

ЧАЙКОВСКИЙ

Е. РУЧЬЕВСКАЯ

Петр Ильич
ЧАЙКОВСКИЙ
1840-1893

Краткий очерк жизни
и творчества

ПОПУЛЯРНАЯ МОНОГРАФИЯ

Издание 2-е, переработанное



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Ленинградское отделение • 1978

Р $\frac{90108-646}{026(01)-78}$ 610-78

© Издательство «Музыка», 1978 г.

Удивительна власть музыки Чайковского.

Покоренные бессмертной ее красотой, мы остаемся на всю жизнь в прекрасном плену. Музыка Чайковского рождает в нас поток свежих, ярких и сильных чувств, духовно обновляющих, смывающих налет обыденности, повседневности. Может быть, никто из русских композиторов XIX века не сказал своей музыкой так много о человеке, его внутреннем мире, духовной жизни; никто с такой силой и остротой не раскрыл трагическую судьбу своего современника.

Жизнь для Чайковского — борьба добра и зла, света и тьмы, человечности и правды против лжи и жестокости, борьба, которая часто кончается трагическим исходом, гибелью героя. Слушая «Пиковую даму» и Шестую симфонию, глубоко потрясенные, мы стремимся снова и снова их слушать, снова пережить вместе с героями и их борьбу, и их гибель. Почему?.. Наверное потому, что испытываем не ужас и отвращение, а прекраснейшее и человечнейшее чувство сострадания, не опустошенность и подавленность, а душевный подъем и готовность к борьбе, действию.

Чайковский не только трагик. Рядом с «Пиковой дамой» и Шестой симфонией стоят светлая, мудрая сказка «Спящая красавица», лучезарный Первый концерт для фортепиано с оркестром. Радость жизни, любовь, счастье, красота природы и человеческих чувств — все, к чему стремится, о чем мечтает человек, выражено в музыке Чайковского с не меньшей силой, чем трагические стороны жизни. Любящий, гневный, мудрый, нежный, протестующий, очень сложный, бесконечно отзывчивый и всегда человеческий — таков Чайковский.

Музыка Чайковского — для всех возрастов. В детстве мы поем «Мой Лизочек», слушаем или играем «Детский

альбом», идем в театр на «Щелкунчика». В юности особенно пленяют «Евгений Онегин», «Лебединое озеро», Первый концерт. Потом открываются «Пиковая дама», симфонии, все новые и новые богатства... И уже взрослыми мы снова возвращаемся к «Щелкунчику», детским песням и начинаем понимать, что эта музыка не только для детей, но и о детях. Музыка Чайковского, как и всякая гениальная музыка, будит в нас сначала чувства, а потом непременно и мысль. Мы начинаем задумываться над судьбами героев, над содержанием, смыслом, которые вложил композитор в произведение. Потом хочется понять, как и почему возникло то чудо, которое мы называем «Пиковой дамой», Шестой симфонией, узнать о художнике-творце.

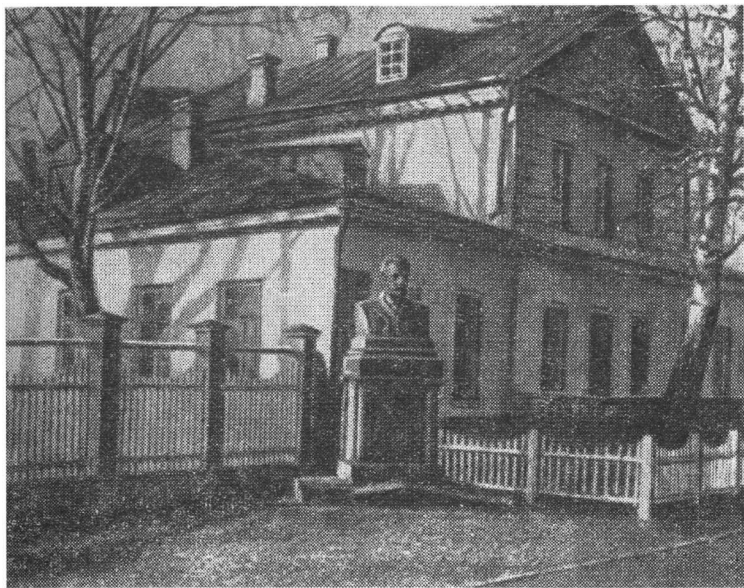
Жизнь Чайковского — это творчество, труд художника страстного, преданного своему ремеслу и, как все гении, самодержавно царствующего в своем искусстве и порабощенного им. Поэтому биография его — это прежде всего история его произведений, история творчества, в котором он сам видел цель, смысл и радость жизни.

ГЛАВА I

ПУТЬ К МУЗЫКЕ

Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля — по новому стилю 7 мая¹ — 1840 года в семье горного инженера, начальника Боткинского завода. Воткинск, где провел детство будущий композитор, представлял собой поселок при заводе, мало чем отличавшийся от деревни. Глухая провинция — ни театров, ни концертов, ни учебных заведений, ни научных учреждений. Но зато в провинции, в деревне, ребенок ближе к природе, к жизни простого народа. И, вероятно, еще в раннем детстве зародилась у Чайковского страстная, вдохновенная любовь к русской природе, к русскому человеку. Именно здесь широко и привольно лилась народная песня и звучала выразительная, напевная, яркая крестьянская русская речь.

¹ В дальнейшем все даты приводятся по старому стилю.



Воткинск. Дом, в котором родился П. И. Чайковский.

В простой народной песне музыка открылась чуткому уху будущего композитора в своей безыскусственной, чистой, первозданной красоте. Лучше всего о значении этих детских впечатлений пишет сам Чайковский: «Что касается вообще русского элемента в моей музыке, т. е. родственных с народною песнею 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».

Чайковский получил воспитание, начальное образование, основы культуры в семье. Семья была большая и, как всегда бывает в многодетных семьях, мальчика не баловали. Его любили и ласкали, воспитывали и учили, как и всех остальных детей. Жизнь семьи, ее обстановка, уклад, отношения членов ее между собой, словом все, что составляет дух, атмосферу семьи, имело громадное

влияние на ребенка, способствовало развитию тех черт характера, тех свойств личности, которые во многом определили его и как человека и как художника.

Кто были родители Чайковского, какие это были люди? Вот что пишет о них брат композитора Модест Ильич, автор трехтомной книги «Жизнь Петра Ильича Чайковского». Отец — Илья Петрович — «был необыкновенно, по отзывам всех знавших его, симпатичный, жизнерадостный и прямодушный человек. Доброта или, вернее, любвеобильность составляла одну из главных черт его характера. В молодости, в зрелых годах и в старости он совершенно одинаково верил в людей и любил их. Ни тяжелая школа жизни, ни горькие разочарования, ни седины не убили в нем способности видеть в каждом человеке, с которым он сталкивался, воплощение всех добродетелей и достоинств». Этот мягкосердечный, беспредельно доверчивый человек был превосходным специалистом в своей области. О матери Модест Ильич пишет так: «В противоположность своему супругу Александра Андреевна в семейной жизни была мало изыскательна в теплых чувствах и скупа на ласки. Она была очень добра, но доброта ее, сравнительно с постоянной приветливостью мужа ко всем и всякому, была строгая, более выказывавшаяся в поступках, чем на словах». Глубокая взаимная любовь и уважение связывали родителей Чайковского, и это определяло отношения остальных членов семьи, дружной, сплоченной и счастливой. Чайковский унаследовал некоторые черты характера своих родителей: мягкость, обаятельность отца и глубину чувств матери, соединенную со сдержанностью и застенчивостью, ненавистью к лжи, позе, аффектации.

В детстве громадное влияние на Чайковского имела воспитательница старших детей Фанни Дюрбах. Нравственные, душевные качества этой совсем еще молодой женщины, привлекали к ней симпатии всех членов семьи. Фанни обладала, по-видимому, педагогическим талантом, наблюдательностью, чуткостью. Именно она заметила в мальчике особенные, отличавшие его от других детей черты душевного склада, одаренность и восприимчивость: «В классе нельзя было быть старательнее и понятливее; во время рекреаций же никто не выдумывал более веселых забав; во время общих чтений для развлечения никто не слушал внимательнее, а в сумерках под праздник, когда

я собирала своих птенцов вокруг себя и по очереди заставляла рассказывать что-нибудь, никто не фантазировал прелестнее... Его любили все, потому что чувствовали, как он любил всех. Впечатлительности его не было пределов, поэтому обходиться с ним надо было очень осторожно. Обидеть, задеть его мог каждый пустяк. Это был *стеклянный ребенок*».

Едва ли не главная черта в Чайковском-ребенке — его способность к сильным, глубоким чувствам, необыкновенная чуткость. Отсюда и чувствительность ко всяким проявлениям черствости, душевной грубости, незащитность, застенчивость, мимозность. Отсюда же и громадная потребность в любви и привязанности близких людей, доброта, нежность и отзывчивость по отношению к ним — качества, которые сохранились в нем на всю жизнь. Больше всех на свете мальчик любил мать. Это была та идеальная любовь, которую описывает в «Детстве» Лев Толстой. Смерть матери — Чайковскому было тогда четырнадцать лет — оставила неизгладимый след в его сознании. «Ровно двадцать пять лет тому назад, — писал Чайковский в 1879 году, — в этот день умерла моя мать. Это было первое сильное горе, испытанное мною. Каждая минута этого ужасного дня памятна мне, как будто это было вчера».

Восприимчивость, впечатлительность, которые отметила Фанни Дюрбах в Чайковском-ребенке, определили и силу любви, привязанности к музыке, слышанной им в детстве. Детские впечатления не только сохранились в памяти на всю жизнь, но и повлияли на музыкальные вкусы Чайковского, когда он стал уже композитором, мастером. А впечатления эти были — народные песни, пение матери, игра механического инструмента — оркестрины. В исполнении матери он, между прочим, слышал популярного «Соловья» Алябьева и на всю жизнь сохранил к нему трогательную любовь. Позже, уже в Петербурге, Чайковский впервые услышал в оперном театре «Ивана Сусанина» Глинки, а затем — «Дон-Жуана» Моцарта. «Судьба натолкнула меня в юношеском возрасте на Моцарта и через него открыла мне неведомые горизонты бесконечной музыкальной красоты...» — вспоминал он через много лет. Конечно, все величие дела Глинки, значение его творчества для русской музыки он понял лишь через много лет, но это детское впечатление, радость, пережи-

тую на спектакле, уже ничто не могло заслонить. Моцарт и Глинка остались на всю жизнь самыми любимыми композиторами.

Во многих семьях принято было учить детей музыке — это было частью светского воспитания; считалось, что дети должны уметь играть «для себя». Учили игре на рояле и всех детей в семье Чайковских, отнюдь не предполагая сделать кого-нибудь из них профессионалом-музыкантом. Музыкальность проявилась в Чайковском довольно рано. Когда ему было четыре года мать заметила с каким любопытством и восторгом он слушает музыку и пригласила в дом учительницу Марью Марковну Пальчикову. Это была самоучка пианистка из крепостных. Она-то и преподала будущему автору «Пиковой дамы» первоначальные основы его искусства. В четырехлетнем возрасте он сочинил вместе с сестрой Сашей первую свою пьеску под названием «Наша мама в Петербурге». В восемь лет он довольно хорошо играл и импровизировал на рояле.

Будущий композитор отличался от других детей не только одаренностью, но и отношением к музыке. «Я — никогда не покидаю фортепиано, которое меня очень радует, когда я грустен», — пишет Фанни Дюрбах девятилетний мальчик. Занятия музыкой для него не забава, не обязанность, а внутренняя потребность, источник красоты, радости, сильных переживаний. Но истинный его талант, творческий гений, был еще скрыт и незаметен для окружающих. В его сознании подспудно происходила непрерывная работа внутреннего слуха, музыкальной мысли, не находившей еще выхода, не принимавшей реальной отчетливой формы. Порой внутренняя музыка преследовала его настойчиво и тягостно. «Она не дает мне покоя», — жалуется мальчик. Однажды он порезал себе руку, выбивая пальцами на оконном стекле ритм понравившейся музыкальной фразы.

Первые годы жизни Чайковского прошли мирно, счастливо. Потом начались огорчения — разлука с любимой воспитательницей и отъезд из тихого Воткинска, сначала в Петербург, затем снова на Урал, в Алапаевск, и, наконец, первое горе — разлука с семьей. Когда мальчику исполнилось десять лет, пришло время серьезно подумать о его образовании. В конце августа 1850 года Александра Андреевна привезла сына в Петербург. Первоначально предполагалось поместить его в Горный кор-



Семья Чайковских в 1848 г. Сидят: мать — Александра Андреевна, сестра Александра, брат Ипполит, отец — Илья Петрович; стоят: Петр Ильич, сестра Зинаида, брат Николай.

пус, сделать из него инженера. Там уже учился старший брат Николай. Но, по-видимому, зная склонность мальчика к искусству, музыке, родители решили все же дать ему гуманитарное образование. Выбор пал на училище правоведения, где, кроме обязательных наук (юридических и словесности), были музыкальные классы для желающих.

Болезненно пережил мальчик разлуку с родным домом, с семьей, расставание с любимой матерью. Брат композитора Модест Ильич так описывает эту сцену: «Припав к матери, он не мог оторваться от нее. Ни ласки, ни утешения, ни обещания скорого возвращения не могли действовать. Он ничего не слышал и не видел и как бы слился с обожаемым существом. Пришлось прибегнуть к насилию, и бедного ребенка должны были отрывать от Александры Андреевны. Он цеплялся за что мог, не желая отпускать ее от себя. Наконец это удалось. Она с дочерьми села в экипаж. Лошади тронули, и тогда, собрав последние силы, мальчик вырвался из рук Кейзера и бросился с криком безумного отчаяния бежать за тарангасом, старался схватиться за подножку, за крылья, за что попало, в тщетной надежде остановить его... Никогда в жизни без содрогания ужаса Петр Ильич не мог говорить об этом моменте». Так окончилось детство и тихая семейная провинциальная жизнь.

Наступило отрочество, годы учения. Училище правоведения, где Чайковский получил общее образование, было аристократическим учебным заведением, куда принимались только дети дворян. Оно готовило для государственной службы чиновников высшего ранга, воспитанных в духе идеалов «самодержавия, православия и народности». Образование, которое получил Чайковский в училище, было несколько односторонним. На первом месте стояли, разумеется, юридические науки, латынь, словесность. Математике же и особенно естественным наукам не уделялось много внимания. Впоследствии Петр Ильич жалел об этом и стремился пополнять свои знания.

В первое время после отъезда матери Чайковский (он жил у знакомых и был в числе приходящих учеников) чувствовал себя очень одиноким и заброшенным. Через много лет вспоминал он об этом времени, читая случайно найденные детские свои письма: «Я нашел вчера у сестры громадные связки *моих* писем к отцу и матери, писан-

ных когда-то из Петербурга, когда мне было десять и одиннадцать лет и я очутился совершенно одиноким в большом чуждом городе. Трудно передать, какое волнующее впечатление произвело на меня чтение этих писем, перенесших меня почти за тридцать лет, напомнивших мне живо мои детские страдания от тоски по матери, которую я любил какой-то болезненно-страстной любовью». Письма эти полны нежности, ласки, просьб о приезде и... грамматических ошибок. «Но вот уже скоро настанет тот месяц, которого я жду с нетерпением и когда я действительно поцелую Ваши прекрасные ручки; кажется, что тогда я буду как в раю. Извините, милая Мамашенька, что я вас также жду к февралю, но у меня есть какое-то причувствие, что я вас увижу и расцелую. Я вижу, что Коля гораздо тверже меня характером, потому что он не так скучал».

В 1852 году семья Чайковских переехала в Петербург, и Петр Ильич до самого окончания училища жил дома, в семье. Учился он довольно хорошо, но особых надежд не подавал. Что же касается музыки, то занимался ею как дилетант — на большее у него просто не было времени. В продолжение трех лет он брал уроки у известного в то время фортепианного педагога Кюндингера и значительно преуспел в фортепианной технике, так что впоследствии в консерватории был освобожден от занятий по фортепиано. Однако, когда отец композитора спросил однажды Кюндингера, стоит ли его сыну всецело посвятить себя музыке, тот, не задумываясь, ответил отрицательно: он не видел в Чайковском ни композиторского таланта, ни выдающихся исполнительских способностей. Будущее показало, сколь ошибочным было это мнение. Характерно, что впоследствии, когда Чайковский был уже профессором Московской консерватории, Н. Г. Рубинштейн предлагал ему серьезно заняться игрой на рояле и находил у него огромный талант пианиста, но Чайковский, всецело поглощенный творчеством, от предложения Рубинштейна отказался.

Разумеется, в Петербурге Чайковский посещал оперу и балет. Иногда участвовал в домашних спектаклях, исполняя главным образом комические роли. Довольно часто увеселял товарищей-правоведов игрой под танцы и т. д. Словом, его интерес к искусству проявлялся поверхностно, а подлинный творческий дар по-прежнему

оставался скрытым¹. К тому же мальчик был застенчив. Целомудренное чувство заставляло его скрывать от посторонних любопытных ушей «свою музыку», которой он занимался наедине с собой.

Подросток и юноша Чайковский часто проводил время в обществе двоюродных сестер, веселых молодых барышень. Особенно подружился он с Анной Петровной, дочерью дяди Петра Петровича (в замужестве Мерклинг), и сохранил с ней на всю жизнь сердечные, близкие отношения. Вот что пишет А. П. Мерклинг о Чайковском-подростке: «В это время его часто заставляли играть что-нибудь, что он играл по слуху. Он не любил этого и исполнял небрежно, только чтобы отделаться. Помню, меня это поражало. Поражало меня также выражение его детского личика, когда он играл один, для себя, смотря куда-то вдаль и, видимо, не замечая ничего из окружающего».

Окончив училище правоведения, Чайковский в 1859 году был зачислен на государственную службу в департамент Министерства юстиции в чине титулярного советника. Казалось, жизненный путь его предопределен: он будет продвигаться по службе, займет соответствующее положение в свете, дослужится до ордена, до чина статского, а может быть и тайного советника. Так думали, вероятно, все люди, окружавшие Чайковского, его семья, а может быть, и он сам. Началась обычная для светского молодого человека жизнь. Днем служба, не слишком сложная, не слишком обременительная, однообразная и скучная, вечером развлечения — театр, гости, светские разговоры, танцы. Так продолжалось два года. И никто не предполагал, что этот беззаботный, франтоватый, очаровательный молодой человек вдруг превратится в почти нищего студента, будет трудиться днем и ночью, забыв и думать о светских развлечениях.

Начав службу в департаменте, Чайковский скоро понял, что юриспруденция — не для него и он не для юриспруденции. «Из меня сделали чиновника, — и то плохо», — пишет он сестре. И это была правда — чиновник он, действительно, был неважный и по службе не продви-

¹ Единственный известный композиторский замысел Чайковского-подростка — несостоявшаяся опера «Гипербола», шуточная, фантастическая, и Вальс для фортепиано. Позже, уже в 1857—1860 гг. были сочинены четыре весьма слабых романа: «Мой гений, мой ангел», «В полночь», «Песнь Земфиры», «Кто идет».

гался. Служба с ее мелкими интригами, выговорами, замечаниями показалась ему совершенно бесплодной и непривлекательной. Чем дальше, тем сильнее юноша чувствовал пробуждавшийся в нем музыкальный талант, скрытую, почти незаметную для окружающих творческую силу. Назревал кризис, который должен был перевернуть всю жизнь, направить ее по новому руслу.

Непосредственным толчком, ускорившим ход событий, послужил, по-видимому, семейный разговор, происшедший 10 марта 1861 года. В длинном-предлинном письме, где Чайковский описывает недавно уехавшей сестре Александре Ильиничне события последних дней, вплоть до меню, есть несколько многозначительных фраз: «За ужином говорили про мой музыкальный талант. Папаша уверяет, что мне еще не поздно сделаться артистом. Хорошо бы, если так; но дело в том, что если во мне есть талант, то уже, наверно, его развивать теперь невозможно». Невозможно ли? Вот об этом-то и думает Чайковский все последующие месяцы — и летом во время первой поездки за границу, и после возвращения оттуда.

Чайковского взял с собой за границу некто В. В. Писарев, инженер по профессии. При нем Петр Ильич должен был исполнять обязанности секретаря и переводчика. Таинственная «заграница» манила воображение юноши, и он заранее предвкушал все радости поездки: «Путешествие кажется мне каким-то соблазнительным, несбыточным сном». В течение трех месяцев Чайковский побывал в Берлине, Гамбурге, Лондоне, Париже, Антверпене, Брюсселе — объездил почти всю Европу. Поездка разочаровала его. Вести из-за границы — почти сплошь поток критических, иногда насмешливых, иногда довольно язвительных отзывов. «Если я в жизни сделал какую-нибудь колоссальную глупость, то это именно моя поездка», — пишет он сестре, А. И. Чайковской, в октябре 1861 года. Таков итог этого путешествия.

Чайковский был человеком необыкновенно любознательным, жадным до знаний и новых впечатлений. Он безусловно был лишен национальной ограниченности. Отрицательный итог поездки объясняется не его душевной вялостью или «квасным» патриотизмом. Дело в том, что чем больше он предавался светским удовольствиям, тем чаще возникало в нем критическое настроение, склонность к переоценке общепризнанных ценностей. Главную

роль во всем этом, конечно, играла переоценка самого себя, собственного поведения, недовольство, неудовлетворенность пустой и легкомысленной жизнью, которую он вел до сих пор и ничтожество которой особенно осознал именно за границей. Этот «туристский вояж», месяцы проведенные в безделье, показались ему пустыми, ничемными. Может быть, путешествие также было одним из событий, ускоривших разрыв Чайковского со службой и приход в музыку.

После возвращения из Парижа Чайковский поступил в музыкальные классы при Русском музыкальном обществе в Михайловском дворце в Петербурге. Предстояли годы упорного труда и борьбы — в первую очередь с легкомысленным, милым, веселым юношей, которого звали Петр Ильич Чайковский. В письме к сестре он описывает этого юношу — самого себя, как бы со стороны, как бы даже с пренебрежением: «Когда у меня есть деньги в кармане, я их всегда жертвую на удовольствие; это подло, это глупо — я знаю; строго рассуждая, у меня на удовольствие не может быть денег; есть непомерные долги, требующие уплаты, есть нужды самой первой потребности, — но я (опять-таки по слабости) не смотрю ни на что и веселюсь. Таков мой характер». В том же письме перед нами встает и облик другого юноши — волевого, сильного, который собирается завоевать музыку в три года. «Я начал заниматься генерал-басом,¹ и идет чрезвычайно успешно; кто знает, может быть, ты через года три будешь слушать мои оперы и петь мои арии».

За три месяца занятий его уверенность в своих силах еще более окрепла. 4 декабря 1861 года он уже пишет сестре: «Что касается до провинции, то едва ли из Петербурга могу теперь выбраться; я писал тебе, кажется, что начал заниматься теорией музыки, и очень успешно; согласись, что с моим изрядным талантом (надеюсь, ты это не примешь за хвастовство) было бы неблагоразумно не попробовать счастья на этом поприще. Я боюсь только за бесхарактерность; пожалуй, лень возьмет свое, и я не выдержу; если же напротив, то обещаюсь тебе сделаться *чем-нибудь*. Ты знаешь, что во мне есть силы и способности, — но я болен тою болезнью, которая называется

¹ Генерал-бас (гармония) — один из музыкально-теоретических предметов.

обломовщиною, и если не восторжествую, над нею, то, конечно, легко могу погибнуть. К счастью, время еще не совсем ушло».

«Обломовщина» — главный враг — была побеждена очень скоро, и окончательный поворот в музыку произошел осенью следующего, 1862 года, когда Чайковский подал заявление о зачислении его в консерваторию. «Я поступил во вновь открывшуюся консерваторию, и курс в ней начинается на днях. В прошлом году, как тебе известно, — пишет он сестре, — 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, и я не буду иметь тяжкого права роптать на судьбу и на людей».

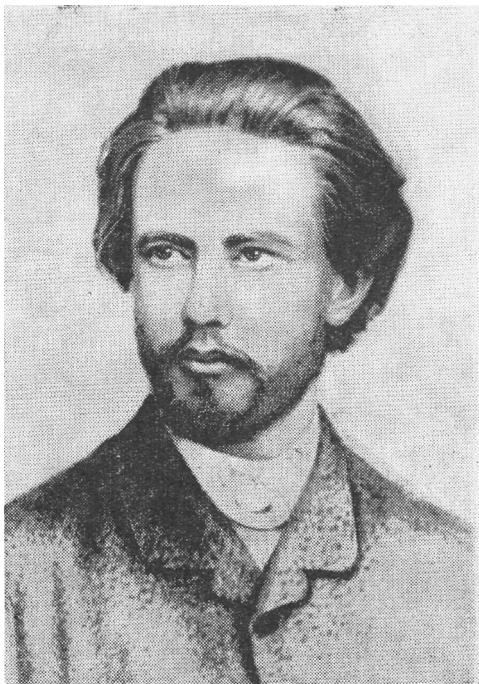
Только тогда, когда Чайковскому исполнился двадцать один год, в нем впервые, но зато с огромной силой, вспыхнуло желание заниматься одним-единственным, самым главным, самым любимым делом — музыкой. Он понял, что такое призвание. Он выдержал и борьбу с самим собой, с «обломовщиной», и борьбу с предрассудками среды и предубеждением близких людей, Почти все, кроме отца, отнеслись к его намерению отрицательно.

Но самое главное препятствие было в другом. В двадцать один год великие музыканты обычно предстают уже в ореоле славы — Бах, Моцарт, Шуберт, Лист в этом возрасте были зрелыми мастерами. Чайковский же умел только недурно играть на рояле, сочинил четыре очень слабых романса и ничего не знал из той сложной, требующей громадного упорства и труда науки, которая называется теорией композиции и без которой путь к мастерству закрыт. Он не зря сомневался — для заурядного таланта начинать в двадцать один год поздно. Нужны были громадная воля, мужество, сила духа, соединенные с гениальными способностями, любовью к искусству и верою в него, чтобы в четыре года из дилетанта сделаться мастером.

Поступив в консерваторию, Чайковский оказался в бедственном положении. Отец его, Илья Петрович, из-за своей безграничной доверчивости лишился всего состояния, с трудом накопленного долгими годами службы,



и не мог обеспечить сына. Поэтому Чайковский на протяжении всех лет занятий в консерватории (до 1865 г.) вынужден был давать частные уроки, заниматься всякого рода приработками (однажды встал вопрос о месте ночного сторожа на Сенном рынке!!), иногда влезать в долги. Весь образ жизни резко переменялся — пришлось отказаться от всяких развлечений. Даже внешность его вскоре изменилась: он оброс русой бородкой и стал похож на разночинца или сельского учителя. Как-то сами собой отпали и многие из прежних знакомств (некоторые знакомые весьма пренебрежительно отнеслись к перемене, происшедшей с Чайковским). По-прежнему он оставался человеком сердечным, отзывчивым, чутким, скромным. С необыкновенным для юноши нежным вниманием опекал младших братьев-близнецов Модеста и Анатолия, заменяя им умершую мать. Но главным содержанием его жизни в этот период была музыка, учение в консерватории.



