИЕ.

XXXV сезонъ, 1893/94 года.

ПЕРВОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ

ПРИ УЧАСТИИ:

Г-жи Аусъ-дерь-Оэ и оркестра подъ управленіемъ

П. И. Чайковскаго

въ Субботу, 16 Октябрю 1893 года.

ПРОГРАММА.

1. Шестая симфонія h-moll П. Чайковскаго.
(въ первый разъ).

I. Adagio.

II. Allegro con grazia.

III. Allegro molto vivace.

IV. Adagio lamentoso.

Антрактъ 10 минутъ.

2. Увертюра къ неоконченной оперѣ
„Кармозина“ Р. Лароши.

Партіи фортепіано вед. Гг. Блуменфельдъ
и Лавровъ.

Сюжетъ оперы заимствованъ изъ комедіи
того же имени Альфреда де Мюссе. Увер-

**Программа. Петербургское отделение Русского
музыкального общества. 1893 год**



Похороны П. И. Чайковского. Петербург,
27 октября 1893 г.

«Шпалера народа тесно стояла вдоль улицы и по мере движения колесницы следовала за ней, что представляло грандиозную картину. Поравнявшись со зданием Публичной библиотеки, я вдруг услышала: „Вот незабвенного несут“. Голос звучал сверху. Я подняла голову и увидела в амбразуре глухого углового окна стоящих на подоконнике несколько простых рабочих...»

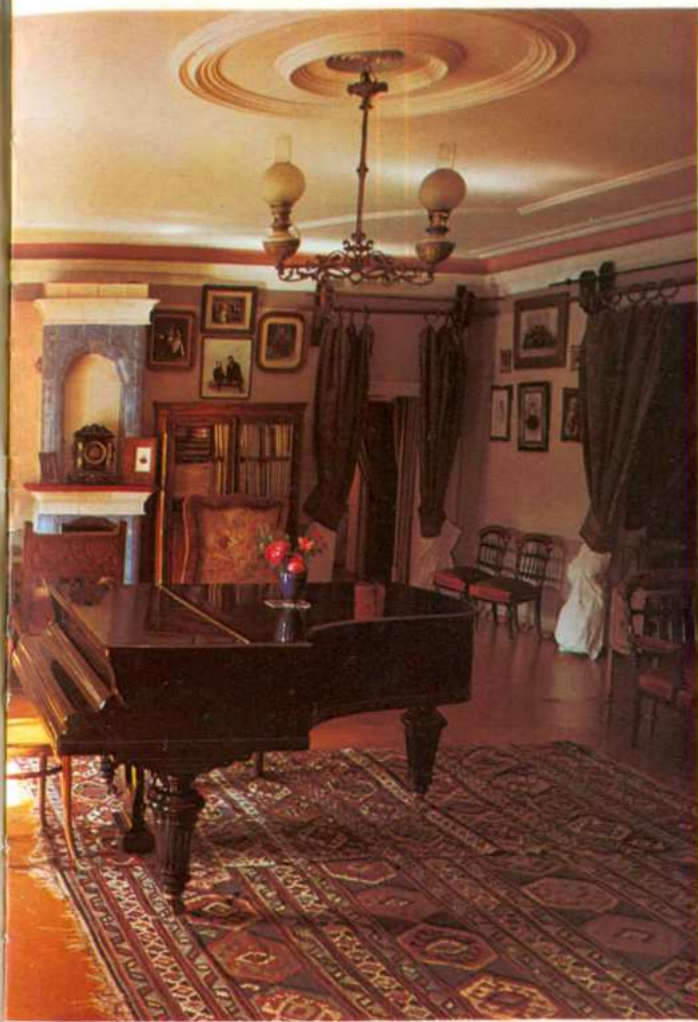
А. В. Панаева-Карцова





Дом в Клину. Здесь П. И. Чайковский жил с мая 1892 года. В 1894 году М. И. Чайковский приобрел дом и создал в нем музей композитора.

→
Общий вид кабинета-гостиной





Письменный стол в кабинете-гостиной, за которым композитор занимался корреспонденцией

Уголок кабинета-гостиной. В центре — портрет отца композитора — И. П. Чайковского





Антонина Васильевна Нежданова и Николай Семенович Голованов выступают в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину, 1942 год