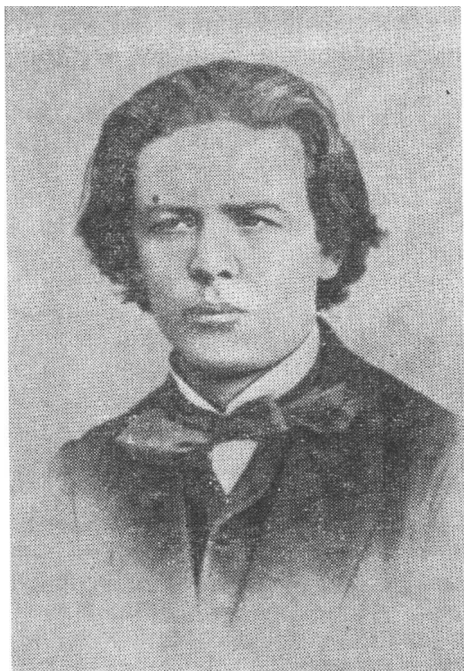
Консерваторская среда, разумеется, была совсем иной, чем в департаменте или в училище правоведения. Здесь Чайковского окружали люди, для большинства которых музыка была уже не развлечением, не забавой, а профессией, делом жизни. Один из консерваторских товарищей Чайковского стал его близким другом, сыграл большую роль в жизни композитора. Это Герман Августович Ларош. Одареннейший музыкант, впоследствии выдающийся музыкальный критик, он первым из современников заметил и оценил композиторский талант Чайковского.

Главными учителями Чайковского в консерватории были Н. И. Заремба и А. Г. Рубинштейн. Заремба — хороший, умелый и знающий профессор. Он мог научить композитора отлично владеть техникой, ремеслом. По убеждениям Заремба был консерватор, приверженец старых добрых традиций и большого влияния на творчество и художественные взгляды Чайковского не имел. Иное дело — Антон Рубинштейн. Задолго до поступления в кон-

серваторию Чайковский находился под обаянием его таланта. Пианист с мировой славой, композитор, организатор Русского музыкального общества и директор первой русской консерватории, человек громадного темперамента, воли, гигантской трудоспособности — таков был учитель композиции и инструментовки. С Рубинштейном Чайковский встречался в консерватории чуть ли не ежедневно, и чем больше задавал учитель, тем добросовестнее и тщательнее выполнял задания ученик, а чем старательнее и трудолюбивее был ученик, тем требовательнее делался учитель. И все же Рубинштейн не смог разглядеть истинные размеры таланта своего ученика ни в годы учения Чайковского в консерватории, ни позже. Можно было ожидать, что Антон Рубинштейн, знавший Чайковского так хорошо, будет и впоследствии его поддерживать и пропагандировать его музыку. Но этого не случилось. Рубинштейн музыки Чайковского не любил и, за исключением некоторых пьес, сочинений его не играл.

Из ученических работ Чайковского сохранилась лишь небольшая часть. Первым самостоятельным произведением его, в котором уже есть художественный замысел, явилась симфоническая увертюра на сюжет драмы Островского «Гроза», написанная по заданию А. Рубинштейна летом 1864 года. Эта увертюра, между прочим, предназначалась для оперы, которую собирался сочинить Чайковский. Драма Островского завладела творческим воображением начинающего автора весьма основательно; гуманизмом, остротой конфликта, силой разоблачения «темного царства» она привлекала к себе передовые умы поколения. Большое влияние, особенно на молодежь, на студенчество оказала и статья Добролюбова «Луч света в темном царстве» (в журнале «Современник» в 1860 г.), в которой Добролюбов раскрыл глубочайший социальный смысл трагедии Катерины.

Музыка увертюры, сочиненной на третьем году обучения, — еще несовершенная, пестрая по музыкальному материалу, рыхлая. Но в ней уже есть ростки будущего симфонического стиля Чайковского, знаменательные находки, предвещающие «Ромео и Джульетту», «Пиковую даму», последние симфонии. Трактовка сюжета характерна для Чайковского. Его интересуют не фабула, не события, а основные образы. Об этом свидетельствуют и наброски программы увертюры: «Вступление: *adagio* (дет-



ство Катерины и вся жизнь до брака), *allegro* (намек на грозу); стремление ее к истинному счастью и любви (*allegro appassionato*); ее душевная борьба; внезапный переход к вечеру на берегу Волги; опять борьба, но с оттенком какого-то лихорадочного счастья; предзнаменования грозы (повторение мотива после адажио и его дальнейшее развитие), гроза; апогей отчаянной борьбы и смерть». Стоит обратить внимание на то, что трижды встречается в этой программе слово «борьба»; душевная борьба, борьба за счастье, борьба против темного царства — не в этом ли смысл и всего творчества Чайковского? В увертюре это нашло выражение в характерном впоследствии для его творчества ярком противопоставлении и развитии контрастных музыкальных образов. И, наконец, еще одна характерная для Чайковского черта, заметная уже в «Грозе», — это связь с русским народным творчеством. В «Грозе» Чайковский использовал тему русской народной песни «Исходила младенька», той самой, которую

и Мусоргский ввел в «Хованщину». Широкая, светлая, певучая, сдержанная, очень пластичная мелодия этой песни характеризует Марфу и Катерину — два прекрасных женских образа: героинь с непримиримой совестью, очень разных и в чем-то очень близких.

К окончанию консерватории Чайковский был уже автором нескольких крупных произведений: кантаты «К радости» (выпускное сочинение на текст Шиллера), Сонаты и Вариаций для фортепиано, двух увертюр для оркестра (не считая «Грозы»), Характерных танцев. Струнного квартета. Все это было написано за один 1865 год. Молодая сила бушевала в нем, требуя выхода. По-настоящему гений Чайковского начал раскрываться в первые годы после окончания консерватории.

ГЛАВА II

В МОСКВЕ

Экзамен окончивших консерваторию состоялся 29 декабря 1865 года. Вскоре Чайковский, как один из самых талантливых ее воспитанников, был приглашен преподавать в Московскую консерваторию, которая открывалась осенью 1866 года. С переезда в Москву началась его самостоятельная творческая жизнь.

В молодости определяются взгляды человека, его отношение к жизни, к людям, его убеждения. Молодость Чайковского — это эпоха 60-х годов. А 60-е годы — это «Современник» и «Колокол», «Гроза» и «Война и мир», «Накануне», «Мороз Красный Нос». Это — «Что делать?» Чернышевского и статьи Добролюбова, эпоха подъема революционного движения, общественной жизни, высокий взлет в литературе, искусстве и науке.

В музыкальном творчестве решительный сдвиг произойдет несколько позднее. В 60-е годы звучат оперы Глинки и Даргомыжского, созданные в 30—40-х годах «Юдифь» и «Рогнеда» Серова, но нет еще «Бориса Годунова» и «Хованщины» Мусоргского, «Князя Игоря» и симфоний Бородина, опер Римского-Корсакова. 60-е годы и для Чайковского, и для Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова — это годы творческого возмужания,

накопления сил, годы, когда сформировались их творческие и идейные позиции.

Интерес к большим социальным и общественно значимым темам, поиски образа героя своего времени, страстность отношения к жизни и правда, прежде всего правда — вот что определяет искусство 60-х годов. Высокое понимание роли искусства, правдивость художника в изображении жизни, передаче мыслей и чувств человека делали его произведение общественно значимым, даже если автор не принадлежал к революционному лагерю, не разделял политических убеждений революционных демократов. Чайковский не участвовал в революционном движении, не был членом политических кружков, не писал революционных статей, он был как будто далек от политики. Но перед нами — его музыка, его творчество. И здесь он предстает как художник с горячим и непримиримым, правдивым сердцем. Мы всегда очень ясно чувствуем внутреннюю близость, общность духовного мира героев Чайковского и героев (особенно героинь) Островского, Толстого, Тургенева. Татьяна, Лиза, Настасья («Чародейка») — это ведь тот же «решительный, цельный, русский характер», который Добролюбов видел в русской литературе, тот же характер, что и у Катерины в «Грозе». И тот же конфликт с действительностью, с «темным царством» предстает перед нами не только в операх, но и в симфониях, во всей музыке Чайковского.

Приехав в Москву 6 января 1866 года, Петр Ильич сразу же попал в дружескую и творческую обстановку, что скрашивало разлуку с родными и петербургскими друзьями. Директором Московской консерватории был Николай Григорьевич Рубинштейн, брат Антона Рубинштейна, личность выдающаяся, совершенно необыкновенная. Великолепный пианист — многие предпочитали его Антону, — дирижер, превосходный педагог, человек страстного темперамента, огромной творческой мощи, властный, деспотический, волевой, и при всем этом — «широкая натура». Этот человек держал в своих руках консерваторию и Русское музыкальное общество, самовластно управляя музыкой Москвы. Николай Григорьевич встретил Чайковского со всем радушием и лаской, поселил его в своей квартире и оказывал ему всяческое покровительство.

С Николаем Рубинштейном у Чайковского сразу же установились дружеские отношения. В отличие от брата, он любил и понимал музыку Чайковского и в течение многих лет был первым исполнителем почти всех его произведений. Через руки Рубинштейна-дирижера прошли Первая, Вторая, Третья и Четвертая симфонии, Первая сюита, «Фатум», «Ромео и Джульетта», «Буря», «Франческа да Римини», опера «Евгений Онегин». Тем самым Рубинштейн создал традицию исполнения Чайковского, играя в первый раз произведения автора, еще почти никому в 60-е годы неизвестного. В свою очередь исполнительское искусство Рубинштейна оказало некоторое влияние и на Чайковского, так как сочиняя свои произведения, он представлял себе исполнительские возможности Николая Григорьевича. Не всегда отношения их были безоблачными. Деспотический нрав директора консерватории подчас тяготил Чайковского. Бывали размолвки по поводу творческих дел. Но, разумеется, это лишь отдельные, мимолетные тени на общем светлом фоне настоящей творческой дружбы.

Н. Рубинштейн ввел Чайковского в Артистический кружок, который был центром художественной жизни Москвы. В кружок входили музыканты, писатели, в том числе Островский, Писемский, Ап. Григорьев, а также актеры Малого театра Правдин, Садовский, Живокини и др. Первые собрания, на которых побывал Чайковский в январе 1866 года, были посвящены чтению «Пучины» Островского и «Комика» Писемского. Молодой композитор оказался в атмосфере художественных исканий, умственной жизни и артистических увлечений, очень близких ему и потому имевших громадное влияние на его творчество. Одним из главных интересов Артистического кружка была народная песня. Ее слушали и записывали так, как она звучала в самом городе, на окраинах, в пригородах. Множество песен знал Островский — очень часто вставлял их в свои драматические произведения. Вероятно, общение с Островским и другими членами Артистического кружка определило отношение и самого Чайковского к народной песне как к живому разговорному языку, с которым он обращается бережно, но свободно и непринужденно. От актеров Малого театра, хранителей выразительного, чистого народного русского языка, Чайковский научился еще острее слушать слово, музыку



русской речи. Но здесь сыграло роль не столько личное знакомство с Садовским и другими актерами, сколько, конечно, увиденные и услышанные спектакли прославленной труппы.

В Малый театр Чайковский пошел в первые же дни по приезде в Москву. Вот его впечатления от первых спектаклей: «Истинное наслаждение я испытывал здесь два раза в Русском театре; таких актеров, я думаю, нет во всем мире, и тот, кто не видел здешнюю труппу, не имеет понятия о том, что значит хорошо сыгранная пьеса». С Александром Николаевичем Островским молодого композитора сближала не только общая любовь к народной песне, к русскому театру, но и совместная работа. На сюжет драмы Островского была написана первая опера Чайковского «Воевода» (драматург написал I акт либретто), позже, в 70-х годах, Чайковский сочинил музыку к сказке Островского «Снегурочка». Но влияние Островского следует понимать шире. Личное знакомство

и сотрудничество с ним, конечно, еще более укрепило мысли Чайковского, на которые его навела «Гроза». Во всем творчестве Чайковского 60—70-х годов можно отчетливо проследить направление Островского. К этому направлению относятся произведения на сюжеты, взятые из народной жизни, из русской истории, посвященные художественному изображению народного быта, в которых Чайковский широко использовал русскую (и украинскую) народную песню и танцевальные жанры. К этому направлению относятся, кроме опер «Воевода» и «Опричник», также Первая и Вторая симфонии.

В 60-е годы укрепляются связи Чайковского с музыкальным миром Петербурга. Еще живя в столице, Чайковский побывал однажды у композитора и музыкального критика А. Н. Серова, но близко с ним не сошелся. Теперь он познакомился с А. С. Даргомыжским, В. В. Стасовым, М. А. Балакиревым, со всеми членами Могучей кучки¹. Отношения с ними сложились по-разному: с Кюи отношения были довольно холодные, так как Кюи со свойственной ему полемической едкостью пускал против Чайковского злые стрелы своих критических статей. С Бородиным знакомство было поверхностным. Мусоргского Чайковский считал самым талантливым из всех членов кружка, но направление творчества Мусоргского было ему непонятно, и обоим казалось, что дороги их разные и никогда не сойдутся. Это была ошибка — в конечном счете и Мусоргский и Чайковский шли очень близкими путями и цели их стояли совсем рядом. С Римским-Корсаковым и В. Стасовым у Чайковского сложились хорошие, хотя и не близкие отношения, основанные на взаимном уважении и признании.

Особенно плодотворным было для Чайковского общение с Балакиревым. Милий Алексеевич Балакирев, признанный глава Могучей кучки, композитор, пианист, дирижер, организатор Бесплатной музыкальной школы в Петербурге, был человеком огненного темперамента, деспотичным, прямолинейным, но и вдохновенным музыкантом. Чайковский часто встречался с ним, переписывался и посвятил ему симфоническую фантазию «Фатум».

¹ Крылатое название «Могучая кучка» получил с легкой руки В. Стасова кружок группировавшихся вокруг М. А. Балакирева композиторов, куда входили Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Кюи.

С присущей ему откровенностью и резкостью Балакирев раскритиковал «Фатум», что называется, в пух и прах. Однако дружба его с Чайковским от этого не только не расстроилась, а еще более укрепилась, и скоро сам автор присоединился к дружеской критике Балакирева. С именем Балакирева связано сочинение увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» и симфонии «Манфред».

Московская консерватория торжественно открывалась 1 сентября 1866 года. Первой музыкой, прозвучавшей в стенах новой русской консерватории, была увертюра к опере «Руслан и Людмила» Глинки, исполненная Петром Ильичем Чайковским! Факт весьма знаменательный.

В первые годы своего существования Московская (как и Петербургская) консерватория была учреждением бедным¹. Она помещалась в частном доме на углу Воздвиженки и Арбатских ворот. При консерватории поселился и ее директор Николай Григорьевич Рубинштейн. Чайковский был приглашен в консерваторию в качестве профессора теоретических предметов. Он преподавал гармонию, инструментовку, а также свободное сочинение. Застенчивый и мимозный по натуре, Чайковский не чувствовал призвания к педагогической работе, которая, кроме добросовестности и знаний, требует еще и умения общаться с аудиторией и подчинить ее своей воле. Петр Ильич считал себя плохим педагогом. Тем не менее ученики ценили в нем талант, ум, знания и мастерство. Многие из них стали его друзьями. Это известные скрипачи Иосиф Котек и С. К. Барцевич, виолончелист А. Брандуков и др. Самый талантливый из учеников Чайковского — Сергей Иванович Танеев, композитор, пианист, ученый. Отношения с Танеевым очень скоро перешли в тесную дружбу, продолжавшуюся до самой смерти Чайковского. После смерти учителя Танеев привел в порядок его рукописи, закончил и подготовил к печати неизданные произведения. При жизни Чайковского Танеев был первым исполнителем почти всех его фортепианных произведений.

Сколь ни почетна была должность профессора для музыканта, едва сошедшего с консерваторской скамьи, — в денежном отношении она была весьма скромной. Для

¹ До Октябрьской революции консерватории в России вообще не были государственными учебными заведениями, они состояли при Русском музыкальном обществе. Московская консерватория, как и Петербургская, была преобразована из его музыкальных классов.

начала — 50 рублей в месяц. Этого, разумеется, хватало лишь на самые насущные нужды. «Все мое жалование за первый месяц пойдет на новое платье, которое Рубинштейн требует, чтобы я сделал, говоря, что мое теперешнее слишком неприлично для профессора теории», — пишет Чайковский брату по приезду в Москву. Он очень скучает по семье, но денег нет ни на поездку в Каменку, к сестре, ни на то, чтобы выписать в Москву любимых своих братьев-близнецов Анатолия и Модеста. Правда, он по-прежнему о них заботится и при каждой возможности то посылает небольшие суммы денег, то покупает пальто, меховой воротник. Письма к братьям полны нежнейшего участия и отеческих наставлений.

Двадцатилетний профессор преподает своему шестнадцатилетнему брату Толе целый кодекс жизненных правил, которые — это видно по всему его поведению и образу жизни — он выработал прежде всего для самого себя: «Касательно преследующей тебя мысли о ничтожности и бесполезности, советую тебе эти глупейшие фантазии отбросить... Юношам в 16 лет не годится тратить время на обдумывание и оценивание своей будущей деятельности». Далее следуют пункты нравственных правил: «1) трудиться, трудиться и избегать праздности... 2) очень много читать... 3) быть относительно себя как можно скромнее... 4) не увлекаться желанием нравиться... 5) не смущаться неудачами... 6) но главное, главное — много не воображать про себя и готовить себя к участи обыкновенного смертного».

Довольно долгое время Петр Ильич жил в маленькой комнате в квартире Рубинштейна при консерватории. Как всегда, прилежно, усидчиво занимался под аккомпанемент разноголосых музыкальных упражнений многочисленных учеников. Любимейшим развлечением Чайковского, внутренней потребностью стали длинные прогулки по Москве и окрестностям. Чего только не увидишь и не услышишь, бродя почти целый воскресный день по древнему русскому городу! Каких только песен не поют и в самой Москве, и на окраинах, и в пригородных усадьбах! Однажды, например, Петр Ильич вместе с Ларошем провел весь день в Кунцеве, в шести верстах от Москвы. «Между прочим, — писал он брату Толе, — записали там с голоса одной крестьянки превосходную песню». Эту песню Чайковский вставил в свою первую оперу «Воевода».

Труженик, пока еще безвестный, только подающий большие надежды — таков Чайковский в первые годы жизни в Москве. Но в 1868 году в этой спокойной жизни едва не произошла решительная перемена. В Москву приехала прославленная певица, замечательная оперная артистка Дезире Арто. Своим неподражаемым искусством она пленила всех, в том числе и Петра Ильича. Он познакомился с Арто и, получив приглашение, стал у нее бывать, влюбился и вскоре дело дошло до помолвки. Потом Дезире Арто уехала на гастроли в Варшаву, и очень скоро Петр Ильич узнал, что она вышла замуж. Против ожидания принял это известие довольно спокойно; он и сам, видимо, понимал, что в его отношении к Арто было больше преклонения перед талантом артистки, чем любви. Много лет спустя Чайковский снова увидел Дезире Арто. Они встретились как друзья, и в знак восхищения ее талантом Чайковский посвятил певице свои романсы на тексты французских поэтов.

В первые годы жизни в Москве Чайковский сочиняет музыку жадно, торопливо. Окончив консерваторский курс, он чувствует себя достаточно вооруженным, чтобы выполнить любую, даже самую сложную задачу. Все кажется ему по плечу, любые жанры, формы. Иногда по наивности и неопытности он упускает из виду, что техника, нажитая в консерватории, это еще не мастерство в высоком смысле слова, которое каждый мастер вырабатывает для себя в течение всей жизни. Обдумывать, взвешивать, шлифовать ему некогда. Он пишет без оглядки и не всегда справляется с напором вдохновения, с обилием мыслей, с потоком музыкальных образов, не всегда умеет направить творчество в строгое русло. Одно за другим появляются крупные по форме произведения: оперы «Воевода», «Ундина», симфоническая фантазия «Фатум», несовершенство которых автор обнаруживает лишь впоследствии и со свойственной ему горячностью и страстью, переходя от любви к несправедливой ненависти, уничтожает партитуры своих музыкальных чад. Позднее «Воеводу» удалось по партиям и черновым эскизам восстановить. Опера эта поражает обилием счастливых находок, яркими вдохновенными страницами, блестящими мелодической изобретательностью.

В числе первых произведений Чайковского есть и такие, которые по праву уже принадлежат к классике.

Среди них особое место занимает Первая симфония, сочиненная почти тотчас после окончания консерватории, в марте—июне 1866 года. В первой симфонии Чайковский — не послушный ученик консерватории, а самостоятельный художник, хотя мастерство его еще молодо, как и он сам, и замысел отшлифован не с таким совершенством, как в поздних произведениях. Название симфонии «Зимние грезы» и подзаголовки первых двух частей — «Грезы зимнею дорогою» (I ч.) и «Угрюмый край, туманный край» (II ч.) — не раскрывают, конечно, их содержания. Это лишь желание направить внимание слушателя, разбудить его фантазию, осторожно намекнуть на те мысли, картины жизни, которые владели воображением композитора при сочинении музыки. В самом деле, грезы зимнею дорогой могут быть самые разные: грустные и радостные, яркие и расплывчатые. А «Угрюмый край» может разбудить мысли тоже совершенно разные, и каждый эту картину представит себе по-своему. Тем не менее музыка настолько ярка и образна, что слушая ее, мы получаем очень ясное и точное представление о содержании грез зимнею дорогой. В музыке Первой симфонии слились самые разные впечатления и глубоко запавшие воспоминания детских лет: и лесные дороги в окрестностях Алапавска, и долгая езда в кибитке из далекого Воткинска в Петербург, и впечатления от русской северной природы, и остров Валаам, и только что увиденные в Москве картины разгульной масленицы с праздничной толпой на улицах, лихими песнями, балаганными представлениями, ряжеными.

I часть — «Грезы зимнею дорогой». В начале ее — кристальная прозрачность, ширь, простор, трепетная предсумеречная тишина зимнего пейзажа и словно доносящаяся откуда-то или всплывающая в памяти мелодия песни. Долгий путь располагает к сосредоточенности, задумчивости, будит воображение. В музыке этой части впечатления зимней дороги, порой принимающей причудливые, фантастические очертания, сливаются с другими картинами и образами, то волнующими и тревожными, то мирными и радостными.

II часть симфонии имеет подзаголовок «Угрюмый край, туманный край». Но в ней пейзажности, живописности еще меньше, чем в I части. Лишь отдельные штрихи, реплики, эхо, свирельные наигрыши духовых инструмен-

тов дают пищу воображению в этом плане. В целом же вся часть — свободная, широкая, вдохновенная песня о родном крае, о русской земле. По красоте мелодического материала, по неисчерпаемому богатству его развития эта часть может сравниться разве что с медленной частью Пятой симфонии с ее знаменитым соло валторны. Здесь в полной силе, с блеском проявляется мелодическое дарование Чайковского.

III часть — Скерцо. С первых же тактов в переключке кларнетов и флейт снова возникают причудливые фантастические образы, рожденные зимним сумеречным пейзажем. Капризно-изящная, прихотливая и вместе с тем грустная и даже угрюмая тема проходит то в шуршащем тембре струнных, то в блестящем, колком — деревянных духовых, то тускло мерцает, то вспыхивает и переливается всеми красками. В середине III части — Вальс. Это первый симфонический вальс Чайковского величайшего мастера и поэта вальсовой музыки. В окружении музыки Скерцо вальс звучит как бы издалека, как воспоминание. Этот вальс, несомненно, относится к тому поэтическому семейству русских вальсов, родоначальником которых был «Вальс-фантазия» Глинки. А у Чайковского это — предшественник романса-вальса «Средь шумного бала», тоже вальса-мечты, вальса-воспоминания.

Последняя часть симфонии — финал — переносит нас в совершенно иную сферу образов и чувств. Это массовая сцена, ярмарка на площади, масленичное гуляние. Финал пронизан весельем, порой грубоватым, порой задушевым, порой доходящим до неистовства. Здесь нет места лирике. Чувства отдельного человека вливаются в общий поток радости.

Первая симфония — произведение глубоко своеобразное, другой, похожей на нее, нет ни у Чайковского, ни у его современников. Содержание ее исконно русское, народное: здесь и русский быт, и русская природа. Как не вспомнить и пушкинских «Бесов» и «Зимнюю дорогу», и особенно Гоголя, его знаменитые лирические отступления в «Мертвых душах»! И если другие русские композиторы-классики — Глинка, Бородин, Римский-Корсаков, — прославляя в своем творчестве прежде всего мужество, стойкость, светлый ум и нравственную силу народа, рисовали и русскую природу в эпической манере, то Чайковский в своей симфонии раскрыл ее трепетный лиризм.

Вторая вершина первых лет самостоятельного творчества — увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». Летом 1869 года в Москву приехал Балакирев. В течение двух недель Чайковский встречался с ним чуть ли не ежедневно. В один из этих дней Балакирев предложил Чайковскому написать симфоническое произведение на сюжет «Ромео и Джульетты» Шекспира. Балакиреву принадлежала не только идея этого произведения. Оба композитора обсуждали план будущего сочинения во всех подробностях, вплоть до характера основных тем. Но работу над увертюрой Чайковский начал не сразу. В сентябре и октябре Балакирев шлет ему ругательные письма, упрекая за то, что «Ромео и Джульетта» не двигается. В ответ на это 2 октября Петр Ильич пишет: «...Представьте себе, что я совершенно выдохся и что ни одна хоть сколько-нибудь сносная музыкальная идея не лезет в голову». Это было вернейшим признаком того, что Чайковский уже находился на подступах к увертюре и что взрыв вдохновения близок. Так было со многими произведениями, сочинению которых предшествовали дни раздумья, сомнений, когда ум композитора напряженно работал, отбрасывая все негодное, невыразительное, слабое, пробивал себе дорогу к единственно возможному, совершенному воплощению замысла. И в тот момент, когда эта дорога наконец открывалась, сочинение вдруг начинало расти с необъяснимой, почти загадочной быстротой. Так и на этот раз: с 12 октября по 18 ноября увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» была сочинена и инструментована. Но на этом история произведения не кончилась: дважды композитор переделывал, все более совершенствуя свой замысел. В 1878 году Чайковский задумал оперу на сюжет «Ромео и Джульетты». «Я буду писать «Ромео и Юлию». Это будет самый капитальный мой труд. Мне теперь смешно, как я мог до сих пор не видеть, что я как будто предназначен для положения на музыку этой драмы». Писать оперу Чайковский начал только через два года, но опера не получилась. Единственный номер из нее — дуэт Ромео и Джульетты построен на темах из увертюры-фантазии. Приступая к сочинению музыки по мотивам такого сложного и многопланового произведения, как трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта», каждый композитор должен решать, что именно из всего богатства мыслей, образов, сюжетных перипетий

он хочет взять за основу музыки, что для него дороже и ближе.

Ш. Гуно, знаменитый французский композитор, написал на этот сюжет оперу, в которой фабула воспроизведена почти полностью. С. С. Прокофев создал на эту же тему свой бессмертный балет, а Д. Б. Кабалевский — сюиту, изображающую ряд сцен из трагедии. Для Чайковского главное в трагедии — это мысль Шекспира об извечной борьбе двух начал: любви и смерти — любви Ромео и Джульетты и вражды двух семей — Монтекки и Капулетти, которая и привела к гибели юных влюбленных. Любовь и вражда — главные силы трагедии и главные образы увертюры-фантазии Чайковского. А для того, чтобы передать дух трагедии, выраженный в стремительности драматического действия, взрывах страстей, приводящих к катастрофическим событиям, Чайковский избрал самую драматическую из всех форм инструментальной музыки — форму сонатного аллегро.

Начинается увертюра суровой, сосредоточенной темой, которая своим звучанием напоминает церковный хорал. Кажется, что эта мелодия когда-то существовала со словами католической молитвы. Вторая тема — главная партия — стремительна, как вихрь. В судорожном ритме, резких диссонансах, быстрых, разворачивающихся, как пружина, пассажах, слышится напряженность смертельной схватки. Противники то сцепляются в страшных объятиях, то разбегаются в стороны. Слышен звон сабельных ударов, стремительная погоня, торжествующие клики победителей. Словом, здесь перед нами жар яростной уличной битвы. Но, конечно, эта тема не только описывает, рисует схватку. Это образ зла, вражды «бессмысленной и беспощадной».

Наконец, словно исчерпав свои силы, тема главной партии сворачивается, наступает затишье, полное напряженного ожидания. Начинается побочная партия. Первая тема ее — мелодия дивной красоты, одна из тех, которые запоминаются на всю жизнь. Эту тему сменяет вторая, звучащая как бы сквозь дымку. Нежность, тонкость красок, зыбкое покачивание аккордов передают поэзию сцены ночного свидания. В этой теме есть что-то близкое к колыбельной песне, ласковой и спокойной. Это придает музыке побочной партии особенную чистоту и целомудренность. Затем вновь возвращается первая (побочная)

тема, но она звучит светлее, ярче. Мелодия разливается широко, привольно, кажется, что дыхание ее беспредельно. Фон становится более теплым и сочным. Мелодия валторны сообщает теме более эмоциональный, страстный оттенок. Именно о таких мелодиях мы говорим — это тема Чайковского!

Разработка рисует картину битвы еще более ожесточенной, чем в главной партии. Резкие взрывы сменяются внезапным затишьем, полным напряженности. Вступает в действие тема хорала, которая обнаруживает свою истинную природу, свою сущность. Повелительная, неумолимая и грозная, она выступает как главное действующее лицо битвы, перекрывая весь оркестр пронзительной звучностью. Реприза коротка и быстро приводит к побочной теме, которая постепенно принимает скорбный, трагический оттенок, и, наконец, совершенно исчезает под натиском тем главной партии и хорала. Последний раздел увертюры — эпилог. Тема любви звучит на фоне траурных литавр. На ней печать примирения и скорби. Короткий эпизод светлой «органной» музыки напоминает о вступлении, вводит в атмосферу сосредоточенного раздумья, глубокого созерцания. На фоне мерных аккордов арф звучит в последний раз тема любви, но это лишь прекрасное воспоминание, видение, озаряющее своим последним светом. Может быть, это видение и возвращает снова к мысли, что примирения нет. Об этом говорят и последние мощные аккорды, сотрясающие оркестр.

ГЛАВА III

РАСЦВЕТ ТВОРЧЕСТВА

Чайковский очень скучал по Петербургу.

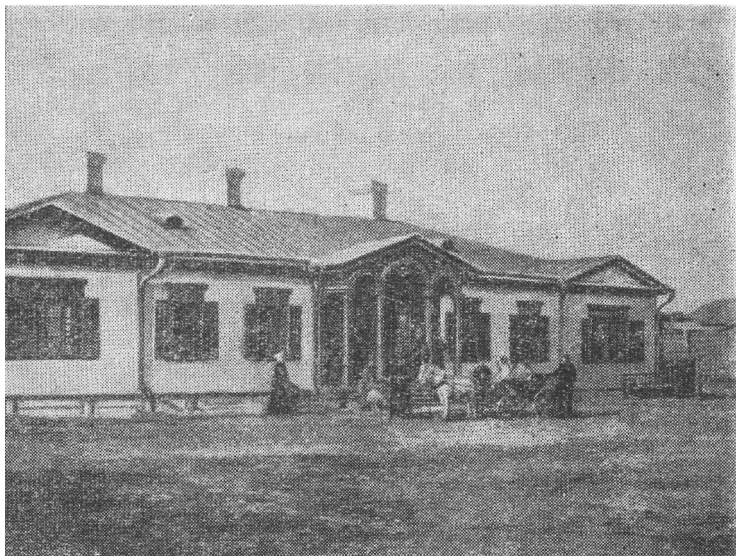
Он любил этот стройный, просторный красавец-город с его напряженной умственной жизнью. После Петербурга сытая, купеческая Москва показалась ему несколько провинциальной: «Вообще же к Москве я едва ли когда-нибудь привыкну; мне все кажется, что я в нее попал как-то случайно». Но довольно скоро он привык к Москве, все больше начинал любить ее, а в Петербурге уже чувствовал себя гостем. Прожив несколько лет в квартире Н. Рубинштейна, где было не очень удобно

заниматься и где его режим все-таки зависел от образа жизни хозяина, Петр Ильич наконец нанял себе маленькую квартиру и даже завел собаку Бишку.

Расширялась консерватория, прибавлялось количество учеников, увеличивалось жалованье профессора, все больше и больше накапливалось работы, требовавшей много времени и сил. Постепенно, благодаря Н. Рубинштейну и М. Балакиреву произведения Чайковского начинают появляться в программах концертов, он становится известным в Москве да и в Петербурге. Издатели начинают интересоваться его творчеством. Один из них, П. И. Юргенсон, наиболее дальновидный и умный, вскоре стал единственным издателем всех сочинений Чайковского. Отношения его с Петром Ильичем скоро становятся приятельскими, хотя почему-то почти всегда композитор, сочинения которого принесли фирме известность и громадный доход, выступает перед издателем в роли должника, просителя.

Кроме Москвы, Чайковский часто живет в Каменке. Это было украинское имение Давыдовых, в котором гостил в ноябре 1820 года Пушкин, когда там собрались на совещание члены тайного общества, будущие декабристы. Лев Васильевич Давыдов, муж сестры, был сыном декабриста и служил управляющим в имении, которое ему, как родившемуся в ссылке, не принадлежало. Многолетняя семья Давыдовых, в которой отношения супругов между собой, а также детей и родителей были такими же, как и в семье Чайковских, заменяла Петру Ильичу его собственный домашний очаг. Жизнь в Каменке имела для него и другое значение. Кругом — в деревне, в поле, на базарах, на папертях церквей, в самой усадьбе звучали украинские песни, плясовые наигрыши, напевы лирников. Это была золотая жила народного искусства, богатство которой Чайковский оценил вполне.

В эти годы Чайковский все с тем же неистовым упорством, то с восторгом, то с отчаянием, изо дня в день усидчиво работает, завоеывая постепенно все области музыкального творчества. Одно за другим появляются выдающиеся, бессмертные произведения. Творческий родник бьет в нем через край. Вскоре после «Ромео и Джульетты» он сочиняет шесть романсов: «Не верь, мой друг», «Ни слова, о друг мой», «И больно, и сладко», «Слеза дрожит», «Отчего», «Нет, только тот, кто знал». Это были первые романсы, в которых голос Чайковского-лирика,



Дом в Каменке, где жила семья Давыдовых

его манера слышны от первого до последнего такта. Пропасть отделяет эти шедевры от слабых юношеских опытов. В романсах, тексты которых Чайковский выбирал среди стихов современных лирических поэтов, он мог гораздо свободнее, чем в опере, выразить главное, к чему стремился, — сложную и тонкую область человеческих чувств, переживаний и отношений. Все шесть романсов — лирические и все — разные, вместе они создают очень тонкую гамму психологических состояний: молчаливая скорбь и нежный порыв, сосредоточенная печаль, раздумье и глубокое, сильное чувство, в котором слиты радость и страдание. Отблеск «Ромео и Джульетты» лежит на этих романсах, особенно на последнем — «Нет, только тот, кто знал». Здесь прекрасная тема любви возрождается вновь, получает как бы новую жизнь.

В июне 1872 года Петр Ильич, приехав в Каменку, начал работу над Второй симфонией. Здесь-то и появился замысел взять в финал симфонии знаменитого украинского «Журавля». Мотив получил блестящую разработку, вырос в грандиозную народную сцену. Особенно понравился финал в Петербурге в кружке Балакирева. «Когда я был

в Петербурге, то играл финал на вечере у Римского-Корсакова, и вся компания чуть-чуть не разорвала меня на части от восторга...», — писал Петр Ильич брату. И в том же письме добавлял: «Честь этого успеха я приписываю не себе, а настоящему композитору означенного произведения — *Петру Герасимовичу* (старик-буфетчику в Каменке. — *Е. Р.*), который, в то время как я сочинял и наигрывал «Журавля», постоянно подходил и подпевал мне»...

В том же году Чайковский окончил третью оперу — «Опричник» на сюжет трагедии И. Лажечникова. Первые две оперы — «Воевода» и «Ундина» — автор уничтожил, причем «Ундина» даже не увидела света рамп. На «Опричника» же Петр Ильич возлагал большие надежды. Чтобы увидеть свою новую оперу на сцене, он даром, за одни только хлопоты по постановке, отдал петербургскому издателю В. Бесселю Вторую симфонию и сборник романсов. Но и эта опера не принесла радости автору: «Я не потерпел фиаско и получил, вместе с тем, отличный урок оперного композиторства, — писал Чайковский после премьеры, — ибо с самой первой репетиции увидел свои грубые промахи, и уж, конечно, не впаду в подобные же при сочинении следующей оперы». Следующей оперой был «Кузнец Вакула» на сюжет повести Гоголя «Ночь перед Рождеством». И снова неудача: «„Вакула” торжественно провалился, — с горечью пишет Петр Ильич своему любимому ученику Танееву после премьеры. — В не успехе оперы виноват я. Она слишком запружена подробностями, слишком густо инструментована, слишком бедна голосовыми эффектами». Но, несмотря на все недостатки «Вакулы», Петр Ильич сохранил нежные чувства к этой опере и через десять лет переделал ее и выпустил в жизнь с новым названием «Черевички».

Опера пока не удавалась, но зато инструментальная музыка — это покоренная страна, где Чайковский чувствует себя властелином. Вслед за Первым квартетом и Второй симфонией появляются симфоническая фантазия «Буря» (по драме Шекспира), Второй квартет и, наконец, осенью 1874 года Первый концерт для фортепиано с оркестром.

История Первого концерта начинается точно так же, как и история «Ромео и Джульетты», — с жалоб на отсутствие вдохновения. Первые известия о концерте относятся

к ноябрю 1874 года. 21 ноября Чайковский пишет брату Анатолию: «Я теперь весь погружен в сочинение фортепианного концерта. Хочу непременно, чтобы Рубинштейн в своем концерте сыграл его; дело идет очень туго и плохо дается. Я по принципу насилюю себя и принуждаю свою голову измышлять фортепианные пассажи; в результате — порядочно расстроенные нервы...»; 26 ноября: «Я всей душой погряз в сочинение фортепианного концерта; дело подвигается, но очень плохо». Но уже через несколько дней — в начале декабря концерт был в эскизе закончен.

Кажется, нет среди симфонической музыки произведения более любимого, более близкого слушателям всех возрастов, всех поколений, всех профессий, чем Первый концерт для фортепиано с оркестром Чайковского. Победоносная, весенняя музыка пленяет могучим, радостным порывом и нежной, задумчивой лирикой. Она окрыляет, приподнимает, позволяет видеть, как ярче и светлее становится мир. В ней заключен громадный заряд энергии, радостного упоения борьбой. Первый концерт Чайковского для фортепиано с оркестром вошел в историю концертного жанра не только как один из лучших по красоте музыкального материала и совершенству формы, но и как произведение реформаторское, положившее основу новой традиции.

В концерте нашли выражение черты русского фортепианного творчества и исполнительского стиля: широта и мощь в сочетании с распевностью. Стремление «петь» на рояле характерно, конечно, не только для русских пианистов, для русских фортепианных произведений. Песенностью пронизана фортепианная музыка Шопена, Шуберта и многих других композиторов. Но почти ни в одном сочинении для рояля или для рояля с оркестром нет такого соединения лирики и героики, пения и декламации, превращающего лирическую мелодию в монументальный гимн, как в Первом концерте. В основе инструментального концерта всегда лежит «соперничество» солиста с оркестром. Но Чайковский придает ему несколько иное значение, чем немецкие композиторы и даже Шопен и Лист. У Чайковского, как впоследствии у Рахманинова, рояль и оркестр скорее дополняют друг друга, действуют совместно, нежели спорят и враждуют. Рояль поет так же, как оркестр; оркестр часто выступает в роли со-

листа, а рояль — в роли оркестра (как во вступлении к I части).

Концерт открывается торжественным вступлением. Трижды повторенный отрывистый мотив-возглас, несколько энергичных аккордов стремительно вводят в действие, открывают перспективу. Рояль вступает мощными, торжественными, как колокольный звон, аккордами, перекрывающими звучность оркестра. Но это лишь величественный пьедестал для прекрасной статуи, лишь великолепный фон для мелодии. Тема всплывает в оркестре у струнных. Короткий мотив-возглас вступления превращается в мелодию громадного дыхания. Тема эта представляется высшим выражением полноты жизни. Это одна из тех мелодий, слушая которые, мы непременно мысленно поем, произносим про себя. Как почти всегда у Чайковского, мелодия и «поет» и «говорит». В ней — торжественность, праздничность. Мерный трехдольный ритм, величественная «колокольная» звучность рояля, энергично очерченные окончания — вот те средства, которые придают лирической мелодии характер гимна, славления.

I часть концерта, как обычно, написана в сонатной форме. В основе темы главной партии — украинская народная песня, весьма распространенный мотив наигрыша лирников. Об этой теме Чайковский писал: «Сейчас я был в церкви в монастыре... Слушал лирное пение слепых. Оно называется «лирным» по названию аккомпанирующего инструмента — лира, который, впрочем, с античной лирой ничего общего не имеет. Замечательно, что все слепые певцы в Малороссии поют один и тот же вечный напев и с тем же наигрышем. Я отчасти воспользовался этим напевом и в первой части моего фортепианного концерта». Чайковский обращается с народной песней очень смело, свободно. Унылый и однообразный напев под его пером превращается в блестящую, энергичную, стремительную тему. Побочная партия мягкая, лирическая, с оттенком элегической грусти. Эту тему дополняет другая, в характере ласковой колыбельной песни. Разработка, как всегда у Чайковского, — арена борьбы. Но на этот раз не борьбы тем. Наоборот, в разработке сплетаются все три темы, между ними вдруг обнаруживается близкое родство. Борьба происходит между двумя соперниками — оркестром и роялем. Действие начинается в оркестре, затем мощную лавину пассажей перехватывает рояль и, нако-

нец, оба «противника», объединяя свои усилия, доводят разработку до конца.

II часть выдержана в мягких, прозрачных, акварельных красках. Настроение безмятежное, немножко задумчивое. Спокойно льется прелестная, словно излучающая нежный свет, мелодия флейты. В середине части на фоне воздушных, ажурных пассажей рояля звучит как бы вполголоса мотив французской песенки, которую Чайковский любил про себя напевать. Финал — стихия народного праздника. Все в нем играет, искрится. Веселый лихой пляс, в котором каждый участник целиком отдается общему веселью и вносит что-то свое, особенное, переходит в общую широкую и сильную песню. Строится финал на чередовании этих двух тем — плясовой и песенной. Здесь Чайковский тоже использовал народную украинскую мелодию «Выйди, выйди Иваньку».

Написав Первый концерт для фортепиано с оркестром, Чайковский показал его своему другу Н. Рубинштейну, которого он себе представлял первым исполнителем. Неожиданно Рубинштейн в весьма резкой форме раскритиковал сочинение, объявив Чайковскому, что его концерт «невозможен» и потребовал коренной переделки. Чайковский был оскорблен и послал свой концерт немецкому пианисту и дирижеру Гансу Бюлову. Страстный пропагандист современной музыки, гениальный пианист стал первым исполнителем этого произведения. Он считал концерт... «самым сверкающим, самым совершенным» из всего творчества Чайковского. Рубинштейн же впоследствии понял свою ошибку и тоже играл концерт с присущим ему блеском, яркостью и силой.

При жизни Чайковского и после его смерти Первый концерт играли и играют почти все лучшие пианисты мира и каждый находит в нем что-то новое. У Святослава Рихтера концерт звучит остро, драматично, в нем особенно рельефно выделяется психологическая линия. Энергия, сила, волевой напор близки натуре Эмиля Гилельса. Эмоционально, напевно звучит концерт у Павла Серебрякова. Казалось, уже ничего неожиданного, нового в нем открыть нельзя. Ван Клиберн — первый лауреат Международного конкурса имени Чайковского — доказал обратное, заново «открыв» это произведение. Он играет концерт широко, вдохновенно, со свойственной ему необыкновенной щедростью чувств. Он все пропевает «до конца»,

не торопясь «произносит» каждую музыкальную фразу, и от этого в его исполнении концерт кажется особенно богатым, значительным, эпически широким. После Вана Клиберна мы слышали вдохновенные интерпретации концерта другими пианистами, победителями Конкурса имени Чайковского — Владимира Крайнева, Григория Соколова, Джона Огдона. И кто знает, какие еще новые открытия ждут нас в исполнении великих пианистов будущего?

Весной 1875 года Чайковский неожиданно получил заказ от дирекции московского Большого театра написать музыку для балета «Озеро лебедей». С детских лет Чайковский знал и любил балет и сам любил танцевать, сочинял танцы к домашним спектаклям, до тонкостей разбирался во всяких па — батманах, антраша и т. п. Поэтому он с большой радостью принялся за сочинение балета. К октябрю эскизы были завершены.

Судьба первого балета с самого начала складывалась неудачно. Либретто, составленное по мотивам легенд и сказок, было весьма рыхлым и несовершенным. Ставил балет В. Рейзингер, балетмейстер-ремесленник посредственного дарования, плохо понимавший музыку Чайковского, в результате чего характер танцев не соответствовал музыке. Злополучная постановка просуществовала несколько лет. Время от времени в музыку Чайковского бесцеремонным образом вставлялись отрывки из балетов других композиторов, переставлялись номера и т. д. Кажется, балет обречен на забвение. Но несмотря на плачевную судьбу первой постановки, «Лебединому озеру» суждено было стать произведением, ознаменовавшим переворот в балетной музыке. С него начинается история русского классического балета, подобно тому как история русской классической оперы начинается с «Ивана Сусанина» Глинки.

Чтобы понять значение революции, произведенной Чайковским в балете, надо представить себе, чем был балет в те времена. Главное лицо в спектакле — балерина. Балет ставится для того, чтобы показать во всей красе и славе прима-балерину. Остальные участники — солисты и кордебалет — главным образом сопровождают балерину. Сюжет нужен для того, чтобы связать цепь разрозненных номеров. Короткие пантомимы «объясняют» события. Музыка нужна для ритма, для танцев, для ножек

балерины, и лишь в последнюю очередь — для слуха зрителей спектакля. Музыка балетов, шедших на московской сцене, Чайковский называл не иначе, как «площадные измышления гг. Минкуса, Пуни и Гербера».

Что же сделал Чайковский с балетом? Только ли дело в том, что он был талантливее своих предшественников и вместо плохой музыки писал хорошую? Нет, конечно. Музыка в балетах Чайковского перестала быть «прикладным» искусством. Музыка взяла на себя почти ту же роль, что и в опере. Характеры героев, само действие, события, происходящие на сцене, отношения героев — все это находит свое выражение в музыке. Слушая музыку балетов Чайковского, мы всегда представляем себе, *что и как* должно происходить на сцене.

Музыка балетов Чайковского, как и музыка его опер, необыкновенно напевна. Гибкая, выразительная мелодия, которая и «поет и говорит», способная передать тончайшие душевные движения, вносит одухотворенную живую красоту в танцевальные ритмы. Бесконечно льющаяся, свободная, плавная, она звучит не только в медленных лирических адажио,¹ но и в танцевальных жанровых номерах. В первую очередь, конечно, хочется вспомнить вальсы: мягкий и поэтичный вальс из «Лебединого озера» и красивый, полнозвучный — из «Спящей красавицы». Но балетная музыка предназначена для танцев, она должна обладать и своими совершенно специфическими свойствами, она требует от композитора верного ощущения танцевальных движений, пластики, жеста — словом, ощущения дыхания танца. Чайковский в высшей мере был наделен всеми этими качествами. Пластичность движений, скрытая, а иногда и явная танцевальность проявляются в его творчестве почти во всех жанрах — достаточно вспомнить вальсы в его симфониях и сюитах. И подобно тому, как в симфониях раскрывалась порой «душа танца», в балете раскрылась «душа песни», и самый танец превратился в лирическую песнь.

Сюжет «Лебединого озера», как и сюжеты написанных много лет спустя «Спящей красавицы» и «Щелкунчика», заимствован из нерусских сказок («Спящая красавица» — сказка Перро, а «Щелкунчик» — сказка Гофмана). Главный мотив, главная мысль всех трех балетов одна —

¹ В балете адажио — лирический танцевальный номер.

это подвиг ради любви. Во всех трех балетах любовь несет освобождение от плена, от злых чар.

В «Лебедином озере» любовь Зигфрида спасает Одетту. «В «Спящей красавице» любовь Дезире пробуждает от векового сна Аврору. В «Щелкунчике» Маша, полюбив уродца-куклу Щелкунчика, преодолевает страх и спасает его от мышиного короля. Разве не то же происходит в русских сказках о Кашее Бессмертном, о Царевнелягушке? В «Сказке о царе Салтане» не та ли Царевна-лебедь? И не тот ли Дезире — королевич Елисей, устремившийся к хрустальному гробу мертвой царевны? Мысль о подвиге ради любви, самопожертвовании во имя прекрасного, светлого чувства любви и сострадания была бесконечно дорога и близка Чайковскому — выше этого он не знал ничего. И по-разному, разными средствами он выразил эту мысль и в операх, и в симфонической музыке, и в балетах.

I акт — празднество в честь совершеннолетия Зигфрида. В музыке царят радость, веселье, порой бездумное, беззаботное. Принц кажется беспечным, по-детски легкомысленным. Ритмы галопа, быстрые пассажи, простенькие мелодии. Веселье достигает апогея в блестящем, темпераментном танце с кубками в ритме полонеза, где Чайковский остроумно подражает в оркестре звону бокалов. Но Зигфрид не только веселый, легкомысленный юноша. В душе он мечтатель, поэт, тоскующий о большом, сильном чувстве. Поэтому сквозь браваурные ритмы, сквозь пестрый калейдоскоп танцев в музыке I акта проступают поэтичные и нежные тона. Прежде всего в одухотворенной музыке плавного, грациозного вальса, в небольшом певучем *Andante* из *Pas de deux*. Одна из тем вальса напоминает будущую тему Одетты. Но это только предчувствие, лишь намек на скрытые пока в глубине тайные мысли. Таким образом Чайковский подготавливает тот перелом в настроении и в характере принца, который произойдет, когда он увидит Одетту. Появляется лебединая стая. В этот момент в оркестре звучит тема, которая в балете имеет значение лейтмотива Одетты, и одновременно темы лебедей. Это одна из самых вдохновенных мелодий Чайковского. В ней и светлая печаль и нежность, целомудренная стыдливость и страстный порыв. Она как бы зовет, манит, увлекает. Эта беспредельно льющаяся мелодия способна передать всю трепетность чувств Одет-

ты. Тремоло оркестра и всплески арф создают прозрачный мягкий фон.

Во II акте действие происходит на берегу озера. Лебеди, за которыми устремился принц, превращаются в юных девушек. Прекраснейшая из них — Одетта. Ее околдовал злой волшебник Ротбарт, и только верная любовь может разрушить злые чары. Зигфрид и Одетта полюбили друг друга. II акт начинается и кончается лебединой темой, которая постепенно принимает драматический, взволнованный характер. Музыка отражает сильные душевные движения, тоску, отчаяние, страстный порыв. Становится ясно, что для Чайковского Одетта — не призрачная тень. Под покровом фантастического сказочного образа бьется трепетное сердце, тоскует плененная человеческая душа. Одетта появляется в сопровождении девушек-лебедей. Музыка лебедей составляет фон действия, очень мягкий, гармонирующий с лирическими эпизодами. В музыке лебедей, в знаменитом вальсе и грациозном танце маленьких лебедей все время чувствуется изобразительность — лебединая плавность, легкость, воздушность. Те же черты легкости, воздушности есть и в партии Одетты. Но в ее гибких танцевальных мелодиях почти всегда присутствуют и песенные, и речевые интонации. Мы все время как бы слышим голос Одетты. Центральный номер II акта — дуэт, любовная сцена Одетты и принца, которому предшествует большое вступление арфы. Мелодия, полная изысканной прелести, плавная, необыкновенно подвижная по ритму, нежная, грустная и вместе с тем воодушевленная, поручена солирующей скрипке — самому одухотворенному инструменту. В середине сцены характер мелодии меняется: взлеты пассажей, хрупкость, ломкость мелодического рисунка делают музыку более светлой, приподнятой.

III акт — бал в замке в честь совершеннолетия Зигфрида. Принц должен выбрать невесту. Появляется Ротбарт со своей дочерью Одиллией. Как две капли воды она похожа на Одетту. Принимая Одиллию за свою возлюбленную, Зигфрид целует ей руку, выбирая ее в невесты. И в этот момент он вдруг обнаруживает обман, невольную измену. В отчаянии бежит он к озеру.

Бал начинается торжественным общим вальсом. Что-то холодное, даже жесткое есть в этой блестящей музыке, обманчива ее красота; так же обманчива, как и кра-

сота Одиллии, которую принц принимает за Одетту. Когда появляется Одиллия, плавная лебединая тема звучит тревожно, судорожно, искаженно. В центре акта — дивертисмент из четырех танцев: Венгерский (чардаш), Испанский, Неаполитанский и в заключение — Мазурка. Подобные дивертисменты характерных танцев встречались в каждом балете, это был лишний повод для показа балетной труппы. Чайковский придал каждому танцу неповторимый характер, блеск и красоту. А все вместе эти темпераментные, огненные танцы прекрасно дополняют блестящую музыку III акта.

Финал балета — сцена Одетты и Зигфрида — на берегу Лебединого озера — одновременно и драматическая кульминация и развязка. Злые козни, невольная измена, страх смерти все побеждено, все смыто волной великой любви. «Лебединая» тема звучит здесь сперва взволнованно, тревожно, порывисто, темп музыки стремительный — в ней смятение, тоска. На кульминации тема приобретает трагический характер. Но затем происходит перелом, и воцаряется торжественный и строгий мажор, а мелодия лебединой темы звучит как светлый гимн, как величественная песнь любви.

Как и во всяком музыкальном спектакле, в «Лебедином озере» есть оркестровое вступление, которым открывается балет. Мелодия его имеет большое сходство с «лебединой» темой. Печальная и спокойная вначале, эта мелодия постепенно приобретает драматический, страстный характер, как бы предвещающая трагические события, которые развернутся в самом действии. Такое вступление необычно для фантастического спектакля. И слушая эту музыку, мы уже знаем, что через «волшебный фонарь» сказки мы увидим повесть о человеческой любви, страданиях и счастье.

Кроме «Лебединого озера», в 1875 году созданы Третья симфония, Третий квартет и четырнадцать романсов. К 1876 году относится симфоническая фантазия «Франческа да Римини», написанная по мотивам V песни «Ада» из «Божественной комедии» великого поэта эпохи Возрождения Данте. «Франческа да Римини» сначала предполагалась как опера. Было уже готово либретто, которое понравилось композитору. Но либреттист Званцев требовал, чтобы опера была написана в стиле Вагнера. Чайковский этого не захотел, и дело расстроилось. Однако

интерес к сюжету не ослабел, и Чайковский сочинил симфоническую фантазию «Франческа да Римини». Образы «Божественной комедии», одного из величайших творений мировой литературы, нашли здесь яркое и сильное воплощение.

В «Божественной комедии» воображение композитора захватила повесть о трагической любви Франчески и Паоло, невинных грешников, обманутых, погубленных и осужденных на вечные муки. Ради этого и написал свою «Франческу» Чайковский, оставив из всего повествования Данте только два образа. Это — ад, адские вихри, представлявшиеся ему воплощением неумолимой, бесчеловечной злой силы, и светлая, беззаветная любовь Франчески. Следовательно, основная мысль, идея «Франчески да Римини» чрезвычайно близка «Ромео и Джульетте». Произведение оставляет впечатление громадной, величественной фрески, написанной крупным планом. Это своеобразный триптих, крайние части которого представляют картину ада, средняя — рассказ Франчески — светлая поэма любви составляет резкий контраст крайним частям.