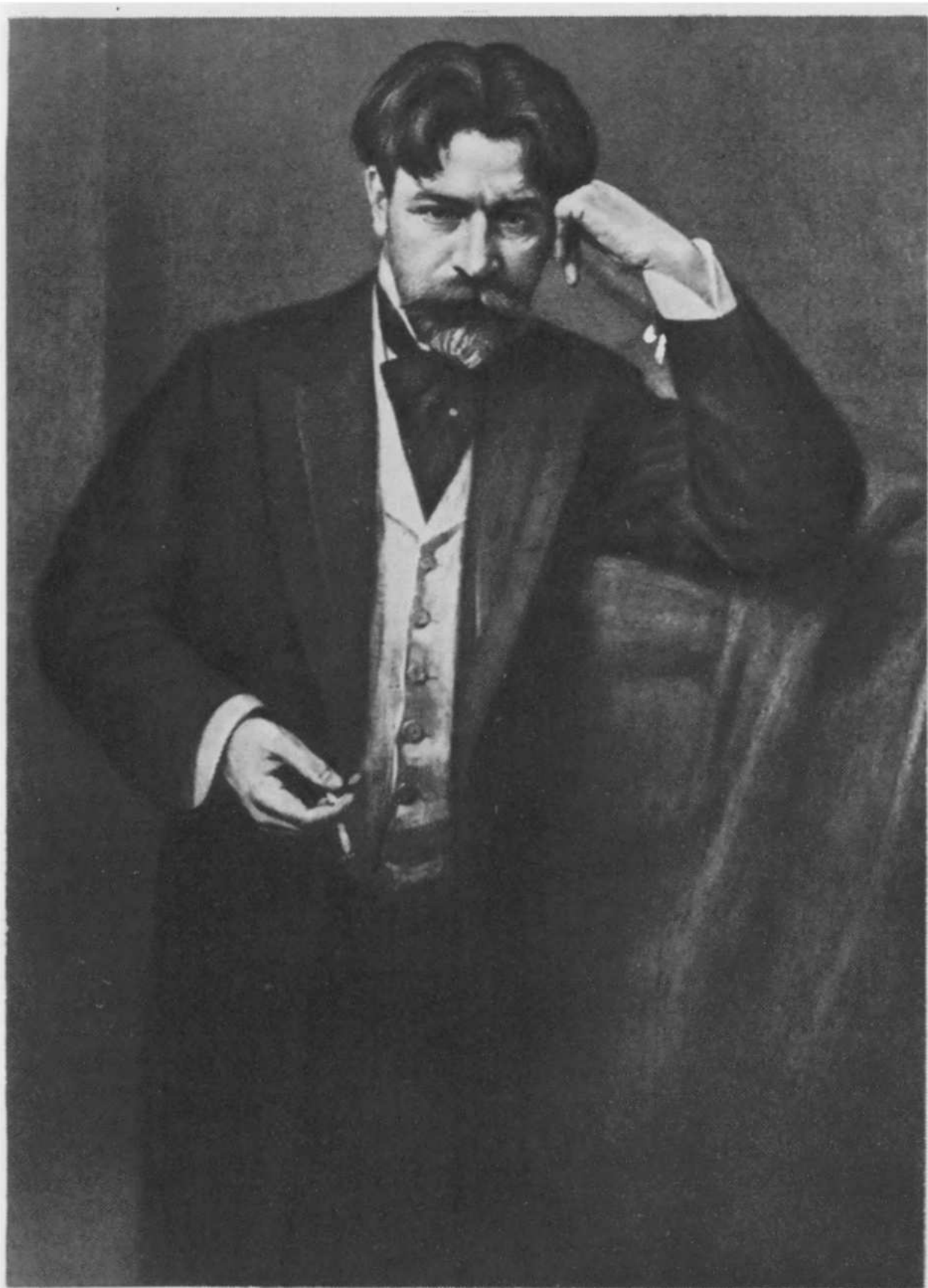


Д. Ф. Ойстрах, С. Н. Кнушевицкий и К. Н. Игумнов
после исполнения трио «Памяти великого художника».
Москва, 1945 год



Игорь Федорович Стравинский

Дирижировал произведениями Чайковского;
на его темы написал балет «Поцелуй феи»



Артур Никиш

Венгерский дирижер, исполнявший симфонические произведения П. И. Чайковского, способствовавший распространению его музыки в различных странах, исполняя симфонические произведения композитора. Дирижировал также оперой «Евгений Онегин».



Л. В. Собинов в роли Ленского
из оперы «Евгений Онегин».
Большой театр. Москва, 1898 год



С. Я. Лемешев — первый исполнитель всех романсов композитора в цикле «Сто романсов Чайковского»





Сцена из первого действия оперы «Евгений Онегин»
в постановке К. С. Станиславского

А. В. Нежданова в роли Татьяны
из оперы «Евгений Онегин».
Большой театр. Москва, 1911 год

«За немногими исключениями, певицы «играют» Татьяну, а Нежданова пела ее и делала это так искусно, талантливо, что пение оказывалось основой, существеннейшим элементом игры, ибо суть пушкинской Татьяны выражена в музыке Чайковского точно, исчерпывающе полно, и вдохновенное проникновение партии вбирает в себя образ целиком».