Вступление — картина адской бездны. Здесь слились, вероятно, впечатления от чтения Данте, иллюстраций Густава Доре к «Божественной комедии» и яркие впечатления суровой природы горной Швейцарии, оставшиеся от путешествия в 1873 году. Нагромождения серых, лишенных растительности скал, бездонные пропасти подавляли его. Это «суть окаменевшие конвульсии природы», — писал Чайковский в дневнике. Вот эту-то бескрасочность, бездонность, беспредельность нагромождений великолепно изображает музыка вступления с ее мрачными, «глыбистыми» гармониями, острыми, угловатыми, отрывистыми мелодическими фразами. Конечно, это не только картина, изображение, хотя бы и превосходное. С огромной силой выражено в музыке чувство беспредельного, томительного, сковывающего ужаса, сквозь который не пробивается ни единое светлое воспоминание, ни единый луч надежды. Это музыка без проблесков теплых красок, без проблесков песенной мелодии. Следующий раздел — картина адских вихрей, увлекающих души грешников — Франчески и Паоло. В завываниях вихрей и реве бури слышатся и вопли, и стоны грешников, обреченных на вечные муки, их неумолчные бесплодные жалобы. Средняя часть фантазии — рассказ о любви, горестный рассказ Фран-

чески. Ему можно предпослать известные слова Данте: «...Сильнее нет мученья, как в горести о счастье вспоминать»¹. Мелодия рассказа Франчески вначале спокойная, нежная, повествовательная, постепенно приобретает страстный, напряженный характер. В музыке рассказа отражается история трагической любви Франчески к Паоло.

Отношение автора к «Франческе да Римини» было неровным: вначале он был очень доволен своей работой, но в дальнейшем не только охладел, но и несправедливо резко стал критиковать «Франческу». Весьма вероятно, что авторская неудовлетворенность симфонической фантазией и неостывшая любовь к сюжету заставили Чайковского еще раз вернуться к тому же званцевскому либретто. Но и на этот раз опера не состоялась. Когда Чайковский получил либретто Званцева, им владели уже другие замыслы.

ГЛАВА IV

ПЕРЕЛОМНЫЙ ГОД

Бывает такое время в жизни человека, когда спокойное и, казалось бы, благополучное течение ее вдруг прервется, долго копившиеся подспудные силы и не осознанные еще чувства вдруг приведут к взрыву, решительно и круто меняющему привычный уклад. Тогда все — и люди, и события, и сама жизнь — становится яснее и приобретает какой-то новый смысл. Таким был в жизни Чайковского год создания Четвертой симфонии и «Евгения Онегина».

Зима 1876/77 года началась обычно. Та же консерватория, уроки, концерты, непрекращающаяся работа. Одним из событий этой зимы была встреча с Львом Толстым. Прославленный писатель, автор «Войны и мира»,

¹ Это изречение из V песни «Ада» в «Божественной комедии», поразившее Чайковского своим глубоким психологическим смыслом, было на протяжении многих лет как бы эпитафией многих его сочинений. Текст этого изречения встречается в его письмах к Танееву и к Мекк. На эти слова он сочинил сначала мелодию, которая вошла в дуэт прощания Марии и Андрея в опере «Мазепа», а потом мелодию, ставшую темой Астарты в симфонии «Манфред».

приехал в Москву в декабре. Он посетил Чайковского, и они провели вместе два вечера. В честь Льва Николаевича в консерватории был устроен концерт, на котором исполнялась II часть Первого квартета Чайковского.

Задумчивая, ясная, исполнения необычайной душевной прелести и чистоты музыка квартета, построенная на теме народной песни, произвела на Толстого сильнейшее впечатление. Слушая музыку Чайковского, он плакал от прилива большого, светлого, счастливого чувства, совершенно так же, как Чайковский, читая Толстого. Но эти два человечнейших художника, высоко ценившие творчество друг друга, все-таки не стали близкими друзьями. «Когда я познакомился с *Л. Н. Толстым*, — писал Чайковский в дневнике, — меня охватил страх и чувство неловкости перед ним. Мне казалось, что этот величайший сердцевед одним взглядом проникнет во все тайники души моей. Перед ним, казалось мне, уже нельзя с успехом скрывать всю дрянь, имеющуюся на дне души, и выставлять лишь казовую сторону... Глубочайший сердцевед в писаниях — оказался в своем обращении с людьми простой, цельной, искренней натурой, весьма мало обнаружившей того *всеведения*, коего я боялся». К тому же оказалось, что Толстой не очень хорошо разбирается в народной песне и не любит Бетховена: «Между прочим он любил *отрицать* Бетховена и прямо выражал сомнение в гениальности его». Словом, на отношение Чайковского повлияло то обстоятельство, что и гений, каким он считал Толстого, ходит по земле и иногда ошибается. Чайковский пришел к заключению, что творения гениев лучше их самих, и в дальнейшем вообще избегал специально знакомиться с выдающимися людьми, если сама судьба не сталкивала его с ними.

Отношение Чайковского к Толстому-писателю со временем стало еще более отчетливым. «Более чем когда-либо, — писал он в дневнике в 1886 году, — я убежден, что величайший из всех писателей, когда-либо и где-либо бывших писателей-художников, есть *Л. Н. Толстой*. Его одного достаточно, чтобы русский человек не склонял голову, когда перед ним высчитывают все великое, что дала человечеству *Европа*». Но Чайковский никогда не сочувствовал философским идеям Толстого: «Зачем, думаю себе, человек этот, умеющий, как никто и никогда не умел

до него, настраивать нашу душу на самый высокий и чудодейственно-благозвучный строй, писатель, коему даром досталось никому еще до него не дарованная свыше сила заставить нас, скудным умом, постигать самые непроходимые закоулки тайников нашего нравственного бытия, — зачем человек этот ударился в *учительство, в манию проповедничества и просветления* наших омраченных или ограниченных умов?» Чтение произведений Толстого, мысли о его творчестве, которые несомненно поднимала встреча с писателем, возбудили в Чайковском еще более отчетливое стремление к широкому, философскому пониманию жизни.

Ранней весной Чайковский начал писать Четвертую симфонию; эскизы ее были завершены к концу мая. В письмах о ней почти нет известий — лишь один раз проскользнула жалоба: «Нахожусь теперь в суетливо-нервном и раздраженном состоянии духа, неблагоприятном для сочинения, невыгодно отражающемся и на симфонии, которая подвигается туго». Еще не окончив симфонию, отложив инструментовку ее, Чайковский начинает оперу «Евгений Онегин».

Вот как началось сочинение оперы. «На прошлой неделе, — пишет Петр Ильич брату Модесту 18 мая 1877 года, — я был как-то у Лавровской. Разговор зашел о сюжетах для оперы. Ее глупый муж молол невообразимую чепуху и предлагал самые невозможные сюжеты. *Лизвета Андреевна* молчала и добродушно улыбалась, как вдруг сказала: «*А что бы взять «Евгения Онегина»?* Мысль эта мне показалась дикой, и я ничего не отвечал. Потом, обедая в трактире *один*, я вспомнил об «*Онегине*», задумался, потом начал находить мысль Лавровской возможной, потом увлекся и к концу обеда решил. Тотчас побежал отыскивать *Пушкина*. С трудом нашел, отправился домой, перечел с восторгом и провел совершенно бессонную ночь, результатом которой был *сценариум* прелестной оперы с *текстом* Пушкина». Им овладело страстное желание начать «Онегина» тотчас же, не теряя ни минуты, перед ним как бы распахнулись двери в мир пушкинских образов. «Ты не поверишь, до чего я ярюсь на этот сюжет. Как рад избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульности! Какая бездна поэзии в «*Онегине*»! Я не заблуждаюсь: я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере.

Но общая поэтичность, человечность, простота сюжета в соединении с *гениальным* текстом заменят с лихвой эти недостатки... Писать *оперу* мне необходимо, так как я чувствую теперь к этому делу непреодолимое влечение, и упускать время нельзя». Однако предстояли экзамены в консерватории и масса других дел — пришлось сдерживать свой порыв. Но как только закончились экзамены, Чайковский отправился в подмосковное имение Глебово, где жил Константин Шиловский, составлявший по его указаниям либретто новой оперы.

29 мая началось для Чайковского счастливое время сочинения «Онегина», о котором он долго будет вспоминать. 9 июня, в разгар работы, окончив уже 2-ю картину — сцену письма Татьяны, Петр Ильич пишет брату: «...Я влюблен в образ Татьяны, я очарован стихами Пушкина и пишу на них музыку потому, что меня к этому тянет. Я совершенно погрузился в сочинение оперы. Правда и то, что нельзя себе представить обстановки более благоприятной для сочинения, как та, которую я пользуюсь здесь...» Идеальные условия для работы, свобода, отдельное помещение, талантливый либреттист под рукой, чудесная, самая любимая русская природа, небывалый подъем творческой энергии — казалось, все соединилось для того, чтобы опера была закончена в это лето. За месяц в Глебове он написал две трети оперы. Но тут произошло событие, перевернувшее все первоначальные планы и изменившее в корне всю его жизнь.

Чайковскому, который в течение десяти лет вел холостяцкий неустроенный образ жизни, захотелось иметь семью. «...Мне столь же ненавистны, например, *салонные* людские отношения, сколь бесконечно дороги, например, *семейные*», — писал он уже впоследствии. Его первая любовь к певице Дезире Арто окончилась весьма печально — Арто вышла замуж за другого. С тех пор Чайковский вплоть до 1877 года о женитьбе не помышлял. Весной же 1877 года в него влюбилась девица Антонина Ивановна Милюкова и стала писать длинные восторженные письма. Она была недурна собой, к тому же музыкантша (пианистка), и, как казалось Петру Ильичу, должна быть преданной женой и заботливой хозяйкой. «Женюсь я на девице Антонине Ивановне Милюковой. Она *бедная, но хорошая и честная девушка, очень меня любящая*. Милый мой Папочка, Вы знаете, что в мои годы не решаются

жениться без спокойной обдуманности, а потому не тревожьтесь за меня... *Я не люблю ее*, но буду во всяком случае преданным и благодарным другом».

Чайковский воображал, что совершает не только благородный, но и обдуманный поступок. Он жестоко ошибся. Ничто не могло быть большим насилием над собственной личностью, чем эта женитьба без любви. К тому же Антонина Ивановна оказалась самой заурядной мещанкой, лишенной чуткости и такта, беспрестанно ссорившейся со своими приятелями и родственниками. Первые впечатления семейной жизни были удручающими. Чайковский, привыкший в своей семье (и в семье родителей, и в семье сестры Александры Ильиничны) к простым, искренним отношениям, основанным на взаимной привязанности, был подавлен атмосферой мещанства и семейных дразг. Чем дальше, тем невозможнее становилась семейная жизнь. Чайковский тяжело заболел и в конце сентября по настоянию врачей уехал за границу. Больше он не вернулся в консерваторию¹ и на долгие годы стал в Москве гостем. Начался новый период в жизни Чайковского.

Совершенно неверно было бы думать, что к этому бесповоротному решению привела одна лишь неудачная женитьба. Кризис, заставивший его изменить всю жизнь, бросить консерваторию, расстаться с друзьями, покинуть горячо любимую Москву и подолгу отлучаться из России, назревал изнутри, давно и постепенно, и привел к взрыву.

В течение десяти лет жизнь Чайковского текла мирно и спокойно, без особых изменений. Постепенно росла его известность как композитора. И не только в России, но и за границей. В Германии, во Франции, в Австрии исполнялись его симфонические произведения. Первый концерт Ганс Бюлов играл даже в Америке. Казалось бы, внешне все обстояло благополучно. Изменился он сам. «Я очень изменился за это время и физически, и в особенности морально. Веселости и охоты дурачиться не оказывается вовсе. Молодости не осталось ни на грош», — пишет он весной 1877 года. С годами Чайковский все сильнее и острее ощущал, что в жизни все устроено «не так, как надо», все сильнее чувствовал насилие условий жизни над человеческой личностью, гнет обстоятельств, от которых

¹ Правда, он сделал неудачную попытку вернуться к преподаванию в 1878 г., но не выдержал и двух месяцев. В консерватории его заменил С. И. Танеев.

человек не в силах избавиться. Нарастало и обострялось чувство неудовлетворенности жизнью, желание все «перевернуть», совершенно изменить свою жизнь. В 1877 году эти настроения полностью овладели композитором и привели его к кризису. Он не умел правильно сформулировать свое отношение к социальным проблемам, но выразил его с предельной эмоциональной силой в своих произведениях, прежде всего в Четвертой симфонии и опере «Евгений Онегин», которые явились кульминацией, вершиной творчества 70-х годов: «Я жестоко хандрил прошлой зимой, когда писалась эта симфония, и она служит верным отголоском того, что я тогда испытывал».

Конечно, настроение неудовлетворенности обострялось и причинами чисто личного характера. Чем дальше, тем больше Чайковский стремился к тому, чтобы все время, все силы отдавать главному делу своей жизни — творчеству. Наступил такой момент, когда рецензентство, писание фельетонов, многочисленные обязанности в консерватории и прежде всего педагогическая работа, отнимавшая лучшие утренние часы от сочинения, лишавшая возможности свободно распределять время, стала в тягость. Женитьба была последней каплей, переполнившей чашу терпения и приведшей к кризису, нервному заболеванию и коренной перемене образа жизни.

После отъезда за границу Чайковский оказался в очень тяжелом материальном положении. Возвратиться в Москву и начинать занятия в консерватории было невозможно из-за состояния здоровья. В связи с расходами во время женитьбы Чайковский наделал долгов. Кроме того, он считал необходимым материально обеспечить жену. Положение представлялось безвыходным.

На помощь Чайковскому пришла Надежда Филаретовна фон Мекк, которая предложила ему ежемесячное денежное пособие, что давало возможность вполне независимого существования. В течение двенадцати лет Чайковский получал определенную сумму, которая и была для него в первые годы основным источником существования. Надежда Филаретовна фон Мекк, вдова, владелица нескольких железных дорог, была богатой меценаткой, любительницей музыки. В числе музыкантов, которым она оказывала поддержку и покровительство, были скрипачи Г. Венявский, И. Котек. Одно время в ее доме жил молодой Клод Дебюсси, будущий великий французский

композитор. С Чайковским у нее сложились особые отношения. Они никогда не виделись и не разговаривали друг с другом, а поддерживали отношения только посредством переписки. Итак, из материальных затруднений его вывело вмешательство Н. Ф. фон Мекк, а выздоровление ему принесла любимая работа. Он почувствовал себя поправившимся, когда вернулся к творчеству, к Четвертой симфонии и опере «Евгений Онегин», прерванной драматическими событиями этого лета.

Четвертая симфония представляет собой не только итог предшествующей работы, вершину исканий Чайковского в симфонической музыке, но — как это всегда бывает с выдающимися произведениями — открывает новые перспективы в творчестве самого композитора и в развитии жанра симфонии вообще.

Чайковский, как известно, не любил «объяснять» свои сочинения, отчасти из авторской стыдливости, отчасти считая, что музыка говорит сама за себя. На этот раз он отступил от правила и по настойчивой просьбе Н. Ф. фон Мекк через год после сочинения симфонии (17 февраля 1878 г.) написал ей письмо, содержащее подробную программу Четвертой симфонии. Вот она: «В нашей симфонии программа *есть*, т. е. возможность словами изъяснить то, что она пытается выразить, и Вам, только Вам одной, я могу и хочу указать на значение как целого, так и отдельных частей его. Разумеется, я могу это сделать только в общих чертах. Интродукция есть *зерно* всей симфонии, безусловно главная мысль... Это *фатум*, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая как Дамоклов меч висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу. Она непобедима, и ее никогда не осилишь. Остается смириться и бесплодно тосковать... Безотрадное и безнадежное чувство делается все сильнее и более жгучим. Не лучше ли отвернуться от действительности и погрузиться в грезы? О радость! По крайней мере, сладкая и нежная греза явилась. Какой-то благодатный светлый, человеческий образ пронесся и манит куда-то... Как хорошо! Как далеко теперь уже звучит неотвязная первая тема аллегро! Но грезы мало-помалу охватили душу вполне. Все мрачное, безотрадное позабыто. Вот оно, вот оно, счастье! Нет, это были грезы, и *фатум* пробуж-

дает от них... Итак, вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности с скоропреходящими сновидениями и грезами о счастье... Пристани нет. Плыви по этому морю, пока оно не охватит и не погрузит тебя в глубину свою. Вот, приблизительно программа первой части.

Вторая часть симфонии выражает другой фазис тоски. Это то меланхолическое чувство, которое является вечером, когда сидишь дома один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук. Явились целым роем воспоминания. И грустно, что так много уже *было*, да *прошло*, и приятно вспомнить 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, когда выпьешь немного вина и испытываешь первый фазис опьянения. На душе не весело, но и не грустно. Ни о чем не думаешь; даешь волю воображению, и оно почему-то пустилось рисовать странные рисунки... Среди них вдруг вспомнилась картинка подкутивших мужичков и уличная песенка... Потом где-то вдали прошла военная процессия. Это те совершенно несвязные образы, которые проносятся в голове, когда засыпаешь. Они не имеют ничего общего с действительностью: они странны, дики, несвязны.

Четвертая часть. Если ты в самом деле не находишь мотивов для радости, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь беспредельно 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 и 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».



Итак, человек бессилён перед фатумом, перед судьбой. «Веселись чужим весельем» — таков как будто бы итог симфонии. В это же время (27 марта 1878 г.) Чайковский в письме к Танееву по поводу Четвертой симфонии даёт трактовку её содержания. «Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать её словами нет никакой возможности. Это возбудило бы насмешки и показалось бы комичным. Впрочем, я признаюсь Вам. Я в своей наивности воображал, что мысль этой симфонии очень понятна, что в общих чертах смысл её доступен и без программы. В сущности, моя симфония есть подражание Пятой бетховенской, т. е. я подражал не музыкальным его мыслям, но *основной идее...* (курсив мой. — Е. Р.). Ещё я прибавлю, что нет ни одной строчки в этой симфонии, т. е. в моей, которая бы не была мной прочувствована и не служила бы отголоском искренних движений души». Как известно, Бетховен в Пятой симфонии показал героическую борьбу

и победу, достигнутую в этой борьбе. В основе содержания его Пятой симфонии — безусловная вера в силу, могущество, непобедимость человека. Которая же из этих противоположных трактовок симфонии, данных самим автором, истинная и каково содержание симфонии? Ответ на этот вопрос дает сама музыка.

Интродукцию, тему вступления, Чайковский называет темой фатума, или роковой силы, подобной Дамоклову мечу. Что же кроется за этим образом рока, или фатума? Тема вступления — это фанфарный сигнал (его всегда исполняют медные духовые). Это может быть и сигнал военной тревоги или что-нибудь другое, нарушающее течение мирной жизни. В симфонии эта тема, совершенно конкретная, связанная даже с бытовыми образами, выражает не какой-то частный, отдельный момент жизни, а играет роль музыкального символа. Она воплощает образ внешней силы, враждебно вторгающейся в жизнь человека. Вспомним, *как*, при каких обстоятельствах появляется в симфонии эта тема. Прирожденный драматург, Чайковский создает каждый раз особую ситуацию при ее появлении, накаляет до предела музыкальную атмосферу, делает совершенно неожиданным появление именно этой темы.

Тему главной партии I части Чайковский определяет так: «остается смириться и бесплодно тосковать». Смирение, пассивное бездействие? Между тем именно эта тема таит в себе такое пламя страсти, такую энергию, постепенно раскрывающуюся, о которой мы сначала и не подозреваем. Меньше всего она пассивна, меньше всего бесплодна, тосклива. Чайковский стремится всеми средствами, выявить, подчеркнуть драматический характер темы, ее внутреннюю энергию, постоянно, вновь и вновь возрождая ее все более сильной и пламенной. Именно эта тема и все разделы I части, связанные с ее появлением, воплощают идею борьбы, идею сопротивления судьбе, то есть ту бетховенскую идею, о которой писал Чайковский Танееву. Побочная партия — «сладкая, нежная греза», благодатный человеческий образ. Своим светлым колоритом она контрастирует с темой главной партии. Побочная партия заключает в себе несколько тем. Первая, пасторальная тема кларнета, становится вскоре лишь фоном для новой, певучей, прекрасной мелодии. Потом появляется еще одна тема, которая есть не что иное, как вариант

главной партии, и наконец как апофеоз звучит тема, заключающая всю экспозицию, — тема счастья. Определение характера побочной партии, данное Чайковским, таким образом, относится только к одной ее части. Все же побочная партия богата, многогранна. Она, как и главная, вся в движении, развитии.

II часть, по программе Чайковского — картина воспоминаний. По-видимому, в письме к Н. Ф. Мекк композитор описывает скорее какие-то свои мимолетные, глубоко личные ощущения. Характер музыки этой части определяет задумчивая, мягкая, ясная, необычайно прозрачного рисунка мелодия гобоя. Эта тема повторяется несколько раз, переходит к разным инструментам, дополняется новым сопровождением, но характера своего не меняет. Ее дополняют две другие. Одна из них — в темпе быстрого марша, с танцевальным оттенком — имеет ярко выраженное сходство с народной песней. В симфонии эта часть дает разрядку напряжению, временно отодвигает драматический конфликт, сосредоточивает внимание на иных, более спокойных чувствах и мыслях, рисует мирные и привлекательные образы.

III часть — капризные арабески — «даешь волю воображению, и оно почему-то пустилось рисовать странные рисунки...» Эти слова могут относиться разве только к первому разделу Скерцо. Музыка эта имеет фантастический характер главным образом благодаря инструментовке: играют струнные пиццикато, то есть щипком. Соединение слабого звука многих инструментов и создает таинственный, как бы «шепчущий» характер звучания. В середине части — жанровая сцена. Плясовой народный наигрыш (гобой и флейты) сменяет военный марш (медные духовые). Таким образом обе части, II и III, имеют общую задачу — постепенно увести от трагических переживаний и конфликтных столкновений I части, отвлечь сменой впечатлений, обращением к образам народной жизни, к картинам быта.

Музыка финала — чередование двух тем. Первая — в характере массовой народной пляски. Это и есть картина праздничного народного веселья, увлекательная, живая, захватывающая своим радостным подъемом. Вторая тема — популярная народная песня «Во поле березонька стояла». В начале финала обе темы слиты, дополняют друг друга. Но чем дальше, тем более резким становится

контраст между ними. Первая остается почти неизменной, каждое ее появление утверждает реальность и неизбежность образа народной силы. Вторая тема меняется, постепенно усиливается ее минорный, грустный оттенок. Чем дальше, тем отчетливее проступает в ней скорбный и даже мрачный характер. Наконец, развитие темы принимает катастрофический оборот, она разрушается, распадаясь на отдельные мотивы. В момент кульминации как символ трагической и грозной силы является тема фатума. Простодушная мелодия народной песни призвана своим развитием показать постепенно нарастающий внутренний разлад, конфликт, который усугубляется появлением темы фатума. В заключение обе темы снова объединяются, звучат ликующе и празднично. Но это не снимает драматизма финала. Конечно, финал Четвертой симфонии — не победный гимн, как у Бетховена, он полон острых конфликтов, непримиримых противоречий И, пожалуй, содержанию музыки финала больше соответствуют слова из письма к Н. Ф. фон Мекк: «Жить все-таки можно».

Таким образом, в основе Четвертой симфонии лежит та же идея борьбы добра и зла, идея постоянной борьбы человека за жизнь, счастье, радость, что и в «Грозе», «Ромео и Джульетте», «Франческе», но выраженная еще более остро, драматично. В отличие от Пятой симфонии Бетховена, эта борьба не имеет героического, победоносного конца. Чайковский показывает лишь *возможность* жить счастьем народа, радоваться его радостям. Отсюда вытекает, что и в письме к фон Мекк, и в письме к Тане-еву Чайковский не дал исчерпывающей программы симфонии, а лишь затронул некоторые, притом разные стороны содержания этого беспредельно глубокого, многопланового и сложного произведения.

Почему же у Чайковского могли возникнуть такие противоречивые объяснения содержания симфонии? В письме к Танееву он не стремился к подробному анализу, а лишь приблизительно, в общих чертах наметил направление своих мыслей при сочинении ее. Что же касается программы, написанной в письме к фон Мекк, то прежде всего надо вспомнить, кто такая Надежда Филаретовна. Чайковский в этом письме пытается перевести музыку на язык, доступный ее пониманию, а отчасти приспособляется к настроениям и мыслям своей вечно

«разочарованной» корреспондентки. Не забудем, что симфония была посвящена *Н. Ф. Мекк*, «моему лучшему другу». Написав ей, Чайковский усомнился в точности своих анализов и понял бесцельность сочинения программы: «Сейчас собирался вложить письмо в конверт, перечел его и ужаснулся той неясности и недостаточности программы, которую Вам посылаю. В первый раз в жизни мне пришлось переключать в слова и фразы музыкальные мысли и музыкальные образы. Я не сумел сказать этого как следует. Я ужасно хандрил прошлой зимой, когда писалась эта симфония, и она служит верным отголоском того, что я тогда испытывал. Но это именно *отголосок*. Как его перевести на ясные и определенные последования слов? — Не умею, не знаю. Многое я уже и позабыл. Остались общие воспоминания о страстности и жуткости испытанных ощущений».

Вскоре после Четвертой симфонии Чайковский закончил и оперу «Евгений Онегин».

Нелегким был путь Чайковского в оперу. Несовершенство его ранних опер, неудача их постановок привели к тому, что среди музыкантов о нем сложилось мнение как о композиторе не оперном. Даже В. В. Стасов, этот изумительный открыватель талантов, порой прекрасно знавший лучше самого композитора, какой сюжет, какой замысел будет для него самым близким, не понимал природы дарования Чайковского. Но композитор шел своей дорогой. «...У меня на этой дороге намечена станция: *опера*, и что бы Вы мне ни говорили, многоуважаемый Владимир Васильевич, про мою неспособность к этому роду музыки, я пойду своим путем, нимало не смущаясь».

Что же влекло его к опере? Частично на этот вопрос отвечает он сам: «...Есть нечто неудержимое, влекущее всех композиторов к опере: это то, что только она одна дает вам средство общаться с массами публики. ...Естественное побуждение расширить круг своих слушателей, действовать на сердца по возможности большего числа людей». Возможности оперного жанра раскрывали перед ним широкую перспективу показать человеческие характеры в реальном действии, в столкновениях событий и страстей. Чайковский чувствовал в себе талант драматурга и потому так упорно стремился овладеть жанром оперы. Требования Чайковского к оперному сюжету очень

определенны и весьма характерны для него — композитора-лирика и психолога: «... 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», — пишет Чайковский Танееву во время работы над оперой «Евгений Онегин». Еще более отчетливо та же мысль выражена в письме к драматургу А. Федотову в 1892 году, после сочинения последней оперы «Иоланта»: «Вследствие особенностей моей артистической индивидуальности я могу с любовью и увлечением писать музыку на сюжет, хотя бы и нимало неэффективный — лишь бы действующие лица внушали мне живое сочувствие, лишь бы я любил их, *жалел*, как любят и *жалят* людей».

Таким образом, главное требование Чайковского к оперному сюжету — не эффекты, не драматизм, не яркость, картинность обстановки, а «живые люди». Самое главное для композитора — сочувствие героям, понимание их душевного мира, возможность проникнуть в сокровенную область человеческих переживаний. Чайковский мечтал о воплощении в опере образов близких и понятных ему русских людей, его современников. Ни один сюжет не подошел бы для этой цели лучше, чем пушкинский «Евгений Онегин». В опере «Евгений Онегин» он стал на тот путь психологической правды, к которой стремился впоследствии Художественный театр (основанный Станиславским и Немировичем-Данченко в 1898 г.). Отчасти поэтому «Онегин» Чайковского близок и чеховскому театру, его драмам без традиционных «героев и героинь», театру, где «все, как в жизни».

Как известно, опера написана на сюжет одноименного романа в стихах Пушкина. Совершенно ясно, что никакая опера не может вместить все содержание пушкинского «Евгения Онегина». Чайковский взял основной *лирический конфликт*, раскрыл в опере отношения Онегина, Татьяны, Ольги, Ленского. Картины быта он дал главным образом в хоровых сценах (хоры в 1-й картине, хор «Девушки-красавицы») и в танцевальной музыке. Бал у Лариных и бал столичный, петербургский так же отличаются по музыке, как провинциальный простодушный и наивный вальс от пышного и блестящего полонеза.

Несколько изменены в опере и характеры пушкинских героев. Прежде всего *Ленский*. Любя своего героя, Пушкин порой говорит о нем со снисходительной улыбкой старшего друга, рисуя его житейскую неопытность, детскую наивность, ослепление любовью к пустой кокетке Ольге. С некоторой иронией относится Пушкин и к Ленскому-поэту. В музыке Чайковского сохраняется облик наивного юноши с его совершенно детской чистотой и нежностью, но нет и тени иронии или даже улыбки. Стихи Ленского «Куда, куда вы удалились» Пушкин сопровождает несколько насмешливыми комментариями: «Так он писал, *темно и вяло*». У Чайковского в предсмертной арии Ленского эти стихи звучат как искренняя исповедь, как мечта юноши, уже обреченного на смерть.

Онегин и Татьяна в опере как бы поменялись местами. Ум и сердце пушкинского Онегина, его подлинный характер не раскрыты. Поэтому в опере нет перерождения Онегина, изведавшего истинную любовь к Татьяне. Любовь Онегина — лишь пылкая страсть, которую Чайковский противопоставляет глубокому чувству Татьяны. Можно сделать вывод, что Онегин в опере явился причиной трагических событий, но как герой, как характер, он отступает на второй план. Чайковский воспринял Онегина как «холодного денди, до мозга костей проникнутого светской бонтонностью». Татьяна — любимейшая героиня Пушкина и Чайковского. Здесь полное совпадение. Та же сила и глубина чувств, та же сдержанность и целомудренность. И поэт и композитор создают идеальный в своем нравственном величии образ русской женщины. Татьяна — главная героиня оперы Чайковского.

Задача композитора в опере заключается не в простой иллюстрации сюжета. Опера — это новое произведение, которое имеет свое содержание. Идея, смысл, характеры раскрываются прежде всего через непосредственное выражение переживаний. Как и что *чувствуют* герои, пожалуй, важнее, чем то, что они *делают* или говорят. В «Онегине» — это понимал сам композитор — внешнего действия мало, событий еще меньше, некоторые сцены, как например, сцена письма Татьяны, и вовсе статичны и в драме невозможны. Но внутреннее, психологическое действие развивается с огромной интенсивностью. Именно поэтому мы слушаем оперу с таким неослабевающим интересом.

Проследим же музыку оперы с точки зрения этого внутреннего действия, послушаем, как Чайковский раскрывает душевный мир своих героев. Оркестровое вступление посвящено главной героине — Татьяне. Это портрет девушки робкой и восторженной, застенчивой и полной скрытых душевных сил, сдержанной страстности и девичьей стыдливости. Вступление начинается с темы, которая будет сопровождать Татьяну на протяжении всей оперы. Трепетную, нежную, задумчивую, ниспадающую мелодию словно преграждают аккорды. Таков облик Татьяны, молчаливой и мечтательной, какой она предстает в начале оперы. Но внутренний строй ее чувств раскрывается дальше, в мажорной, светлой и широкой музыке среднего эпизода. Душевный взлет, светлый порыв и решимость, как бы готовность к подвигу — вот черты, которых никто в Татьяне еще не видит и которые так ясны будут впоследствии.

1-я картина — у Лариных — открывается дуэтом Татьяны и Ольги «Слыхали ль вы?», который вводит в атмосферу тихой, неторопливой, патриархальной жизни. Такие сентиментальные дуэты певали, наверное, провинциальные барышни. Однако голос Татьяны в этом дуэте чуть слышнее, в пение она вкладывает чуть больше своего собственного чувства, чем Ольга. Мелодия дуэта, развиваясь незаметно, превращается в знакомую уже нам тему Татьяны. Романтическому девичьему пению противопоставлен прозаический речитатив — разговор Лариной и няни. Так, привычной скороговоркой, очевидно, в сотый раз пересказывает Ларина эпизоды своей далекой юности.

Приезд гостей — событие. Он нарушает мирную атмосферу, вносит суету, переполох. Так воспринимают приезд Ленского и Онегина все, кроме Татьяны. И только музыка может с такой силой выразить *предчувствие* роковой встречи, волну ожидания и страха, нахлынувшую внезапно на Татьяну, еще не видевшую Онегина.

Характеристики Онегина и Ленского ясны почти с первых же реплик. Онегин томится от скуки. Вежливость, светское воспитание мешают ему уехать не простившись. Его речь пронизана интонациями скучающего барина. В ней есть и некоторая нарочитость, высокомерная деланность, излишняя отчетливость в произнесении слов и в то же время томительная неразрешенность. «Я очень сча-

стлив» — лишь пустая светская фраза. Для Ленского все озарено любовью. Поэтому те же, что и у Онегина, слова «Как счастлив я» имеют совершенно противоположный смысл. В этих словах, как и во всем, что говорит Ленский, слышится: «Я люблю вас, Ольга». Слышится в музыке, в мелодии оркестра, где уже появляется тема будущего ариозо Ленского. Самое ариозо — признание, в котором впервые он произносит слова любви. Сначала нежно, целомудренно, почти робко. Потом с воодушевлением и страстью — нежное «Я люблю вас» превращается в страстное «Я люблю тебя». Пленительна свежесть и красота музыки, отражающей все оттенки — и трепетную нежность и грусть, и светлые порывы впервые открытого, впервые испытанного чувства.

Есть в 1-й картине один, совершенно особенный музыкальный номер. Это квартет — Татьяна, Ольга, Ленский, Онегин. На сцене в это время ничего не происходит, в действии — пауза. Все сосредоточено в музыке. Она выражает чувство, которое испытывают люди при встрече с незнакомцем, когда все только внимательно всматриваются в незнакомые черты, словно стремясь узнать их тайну. Здесь, в ансамбле, снова чуть отчетливее звучит партия Татьяны, в которой уже слышны интонации будущей темы любви. Кончается 1-я картина оркестровым заключением. Вспыхивая и отражаясь в переключках оркестра, озаренная новым светом, проходит тема Татьяны. В этой картине Татьяна — самое бездействующее лицо, она молчалива, а с Онегиным застенчива, скованна. Но в музыке Чайковский уже показал ее волнение и зарождающееся чувство к Онегину, начертив тонкий контур ее портрета.

2-я картина вся посвящена Татьяне. «Сцену письма» предваряет ее разговор с няней. Рассказ няни — овеянное мудрой печалью воспоминание. Это не вставной номер, а как бы предостережение, которым старость и житейский опыт стремятся охранить порывы юности. «Сцена письма»

написана Чайковским на текст письма Татьяны. Пушкин, кроме «письма», посвящает Татьяне много вдохновенных строф, где он показывает ее в разные моменты жизни. Поэтому письмо у Пушкина хотя и важный, но не единственный и не главный момент в ее характеристике. У Чайковского «письмо» — главная сцена, где раскрывается характер Татьяны. В этой сцене Чайковский — прежде всего

тончайший психолог, обладающий волшебным даром проникновения в тайники души, даром понимания скрытых психологических процессов.

Обыкновенно опера состоит из арий, речитативов, ансамблей, хоров. А как определить «письмо Татьяны»? Чайковский нашел совершенно новую, необходимую именно для этой сцены форму. Вся сцена состоит из ряда эпизодов, отражающих необычайно гибко смену настроений Татьяны, ход ее мыслей. Здесь речитатив свободно переходит в яркую песенную мелодию, «действие переключается» из вокальной партии в оркестр, который то «подсказывает» мысль, то завершает ее, раскрывая невысказанные чувства. Богатство, красота музыки, прежде всего красота мелодии — все призвано выразить богатство, красоту и глубину чувств Татьяны. В самом деле, переживания Татьяны только отчасти выражены в словах письма. Они столь разнообразны, противоречивы, так огромно ее чувство, что уложить все это в какую-либо законченную форму решительно невозможно. Но эта сцена — не просто цепь разнохарактерных эпизодов. Последовательность тем показывает постепенный переход от внезапного порыва, вспышки («Пускай погибну я») к чувству глубокому, нежному и сдержанному («Кто ты: мой ангел ли хранитель?»), а вся сцена устремлена к солнечному восходу. Этот небольшой эпизод оставляет впечатление стихийной силы, восторга, граничащего с экстазом. Не случайно и вся картина (после второго разговора с няней) кончается оркестровым заключением, где одна из самых ярких тем «письма», разрастаясь до беспредельности, звучит как второй восход солнца¹. Любовь Татьяны лучезарна, ослепительна, непреодолима.

В 3-й картине происходит объяснение Татьяны с Онегиным. Собственно, объяснения нет, ибо в ответ на «проповедь» Татьяна молчит. Слова «Как обидно и как больно» — лишь мысли про себя, а не ответ Онегину. Смятение чувств Татьяны, томительное и горькое предчувствие развязки выражены в музыке вступления к картине и в небольшом, скорбном ариозо. Речь Онегина (ария «Когда бы жизнь домашним кругом»), напротив, весьма уравно-

¹ Это не только аналогия. Чайковский в заключение картины употребляет те же выразительные средства, ту же тональность, что и в сцене восхода.

вешенна. Закругленные фразы мелодии словно показывают, что речь, «проповедь», была приготовлена заранее и произнесена человеком, вполне уверенным в своем благородстве и нравственной непогрешимости. Ничто не тронулось в душе Онегина, и слова «Она в волненье приведя давно умолкнувшие чувства» — лишь слабая попытка утешить Татьяну.

4-я картина — сельский бал и ссора Ленского с Онегиным. Роль Татьяны в этой картине безмолвная.

И, утренней луны бледней,
И трепетней гонимой лани,
Она темнеющих очей
Не подымает...

Оркестровое вступление в этой картине Чайковский посвятил ее невысказанным чувствам.

И в одиночестве жестоком
Сильнее страсть ее горит,
И об Онегине далеко
Ей сердце громче говорит.

Мелодия любви Татьяны «Кто ты: мой ангел ли хранитель?» то принимает горестный и надломленный характер, то снова всплывает, но уже как светлое воспоминание, вызывающее новый прилив безмолвного горя.

Действие открывается сценой бала. Вначале огромное нарастание в музыке словно возвещает об ожидании какого-то чрезвычайного события. Так, вероятно, и воспринимали этот бал провинциальные барышни и доморощенные салонные «львы». Тем более простодушным и незатейливым кажется вальс. В нем Чайковский не только подражает бытовой музыке, но и дает характеристику общества, собравшегося у Лариных и столь блестяще описанного Пушкиным. Здесь и наивная грация деревенских красавиц, и грубоватые «охотничьи» интонации бравых помещиков, и томные сетования их жен («Устанут — лягут и все»), и щебетание молодых девиц вокруг ротного («Ах, Трифон Петрович, как милы вы, право»). Словом, налицо весь провинциальный «курятник». Какой переполох, какое любопытство возбудит в нем ссора Ленского с Онегиным!

Ту же роль характеристики провинциального общества играют и мазурка, и «Куплеты Трике»¹. Зажигательная мазурка превосходно оттеняет вальс. Но роль ее этим не ограничивается. Во время мазурки начинается ссора Ленского с Онегиным. И тогда характер мазурки меняется, в ней появляются минорные, скорбные нотки. Ревность может быть и неосновательная, равнодушие и нечуткость ветреной Ольги, холодный эгоизм Онегина, презирающего все, кроме мнений «света», кроме приличий, — все это ведет к гибели Ленского. Для Лариной ссора — «скандал в благородном семействе». «В моем доме!» — восклицает она. «В вашем доме», — повторяет Ленский. За этими словами встают вся его жизнь и любовь. В музыке эти слова и звучат на теме любви, теме ариозо «Я люблю вас» из 1-й картины. Но здесь эта тема звучит надломленно и вопросительно, как бы выражает трагическое недоумение юноши.

5-я картина — дуэль. Поединок еще впереди, но исход его уже predetermined. Музыка с первых же тактов говорит о том, что Ленский обречен. Прежде слов, прежде событий траурные аккорды, скорбная мелодия (тема арии «Что день грядущий») возвещают об исходе дуэли. Гибель юного поэта трагична. Но сам он — не трагический герой — в нем нет силы и страсти, действительности характера, всегда присущей трагическому герою. Ленский гибнет без борьбы. Отрешенность, почти обреченность сквозит в его репликах Зарецкому. В ответ на слова «Кажется, противник ваш не явился» — реплика Ленского «Явится сейчас» звучит как «Мне все равно, я погибну». Ария Ленского — элегическое раздумье, местами светлое, местами проникнутое страстной тоской. Лирика арии Ленского искренняя, открытая, целомудренная. Сцена перед выстрелом — опять тот же момент, когда действие «уходит вглубь». Вслух противники не произносят ни одного слова. Дуэт «Враги! Давно ли друг от друга нас жажда крови отвела?» — это раздумье перед решительным шагом, когда мысли Ленского и Онегина принимают одно направление, им обоим вдруг на какой-то миг открывается вся бессмысленная жестокость про-

¹ В «Куплетах Трике» («Как истинный француз, в кармане Трике привез куплет Татьяне») Чайковский использовал мелодию французской песенки, удивительно гармонирующей со всей музыкой бала.

исходящего. Чайковский применяет здесь прием канона — мелодия и слова партии Ленского как эхо звучат и в партии Онегина — мысли Ленского и Онегина одинаковы. Перед самым выстрелом музыка передает всю напряженность момента. Нервный пульс оркестра, стремительность нарастания создают почти физическое ощущение тревоги, неотвратимости трагического исхода. На фоне этой смятенной, тревожной музыки всплывают разрозненные фразы болезненно искаженной темы любви Ленского («Я люблю вас»). Кончается сцена оркестровым послесловием. Тема арии Ленского звучит трагически, безысходно.

6-я картина — столичный бал. Конечно, столичное общество охарактеризовано в музыке иначе, чем провинциальное. Простодушный вальс уступает место блестящему, пышному полонезу и кокетливому экосезу. Татьяна в этой сцене — светская дама. Сопровождающая ее выход музыка основана на ритме плавного, изящного танца. Но в облике знатной дамы видны черты прежней Татьяны. В мелодии кларнета, полной мягкости и обаяния, в тонком рисунке аккомпанемента есть тот, отличающийся от всей остальной музыки бала, поэтичный душевный, лирический тон, по которому мы угадываем прежнюю Татьяну.

Последняя, 7-я картина оперы — последнее свидание Татьяны и Онегина. Чувства Онегина, его вспыхнувшая любовь к Татьяне — искренни, но не глубоки, страстны, но лишены сдержанности и целомудренности. В 6-й картине Онегин, мгновенно пронзенный страстью, охарактеризован темой любви Татьяны («Пускай погибну я»). Не случайно это заимствование — оно означает и «перемену ролей», а может быть еще и то, что у Онегина нет своих слов, и чувства его выражаются словами письма Татьяны — вероятно, невольно они приходят ему на память. Тема «Пускай погибну я» звучит у Онегина порывисто, бурно и... кратко. В 7-й картине Онегин еще более пылок. Каждая фраза его мелодии устремлена вверх, каждая фраза — восклицание! И даже последние слова Онегина «О жалкий жребий мой» — последний взлет мелодии — создает впечатление лишь минутного порыва, страстного, но недолгого отчаяния. Таков Онегин Чайковского. Главная героиня этой сцены — Татьяна. Чайковский в музыке противопоставляет сдержанность и глубину ее чувств

пылкости и страстности Онегина. Теперь, когда любовь Онегина стала действительностью, тем более горьким и безрадостным стало для Татьяны ее собственное чувство. Поэтому в последней картине мажорные, светлые интонации темы любви окрашиваются в минорные, скорбные тона, подобно тому как омрачалась тема любви Ленского.

Есть в этой сцене один эпизод, в котором гений Чайковского — психолога, «сердцевода» — являет свое могущество с особенной силой. На страстное признание Онегина Татьяна отвечает призывом к его чувству гордости и чести. Достоинство и силу она черпает в сознании долга, в нравственном чувстве. Мелодия ее ответа Онегину: «Онегин, в вашем сердце есть и гордость, и прямая честь!» выражает твердость и решимость. И почти тотчас же невольно вырывается признание: «Зачем скрывать, зачем лукавить! Ах! Я вас люблю!..» — признание, открывающее всю глубину страданий и душевной борьбы. Вслушайтесь в эту музыку, в то как звучат слова «Я вас люблю». Музыка словно на миг открывает иной мир, мир недоступной и неведомой Онегину душевной красоты.

Еще не закончив сочинение оперы, Чайковский уже опасается за ее сценическую судьбу. «Евгений Онегин» явно не подходит к казенной императорской сцене. «...Мне нужна здесь не большая сцена с ее *рутиной, условностью*, с ее бездарными режиссерами, *бессмысленной, хотя и роскошной постановкой, с ее махальными машинами вместо капельмейстера* и т. д. и т. д.», — писал Чайковский. Еще больше опасений, чем оркестр и режиссура, вызывают исполнители главных ролей. «...Где я найду *Татьяну*, ту, которую воображал Пушкин и которую я пытался иллюстрировать музыкально? Где будет тот артист, который хоть несколько подойдет к идеалу Онегина, этого холодного денди, до мозга костей проникнутого светской бонтонностью? Откуда возьмется Ленский, восемнадцатилетний юноша с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными приемами молодого поэта á la Шиллер?» И Чайковский решает отдать оперу в консерваторию, в руки своих ближайших друзей-музыкантов — Н. Рубинштейна и С. Танеева.

Постановка «Евгения Онегина» в консерватории, где все партии были поручены хотя и неопытным, но неиспорченным рутинной ученикам, под руководством Н. Рубин-

тема, но она звучит светлее, ярче. Мелодия разливается широко, привольно, кажется, что дыхание ее беспредельно. Фон становится более теплым и сочным. Мелодия валторны сообщает теме более эмоциональный, страстный оттенок. Именно о таких мелодиях мы говорим — это тема Чайковского!

Разработка рисует картину битвы еще более ожесточенной, чем в главной партии. Резкие взрывы сменяются внезапным затишьем, полным напряженности. Вступает в действие тема хора, которая обнаруживает свою истинную природу, свою сущность. Повелительная, неумолимая и грозная, она выступает как главное действующее лицо битвы, перекрывая весь оркестр пронзительной звучностью. Реприза коротка и быстро приводит к побочной теме, которая постепенно принимает скорбный, трагический оттенок, и, наконец, совершенно исчезает под натиском тем главной партии и хора. Последний раздел увертюры — эпилог. Тема любви звучит на фоне траурных литавр. На ней печать примирения и скорби. Короткий эпизод светлой «органной» музыки напоминает о вступлении, вводит в атмосферу сосредоточенного раздумья, глубокого созерцания. На фоне мерных аккордов арфа звучит в последний раз тема любви, но это лишь прекрасное воспоминание, видение, озаряющее своим последним светом. Может быть, это видение и возвращает снова к мысли, что примирения нет. Об этом говорят и последние мощные аккорды, сотрясающие оркестр.

ГЛАВА V

ГОДЫ СТРАНСТВИЙ

Чайковский очень скучал по Петербургу.

Он любил этот стройный, просторный красавец-город с его напряженной умственной жизнью. После Петербурга сытая, купеческая Москва показалась ему несколько провинциальной: «Вообще же к Москве я едва ли когда-нибудь привыкну; мне все кажется, что я в нее попал как-то случайно». Но довольно скоро он привык к Москве, все больше начинал любить ее, а в Петербурге уже чувствовал себя гостем. Прожив несколько лет в квартире Н. Рубинштейна, где было не очень удобно

кий, подвижный, отзывчивый, певучий, самый человечный из всех инструментов — стала главным действующим лицом. Серебряная нить мелодии солирующей скрипки в ткани оркестра всегда заметна, ее голос всегда отличается от других голосов оркестра. Эти свойства скрипки великолепно проявились в концерте Чайковского. Трепетная изменчивость, гибкая, подвижная выразительность отличают мелодический материал концерта. В одной мелодии, в одной теме соединяются часто плавность распева и затейливость кружевных арабесок пассажей, характерность жеста и грация танцевальных движений. Такова главная тема I части. Искренность, пленительная мягкость, даже с оттенком томности, сосредоточены в мелодии побочной темы. II часть концерта — Канцонетта¹. Это музыка, к которой можно было бы отнести слова Пушкина «Печаль моя светла». Тихая, неторопливая мелодия, местами задумчивая, местами светлая и воодушевленная, льется свободно и плавно. Веселье и увлечение царят в финале. Обе темы плясовые. Первая сразу увлекает в свой радостный вихрь, вторая начинается с размашистых, медленных фраз. Они звучат с легким оттенком простодушного комизма, и только потом музыка «разогревается» и переходит в забористую, упругую пляску.

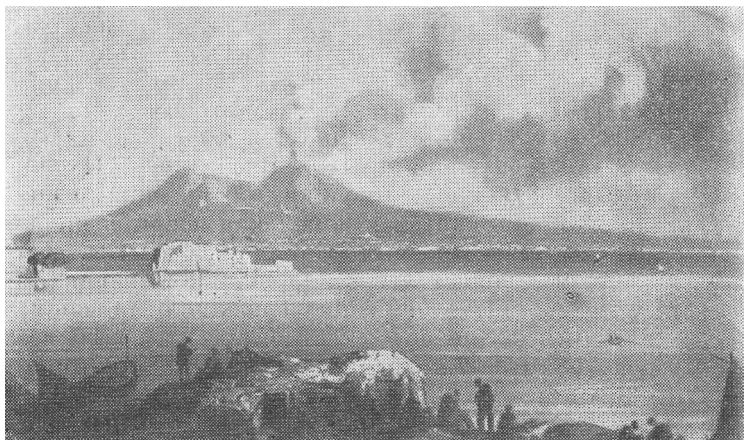
Судьба скрипичного концерта напоминает судьбу Первого концерта для фортепиано. Чайковский предполагая посвятить концерт знаменитому скрипачу, профессору Петербургской консерватории Леопольду Ауэру, который и должен был быть первым исполнителем. Ауэру концерт не понравился, и он отказался играть его. Однако концертом заинтересовался немецкий скрипач Адольф Бродский и, несмотря на недоброжелательство и нападки критики, был одним из самых горячих пропагандистов этого сочинения. Ему Чайковский и посвятил концерт. Через некоторое время Ауэр совершенно изменил мнение о концерте, и не только сам играл его, но передал традиции исполнения этого произведения своим ученикам Яше Хейфецу, Михаилу Эльману, Ефрему Цимбалисту. А теперь этот концерт играют скрипачи всего мира.

В Италии, «под небом вечно голубым», Чайковский любил встречать самую раннюю весну — февраль, когда в России еще снег покрывает землю. Италия — Флорен-

¹ Канцонетта (итал.) в переводе — песенка.

ция, Рим, Венеция — не только места, где он находит уединение, необходимое для работы. Здесь открылось ему во всем своем величии и красоте искусство Возрождения. Чайковский никогда не считал себя знатоком изобразительных искусств. Но немного найдется людей, способных так ярко и сильно воспринимать их. Впечатления Италии не сводятся к наслаждению великими творениями прошлого. Правда, знаменитая итальянская опера не приводила Чайковского в особенный восторг. Зато его совершенно пленила поющая душа народа, врожденная его талантливость. Чайковский был совершенно очарован искусством уличных певцов: «Помните, я писал вам [Н. Ф. фон Мекк] из Флоренции про мальчика, которого слышал вечером на улице и который так тронул меня своим чудным голосом... Я просто изнывал, изнывал от восторга... Он опять мне пел. Я не помню, чтобы когда-нибудь простая народная песня приводила меня в такое состояние. На этот раз он меня познакомил с новой здешней песенкой, до того прелестной, что я собираюсь еще раз найти его и заставить несколько раз спеть, чтобы записать и слова, и музыку». Песенка уличного мальчика-певца в обработке Чайковского превратилась в романс «Пимпинелла».

В начале февраля 1880 года Петр Ильич оказался в Риме и застал там традиционное карнавальное празднество, продолжавшееся несколько дней: уличные шествия, игры, маскарады, пушечная пальба, иллюминация и, конечно, песни и танцы. Впечатление было очень сильное. Во время этого карнавала Чайковский сочинил «Итальянское каприччио». Эта пьеса, блестящая ослепительными красками, полная веселья, игры, — одно из самых ярких произведений, в которых непосредственно отразились впечатления годов странствий. Автор Четвертой симфонии и «Евгения Онегина», тончайший психолог и драматург, предстает перед нами в новом и неожиданном облике великолепного мастера жанровой живописи. Народные итальянские песни, которые Чайковский использовал в «Каприччио», получили здесь блестящую разработку. Каждая из песен появляется в своем особом оркестровом наряде. С первых звуков призывной фанфары разворачивается перед нами грандиозное празднество. Чайковский словно делает нас соучастниками всех увлекательных событий карнавала. Фанфарные призывные сиг-



Неаполь. Вид на Везувий.

налы, красивые песни, исполненные силы и страстности, шествие-хоровод, бешеная тарантелла — все это объединено общим нарастанием звучности к концу пьесы. Особого внимания заслуживает прием «эхо» — переключки инструментов, который композитор применяет в «Каприччио». Эти-то эхо и создают впечатление пространства, света, воздуха — ведь действие происходит на вольном воздухе, на улицах и площадях громадного города!

Иные впечатления увлекали Чайковского в Париже, Город французской революции и Коммуны был в те годы мировой столицей литературы и искусства. Редко случается, чтобы в одном городе собирались столь блестящие представители всех родов искусства, как в Париже второй половины XIX века. Здесь жили писатели Флобер, Мопассан, Золя, подолгу жилал И. С. Тургенев, композиторы Гуно, Массне, Сен-Санс. Уже завоевывало понемногу свои права искусство импрессионистов Моне, Дега, Ренуара. На подмостках театра выступала прославленная драматическая актриса Сара Бернар. Театры Парижа, особенно — знаменитая «Французская комедия», доставляли Чайковскому истинное наслаждение. Его захватывала кипучая, бурная уличная жизнь города. Но в Париже Петр Ильич появлялся обыкновенно в эти годы не в качестве известного уже французской публике композитора, а инкогнито. Он избегал официальных встреч и зна-



Рим. Развалины Колизея.

комств и даже собственные произведения слушал в зале вместе с публикой, не обнаруживая своего авторства. Кроме Парижа, Чайковский частенько лечился на курортах в Ницце и Виши. В Ницце в марте 1881 года и застигло его известие о смерти Н. Рубинштейна в Париже.

После смерти Н. Рубинштейна Петр Ильич особенно отчетливо понял всю громадность его заслуг перед русской музыкой и всю силу своей сердечной привязанности к этому человеку. Фигура Н. Рубинштейна предстала перед ним в ореоле величия дела, которому служил этот великий организатор и музыкант. Николаю Рубинштейну посвящено Трио для скрипки, виолончели и рояля «Памяти великого художника». Содержание этого произведения выходит далеко за пределы отражения личных чувств Чайковского к Рубинштейну. В музыке нет изображения событий из жизни Николая Григорьевича. Для Чайковского безвременная гибель человека, полного сил, в расцвете таланта, — еще одно выражение извечной человеческой трагедии. В ярких контрастах музыки трио выражены сильные, мужественные чувства.