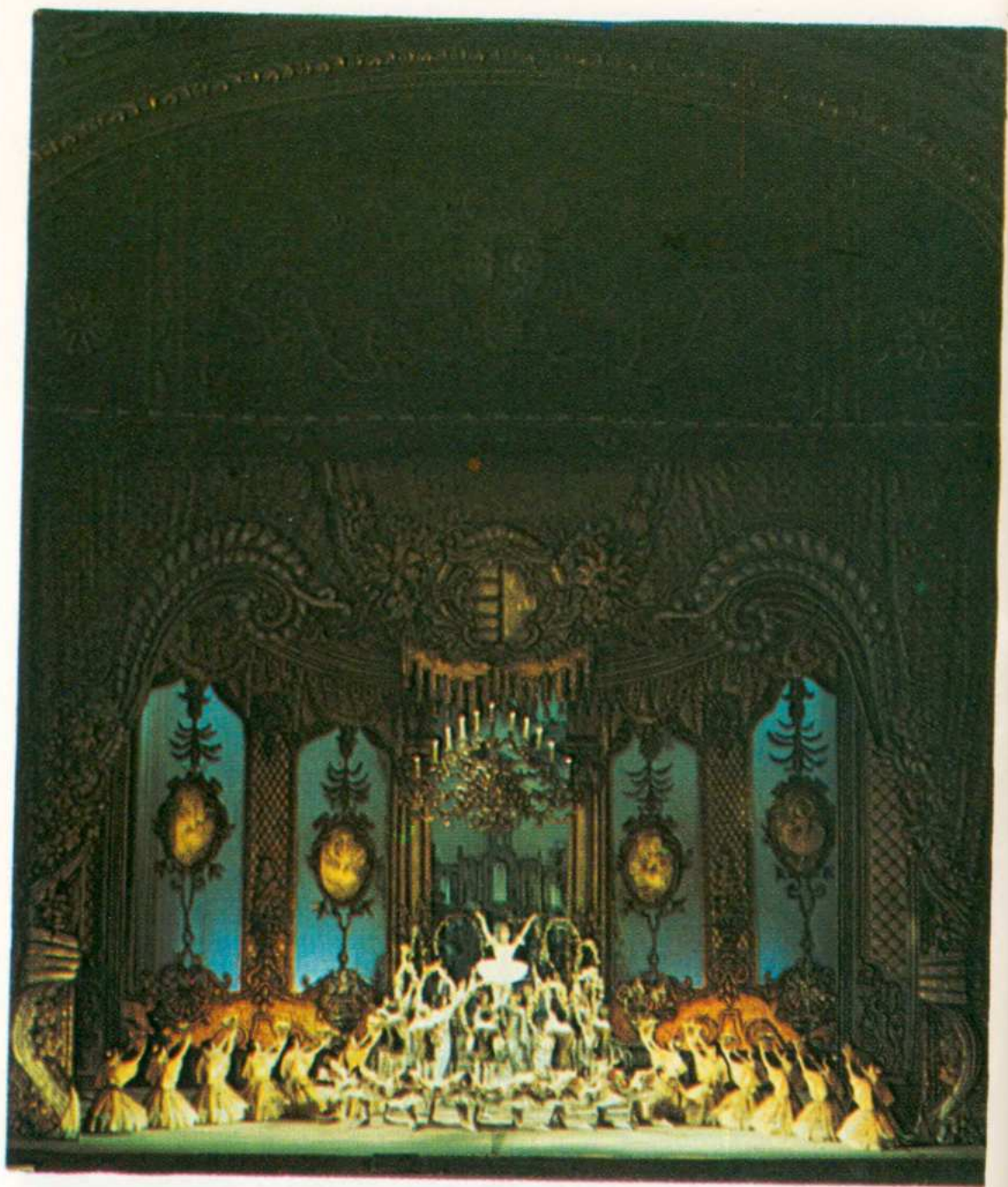
Г. А. Поляновский



Е. Я. Цветкова в роли Кумы из оперы «Чародейка».
Русская частная опера. Москва, 1900 год



М. Д. Михайлов в роли Чуба из оперы «Черевики»
в постановке Большого театра СССР



Сцена из балета «Спящая красавица» в постановке Одесского театра оперы и балета

«Успех „Спящей красавицы“, как известно, рос с каждым представлением. Это одно из тех счастливых музыкально-хореографических произведений, подробности красоты которого все более раскрываются по мере углубления в знакомство с ним. Музыка балета очень быстро стала популярной...»

В. П. Погожев



Концертный зал имени П. И. Чайковского в Москве.
Здесь очень часто звучит музыка композитора



Открытие Первого Международного конкурса музыкантов-исполнителей имени П. И. Чайковского в Москве. Большой зал консерватории имени П. И. Чайковского, 1958 год



Памятник П. И. Чайковскому перед зданием Московской консерватории имени П. И. Чайковского

Ильич, как вспоминает его брат Модест, снова стал весел, бодр. Он словно снял груз со своей души, высказав все, что наболело,— все сомнения, противоречивые размышления, остроту воспоминаний о светлых образах тех, кого уже нет с ним.

С большим нетерпением ожидал он первого исполнения: как-то прозвучит сочинение, как будет воспринята необычная его форма, будет ли понятен слушателям замысел... А пока что продолжалась работа над Третьим фортепианным концертом. Новое произведение показалось ему слишком затянутым, и он решил сделать его одночастным. В первых числах октября партитура была готова. Остальной материал, куда вошли вторая и третья части той же «забракованной» симфонии «Жизнь», он намеревался позже переработать в другое произведение для фортепиано с оркестром—Анданте и финал, но до отъезда в Петербург на предстоящий концерт он не успел этого сделать (сочинение было подготовлено к печати С. И. Танеевым, который исполнил его впервые, так же как и Третий концерт).

Настали волнующие дни премьеры симфонии.

Во время репетиций и на концерте Петр Ильич заметил, что сочинение не произвело того впечатления, которого он ожидал. Присутствовавшие на премьере петербургские композиторы не скрывали от автора, что симфония не произвела грандиозного успеха, хотя А. К. Лядову, например, она понравилась.

А. К. Глазунов вспоминает, как Чайковский с горечью жаловался ему на то, что «его последнее произведение недостаточно имело успеха и, по-видимому, мало понравилось музыкантам. При этом он сказал, что всегда бывал разочарован после первого исполнения своих последних сочинений, но этот раз он был своим детищем вполне доволен».

После премьеры композитор написал П. И. Юргенсону: «С этой симфонией происходит что-то странное! Она не то чтобы не понравилась, но произвела некоторое недоумение».

Многочисленные отзывы на симфонию, появившиеся 18 октября в прессе, свидетельствовали о непонимании значения и содержания нового сочи-

нения: некоторые из них, высказывая одобрение, ставили ее ниже других симфоний композитора.

22 октября в петербургской «Театральной газете» была напечатана рецензия Г. А. Лароша. Суждение его о Шестой симфонии и о приеме ее публикой очень знаменательно: «В новом произведении нужно прежде всего делать отличие между *материалом* и *формой*. Материал, то есть мелодия и ее контрапунктическая разработка, везде великолепен. Что касается мелодии, то у Чайковского в последние именно годы открылись какое-то особенное богатство, какое-то неистощимое обилие и страстная прелесть тем, и новая симфония в этом отношении достойно примыкает ко всему периоду. Контрапунктическая обработка со своей стороны блистает сжатою энергией и неизменною красотой; как в ловко веденном романе судьба действующих лиц, так и контрапунктических частях *h-moll'*ной симфонии судьба тем постоянно интригует вас, и интерес нигде не ослабевает. Форма же несколько загадочна. „Побочная партия“, то есть вторая тема первого аллегро, имеет характер небольшого самостоятельного *анданте*, заключена и отделена от продолжения необыкновенно прочно, с помощью многократно повторенной каденции; за нею идет какое-то драматическое бурление, вроде тех ритмических и оркестровых приемов, какими в операх изображаются народное волнение, вбегающая толпа и т. п. Потом уже начинается так называемая „разработка“, то есть контрапунктически развитая средняя часть аллегро. Сама побочная партия более в оперном стиле, нежели в симфоническом. Считаю долгом прибавить, что, по моему личному впечатлению, в III части — *аллегро* взаимно чуждые элементы сравнительно более сближаются и сливаются может быть просто потому, что мы уже успели слышать и ту и другую тему. Все же остается представление о чем-то заманчивом и в редкой степени красивом, но выступающим из симфонических рамок. Точно так же заключительная (IV) часть симфонии, *адажио* вместо обычного аллегро или престо, начинающаяся плавною мелодией в мажоре и оканчивающаяся в миноре, глухим *morendo* в самом низком регистре оркестра, как

будто бы сопровождает нечто, совершающееся на сцене, например, медленное угасание жизни героя; точно так же и здесь, при необычной красоте мелодии чувствуется характер не симфонический, а оперный. Нельзя сказать того же о двух средних частях симфонии, на мой взгляд (при всех красотах частей первой и последней) составляющих жемчужины партитуры. В них музыка живет на одних собственных средствах и производит вполне эстетическое впечатление, не смущая слушателя представлением о сфере смешанной и пограничной с нею...

Скажу несколько теплых слов о публике. Она держала себя как бы на *иностранный* манер: не разговаривала, не шумела, слушала с величайшим вниманием и аплодировала скупно (хотя *при первом появлении* приняла Чайковского восторженно) ...Я почувствовал к публике уважение, которое, сказать по правде, она мне редко внушает. Если она сегодня не раскусила *Шестой симфонии* Чайковского, она завтра, послезавтра сблизится с нею и, в конце концов, полюбит ее. Во всяком случае она была занята именно тем, для чего пришла, то есть музыкой».

На следующий день после премьеры Петр Ильич, подготавливая партитуру к отправке в Москву, сделал еще некоторые исправления и задумался над титульным листом. Оставлять название симфонии «программная» ему не хотелось, хоть он и говорил уже многим об этом названии, но раскрывать содержание программы вовсе был не намерен. Модест Ильич подсказал ему другое название — «трагическая», что совсем уже не понравилось композитору. Но тут вдруг родилось еще одно — «Патетическая». Это Петр Ильич нашел вполне соответствующим замыслу и написал его на титульном листе.

Теперь можно отсылать рукопись Юргенсону. Вот и окончено еще одно произведение. Впереди — новые замыслы: опера, симфонические сочинения. 4 декабря предстоит дирижировать московской премьерой *Шестой симфонии*, а затем — выступления с концертами в Одессе. Надо написать антрепренеру И. Н. Грекову: «Потрудитесь назначить время моего

пребывания среди Вас между 15 декабря и 5 января, причем имейте в виду, что более недели остаться не могу...»

Но болезнь, начавшаяся внезапно 21 октября, оказалась смертельной. Холера, уносившая в 90-х годах сотни жизней петербуржцев и жителей других городов, 25 октября унесла и жизнь Петра Ильича Чайковского.

Концертами в Петербурге и Москве, в различных культурных центрах России соотечественники почтили память великого русского композитора. Снова и снова звучало его последнее сочинение.