Чем дальше жил Чайковский за границей, тем больше его тянуло на родину, тем больше он скучал по России, тосковал по русскому лесу, по скромной русской природе. У всех истинно любящих людей, чувство любви к Родине обостряется в разлуке с ней. Из Флоренции Чай-

ковский пишет Н. Ф. Мекк: «...Как бы я ни наслаждался Италией, какое бы благотворное влияние ни оказывала она на меня теперь, а все-то я остаюсь и навеки останусь верен России... Я страстно люблю русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи».

В России излюбленным местопребыванием Чайковского стала Каменка. Он проводит время в обществе детей, принимает участие в играх, путешествиях в лес, в домашних спектаклях, для которых он иногда импровизировал музыку. Особенной симпатией пользовался Володя, или, как его звали, Боб, очень отзывчивый и впечатлительный, чем-то очень напоминающий Чайковского-мальчика. Для Боба¹ был написан «Детский альбом» — сборник чудесных маленьких пьесок, в которых с большой поэтичностью Чайковский рисует эпизоды из детской жизни — как бы полный забав и игр, огорчений и радостей день из жизни ребенка. Здесь и танцы — Вальс, Мазурка, и песенки — итальянская, французская, неаполитанская, немецкая, и русская «Камаринская», и счастливая «Детская греза», и целая история с куклами (болезнь, похороны и появление новой куклы). В эти же годы Чайковский написал и сборник детских песен. Лучшая из них — «Колыбельная в бурю». Но эта песня, пожалуй, и не для детей и не о детях, а о матери, о ее раздумьях над колыбелью ребенка. Прелестна по своей хрупкой, изящной и трогательной музыке песенка «Мой Лизочек», текст которой сродни некоторым шуточным текстам народных песен.

В эти годы в Каменке жила и Александра Ивановна, вдова декабриста Василия Давыдова, одна из тех, кто последовал за своими мужьями в Сибирь. Теперь ей было уже за восемьдесят, но она еще сохраняла и необыкновенную доброту сердца и способность любить жизнь. Про Александру Ивановну Чайковский пишет: «Не нарадуешься, когда смотришь на эту восьмидесятилетнюю старушку, бодрую, живую, полную сил. Память ее необыкновенно свежа, и рассказы о старине так и льются, а в молодости своей она здесь видела много интересных исторических людей. Не далее, как сегодня, она мне подробно рассказывала про жизнь Пушкина в Каменке».

¹ Впоследствии Чайковский посвятил В. Л. Давыдову свою последнюю, Шестую симфонию.

По приглашению Н. Ф. фон Мекк Чайковский живет (в ее отсутствие) в ее украинском имении Браилове и в деревне Симаки. Здесь он — наедине с музыкой и с любимой русской природой. «Когда солнце уже садилось, я, уже напившись чаю, бродил один по яру за зверинцем, и, испытывая всю глубину наслаждения, доставляемого красотой леса, заходящего солнца и прохладой наступающего вечера, думал, что такие минуты достаточны, чтобы ради их с терпением переносить маленькие невзгоды, которыми переполнена жизнь... Они достаточны, чтобы любить жизнь... Это такая полнота счастья, что становится даже страшно!»

Изобилие новых впечатлений, частая перемена обстановки, стремление «уплотнить время» — словом желание жить как можно полнее привело, вероятно, и к желанию удержать в памяти, сохранить каждую частицу прожитой жизни, потому что около этого времени Чайковский начинает регулярно вести дневник. Он не совсем обычен и совсем непохож на тот, который вел Чайковский в дни юности¹. Вместо философствований, здесь — короткие, почти телеграфные записи, содержащие упоминания о событиях, встречах, и лаконичные заметки о творчестве, настроении, самочувствии. Вот образчик дневника 1884 года.

«17 апреля, утром, несмотря на лютый холодный ветер, ходил в Тростянку (лес около Каменки), где нашел относительное затишье. Кое-какие мысленки записал. Обедали вдвоем. Музицировал. Английский язык. Винт вчетвером с Романом Ефимовичем и Флегонтом. Мне очень повезло.

20 апреля. Погода чудесная. Все утро в Тростянке, Сердился, возвратившись домой, что завтрак не готов. После завтрака читал по-английски, устал и дремал. В доме играл и кое-что отметил в записной книжечке. Обед в большом доме. После обеда разговоры о Шопенгауэре и Толстом и т. д. Я делаюсь все глупее и глупее. Как только серьезный разговор — голова пуста совершенно. Дома писал Толе. Получена депеша о выезде Саши из Москвы. Известил Леву. Винт вдвоем с Флегонтом. Везло, — но какая скука».

Видно, что записи эти — лишь условные пометки для памяти, чтобы потом по ним восстановить течение жизни,

¹ Юношеский дневник Чайковский уничтожил.

течение мыслей. Вызывает улыбку пренебрежение к самому себе: «кое-какие мысленки». «Я делаюсь все глупее и глупее». Стоит вспомнить, что под «мысленками» подразумевается дивная музыка Третьей сюиты для симфонического оркестра. В лаконичных записях дневника раскрывается жизнь деятельная, полная живого интереса ко всему — к людям, природе, книгам, искусству.

Несмотря на внешне очень рассеянный образ жизни, Чайковский до 1885 года живет замкнуто. Он избегает публичности, если и бывает на спектаклях и концертах из своих сочинений, то главным образом инкогнито, не показываясь ни публике, ни знакомым. Его тяготят новые и малопривлекательные светские знакомства. Но, как сам он пишет, «... в этой нелюдимости вовсе нет мизантропического элемента. Напротив, чем более порываются у меня всякие связи с обществом, тем более я проникаюсь любовью к человеку».

Естественно, что громадный наплыв новых впечатлений, более широкое познание жизни должны были отразиться и в музыке. Для творчества Чайковского 80-х годов характерны прежде всего разнообразие поисков, стремление к новизне. Он пробует свои силы в разных жанрах. Совершенно новые возможности открывает он в жанре сюиты. Из всех музыкальных жанров сюита предоставляет композитору наибольшую свободу. Сюита может быть составлена из одинаковых пьес (например, из вальсов) и из разных. В ней лирические пьесы могут объединяться с жанровыми зарисовками. Сюита может быть составлена из музыки балета или оперы, а также драматического спектакля (в наше время — кинофильма). Словом, выбор вполне свободный. В первой половине 80-х годов Чайковский написал три сюиты для симфонического оркестра. Все они представляют собой свободное чередование разнохарактерных пьес. В первой сюите, например, есть и современный вальс, и старинный вальс, и серьезная fuga, и юмористическое скерцо, и детский, даже кукольный «Миниатюрный марш», и углубленное лирическое интермеццо. Свежая, необыкновенно красочная, овеянная мягким лиризмом и отделанная с ювелирной тонкостью, совершенная по мастерству, эта музыка отражает любовь и радость жизни, радость новых впечатлений и радость творчества.

Следующими операми после «Евгения Онегина» были «Орлеанская дева» (1879) и «Мазепа» (1883). Оба сюжета героические, исторические, требовавшие от композитора совсем других средств, чем лирическая опера. Те самые цари и царицы, марши, шествия, батальные сцены, к которым он питал неприязнь, являются в «Орлеанской деве» и «Мазепе», — но не в виде внешне пышной декорации, а как часть действия. Мягкость и полутона, типичные для «Онегина», сменяются более резкими штрихами. Композитор хочет вывести на сцену непременно сильные характеры, острые, неожиданные, исключительные ситуации. В «Орлеанской деве» — это сцена, когда героическую

Иоанну в момент сражения внезапно охватывает любовь к рыцарю Лионелю. В «Мазепе» (на сюжет «Полтавы» Пушкина) — любовь Марии к убийце ее отца и внезапный переход к ненависти и отчаянию, после того как она узнает о готовящейся казни.

Неправильно было бы думать, что все творческие силы Чайковский сосредоточил именно на выражении новых ярких впечатлений. Прежнее стремление к разрешению «проклятых вопросов» не угасло, но приняло несколько другое направление. Конфликт человека с обществом стал разрешаться как проблема психологическая, как отражение жизненных противоречий в характере человека. В таком плане стоит эта проблема в двух наиболее значительных симфонических произведениях 80-х годов — в симфонии «Манфред» (1885) на сюжет поэмы Байрона и в Пятой симфонии.

Творческие устремления Чайковского отразились и в романсах 80-х годов. В эти годы Чайковский пишет много романсов, очень разнообразных и по настроению, и по жанрам, и по характерам героев. Кроме упоминавшихся «Детских песен», в 80-е годы написаны и драматическая песня в народном духе «Кабы знала я, кабы ведала» (слова А. К. Толстого), и шуточная лирическая «За окном в тени мелькает» (слова Я. Полонского), и задумчивый романс «Я тебе ничего не скажу» (слова А. Фета), и торжественный гимн природе «Благословляю вас, леса» (слова А. К. Толстого). Крайние полюсы чувства, противоположные характеры дает Чайковский в романсах «День ли царит» (слова А. Апухтина) и «На нивы желтые» (слова А. К. Толстого). «День ли царит» — один из самых лучезарных. Все в нем выражает бурный восторг,

пламенность беспредельного, всепоглощающего чувства. Здесь перед нами характер открытый и цельный. «На невы желтые» — трагический монолог, исполненный глубокого, сильного и затаенного чувства. Молчаливое, невысказанное страдание — главный психологический мотив романса; мотив этот по-разному выражен и в ряде других романсов, и в «Манфреде», и в Пятой симфонии.

ГЛАВА VI

С ДИРИЖЕРСКОЙ ПАЛОЧКОЙ

С годами сложившийся сам собой кочевой образ жизни перестает быть привлекательным для Чайковского. Всегда чувствовать себя гостем или временным жильцом становится тяжело. «Вообще я испытываю нечто совершенно небывалое: именно скуку, апатию. Я начинаю мечтать о каком-нибудь прочном и постоянном устройстве своего собственного уголка. Кочующая жизнь начинает тяготить меня».

Возникают разные проекты покупки домика или дачи под Москвой. Увы, для этого у Чайковского нет средств — их не будет и до конца жизни. Поэтому приходится нанять дачу — сначала в поселке Майданово, затем в деревне Фроловское, расположенных недалеко от маленького уездного города Клин. Подмосковье, окрестности Клина привлекают Чайковского уединенностью и относительной близостью к Москве, к консерватории и Русскому музыкальному обществу, в число директоров которого он входил. Природа Майданова и Фроловского не отличалась особенной живописностью или разнообразием, но это была та самая любимая с детства русская, тихая, мягкая, широкая природа, которая так легко освобождает от накипи повседневных раздражающих забот и огорчений, выпрямляет чувства и мысли.

Со времени переселения в Подмосковье кончается «отшельничество» Чайковского. Этому способствовало одно событие, оказавшее громадное влияние на жизнь композитора в последующие годы. В декабре 1886 года в Большом театре в Москве предполагалась премьера оперы Чайковского «Черевички». Чайковский получил предложение продирижировать премьерой. Надо сказать, что

все предыдущие дирижерские опыты его оканчивались неудачей — застенчивость, робость, которую он не умел преодолеть, мешали проявить себя на этом поприще. Друг Чайковского Н. Д. Кашкин вспоминает об одном из таких неудачных дирижерских выступлений в 60-е годы: «...Вышел Петр Ильич, и я с первого взгляда увидел, что он совершенно растерялся: он шел между местами оркестра, помещавшегося на сцене, как-то пригибаясь, точно желал спрятаться, и когда наконец дошел до капельмейстерского места, то имел вид человека, находящегося в отчаянном положении».

На этот раз Чайковский решил «взнуздать» себя и преодолеть свой нервозный и застенчивый нрав: «Дирижерство дается мне, конечно, с некоторым трудом и требует сильного напряжения всей нервной системы. Но я не могу не признаться, что оно доставляет мне и значительную отраду. Во-первых, мне приятно сознание, что я поборол свою природную болезненную застенчивость. Во-вторых, автору новой оперы чрезвычайно приятно самому управлять ходом своего сочинения и не быть принужденным беспрестанно подходить к дирижеру, прося его исправить ту или иную ошибку». Чайковский не был выдающимся дирижером. Он не обладал, как Рахманинов или Малер, особыми дирижерскими способностями. Чайковский-дирижер не идет ни в какое сравнение с Чайковским-композитором. Но, как музыкант одаренный и темпераментный, он был хорошим дирижером и, во всяком случае, ни своих, ни чужих сочинений «не портил». Победив однажды свою робость, Чайковский решается выступить со своими произведениями как дирижер не только в Москве, но и в Петербурге и за границей. Свою деятельность в качестве дирижера он рассматривал как обязательство перед русской музыкой.

Первая концертная поездка по Европе состоялась зимой 1887/88 года. Чайковский выехал из Петербурга в Берлин в середине декабря 1887 года. Из Берлина прибыл в Лейпциг, где был сердечно встречен Адольфом Бродским. С Бродским и его семьей Чайковский познакомился еще в 70-е годы, когда Бродский был профессором Московской консерватории. Дружба укрепилась после того, как Бродский взял на себя героическую миссию пропаганды скрипичного концерта Чайковского. На елке у Бродских Петр Ильич познакомился с двумя прославлен-

ными композиторами Европы. Одного из них Чайковский описывает так: «... В комнату вошел очень маленького роста человек, средних лет, весьма тщедушной комплекции, с плечами очень неравномерной высоты, с высоко взбитыми белокурыми кудрями на голове и очень редкой, почти юношеской бородкой. Я был до глубины души обрадован, когда, по взаимном представлении нас одного другому, раскрылось, что носитель этой безотчетно для меня симпатичной внешности оказался музыкантом, глубоко прочувствованные звуки которого давно уже покорили мое сердце. То был Эдвард Григ, норвежский композитор...». Второй был Иоганнес Брамс — «необычайно, — по

словам Петра Ильича, — благородная и высокая личность». Однако при всей симпатии к личности Брамса, музыки его Чайковский не понимал и не любил. В Лейпциге Чайковский с громадным успехом выступил впервые за пределами родины как дирижер. Репетиции и концерт (исполнялась Первая сюита) прошли блестяще, Чайковский имел большой успех у лейпцигской публики. Но самую большую радость доставил восторженный отзыв Грига.

За Лейпцигом последовал Гамбург и встреча с Гансом Бюловым, первым исполнителем Первого концерта для фортепиано с оркестром, затем Берлин и, наконец, Чехия — Прага. В Праге Чайковского ждал настоящий триумф. Этот город, когда-то гостеприимно, горячо встретивший Моцарта, теперь приветствовал в лице Чайковского не только гениального композитора, но и посланца братской России. «Конечно, это один из знаменательнейших дней моей жизни, — говорил Чайковский после концерта в Праге. — Я очень полюбил этих добрых чехов... Да и есть за что!!! Господи! Сколько было восторгу и все это совсем не мне, а голубушке России!»

Чехи — один из самых музыкальных народов. Редко кто из них не поет или не играет на каком-нибудь инструменте. Интерес и любовь к музыке у чехов поразительны. Поэтому успех Чайковского в Праге был не только успехом у музыкантов, но и у самой широкой публики. В Праге Чайковского узнавали и приветствовали на улицах. Музыканты тоже встретили Петра Ильича восторженно. Антонин Дворжак, замечательный композитор, классик чешской музыки, встретил Чайковского так радушно, так искренне, что Петр Ильич, человек застенчивый, не-

медленно подружился с ним. Эти искренние, дружеские отношения, взаимное расположение сохранились навсегда.

Из Праги Чайковский отправился в Париж. Успех, который выпал здесь на его долю, превзошел все ожидания. Избалованная первоклассными артистами французская публика встретила русского композитора с энтузиазмом; чествовали на специально устроенных музыкальных вечерах, в музыкальных салонах (в том числе у знаменитой Полины Виардо), даже в редакциях газет. Последним пунктом концертной поездки Чайковского был Лондон. Сдержанные англичане не осаждали его визитами и приглашениями, как французы. Здесь не было шумной парижской сутолоки. Однако музыкальный триумф в Лондоне был не меньшим, чем в Париже. Успешно закончившаяся первая заграничная поездка Чайковского принесла ему славу и уверенность в своих силах — дирижерская палочка перестала внушать ужас. Возвратившись весной 1888 года из поездки в свое милое Фроловское, Петр Ильич погрузился в работу. Этой работой была Пятая симфония.

В Пятой симфонии через все части проходит одна тема, изменение и развитие которой раскрывает наиболее ярко основную мысль произведения. Симфония эта, как и Четвертая, посвящена той же теме судьбы человека, теме, не перестававшей волновать Чайковского во все периоды его жизни. Однако в Пятой симфонии эта тема принимает другое направление — здесь Чайковский показывает конфликт психологический, отражение противоречий жизни в переживаниях и характере человека.

Во вступлении к I части она звучит сосредоточенно-замкнуто, проникнута безысходной печалью. Вся I часть воплощает как бы постоянные попытки вырваться из оков этого настроения. Но каждый взлет, каждый порыв кончается спадом, возвращением к первоначальному состоянию, которое кажется непреодолимым. Лишь кратковременные проблески света дает одухотворенная вальсовая музыка побочной партии.

II часть симфонии — *Andante cantabile*. Все богатство и красота, все сокровища человеческой души сосредоточены в музыке этой части, в беспредельности ее мелодического дыхания, в красоте тем, сменяющих друг друга. Это лирический гимн, апофеоз красоты. И в этот мир

счастья дважды грозно вторгается тема вступления, Именно здесь, во II части, эта тема приобретает сходен во с темой рока из Четвертой симфонии.

III часть — лирический вальс. Тема вступления здесь снова меняет свой облик. Она проходит где-то «за кулисами», в самом конце вальса, как отголосок, как скользкая* тень воспоминаний.

Финал задуман был как победный гимн человеку. Вступление и заключение финала строятся на главной теме симфонии, теме вступления из I части. Но здесь происходит полное ее перерождение, превращение темы рока в тему ликования, близкую по характеру к торжественному маршу-гимну. Таким образом, в отличие от Четвертой симфонии, в Пятой происходит изменение характера и смысла сквозной темы, ее внутреннее перерождение, символизирующее преодоление скорби и сомнений самим человеком. Середина же финала—сонатное аллегро— имеет другой характер. Быстрый темп, плясовые ритмы, мелькание коротких тем создают пестроту и стремительность, в которой есть что-то тревожное, беспокойное, неустойчивое. Этот контраст образов, заключенный в финале Пятой симфонии, так же как и в финале Четвертой, оставляет драматическое впечатление неоконченной борьбы, неразрешенного конфликта.

Вслед за Пятой симфонией в 1889 году Чайковский написал балет «Спящая красавица» на сюжет французской сказки Перро. Идея «Спящей красавицы» — борьба светлых и темных сил, торжество любви и правды. Персонажи, в которых символически воплощаются эти две силы, — мудрая, добрая фея Сирени и мстительная, злая старуха фея Карабос. Тема феи Сирени — плавная, изумительно пластичная, чуть покачивающаяся и тема феи Карабос — жесткая, судорожная (в ней так и слышится визгливый старческий крик, как будто видятся угловатые, угрожающие жесты),—обе темы проходят почти через весь балет, начиная с интродукции (увертюры), причем тема феи Карабос постепенно рассеивается к концу, как бы теряет свою злую силу.

Главные герои «Спящей красавицы» — мечтательный и пылкий принц Дезире и юная принцесса Аврора — изображены очень отчетливо. Особенно прелестна грациозная Аврора — юная девушка, нежная, веселая, даже озорная. Наиболее ярко характеристики Авроры даны в ее

вариациях из I акта, в мягком, пластичном вальсе, где в мелодии вдруг нет-нет и проскользнет шаловливый, за-тейливый пассаж.

В целом музыка балета очень радостная, праздничная. В ней чувствуется полнота жизни. Оркестр роскошный, блестящий яркими красками. Мастерство, изобретательность, фантазия композитора неистощимы. Он дает великолепные, необыкновенно красочные характеристики не только главных героев, но и эпизодических персонажей. Таков, например, прелестный портрет Кошечки, появляющейся в пестром хороводе персонажей сказок Перро в последнем действии балета. Музыка изображает очень точно грациозные и быстрые движения и чисто «кошачьи» звуки, в которых есть легкий оттенок раздражения. Ласковая, мягкая Кошечка вот-вот рассердится, еще немножко — и она выпустит когти.

ГЛАВА VII

ЧЕЛОВЕК, ХУДОЖНИК, МАСТЕР

Мощным подъемом творчества характеризуются последние четыре года жизни Чайковского. В эти годы были созданы оперы «Пиковая дама», «Иоланта», балеты «Спящая красавица», «Щелкунчик», Шестая симфония — произведения, без которых облик композитора представляется нам неполным, незавершенным. В этих произведениях Чайковский — человек, художник, мастер предстает во всем величии.

Творческий опыт, мастерство, труд, долгие, неустанные поиски отшлифовали каждую грань его музыкального таланта. Однако значительность всего созданного Чайковским в эти годы определяется прежде всего широким, пронизательным, острым взглядом на жизнь, страстностью отношения к действительности. Подлинными ценностями жизни он видел во всех проявлениях человечности, душевной красоты, в этических идеалах народа, в красоте природы. Но никогда прежде Чайковский не воспринимал так остро, так непримиримо трагические стороны жизни.

Все произведения этого периода делятся на две группы. К первой относятся балеты «Спящая красави-

ца» и «Щелкунчик», опера «Иоланта». В них Чайковский утверждает красоту подвига, победу человечности, добра, любви над злом, тьмой, насилием; в них — счастливый конец, радостный итог. Ко второй группе относятся опера «Пиковая дама» и Шестая симфония, произведения трагические, продолжающие и завершающие то направление в творчестве, начало которому положила еще юношеская увертюра «Гроза».

Проблему борьбы добра и зла, жизни и смерти Чайковский ставит в «Пиковой даме» и Шестой симфонии гораздо шире и решает ее глубже, чем в других произведениях. Яснее, рельефнее Чайковский показывает, что основанием трагедии становятся причины объективные, не зависящие от воли человека. Более резко обнажаются мотивы конфликта, углубляется контраст образов. Поэтому то гораздо шире и глубже внутренние связи этих произведений не только с русским, но и с мировым искусством и литературой. Из русских композиторов-современников к Чайковскому ближе всего Мусоргский. Оба они были в одинаковой мере наделены не только талантом, но и бесконечной отзывчивостью сердца, способностью сострадания, остротой взгляда на жизнь. Отсюда и общее для обоих композиторов стремление выразить в творчестве контрасты и противоречия жизни.

Что же представляет собой Чайковский как человек, каковы были его отношения к людям, как он работал? И в высказываниях современников, и в своих поступках, и в письмах Чайковский предстает перед нами как человек редкой, необычайной доброты и громадного личного обаяния. Любого — будь то министр или слуга, знаменитый артист или простой крестьянин, рабочий, он покоряет с первого слова, с первого взгляда. С ним легко. Но трудно ему самому. И как же много в его письмах сетований на досужих собеседников! Дело не только в том, что Чайковский был человеком до болезненности застенчивым, замкнутым. Сочувствуя людям искренним, простым, он ненавидел светскость, позу, пустые, никчемные разговоры, бесцельное времяпрепровождение. За мелочами жизни, за прозой ежедневной сутолоки светской «ярмарки на площади» вставало для него грозной тенью Время, быстротечное и необратимое. Одним из самых мощных

стимулов жизни Чайковского было чувство долга, устремленность к новой цели, критическая самооценка: «Мне

кажется, друг мой, — пишет он Н. Ф. Мекк, — что теперь одно из двух: или я буду писать лучше прежнего, или же окажется, что хотя заряд мой и велик, но пороху больше нет. Я очень охладел ко всему, прежде мной написанному; все это (теперь уже без исключений) кажется мне незрелым, несовершенным по форме, пустым. Знаю рассудком, что недостатки мои кажутся мне в эту минуту преувеличенными, но не могу заставить себя хоть об одном из них думать с удовольствием. Одним словом, или песенка моя спета, или запою лучше прежнего».

Доминантой жизни Чайковского было творчество. Творчеству подчинялось все. И смерть, которой Чайковский боялся и которую ненавидел, означала бы для него незавершенность дела всей жизни. Чайковский был человеком труда. Труд, творчество были целью и смыслом жизни. Он ценил время, жалел каждый бесплодно, бессмысленно проведенный час. Особенно невыносимы были посетители, прерывавшие его работу. Поэтому на дверях дома, в котором он жил в Клину, висела (и до сих пор висит) медная дощечка с надписью: «П. И. Чайковский. Прием по понедельникам и четвергам от 3 до 5 ч. Дома нет».

Как же работал Чайковский? Предоставим слово самому композитору: «Весь секрет в том, что я работал ежедневно и аккуратно. В этом отношении я обладаю над собой железной волей, и когда нет особенной охоты к занятиям, то всегда умею заставить себя превозмочь нерасположение и увлечусь»... «Стоило мне поддаться неохоте работать, и я бы наверное, долго ничего не сделал. Но вера и терпение никогда не покидают меня, и сегодня, с утра, я был охвачен тем непонятным и неизвестно откуда берущимся огнем вдохновения, о котором я говорил Вам и благодаря которому я знаю заранее, что все написанное мною сегодня будет иметь свойство западать в сердце и оставлять в нем впечатление»...¹ «Как непрочно всегда бывают все мои предположения посвятить продолжительное время отдыху! Едва я начал проводить ряд совершенно праздных дней, как почувствовал какое-то неопределенное состояние тоски и даже нездоровья, т. е. перестал хорошо спать, ощущал утомление и слабость. Се-

¹ В этот день Чайковский работал над Концертом для скрипки с оркестром.



П. И. Чайковский в 80-х гг.

годня я не вытерпел и немножко занялся проектированием будущей симфонии, и что ж? Тотчас же я очутился и здоровым, и бодрым, и покойным. Оказывается, что за исключением путешествия, я не в состоянии и двух дней прожить без дела».

Случалось и так, что муза выходила из повиновения, вдохновение отказывало. Эти дни всегда бывали особенно тревожными, особенно мучительными. Потеря возможности сочинять представлялась Чайковскому худшим несчастьем. Нередко находили на него приступы неуверенности в своих творческих силах, болезненной самокритики.

«У меня нет мастерства. Я до сих пор пишу, как не лишенный дарования юноша, от которого можно много ожидать, но который дает очень мало». Это пишет Чайковский — автор уже четырех симфоний и пяти опер. И всегда случалось, что именно те дни, когда ему казалось, будто вдохновение его покинуло, были затишьем перед бурей, перед новым взлетом творчества, перед «Ромео и Джульеттой», Пятой и Шестой симфониями.

Как же шло само сочинение музыки? «Иногда я с любопытством наблюдаю за той непрерывной работой, которая сама собой, независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми нахожусь, происходит в той области головы моей, которая отдана музыке. Иногда это бывает какая-то подготовительная работа, т. е. отделяются подробности голосоведения какого-нибудь перед тем проектированного кусочка, а в другой раз является совершенно новая, самостоятельная музыкальная мысль, и стараешься удержать ее в памяти»... «Обыкновенно, вдруг, самым неожиданным образом, является *зерно* будущего произведения. Если почва благодарная, т. е. если есть расположение к работе, и зерно это с неопостижимой силой и быстротою пускает корни, показывает из земли, пускает стебелек, листья, сучья и, наконец, цветы. Я не могу иначе определить творческий процесс, как посредством этого уподобления. Вся трудность состоит в том, чтоб явилось зерно и чтобы оно попало в благоприятные условия. Все остальное делается само собою. Напрасно я бы старался выразить Вам словами все неизмеримое блаженство того чувства, которое охватывает меня, когда явилась главная мысль и когда она начинает разрастаться в определенные формы. Забываешь все,

делаешься точно сумасшедший, все внутри трепещет и бьется, едва успеваешь намечать эскизы, одна мысль погоняет другую». Последняя стадия работы (если это сочинение оркестровое или с учетом оркестра) — инструментовка. «Трудно передать наслаждение, которое испытываешь, когда отвлеченная музыкальная мысль принимает вследствие передачи тому или другому инструменту или группе инструментов реальную форму. Это если не самая приятная, то одна из самых приятных минут в процессе сочинения». Эту картину вдохновенного творчества и упорного, целеустремленного труда запечатлели рукописи Чайковского, его записные книжки и черновые эскизы.

В периоды самой, казалось бы, интенсивной концертной деятельности, когда время его распределено почти по минутам, возникают и незаметно вынашиваются новые замыслы, так что, возвращаясь в Майданово или Фроловское из очередной поездки, Чайковский всегда совершенно твердо знает, *что именно он будет писать*. История произведений начинается иногда задолго до того, как Чайковский садится за письменный стол и начинает записывать эскизы. Зато самый процесс сочинения, даже для Чайковского, небывало стремителен. Время как бы «сгущается», становится максимально плотным, недели, дни и даже часы вбирают в себя так много, что иной раз представляется совершенно необъяснимым, загадочным не только качество, но и количество проделанной работы. Простое переписывание, копирование эскизов занимает вдвое больше времени, чем понадобилось, чтобы сочинить музыку и записать ее. Наиболее яркое представление о процессе творчества композитора дает история создания двух величайших произведений — оперы «Пиковая дама» и Шестой симфонии.

История оперы на сюжет «Пиковой дамы» Пушкина начинается задолго до того, как Чайковский сделал первоначальные наброски главных музыкальных тем оперы в записной книжке. В середине 80-х годов дирекция императорских театров заказала «Пиковую даму» композитору Н. Кленовскому. Правда, Модест, брат Петра Ильича, составлявший либретто для Кленовского, уговаривал Петра Ильича сочинить музыку на это либретто. После некоторых колебаний Чайковский категорически отказался: «Извини, Модя, — писал он брату в марте 1888 года, —

но я нисколько не сожалею, что не буду писать «Пиковой дамы»... Летом я непременно буду писать симфонию, а оперу стану писать, только если случится сюжет, способный глубоко разогреть меня. Такой сюжет, как «Пиковая дама», меня не затрагивает, и я мог бы только кое-как написать».

Итак, в 1888 году «Пиковая дама» «не затрагивает» и писать оперу Чайковский не хочет. Прошло немногим больше года, Кленовский оперу не написал, а Петр Ильич снова перечел либретто, сделанное братом (готовы были, правда, только две картины). И произошло то же, что когда-то было с «Онегиным»: «Я его прочел, оно мне понравилось, и вот в один прекрасный день я решил бросить все, т. е. и Петербург, и Москву, и многие города в Германии, Польше и Франции, куда имел приглашение на концерты, и уехать куда-нибудь за границу, дабы без помехи работать», — пишет Чайковский Ю. П. Шпанжинской. Захватив готовую часть либретто, 18 января Петр Ильич приехал во Францию, а с 19 января началась история создания «Пиковой дамы», которая прослеживается не только по дням, но и по часам.

Через девять дней закончена 1-я картина, к 4 февраля — 2-я. Модест Ильич едва успевает присылать частями либретто. Иногда, не дождавшись присылки текста (М. И. Чайковский оставался в России), Чайковский сочиняет стихи сам: «С русской песней,¹ ты, увы, опоздал! Я уже давно сочинил свою, и нисколько не раскаиваюсь. Хотя слова, может быть, глупые, но вместе с музыкой ничего себе. Жду с нетерпением сцену бала... Вообще, Модя, ради бога, не теряй времени, а то как бы мне не остаться без текста, ибо смею надеяться, что через неделю кончу четвертую картину», — пишет Чайковский 6 февраля брату. 11 февраля, то есть на два дня раньше предполагаемого срока, 4-я картина (в спальне у Графини) уже окончена. К 20 февраля окончена 5-я, а 3 марта — вся опера. Таким образом, сочинение «Пиковой дамы» продолжалось 44 дня.

Творческое самочувствие и настроение Чайковского во время создания «Пиковой дамы» отражаются в письмах и дневнике композитора, а также в дневнике, который

¹ Русская песня «Ну-ка, светик Машенька» во 2-й картине оперы.

вел его слуга Назар Литров¹. Вот что оба они записывают накануне окончания оперы 2 марта 1890 года.

Назар Литров: «В 7 часов П. И. закончили заниматься. Во время мытья П. Ильич рассказывали, как они кончили оперу; П. Ильич за последнее время делются со мной всем — положим, и то, что, кроме меня и не с кем «Ну, Назар», — обратились ко мне и начали рассказывать, как они кончили последние слова Германа и как Герман покончил с собой. П. Ильич говорили, что они плакали весь этот вечер, глаза их были и в это время еще красны — они были сами совсем измучены... Если, бог даст, так же хорошо П. И. кончат и придется видеть и слышать на сцене эту оперу, то наверно, по примеру П. Ильича многие прольют слезы».

П. И. Чайковский: «Ужасно плакал, когда *Герман* испустил дух. Результат усталости, а может быть, того, что в самом деле это хорошо». На другой день Чайковский пишет брату: «...Когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, то мне до того стало *жаль* Германа, что я вдруг начал сильно плакать... Оказывается, что *Герман* не был для меня только предлогом писать ту или другую музыку, а все время настоящим живым человеком, при том очень мне симпатичным».

Чайковский живет жизнью своих героев, страдает, плачет, ужасается вместе с ними: «Модя, или я ужасно, непростительно ошибаюсь, или «*Пиковая дама*» в самом деле будет мой *chef d'oeuvre*². И испытываю в иных местах, например, в четвертой картине (в спальне у графини), которую аранжировал сегодня, такой страх, ужас и потрясение, что *не может быть, чтобы* и слушатели не ощутили хоть часть этого». Громадный подъем творческих сил во время сочинения «*Пиковой дамы*» делал его счастливым, давал радостное сознание победы. «Писал я оперу с самозабвением и наслаждением».

В «*Пиковой даме*» еще раз возникает главная тема творчества Чайковского: трагедия борьбы двух начал —

¹ Вместо своего любимого слуги А. С. Сафронова, оставшегося в России из-за болезни жены, Чайковский взял с собой во Флоренцию слугу брата, Назара Литрова. «Чем больше знаешь Назара, тем больше его любишь. Хорошая личность», — писал о нем Петр Ильич.

² Шедевр (фр.) — образцовое произведение искусства, в данном случае — лучшее произведение.

добра и зла, любви и смерти, нашедшая в этой опере сильное и совершенное воплощение. На фоне глубоко личной, как казалось бы, совершенно особой судьбы героев проступают черты социальной трагедии. По глубине конфликта и смелости его решения эта опера стоит в ряду наиболее значительных явлений искусства XIX века. В ней выражен острый протест против морали, вернее против буржуазной капиталистической аморальности, против власти «золотого тельца», против неравенства, то есть в конечном счете против социального зла. Так или иначе этот вопрос затронут во всем передовом искусстве XIX века. В чем-то очень близки Герману герои «Человеческой комедии» Бальзака, честолюбцы и игроки по натуре Люсьен де Рюбампре и Растиньяк. Их сломила, развратила и уничтожила власть денег. Таковы и многие герои Мопассана, Золя, есть они и у Диккенса, и у Теккерея, есть они и в русской литературе. Тема игрока, в которой особенно остро стоит эта проблема, одна из типичнейших. В русской литературе она имеет свою историю. У Пушкина игрок — Герман, человек с профилем Наполеона, несет в душе сжигающую его честолюбивую мечту, всепоглощающую страсть, — но не к самим деньгам, а к власти над людьми, которую дает не слава, не подвиг, а золото. Герман Пушкина всю жизнь подчиняет этой мечте, он скуп и расчетлив, он безжалостно топчет свою любовь.

Наследник Германа — Арбенин в «Маскараде» Лермонтова. Изверившийся честолюбец, не нашедший душевных сил для защиты своей любви. Третий — Алексей в романе Достоевского «Игрок». Для него вначале игра — только случай, только жертва, принесенная на алтарь любви, и лишь постепенно игра становится самодовлеющей страстью, поглощающей все его существо. Этот, последний тип игрока ближе всего к Герману Чайковского, для которого деньги, игра тоже лишь средство найти путь к Лизе. Впоследствии ложная, мнимая цель заслоняет истинную. Мираж выигрыша влечет в пропасть безумия и гибели. Образы Германа, Лизы, Графини представляют собой нечто большее, чем портреты отдельных людей. За судьбами героев стоит столкновение враждебных и непримиримых сил. Все это живые люди с их страстями, темпераментами, воззрениями, с их индивидуальным у каждого душевным складом.

Совершенно особую роль играет в опере образ старой Графини. Графиня — лишь ветхая истлевшая оболочка человека, находящегося уже за пределами больших человеческих чувств, радостей печалей, любви и сочувствия. Лишь воспоминания и мелочные привычки привязывают ее к жизни. Но в представлении Германа старуха — воплощение смерти, зла, страха. Графиня стоит на его пути, мешает его счастью. Тайна трех карт, которой будто бы владеет Графиня, усугубляет значение старухи в личной судьбе Германа. Поэтому образ Графини сливается, отождествляется со зловещим образом «Пиковой дамы». Это не только порождение безумного бреда Германа, это — воплощение, олицетворение зла, символ смерти, подобный образу фатума в симфониях. Образ Графини — «Пиковой дамы» — как символ смерти, злой силы характеризуется в опере в основном двумя музыкальными темами. Они жестки, угловаты, механичны. Ни одна из них не поется. И каждая тема не только выражает настроение, но и вызывает очень яркие зрительные и слуховые ассоциации. Поэтому мы реально, явственно представляем себе жуткие образы «Пиковой дамы» и призрака, поэтому нам страшно даже тогда, когда мы не смотрим на сцену.

Первая и главная тема Графини называется еще и темой «Пиковой дамы». Она появляется в интродукции, во вступлении к опере на фоне бешеного, «скачущего» ритма. В ней тревога, страх, предчувствие чего-то жуткого, кошмарного. Вихревые пассажи словно предвещают будущую сцену в казарме. Чем дальше, тем больше выступает в этой теме ее агрессивный характер. Во 2-й картине, где появление Графини прерывает свидание Германа и Лизы, эта тема как бы оголена. И тогда мы словно слышим в ней сухое постукивание «клюки смерти». Как призрак смерти воспринимает Герман появление старухи: «Смерть, я не хочу тебя!». Иногда тема звучит на фоне «вздрагивающих» тремоло, незаметно как бы вползая жутким видением. Вторая тема — мотив призрака. Она появляется в интродукции, а затем на протяжении первых четырех картин незаметно и исподволь нарастает, чтобы встать во весь рост в момент появления призрака старой Графини в сцене в казарме. Холод смерти ощущаем мы в ее скованном, мерном и непреклонном звучании. К этим темам отчасти приближается и тема трех карт — тема бредовой идеи Германа, изменчивая

и нервная. Но роль ее в опере двойственна: она связана с образом трех карт и с образом самого Германа.

Портрет реальной старой Графини дан в 4-й картине (спальня Графини) в сцене воспоминаний. Для Графини все в прошлом. Поэтому для ее характеристики Чайковский использует музыку «прошлых лет»: тему старинной французской песни «Да здравствует Генрих IV» и арию из оперы Гретри «Ричард Львиное Сердце»¹. Эта сцена дана в приглушенных тонах, звучит вполголоса, все как бы подернуто туманом. Косвенно характеризует Графиню и уныло-тоскливый хор приживалок «Благодетельница наша».

Полная противоположность Графине — Лиза. Чайковский превратил Лизу из бедной приживалки в княжну, сделав ее таким образом недостижимой для бедного, неизвестного Германа. Но Лиза-княжна для Чайковского прежде всего русская женщина. Характер Лизы цельный, правдивый, любовь ее чистая, светлая. В любви к Герману сосредоточились вся ее жизнь, все ее помыслы и чувства. Образ Лизы в опере охарактеризован темой, которую можно назвать также темой любви, потому что она выражает и чувства Германа к Лизе. Все в этой теме противоположно мертвенным темам Графини. Это одна из «беспредельных» лирических мелодий Чайковского. Она поднимается и расцветает вместе с цветением любви Германа и Лизы. Вся партия Лизы, все ее темы родственны теме любви. И трепетная мелодия арии «Откуда эти слезы», и страстный призыв «О слушай, ночь», и печальная, сосредоточенная, как мелодия крестьянских женских песен недоли, ария «Ах, истомилась, устала я», и нежная, хрупкая, «недолговечная» песнь встречи и разлуки — дуэт «О да, миновали». Лиза гибнет. Но любовь ее, светлый ее образ воскреснет в последний раз перед Германом и возвратит его перед смертью из тяжкого плена ложной страсти. Тема любви прозвучит и в конце оперы прощальной песнью бессмертной красоте человеческого чувства.

Главный и самый сложный герой оперы — Герман, который был для Чайковского «настоящим, живым человеком». Герман Чайковского — не расчетливый игрок и не честолюбец. Его любовь к Лизе — не только страсть, завладевшая всем его существом. Это любовь чистая, воз-

¹ А. Гретри — известный французский композитор XVIII в.

вышенная. Герман прекрасен, прекрасна его одержимость, его жажда борьбы. Чайковский заостряет трагическую ситуацию, делая Лизу недоступной для бедного офицера. Тем более ужасна неотвратимая гибель Германа, чем больше сочувствия и сострадания он вызывает. Все это делает образ Германа в опере более трагическим, чем образ, созданный Пушкиным. Перед Чайковским стояла сложнейшая задача создать живой характер, показать в музыке, как прекрасную любовь Германа заслоняет погоня за тайной трех карт, как раздваивается его сознание, как истинная, высокая цель подменяется целью мнимой, ложной.

В первом ариозо «Я имени ее не знаю» Чайковский показывает Германа, влюбленного страстно и целомудренно. Сдержанная мелодия ариозо, тихое мажорное заключение особенно оттеняют цельность и чистоту священного чувства Германа. Последняя ария «Что наша жизнь — игра» рисует Германа в преддверии торжества и на краю гибели. В скептическом, предельно нервном монологе слиты воедино и предчувствие гибели, и торжество игрока, и отчаяние безумца. Между этими двумя крайними точками — сложная борьба страстей. В музыке она выражена в сложном переплетении темы любви с темами карт и призрака. Тема любви — образ Лизы — постепенно меняется, заслоняется надвигающимися, как кошмар безумия, темами «Пиковой дамы». Мелодия любовного ариозо «Я имени ее не знаю» превращается в нервную, судорожную тему трех карт.

Потрясающие по драматизму сцены знаменуют моменты переворота в сознании Германа: сцена грозы и клятвы Германа в 1-й картине, где впервые перед ним встает мысль о тайне трех карт, и 4-я картина, где Германом перейден последний рубеж. Агония и смерть Графини — высшая точка не только в развитии образа Германа, но кульминация всей оперы. Смерть старой Графини оставляет в нас впечатление ужаса, создает почти зрительно воспринимаемую картину агонии. К старухе нет жалости, есть лишь страх перед загадочным и грозным явлением смерти. Иное дело смерть Германа, которой кончается опера. Перед смертью сознание Германа просветляется, происходит пробуждение, возвращение его к Лизе, к мысли об единственном счастье — любви. С особенной остротой мы чувствуем, что Герман был только

жертвой судьбы. Его гибель вызывает в нас совсем иные чувства, чем смерть Графини: это огромное сострадание и преклонение перед красотой любви.

В «Пиковой даме», как и в «Онегине», Чайковский широко пользуется чисто музыкальными возможностями оперы и выводит на первый план не внешнее, а внутреннее действие, показывает «глубоководные» течения мыслей и чувств. Таков квинтет в 1-й картине («Мне страшно»), где Чайковский обнажает переживания героев, их скрытый страх, предчувствия, томительность тягостной встречи Германа с Графиней, Лизой и ее женихом Елецким. Композиция оперы, построение сцен и актов отражают остроту конфликтов, напряженность характеров.

Действие в «Пиковой даме» Чайковского, в отличие от «Пиковой дамы» Пушкина, происходит не в начале XIX, а в XVIII веке. Чайковский широко вводит в оперу бытовой фон, который он рисует очень точно, исторически правдиво¹. Детские сцены в 1-й картине, Пастораль, хор гостей в 3-й картине и песенка Томского, дуэты Лизы и Полины — вся эта музыка быта своим наивным, простодушным, светлым (все они в мажоре) колоритом очень сильно контрастирует с драматизмом лирических сцен.

Чайковский чередует драматические сцены с бытовыми, создает резкую смену светотеней, а иногда почти кинематографический наплыв различных планов действия. 1-я картина показывает этот метод Чайковского очень ясно. На ее протяжении проходит пестрая череда эпизодов: гулянье, детская игра, разговор игроков и Германа, снова гулянье, встреча с князем, Лизой и Графиней, баллада Томского, гроза. Однако все эти эпизоды объединены общим нарастанием: от безмятежной сцены гулянья при ясном утреннем солнце — до грозы, от первого, нежного признания Германа — до его трагической клятвы «Она моею будет». При всем этом «Пиковая дама» поражает стройностью, законченностью, художественной целесообразностью всех частей, внутренней целеустремленностью развития.

¹ Чайковский использовал в бытовых сценах не только тексты поэтов XVIII в. Державина и Карabanова, но и музыку этого века.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

В апреле 1891 года Чайковский первый раз в жизни отправился за океан, в Новый Свет, в Америку. Он единственный из иностранных композиторов был приглашен участвовать в грандиозном музыкальном фестивале по случаю открытия Карнеги-холла — крупнейшего концертного зала, построенного на средства миллионера Эндью Карнеги. Не без колебаний согласился Петр Ильич на эту поездку. Она нарушала его творческие планы — пришлось прервать и отложить сочинение оперы «Иоланта» и балета «Щелкунчик», заказанных театральной дирекцией. Тревожное состояние усугублялось еще и тем, что во время поездки его застигло известие о смерти любимой сестры, Александры Ильиничны. Плохая погода, шторм, качка, скучные и претенциозные попутчики — все это тоже не улучшало настроения.

«Чем ближе я подъезжал к Нью-Йорку, тем более волновался, тосковал, страшился, а главное, раскаивался в этой безумной поездке», — пишет Петр Ильич брату. Но как только он ступил на землю Америки — тучи рассеялись. Встреча была необыкновенно радушная и искренняя. Оказалось, что здесь Чайковского знают, произведения его любят и исполняют.

Нью-Йорк больше поразил его, чем восхитил. «Это громадный город, скорее стройный и оригинальный, чем красивый. Есть длинные дома в один этаж, и есть дома в одиннадцать этажей, а один дом (новая, только что отстроенная гостиница) — в семнадцать этажей. Но в Чикаго пошли далее. Там есть дома в двадцать один этаж!!!» «...Я отказываюсь понять, как можно жить на 13-м этаже». Кроме Нью-Йорка, Петр Ильич побывал в Вашингтоне, Филадельфии, Балтиморе. Понравились и сами американцы — «рабочие с серьезными и умными лицами», музыканты оркестра, публика.

Концерты Чайковского на открытии Карнеги-холла прошли с грандиозным успехом, публика и пресса отнеслись к нему восторженно. Однако медаль славы имела и обратную сторону: Петра Ильича стали осаждать репортеры с требованием интервью, публика — с требованием

автографа, посетители — со всякого рода просьбами. И в конце поездки Чайковский, утомленный всем этим, уже торопится домой, в Россию. 8 мая Чайковский сел на пароход и на следующее утро на рассвете простился с гостеприимной Америкой. На память о поездке он увозил с собой подарок — миниатюрную серебряную статуэтку — копию статуи Свободы. Возвратившись в Майданово в конце мая, Чайковский тотчас же принялся за сочинение балета «Щелкунчик» и оперы «Иоланта» и окончил черновые эскизы к началу сентября, с тем чтобы в течение зимы заняться их инструментровкой.

Долгий и сложный путь напряженных поисков прошел Чайковский в опере. «Пиковая дама», казалось, подвела черту этим поискам, в ней соединилось все, что было завоевано им в «Онегине», «Мазепе», «Чародейке», в симфониях. Но вот после «Пиковой дамы» появляется «Иоланта» — опера, в которой Чайковский не только не подражает «Пиковой даме», но как будто даже отходит в сторону, отвергает избранный им самим путь.

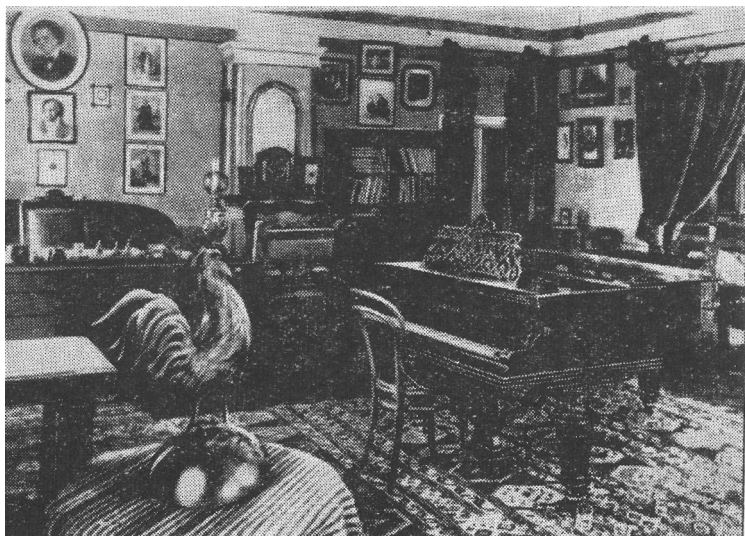
«Иоланта» — камерная опера, в ней мало действующих лиц, нет массовых сцен. Написана опера на сюжет драмы датского писателя Генриха Герца. Действие происходит в средние века, во Франции. Дочь короля, слепая Иоланта, оберегаемая отцом и приближенными, не подозревает о своем недуге. Мавританский врач Эбн Хакия берется за лечение Иоланты, но заявляет, что она должна узнать о своем несчастье и всей душой желать прозрения. Приехавший вместе с женихом Иоланты герцогом Робертом рыцарь Водемон, застав Иоланту одну, поражен ее красотой. Случайно он обнаруживает, что она слепа и открывает ей печальную истину. Иоланта и рыцарь полюбили друг друга. За то, что Водемон открыл Иоланте ее слепоту, он должен понести кару. Любовь к Водемону пробуждает в Иоланте желание прозреть. Лечение кончается благополучно, Иоланта избавляется от слепоты. Условность времени и места действия, некоторые условности сюжета — например, то, что Иоланта не знает о своей слепоте, что ее излечение зависит от ее желания, и т. д. — все это говорит о символическом значении образов оперы. Главным символом становится образ света — любви. Только любовь рождает в Иоланте стремление видеть свет, любовь спасает Водемона, любовь преодевает и недуг.



Клин. Дом, в котором жил П. И. Чайковский.

В музыке Чайковский тоже выразил идею «стремления к свету», начиная от увертюры, которая сама по себе уже создает впечатление перехода из тьмы к свету, кончая гимном солнцу, свету («Чудный первенец творенья»), венчающим оперу. Несмотря на условность обстановки, символичность действия, герои оперы все-таки «живые люди, а не куклы», и переживания их так же реальны и человечны, как в «Евгении Онегине». Но если «Евгений Онегин» стоит на пути к драматургии Чехова, к театру Станиславского, то от «Иоланты» протягиваются нити к камерным драматическим пьесам Александра Блока.

Вместе с «Иолантой» в одном спектакле должен был идти балет «Щелкунчик», написанный по мотивам сказки Гофмана в обработке Дюма-отца. «Щелкунчик» — одно из самых светлых произведений Чайковского, поэма о детстве, о светлых детских мечтах, о большом счастье. Но если «Иоланта» — единственная опера Чайковского с условным символическим действием — то «Щелкунчик» — единственный балет, где Чайковский частич-



Кабинет П. И. Чайковского.

но отходит от фантастики и символики сказочных сюжетов.

1-я картина балета — детский праздник у рождественской елки, прелестная, поэтичная, но совершенно не фантастическая, она так же реальна, как бал в «Онегине». Но детская игра уже сама — волшебство, в ней действительность сплетается с вымыслом, проза с поэзией, реальность с условностью. Детское воображение даже самые реальные, скучные, обыденные предметы превращает в волшебные талисманы. Для детей и горящая огнями елка — чудо, сказочник и мастер на выдумки Дроссельмейер — волшебник. А уродец Щелкунчик (щипцы для орехов в виде куклы) — живое и трогательное маленькое существо. Поэзию детства, радостное открытие мира, прекрасные ростки доброты, нежности, ласки — словом, все то, что есть светлого в душе ребенка, Чайковский раскрывает в музыке.

Дети охарактеризованы необыкновенно ярко и живо. Чайковский подмечает жесты, движения, интонации, присущие только детям, и передает их в мелодиях и ритмах

«Щелкунчика». Вся музыка детских сцен, начиная с увертюры, очень легкая, прозрачная, как бы поднятая в высокие регистры; рисунок ее очень простой, но отчетливый, точный, колорит свежий и яркий. Легкие фигурки, быстрые движения, высокие голоса, звонкое и нежное щебетание, бурные восторги, трепетный испуг (при появлении «волшебника» Дроссельмейера) — все это великолепно выражено в детских сценах. Все чудесное и волшебное в 1-й картине окрашено детским воображением, восхищенным взглядом ребенка.

Необыкновенно поэтичен образ главной героини балета, девочки Маши. В сцене, где Маша оберегает уродца-куклу от наскоков озорника Фрица, убаюкивает и утешает «обиженного», «больного» Щелкунчика, сосредоточено все то светлое, что для самого композитора связано с образами детства. Колыбельная песенка Маши — чистый родник нежности, ласки, сострадания, — чувств, заложенных самой природой в каждом ребенке. Простая, очень близкая к народной колыбельной мелодия, прозрачные, чистые линии аккомпанемента. Вся музыка озарена мягким, как бы утренним светом.

Взрослые обрисованы с легким оттенком комизма. Это церемонные бюргеры, отвешивающие друг другу затейливые поклоны и комплименты. Взрослых характеризуют танцы «в стиле рококо», то есть в стиле музыки XVIII века, оснащенной всякого рода украшениями и завитушками, и старинный танец бюргеров «Гросфатер». Наиболее яркая фигура из взрослых — советник Дроссельмейер. Он кажется детям волшебником, сказочным чародеем, он вызывает и любопытство, и некоторый страх. Тема Дроссельмейера, угловатая и «устрашающая», очень ярко очерчивает его таинственную фигуру, загадочные жесты фокусника. В ночной сцене битвы тема Дроссельмейера принимает еще более жуткий, фантастический облик — Маше кажется, что сова на часах, хлопающая крыльями при каждом ударе, превратилась в Дроссельмейера.