«...Патетическая симфония есть одно из величайших созданий ее автора, показывающее, что мы лишились его в то время, когда его талант достиг высшей точки своего развития и полнейшей зрелости»,— писал Н. Д. Кашкин.

«...Эта симфония есть высшее, несравненнейшее создание Чайковского. Душевные страдания, замирающее отчаяние, безотрадное, грызущее чувство потери всего, чем жил до последней минуты человек, выражены здесь с силою и пронзительностью потрясающею,—подчеркивал позже В. В. Стасов.— Кажется, еще никогда в музыке не было нарисовано что-нибудь подобное и никогда еще не были выражены с такою несравненною талантливостью и красотою такие глубокие сцены душевной жизни».

Великое наследие

Вся жизнь и творческая деятельность великих мастеров культуры раскрывается будущим поколениям в их наследии. Наследие Петра Ильича Чайковского, посвятившего себя служению одного из прекраснейших искусств—Музыке, поражает исключительной многогранностью и разносторонностью.

Композитор создал сочинения почти во всех музыкальных жанрах: оперы и балеты, симфонии и программные симфонические произведения, концерты и камерно-инструментальные ансамбли, произведения для различных инструментов и, в частности, многочисленные пьесы для фортепиано, хоровые сочинения и кантаты, вокальные ансамбли, романсы и песни; сборник «Пятьдесят русских народных песен», переложенных им для фортепиано в четыре руки. Музыкально-критические статьи; переводы на русский с различных языков текста оперного либретто, статей, учебников; собственный теоретический труд—первый русский учебник «Руководство к практическому изучению гармонии»; дневники, почти пять тысяч писем. Все это составило Полное собрание сочинений композитора из шестидесяти двух томов музыкальных произведений (вышли в свет в 1940—1974 годах; издательство Музгиз—«Музыка») и пятнадцати—литературных произведений и переписки (1953—1981).

Наследие это—не только реликвия. Созданные композитором шедевры, составившие основу русского музыкального репертуара еще в прошлом веке и получившие жизнь за рубежом, ныне—составная часть мировой культуры. Произведения Чайковского идут на сценах всех музыкальных театров, звучат в исполнении всех оркестров, ансамблей, хоров и солистов. Их играют любители музыки и только еще

вступающие в искусство молодые пианисты, скрипачи, виолончелисты. Произведения Чайковского звучат в переложении и для народных инструментов. Музыку его ежедневно можно услышать на всех волнах в эфире — по радио, по телевидению. Она записана на грампластинки фирмами разных стран в интерпретации знаменитых дирижеров, музыкантов-инструменталистов и вокалистов.

Среди исполнителей сочинений Чайковского были русские дирижеры и пианисты С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер, И. Ф. Стравинский; певцы Л. В. Собинов, А. В. Нежданова, Ф. И. Шаляпин.

Известными пропагандистами музыки русского композитора являются зарубежные дирижеры Герман Абендрот (ГДР), Генри Вуд (Англия), Джордже Джорджеску (Румыния), Курт Зандерлинг, Эрих Клейбер и Вильгельм Фуртвенглер (ГДР), Масаси Уэда (Япония), Вилли Ферреро (Италия), Тауно Ханникайнен (Финляндия) и другие.

Выдающимися интерпретаторами сочинений Чайковского стали советские музыканты. Среди них дирижеры Н. С. Голованов, А. В. Гаук, А. Ш. Мелик-Пашаев, Ю. А. Файер, Б. Э. Хайкин, Е. Я. Мравинский, Е. Ф. Светланов, В. И. Федосеев; певцы С. Я. Лемешев, Г. М. Нэлепп, И. С. Козловский, М. О. Рейзен, Е. Е. Нестеренко, В. А. Атлантов, И. А. Архипова, Е. В. Образцова, Т. А. Милашкина; пианисты К. Н. Игумнов, Л. Н. Оборин, Э. Г. Гилельс, С. Т. Рихтер; виолончелисты С. Н. Кнушевицкий, Н. Н. Шаховская; скрипачи Д. Ф. Ойстрах, Л. Б. Коган. Исполнением ролей в балетах Чайковского прославились советские балерины М. Т. Семенова, Г. С. Уланова, Н. С. Дудинская, О. Н. Лепешинская, М. М. Плисецкая, Е. С. Максимова.

Оперы и балеты Чайковского находятся постоянно в репертуаре всех театров Российской Федерации и братских союзных республик. Они были поставлены на сценах и многих зарубежных театров: Праги и Загреба, Дармштадта и Варшавы, Вены и Милана, Берлина и Стокгольма, Барселоны и Софии, Токио и Копенгагена, Бухареста и Брюсселя, Гамбурга и Лондона, Франкфурта-на-Майне и Нью-Йорке, Осло и Брно, Дрездена и Бремена, Цюриха и

Флоренции, Лейпцига и Парижа... Исполнилось желание композитора, чтобы музыка его «распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящихся в ней утешение и подпору».

Поистине огромная, растущая год от года популярность Чайковского коренится в природе его таланта, в том, что его искусство — *демократическое*, адресованное всем, и вместе с тем глубоко *лирическое*, обращенное к каждому в отдельности, идущее от сердца к сердцу. Своеобразный способ высказывания композитора (лирическое преломление содержания, передача любых событий: исторических, социальных; сюжетов: жанрово-бытовых, народных, трагических или юмористических — как чего-то глубоко личного) создавал отличительную особенность — узнаваемость слушателями автора произведения. Вместе с тем своеобразие рождало новаторские художественные образы, которые в свою очередь приводили к переосмыслению традиционных классических форм, архитектоники сочинения и других средств музыкальной выразительности (мелодии, гармонии, оркестровки и т. д.). Выступая истинным реформатором, Чайковский не разрушал традиции, сложившиеся в отечественной и зарубежной музыкальной культуре, а создавал новое на их основе. Однако это *новое*, *свое* качественно изменяло и формы, и средства воплощения содержания.

С именем Чайковского многое в русской, да и в мировой музыке связано со словом впервые. Создание русского симфонизма; новой симфонической формы — трагедийного симфонизма; нового для русской оперы жанра — лирико-психологической драмы; нового жанра в русской музыке — классического балета, оказавшего воздействие на дальнейшее развитие и западноевропейского балета.

Композитор смело сближал симфонический и театральные жанры. Принцип симфонического развития, отражающий концепцию эволюции жизненно-художественных образов, он применял и в опере, и в балете (как жанрах, с его точки зрения, самых демократичных — доступных массам, а не только избранным), и в других формах. А конфликтную драматургию, «зримость» музыкально-сценических

образов вводил в симфонии, программные симфонические произведения, камерные ансамбли и романсы. И каждое из этих произведений отмечено новым прочтением жанра.

Чайковский — «единственный среди симфонистов второй половины XIX века — достиг бетховенской силы в обобщении идей и образов, снова сделал симфонию высшим музыкальным жанром, поднял симфонию на высоту „искусства самых высоких помыслов“, на уровень „эмоциональной философии в звуках“» (Н. В. Туманина).

Обладая совершенной композиторской техникой, Чайковский, по словам Д. Д. Шостаковича, умел поставить ее на службу содержанию: «Горячая кровь всегда пульсировала под сдержанной формой» его произведений.

Сочинения Чайковского, ставшие для композиторов своеобразной «технической энциклопедией» (Шостакович), являются вечным источником высоких реалистических традиций для прогрессивного музыкального творчества. Оказав влияние на творчество композиторов-современников как в России, так и за рубежом, они продолжали свое воздействие и в последующие эпохи, о чем неоднократно писали крупнейшие симфонисты XX века — Стравинский, Прокофьев, Мясковский, Шостакович.

Видя долг художника в умении всматриваться в жизнь, высвечивать позитивное, верить в высокое человеческое предназначение, Чайковский и в философских концепциях своих произведений был гуманистичен и прогрессивен. В музыке своей он раскрывал страстный порыв к счастью, к свободе личности; воспевал красоту возвышенной любви, «мотив света» (по его словам), преклонение перед величием и могуществом природы, упоенность ею и обретение в ней нравственной силы, душевного равновесия. Каковы бы ни были препятствия на пути человека к счастью познания вдохновенной любви, радости творчества — жестокие, грозные, неумолимые и трагически-безысходные, герой его произведений неустанно борется и преодолевает эти препятствия, даже если во имя идеи приходится погибнуть. Он не сдается, и он — победитель.

Музыка Чайковского глубоко национальна и, как справедливо отмечал Н. Д. Кашкин, композитор является истинно национальным «не только потому, что у него в музыке очень часто слышатся отголоски русской песни в ее характернейших проявлениях или что он брал иногда подлинные русские народные мелодии в основу своих композиций, но по всему своему внутреннему складу и миросозерцанию». Сам же Петр Ильич признался однажды: «Что касается вообще русского элемента в моей музыке, то есть родственных с народной песнью приемов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства самого раннего проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки, что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я русский в полнейшем смысле этого слова».

Как национальный праздник отмечалось столетие со дня рождения Чайковского в 1940 году. Совнарком Союза ССР издал специальное Постановление об ознаменовании этой даты и увековечении памяти композитора: воздвигнуть памятник в Москве; издать полное собрание сочинений; присвоить его имя музыкальному училищу в Воткинске, музыкальной школе в Клину, только что построенному Концертному залу в Москве; переименовать Новинский бульвар в Москве в улицу имени Чайковского; учредить стипендии на композиторских факультетах в консерваториях Москвы, Ленинграда, Киева и Тбилиси; выпустить юбилейные марки с изображением композитора. Имя Чайковского с 1940 года стали носить Московская и Киевская консерватории, а затем и Пермский театр оперы и балета. Ежегодно у памятника композитору, перед зданием Московской дважды ордена Ленина государственной консерватории имени П. И. Чайковского, на улице Герцена 13, проводится торжественное открытие Праздника песни в Москве.