Во 2-й картине, где разворачивается фантастическая битва Щелкунчика и войска игрушек с мышами, фантастика имеет иной смысл, чем в 1-й. Это уже не игра, а страшный сон. В смертельной схватке решается судьба маленького человечка, отважного Щелкунчика, который стал любим и дорог маленькой Маше. Призывы фанфар

Щелкунчика, сигналы бедствия тонут в страшном хаосе музыки нашествия мышей. В изображении фантастического мышиного царства Чайковский пользуется очень сильными средствами, которые были найдены им в «Пиковой даме». Скрежет зубов, визг, жуткое шуршание мышиных лап воспроизведены в музыке с потрясающей силой. Эта музыка внушает ужас и отвращение, сила ее воздействия так велика, что, конечно, вся сцена битвы выходит далеко за пределы иллюстрации детского сна. Перед нами снова все тот же образ темных, злых сил — на этот раз в столкновении с лучезарным, светлым миром детства. Понятно, какой подвиг совершает Маша, какая нравственная сила поднимает девочку на защиту Щелкунчика, помогает ей преодолеть страх.

Дальше, с момента победы над мышиным королем, все происходит, как в волшебных сказках: Щелкунчик, освобожденный от злых чар, становится прекрасным принцем (как Царевна-Лебедь и другие персонажи русских сказок), Маша тоже превращается во взрослую девушку, действие переносится в сказочную страну Конфитюрбург — город сладостей и игрушек. Взрослая Маша и Щелкунчик-принц, конечно, охарактеризованы совсем иначе. Да и весь праздничный волшебный II акт с его яркими, несколько даже пышными и роскошными красками отличается от акварельных красок I-й картины.

Чем шире диапазон деятельности Чайковского, чем шире распространяется его слава, тем более он стремится к тишине и сосредоточенности. Необходимым для него становится свой дом, свое постоянное место жительства. Возвратившись из Италии в 1890 году в свое любимое Фроловское, Чайковский увидел там картину полного разорения. «...Вне дома — ужас! *Весь буквально весь лес* вырублен, а остатки и теперь вырубляются. Осталась только роща за церковью. Гулять *негде!!!* Господи, до чего исчезновение леса меняет совершенно характер местности и до чего это печально!!! Я сказал бы, все по-старому, если бы не этот ужасный, как ночной кошмар, вырубленный лес». Все же Чайковский почти все лето прожил во Фроловском, но оно уже потеряло для него прежнюю привлекательность. Майданово с его бесчисленными соседями-дачниками тоже не очень нравилось.

Наконец в мае 1892 года Чайковский нашел себе постоянное пристанище в самом Клину. Дом¹, в котором поселился Чайковский, был расположен на самой окраине городка. Красивый смешанный лес с цветами, грибами и ягодами, пологие холмы, овраги, маленькая речка, капризно вьющаяся среди полей, — такова природа Клина. Просторный дом окружен большим садом, из окон видны широкие поля. Это жилище и было единственным, которое Чайковский считал своим домом, куда он возвращался «домой», к «себе», где он мог без помех работать.

Произведением, которому Чайковский посвятил свое клинское уединение в мае 1892 года, была новая симфония, шестая по счету. История ее начинается задолго до мая 1892 года. В октябре 1889 года, через год после сочинения Пятой симфонии, Чайковский писал: «Мне ужасно хочется написать какую-нибудь грандиозную симфонию, которая была бы как бы завершением моей сочинительской карьеры... Неопределенный план такой симфонии давно носится у меня в голове... надеюсь не умереть, не исполнив этого намерения». Таким образом, Чайковский задумывает симфонию как произведение, которое должно стать итогом творчества, итогом раздумий целой жизни.

Через некоторое время план становится более определенным, в 1891 году появляются нотные эскизы и программа симфонии под названием «Жизнь»: «Первая часть — всё порыв, уверенность, жажда деятельности. Должна быть короткая (финал и *смерть* — результат разрушения). Вторая часть — любовь; третья — разочарование; четвертая кончается замиранием (тоже короткая)». От этой «биографической» программы Чайковский вскоре отказался, и симфония «Жизнь» так и осталась в виде проекта. Но мысль о симфонии не покидает композитора, и в нотных эскизах, как в зеркале, отражается характерное для творчества Чайковского последних лет трагическое раздвоение — настойчивое стремление к свету, утверждению всего прекрасного в жизни и сознание трагизма действительности.

¹ Дом этот был взят в аренду у купца Сахарова. После смерти Чайковского клинский дом был куплен наследниками композитора. А. И. Софронов, слуга Петра Ильича, сохранил все — вещи, книги, обстановку в том виде, как это было в последний день пребывания композитора. После Великой Октябрьской революции решением Советского правительства дом превращен в Дом-музей П. И. Чайковского.

Эскизы предполагавшейся симфонии резко делятся на две группы: мажорных и минорных, тем радости и ликования и тем скорби. Симфония Ми-бемоль мажор, которую начал писать Чайковский в мае 1892 года, завершила первую линию. Это должна была быть симфония радости, воспевающая жизнь и счастье. Уже были закончены эскизы и инструментовка части симфонии, когда Чайковский отказался от нее. Правда, он сохранил эскизы и впоследствии использовал I часть в Третьем концерте для фортепиано, а Скерцо — для фортепианной пьесы, но как симфония эта музыка казалась ему мертворожденной. Кризис, окончившийся уничтожением симфонии, — один из самых глубоких и длительных. Это было не только обычное, уже не раз повторявшееся, почти суеверное беспокойство за судьбу нового детища. Симфония жизни, симфония счастья и в самом деле не удалась; она получилась тяжеловесной, вялой, неживой. Лучше всех, конечно, это понимал сам автор. Но, как это уже бывало, именно уничтожение симфонии означало и выход из кризиса. Мысль о новой симфонии пробивала себе дорогу.

К началу февраля 1893 года, когда Чайковский после триумфальной концертной поездки вернулся в Клин, замысел нового сочинения — Шестой симфонии — уже созрел во всех деталях: «Во время путешествия у меня явилась мысль другой симфонии, на этот раз программной, но с такой программой, которая останется для всех загадкой... Программа эта самая что ни на есть проникнутая субъективностью, и нередко во время странствования, мысленно сочиняя ее, я очень плакал». Только до конца продуманное, прочувствованное сочинение можно писать с такой стремительностью, с какой писалась Шестая симфония. За первые семь дней (с 4 по 11 февраля) завершена I часть и половина III. С 17 по 24 февраля была закончена III часть; и с 19 по 24 марта — финал и II часть. Таким образом, Шестая симфония была написана в несколько дней. Нет у Чайковского произведения более трагического по содержанию, чем Шестая, и никогда еще не испытывал он такого гордого, такого огромного счастья творчества, как при создании этой симфонии. Мощный прилив вдохновения, творческих сил, возможность во всей полноте высказать свои самые сокровенные, самые глубокие, самые значительные мысли, создать творение бессмертной красоты — в этом и был смысл, цель, оправдание всей

жизни. «Ты не можешь себе представить, какое блаженство я ощущаю, убедившись, что время еще не прошло и что работать еще можно», — писал Чайковский племяннику В. Л. Давыдову.

В шестой симфонии Чайковский глубоко и правдиво разрешал проблему «судьбы человека», поставленную еще в юношеской «Грозе». Герой не ищет радости, не «веселится чужим весельем», не стремится преодолеть свои сомнения, победить самого себя. Он борется до конца и гибнет. Художник, который видел жизнь такой, какой она была, неизбежно должен был прийти к такому выводу: действительность жестока, жизнь не знает пощады, и борьба человека, борьба в одиночку — трагична, она всегда приводит к гибели. Но слава этому человеку за то, что он борется, сама его личность становится в этой борьбе еще прекраснее, чище и сильнее. Борьба за высокие идеалы жизни — это и есть подвиг. Вместе с силой наступления возрастает и сила сопротивления, луч света ярче на фоне темного царства. Вместе с расширением масштабов борьбы углубляется и конфликт. В музыке Шестой симфонии все это выражено в ярчайших контрастах.

В I части разворачивается очень широкое и многоплановое действие. Оно развивается остро и напряженно, с захватывающей стремительностью. Это чувства, мысли, страдания и светлые мечты, борьба, сопротивление, взлеты и падения — словом, все, что составляет сущность человеческого существования. Начинается симфония медленным вступлением. Мрачный низкий фагот в тесном, как бы «стянутом» контрабасами пространстве, ведет тему. Она безжизненна, странно угловата, почти механична. Ледяная замкнутость, скованность, мрачность этой музыки страшнее адских бездн «Франчески». Та же тема звучит и в начале главной партии. Но здесь она изменилась, в ней уже появился трепет жизни. Живой, «человечный» тембр струнных, нежный и робкий голос флейты преобразуют колорит.

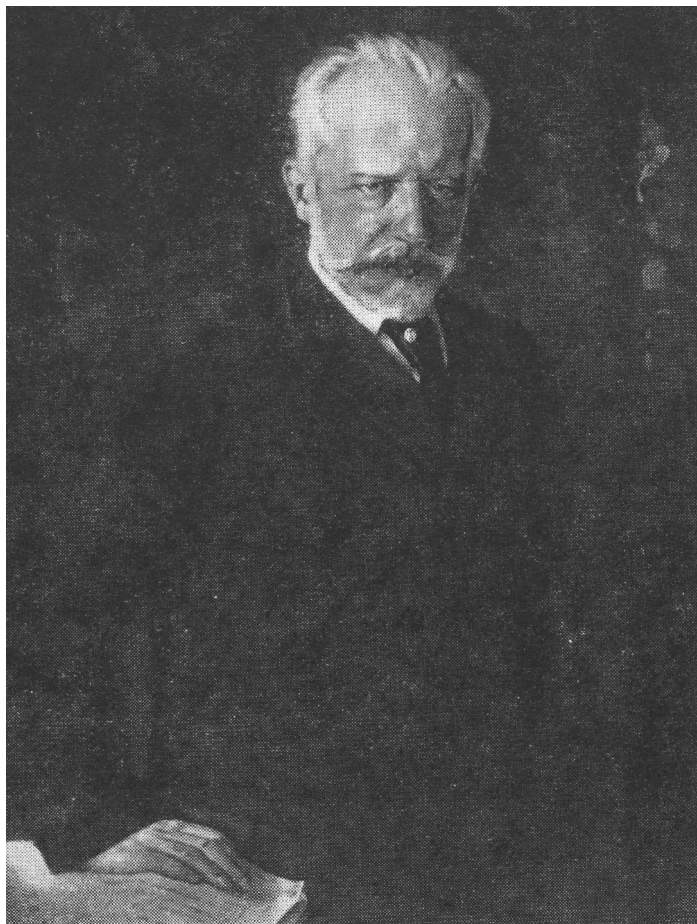
Вслед за этим на фоне быстрого и непрерывного движения всплывают то скачущие, беззаботные, как бы даже легкомысленные мотивы у струнных, скользящие блики деревянных духовых, предвещающие образы будущего Скерцо (III части), то смутно вырисовывающиеся контуры мелодии будущей побочной партии. Наконец все движение собирается в одно русло, стремительное нараста-

ние приводит к вступлению труб с зловещей фанфарной темой, подобной теме фатума в Четвертой симфонии. Постепенно все стихает, остается лишь один-единственный голос альты. Речитатив альты и есть тончайшая нить, связывающая два главных раздела экспозиции, два противоположных мира. Начинается побочная партия. Даже по сравнению с лучшими лирическими мелодиями Чайковского тема побочной партии Шестой симфонии поражает своей совершенной, идеальной красотой. В ней чувствуется тот характер отрешенности, недостижимости, который приобретает для нас образ утраченного, невозвратимого прекрасного.

Экспозиция кончается глубоким пианиссимо, полным покоем и тишиной. Особенно сокрушителен и внезапен поэтому взрыв, которым начинается разработка. События развиваются еще более катастрофически, чем в главной партии. Характер музыки в начале разработки тревожный, судорожный, смятенный. Все как будто разрушено, порвана цепь времени. С этого момента начинается стремительное действие. Как символ неумолимой смерти встает мрачная и зловещая, подавляющая своим грозным нашествием тема молитвы «Со святыми упокой». Но снова, почти из небытия, сломленная, поверженная, поднимается главная тема, и на наших глазах вновь разворачивается титаническая битва, достигающая высшей точки в трагическом диалоге тромбонов и струнных. Тотчас же, без перехода, вступает тема побочной партии. Появление ее в такой ситуации, после всего происшедшего, кажется нереальным, почти невозможным. Чайковский достигает здесь крайнего предела контраста, обнажает конфликт до конца. В теме побочной партии углубляются, еще более подчеркиваются те же черты, что и в экспозиции. Она отмечена еще более ясной печатью скорби и отрешенности. Музыка уходит медленно, мерно и невозвратно.

II часть симфонии — вальс в ритме 5_4 . Эта часть дает разрядку напряжения, уравнивает, смягчает атмосферу, но не уводит за пределы основного действия. Обаятельную, изысканную, полную мягкой грации музыку сменяет в среднем разделе скорбная тема, по характеру близкая к темам I части.

III часть — Скерцо. Обычно скерцо в симфонии выполняет роль интермедии, отвлечения от основного дейст-



П. И. Чайковский.
С портрета работы Н. Д. Кузнецова (1893)

вия, дает разрядку. В Шестой симфонии — наоборот — это центр действия, картина жизненной борьбы. Прекрасна беспредельная ее сила, страшна ее жестокость. Замысел этой части, как и ее форма, совершенно необычен. Чайковский как бы хочет здесь раскрыть, показать само течение жизни — показать, как за суетой повседневности,

кажущейся нам порой незначительной, даже мелочной, на самом деле стоит неумолимая, стихийная сила, железный закон жизни. Сначала на легком, воздушном, как бы «шуршащем» фоне лишь мелькают, как в калейдоскопе, острые отчетливо очерченные, короткие фразы. Но постепенно верх берет одна резкая, энергичная, несколько угловатая тема. Из нее-то и вырастает потом гигантский марш «в торжественном ликующем роде», который захватывает и поработает своей всепобеждающей и грозной силой. Борьба приводит к катастрофе, к смерти — такой исход показывает Чайковский в финале.

В первоначальном варианте финала Чайковский использовал ритм похоронного марша, но потом отказался от этого, чтобы не вызывать в слушателях слишком явных, чересчур конкретных ассоциаций. Финал в окончательном виде — скорбная песнь, посвященная не описанию смерти, а переживаниям, чувствам, мыслям, которые охватывают при виде гибели прекрасной жизни. Чувства эти не только печаль, но и страстное сочувствие, и протест, и преклонение перед светлой красотой. В финале чередуются две темы. Первая — траурного, сосредоточенно-скорбного характера, вторая очень близка к побочной теме I части. Финал кончается постепенным замиранием. Певучая вторая тема тускнеет, затемняется, опускаясь в низкие регистры оркестра. Тихий и короткий финал Шестой симфонии заставляет нас глубоко пережить человеческую трагедию и задуматься над ее смыслом.

Шестая симфония — последнее крупное произведение Чайковского, в котором его гений и мастерство достигли высшей точки. Казалось, что после такой яркой вспышки творчества должно наступить длительное затишье. Но этого не случилось. Шестая симфония как бы послужила трамплином для новых сочинений. После окончания эскизов Шестой симфонии Чайковский в течение месяца сочинил 18 (!) пьес для фортепиано и цикл из Шести романсов на слова молодого поэта Д. Ратгауза. В эти занятия вклинились, как обычно, концертные поездки, посещение спектаклей и концертов. Одним из событий, показавших, какого высокого уровня достигла слава Чайковского за пределами России, было присвоение ему почетного звания доктора Кембриджского университета в Англии без защиты диссертации. Одновременно с Чайковским этого

звания были удостоены Эдвард Григ и Камиль Сен-Санс. Для участия в церемонии присвоения звания, — а эта церемония производилась, со свойственным англичанам традиционализмом, по определенному ритуалу, — Петр Ильич в мае 1893 года выехал в Лондон и Кембридж.

Возвратившись в Клин, он закончил Третий концерт для фортепиано и погрузился в инструментовку Шестой симфонии, исполнение которой предполагалось осенью. 9 октября Чайковский выехал в Петербург, чтобы лично продирижировать симфонией. 16 октября состоялось первое исполнение Шестой симфонии. Впечатление, произведенное ею на публику, было совершенно неожиданным, настолько ошеломляющим, что не было привычных для композитора оваций и восторгов. «С этой симфонией происходит что-то странное! Она не то чтобы не понравилась, но произвела некоторое недоумение. Что касается меня самого, то я ей горжусь более, чем каким-либо моим сочинением», — писал Чайковский через два дня после премьеры, 18 октября. Через неделю, 25 октября 1893 года, он умер от холеры, заболев случайно, по рассеянности выпив стакан сырой воды. Похоронен Чайковский в Некрополе (кладбище при Александро-Невской лавре в Петербурге), рядом с Глинкой, Мусоргским, Римским-Корсаковым, Бородиным.

Жизнь великого композитора оборвалась в тот момент, когда его творчество достигло наивысшего расцвета, когда в нем открывались новые перспективы. Новаторские замыслы Чайковского последних лет свидетельствуют о поисках новых путей в развитии почти всех жанров музыкального искусства. Пути эти были продолжены в сфере драматической лирики композиторами конца XIX и начала XX века — Танеевым, Скрябиным, Рахманиновым. Не прошел мимо Чайковского и выдающийся австрийский композитор Густав Малер.

Совершенно по-новому Чайковский был услышан Шостаковичем, который развернул свои замыслы в гигантских масштабах Седьмой, Восьмой, Десятой симфоний, продолжив опыт Чайковского-трагика, автора Шестой симфонии. Чайковский, вдохновенный поэт, тончайший психолог, отразился в мудром и радостном искусстве Прокофьева в лучших его созданиях — музыкальной эпопее «Война и мир» и в балете «Ромео и Джульетта». Мелодии

Чайковского звучат в балете Игоря Стравинского «Поцелуй феи» и в балете Родиона Щедрина «Анна Каренина» как музыкальные символы, как память сердца.

Стремительно удаляется XIX век. Социалистическая революция отделила нас от нищей полуфеодальной России, век атомной энергии — от эпохи газовых фонарей, троек с бубенцами, тихих помещичьих усадеб. Мы действуем, думаем, говорим и чувствуем по-другому, иначе, чем люди XIX века, писавшие длинные письма, многословно и подробно изливавшие свои чувства. И все же нам бесконечно дороги искусство, литература, музыка, живопись, рисующие эту далеко ушедшую в прошлое жизнь. Нас продолжают волновать судьбы героев Толстого, Тургенева, Чехова, восхищают созданные ими образы русской жизни. И не только потому, что связь наша с прошлым, с историей не распалась, и нам интересно узнать, увидеть, почувствовать, как, чем жили люди ушедшей эпохи. Не только это знание нам нужно. И Лев Толстой, и Чехов, и, конечно, Пушкин были не только великими летописцами, но и великими провидцами будущего. Потому что они и близки, и любимы нами, что мы узнаем в них самих себя, в их мыслях и чувствах — свои мысли и чувства.

Таков и Чайковский. Подобно великим писателям, своим современникам, он представил нам широкую картину духовной, умственной жизни современного ему общества, раскрыл нравственный облик человека. Из всех писателей ближе всего к Чайковскому, конечно, Лев Толстой и Чехов. Прежде всего Толстой, который в совершенстве владел искусством обнаруживать скрытые пружины поступков, ход мыслей, течение переживаний, приводивших его героев к их решениям и действиям. Чайковский, подобно Толстому, необычайно тонко умеет раскрыть невидимую, скрытую область чувств и мыслей, переживаний и страстей, осветить волшебным светом все то, что человек сознает в себе, но не высказывает. Тончайшие нити человеческих отношений, лирическая драма сердец раскрываются в опере «Евгений Онегин», предваряющей правдивейшее искусство Чехова. Прочной нитью вплетаются в творчество Чайковского образы Островского.

Гений Достоевского не был близок Чайковскому. Но в одном они сходятся, Чайковский, как и Достоевский,

доводит выражение чувств до крайности, обнажает порой с жестокой беспощадностью бездны зла, темные тайники человеческого сознания. Слушая «Пиковую даму» или Шестую симфонию, мы порой содрогаемся от ужаса. Переживания наши бывают мучительны. Но они никогда не подавляют, Чайковский поднимает нас над бездной, и итогом наших переживаний остаются чувства глубоко человеческие.

Но Чайковский — музыкант, композитор, а у музыки есть своя область, почти не подвластная другим искусствам. Музыка обладает способностью показать психологический процесс непосредственно, без описания внешних причин и обстоятельств, раскрыть сложность, многогранность, иногда даже противоречивость чувств. Может быть, именно поэтому так трудно (а до конца — вообще невозможно) определять словами содержание и образность музыки. Для характеристики мелодий Чайковского никогда не бывает достаточно одного или двух слов, ибо в большинстве его мелодий скрыты богатство и разнообразие оттенков чувств, тончайшие сочетания едва уловимых настроений. В них часто слиты воедино нежность и скорбь, мужество и мягкая ласка, бескрайнее отчаяние и беспредельность нравственной силы. Чайковский почти никогда не показывает чувства в «готовом» виде, в какой-то одной застывшей точке. В жизни чувства сменяются, нарастают, слабеют, но не остаются неизменными. Чайковский, пожалуй, более чем какой-либо другой композитор, одарен талантом проникать в тончайшую область человеческого сознания, показывать течение переживаний и мыслей от самого их зарождения. Это не пассивные созерцательные настроения, а чувства активные, действенные, бурное море человеческих страстей, падения и взлеты душевных сил человека. Действенность чувств, как бы переход переживаний а действие — одно из главных качеств лирики Чайковского. Поэтому к слову «лирическая» мы постоянно добавляем слово «драматическая» или «трагическая».

Разумеется, никогда даже самое яркое и новаторское искусство не может возникнуть на пустом месте, вне связи с предшествующим развитием, изолированно от других параллельных искусств. Тем более это относится к отдельным художникам: чем сильнее и ярче индивидуальность, тем более глубокими, иногда более скрыты-



Скульптурный портрет П. И. Чайковского в Ленинградской консерватории.
Работа В. А. Беклемешева (1898)

ми, иногда более явными будут его связи с общим развитием искусства. Эти связи и истоки тем разнообразнее и разностороннее, чем более разносторонне и широко содержание творчества композитора. Иногда в творчестве одного гения парадоксально соединяются противоположные влияния, казалось бы, несовместимые. Так, в творчестве Чайковского совместились глинкинская глубина и широта в изображении народного русского характера и бетховенский драматизм, и тонкая одухотворенность шумановской лирики, простота и отзывчивость

лирики Варламова, Гурилева. Мы слышим в музыке Чайковского интонации русской протяжной песни и городского романса, украинских песен и танцев, бытовых танцев (особенное место принадлежит, конечно, вальсу), итальянских и французских народных песен. В балет «Щелкунчик» попал даже мотив грузинской песни.

Но для музыканта, композитора музыка не только в нотах или в том, что может быть записано нотами. Музыка для Чайковского звучала и в природе, и в быту, в мимике, жестах и, прежде всего, в речи человека. Вспомним хотя бы музыку восхода солнца в опере «Евгений Онегин», или звон сабельных ударов в «Ромео и Джульетте» или портрет гувернантки в «Пиковой даме». Вот откуда неисчерпаемое мелодическое богатство, которым так поражает Чайковский. Конечно, музыка Чайковского не представляла бы никакого интереса и вообще не была бы музыкой, если бы весь этот, казалось бы, пестрый и противоречивый калейдоскоп интонаций не прошел сквозь пламенное горнило таланта, воли, мысли, темперамента художника и не превратился бы в новый сплав мелодий, гармоний, оркестровых звучностей, приемов развития, по которым с первого такта узнаем Чайковского.

Чайковский принадлежит и прошлому, и настоящему, и будущему. Жизнь композитора оборвалась внезапно, случайно. Но сегодня она предстает перед нами как законченное целое, увековеченное в бессмертных творениях. Бессмертие гения — это не застылость, неподвижность, а жизнь, вечное движение вперед. Любовь к Чайковскому знала свои приливы и отливы: люди разного душевного склада, разного темперамента слушают музыку Чайковского по-разному и люди разных поколений — тоже по-разному. Холодным людям, с дряблыми чувствами, вялым сердцем Чайковский кажется слишком обыкновенным, почти обыденным. Поколение усталых эстетов в начале XX века считало его музыку устаревшей, потускневшей. А как раз в эти годы, находясь в эмиграции, Владимир Ильич Ленин с восторгом слушает в Лондоне Шестую симфонию Чайковского, а в кружке революционеров-эмигрантов, наряду с революционными песнями, звучат и романсы Чайковского «Ночь», «Средь шумного бала», «Мы сидели с тобой», которые Ленин тоже слушал с огромным удовольствием.

Одухотворенная музыка Чайковского, исполненная духовной силой и страсти, больше всего захватывает в те моменты, когда человек и общество живут напряженной яркой жизнью, в трудной борьбе завоеывая свободу и счастье. В дни блокады Ленинграда, в первую зиму, унесшую многие тысячи жизней, среди сигналов воздушной тревоги, среди фронтовых сводок звучала как победный клич торжественная увертюра «1812 год», звучал Чайковский. В белоколонном зале филармонии истощенные, замерзшие оркестранты играли для героических защитников Ленинграда симфонии Чайковского.

14 декабря 1941 года, сразу же после разгрома фашистских войск под Москвой был освобожден Клин. Зайти в дом Чайковского в этот день было невозможно — наступление продолжалось. Но уже в январе, как в отчий дом, советских воинов потянуло к скромному домику на окраине. Личные вещи, книги, рукописи Чайковского были вывезены в Воткинск, на родину; в почти пустом доме фашисты устраивали пьяные оргии, свидетельством которых до сих пор служат следы сапог на старом кожаном диване. В книге первых посетителей остались торопливые строчки, многие с неразборчивыми подписями, полные любви и гнева...

Так было в годы Великой Отечественной войны против фашизма. А сейчас, когда с напряжением творческих сил наш народ борется за мир, светлое будущее, мы и любим Чайковского больше и понимаем его лучше, чем современники великого композитора. Об этом говорят всемирное распространение его музыки, горячая, прочная и преданная любовь, которой дарит его народ. И, наверное, наши потомки услышат в музыке Чайковского еще больше, поймут и оценят его глубже, чем мы, потому что чувства, которые она раскрывает, никогда не перестанут волновать людей. И потому еще, что каждое поколение всегда открывает в великих произведениях искусства что-то новое, свое, близкое и нужное. «Из века в век, из поколения в поколение переходит наша любовь к Чайковскому, к его прекрасной музыке. И в этом ее бессмертие», — писал Д. Д. Шостакович.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Г Л А В А I. П У Т Ъ К М У ЗЫКЕ

4

Г Л А В А II. В М О С К В Е

20

Г Л А В А III. Р А С Ц В Е Т Т В О Р Ч Е С Т В А

32

Г Л А В А IV. П Е Р Е Л О М Н Ы Й Г О Д

45

Г Л А В А V. Г О Д Ы С Т Р А Н С Т В И Й

67

Г Л А В А VI. С Д И Р И Ж Е Р С К О Й П А Л О Ч К О Й

76

Г Л А В А VII. Ч Е Л О В Е К, Х У Д О Ж Н И К, М А С Т Е Р

81

Г Л А В А VIII. П О С Л Е Д Н И Е Г О Д Ы

94

Екатерина Александровна Ручьевская

ПЕТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ

Издание 2-е, переработанное

Редактор И. В. Г о л у б о в с к и й. Худож. редактор Р. С. В о л х о в е р.

Техн. редактор Р. Г. Г а н к и н а. Корректор Н. К. Я к о в л е в а

ИБ. № 1499

Сдано в набор 25/V-1977 г. Подписано к печати 18/I-1978 г. Формат 84X108/¹/₃₂. Бумага типограф. № 2. Печ. л. 3,5. (5,88). Уч.-изд. л. 5,85

Тираж 40 000 экз. Изд. № 2081. Заказ № 15468. Цена 30 коп.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение.

191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Типография издательства «Калининградская правда»,

г. Калининград (обл.), ул. Карла Маркса, 18.

30 коп.

lessi07