Местом активной музыкально-общественной жизни стал Дом-музей П. И. Чайковского в Клину. За счастье почитают для себя выступление в памятные дни 7 мая и 7 ноября (по старому стилю

Петр Ильич родился 25 апреля, скончался 25 октября) в гостиной композитора выдающиеся музыканты, исполняя его сочинения. В подмосковный город стекаются миллионы людей, тянутся их сердца и помыслы. Это дом, любимый народом. В течение только одного года сюда приходят около двухсот тысяч человек. В концертном зале, построенном рядом с Домом-музеем, проводятся фестивали музыкального искусства.

Все большее число почитателей Чайковского посещает Дом-музей композитора, находящийся на его родине в Воткинске, и литературно-мемориальный музей А. С. Пушкина и П. И. Чайковского в Каменке. А в городе Чайковском, расположенном на Воткинском водохранилище, проводится ежегодно фестиваль музыкального искусства — один из самых массовых праздников в стране. В организации его участвуют многие видные советские композиторы, музыковеды, музыканты-исполнители.

Начиная с 1958 года, раз в четыре года, в Москве проходит традиционный Международный конкурс музыкантов-исполнителей имени П. И. Чайковского. «Музыкальной весной мира» называют этот праздник искусства. Он стал событием мирового значения не только потому, что является одним из самых авторитетных международных соревнований, но и потому, что свидетельствует о неиссякаемой силе воздействия музыки одного из величайших композиторов мира, прославившего русское музыкальное искусство на все времена. Вместе с тем конкурс стал одновременно национальным и интернациональным соревнованием, так как музыка Чайковского признана достоянием мировой культуры.

Многожанровость творчества гения русской музыкальной классики позволила создать уникальный конкурс, в котором могут принимать участие музыканты разных специальностей, в отличие от конкурсов имени Н. Паганини в Генуе, имени Г. Венявского в Познани, имени Ф. Бузони в Больсано, конкурс вокалистов в Тулузе, дирижеров в Риме, виолончелистов имени А. Дворжака в Праге.⁹ Другой особенностью конкурса имени Чайковского является включе-

ние в программы выступлений не только сочинений композитора, имя которого он носит (подобно конкурсам Баха, в Лейпциге, Ф. Шопена — в Варшаве, Р. Шумана — в Цвиккау), но также произведений композиторов, представляющих различные стили и эпохи — от классики до современности.

«Разнообразие программы помогает музыкантам шире показать свои возможности, ярче проявить индивидуальность, — отметил Р. Капорали (Италия), член жюри конкурса пианистов (1982). — Немаловажным мне представляется и то, что в качестве обязательного включено исполнение произведения композитора той страны, которую представляет конкурсант».

В Первом конкурсе имени Чайковского (1958) участвовали скрипачи и пианисты, во Втором (1962) появилась еще одна специальность — виолончель, начиная с Третьего (1966) в нем стали выступать и вокалисты. В этом конкурсе могли бы состязаться и дирижеры. Заметим также, что в Международном конкурсе артистов балета в Москве в программу входит исполнение фрагментов из балетов Чайковского «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик».

Программа московского соревнования — отражение лучших традиций русской и советской исполнительской культуры. Конкурс дал «путевку в жизнь» многим советским и зарубежным музыкантам.

От конкурса к конкурсу расширяется география его участников. Так, например, среди лауреатов и дипломантов только седьмого конкурса были представители Российской Федерации, Грузинской, Армянской, Украинской, Эстонской и других национальных и автономных республик нашей многонациональной страны, а также представители зарубежных стран: Австрии, Болгарии, Бразилии, Великобритании, Вьетнама, Канады, КНДР, Новой Зеландии, Норвегии, Польши, Румынии, США, ФРГ, Филиппин, Финляндии, Франции, Чехословакии, Югославии, Японии.

«С каждым разом масштабы конкурса, его размах и авторитет ощутимо возрастают. Этот конкурс способствует укреплению и развитию взаимопонима-

ния между музыкантами разных стран мира. Ведь язык музыки — самый интернациональный, он доходит до сердца каждого, рождая в нем добрые, гуманные чувства», — говорил почетный гость Седьмого конкурса имени Чайковского министр культуры и информации СРВ Нгуен Ван Хиеу.

«В Москве собрались в эти дни представители разных социально-политических систем. Мы видим, как в Советском Союзе любят музыку, как всемерно способствуют ее развитию. Советский народ трудится ради мира на земле, и, находясь в дни конкурса в Москве, мы имели возможность убедиться в этом», — сказал президент Международного конкурса имени Г. Кассадо во Флоренции П. Фарулли (Италия). «Очень важно и то, что молодые музыканты, приехавшие в Советский Союз из капиталистических стран, познакомились с искусством социалистических стран, проникнутым идеями социалистического реализма», — отмечал после Первого конкурса имени Чайковского болгарский композитор Панчо Владигеров.

По сложившейся традиции открытие конкурса проходит в Кремлевском Дворце съездов, где от имени Советского правительства министр культуры приветствует участников состязания и гостей, приехавших со всех континентов земного шара. «В условиях нашей страны, где так высока роль содержательного, одухотворенного человечностью, подлинно революционного, новаторского искусства, призванного служить народу, выражать его мысли и чаяния, утверждать благородные идеалы созидания, прогресса, духовные богатства, высокая культура стали достоянием всех и каждого, — подчеркивалось в приветствии Седьмому конкурсу. — Приобщение миллионов и миллионов людей к миру прекрасного явилось практическим претворением в жизнь известного ленинского тезиса — „Искусство принадлежит народу“, получившего законодательную силу в новой Конституции».

Для выступления участникам конкурса предоставляются лучшие концертные эстрады Москвы — Большой зал консерватории, Концертный зал имени П. И. Чайковского; для репетиций — аудитории кон-

серватории, носящей имя композитора. Лучшие советские симфонические оркестры (Государственный симфонический оркестр СССР, Московский академический оркестр филармонии, Большой симфонический оркестр Центрального телевидения и Всесоюзного радио) под управлением известных дирижеров выступают с музыкантами на втором и третьем турах конкурса.

Соревнования музыкантов широко пропагандируются по Центральному телевидению и Всесоюзному радио. Перед миллионами любителей музыки разных национальностей, разных возрастов разворачивается панорама состязания исполнителей. Для каждого из них почетно участие в этом конкурсе. За прошедшую четверть века в жюри конкурса принимали участие самые прославленные музыканты всех стран, а в соревновании — лучшие из лучших молодых исполнителей. Их привлекает в столицу Советского Союза прежде всего музыка великого композитора. «...Эта музыка,— писал в буклете к Первому конкурсу Д. Д. Шостакович,—отражая красоты и богатства духовного мира русского человека, вместе с тем явление подлинно интернациональное, оказывающее влияние на развитие культур и народов. Согревая неугасимой любовью к людям, она пробуждает высокие и благородные чувства».

Музыка Чайковского учит доброте, пониманию прекрасного в жизни, в природе, в искусстве. Она учит любить свою Родину, осмысливать и ценить ее историю, ее достояние и ценности. Она помогает формированию гармоничной личности человека. Ее играют и поют, слушают и изучают. Она звучит всюду — в прославленных театрах и концертных залах, в кружках самодеятельности и на занятиях университетов культуры. Она с нами в будни и праздники. Она с людьми разных народов и стран. Она передается из поколения в поколение, и в этом — залог ее будущности.

Что читать о П. И. Чайковском

Чайковский П. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 2. М., 1953; т. 3-А. М., 1957; т. 5. М., 1959; т. 6. М., 1961; т. 7. М., 1962; т. 8. М., 1963; т. 9. М., 1965; т. 10. М., 1966; т. 11. М., 1966; т. 12. М., 1970; т. 13. М., 1971; т. 14. М., 1974; т. 15-А. М., 1976; т. 15-Б. М., 1977; т. 16-А. М., 1978; т. 16-Б. М., 1979; т. 17. М., 1981

Воспоминания о П. И. Чайковском (сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. Ред. В. В. Протопопов). 3-е изд.—М., 1979; 4-е изд.—Л., 1980

Альшванг А. П. И. Чайковский. 3-е изд.—М., 1970 (Классики мировой музыкальной культуры)

Асафьев Б. О музыке Чайковского. Избранное.—Л., 1972

Давыдов Ю. Записки о П. И. Чайковском.—М., 1962

Должанский А. Музыка Чайковского. Симфонические произведения. Научно-популярные очерки.—Л., 1960

Житомирский Д. Балеты П. И. Чайковского. 2-е изд., М., 1957

Кашкин Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском.—М., 1954

Кашкин Н. Д. Избранные статьи о П. И. Чайковском.—М., 1954

Ларош Г. Избранные статьи, вып. 2. П. И. Чайковский.—Л., 1975

Оперы П. И. Чайковского. Путеводитель.—М., 1970

Туманина Н. Чайковский. Путь к мастерству.—М., 1962

Туманина Н. Чайковский. Великий мастер.—М., 1968

Содержание

<i>К читателю</i>	<i>5</i>
<i>«...Нет другой дороги, как музыка»</i>	<i>7</i>
<i>Многогранное дарование</i>	<i>23</i>
<i>Талант принадлежит народу</i>	<i>40</i>
<i>Неустанный поиск</i>	<i>54</i>
<i>«...Пойду своим путем»</i>	<i>72</i>
<i>По завету Глинки</i>	<i>93</i>
<i>Артист — своей Родине</i>	<i>116</i>
<i>В зените славы</i>	<i>143</i>
<i>Великое наследие</i>	<i>181</i>
<i>Что читать о П. И. Чайковском</i>	<i>190</i>

ИБ № 3143

Библиотечная серия

Галина Алексеевна Прибегина

**ПЕТР ИЛЬИЧ
ЧАЙКОВСКИЙ**

Редактор Т. Коровина

Худож. редактор Ю. Зеленков

Техн. редактор С. Белоглазова

Корректор Н. Горшкова

Подп. в наб. 17.05.82. Подп. в печ. 03.12.82.

Формат бумаги 70×90¹/₃₂

Бумага офсетная № 1

Гарнитура школьная. Печать офсет.

Объем печ. л. (вкл. илл.) 10,0

Усл. п. л. (вкл. илл.) 11,7

Уч.-изд. л. (вкл. илл.) 14,06

Тираж 50 000 экз. (2-й завод 20 001—50 000 экз.)

Изд. № 11720

Зак. № 121. Цена 1р. 70 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 5

**Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.**

Москва, Мало-Московская, 21