



ЧАЙКОВСКИЙ

Е. РУЧЬЕВСКАЯ

ПЕТР ИЛЬИЧ
ЧАЙКОВСКИЙ

1840 - 1893

ДОС

КНИЖКА ДЛЯ ЮНОШЕСТВА

КРАТКИЙ ОЧЕРК ЖИЗНИ
И ТВОРЧЕСТВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Ленинград 1963

Удивительна власть музыки Чайковского. Покоренные бессмертной ее красотой, мы остаемся на всю жизнь в прекрасном плену. Музыка Чайковского поднимает в нас поток свежих, ярких и сильных чувств, омывающих пыльный налет обыденности, повседневности, духовно обновляющих.

Может быть, никто из русских композиторов XIX века не сказал своей музыкой так много о человеке, о его внутреннем мире, его духовной жизни; никто с такой силой и остротой не раскрыл трагическую судьбу человека, своего современника.

Жизнь для Чайковского — борьба. Борьба добра и зла, света и тьмы, человечности и правды против лжи и жестокости. Борьба, которая часто кончается гибелью героя, трагическим исходом. Но, слушая «Пиковую даму» и Шестую симфонию, глубоко потрясенные, мы стремимся снова и снова их слушать, снова пережить все вместе с героями — и их борьбу, и их гибель. Почему? . . . Наверное потому, что чувство, которое мы испытываем, не ужас и отвращение, а прекраснейшее и человечнейшее чувство сострадания, не опустошенность и подавленность, а душевный подъем и готовность к борьбе, к 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 красота 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» и идем в театр на «Щелкунчика». В юности особенно пленяют «Евгений Онегин», «Лебединое озеро», Первый концерт. Потом открываются «Пиковая дама», симфонии, всё новые и новые богатства... И уже взрослыми мы снова возвращаемся к «Щелкунчику» и 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 и 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



ПУТЬ К МУЗЫКЕ

Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля — по новому стилю 7 мая¹ 1840 года — в семье горного инженера, начальника Воткинского завода. Воткинск, где провел свое детство будущий композитор, был поселок при заводе, мало чем отличающийся от деревни. Глухая провинция — ни театров, ни концертов, ни учебных заведений, ни научных учреждений.

Но зато в провинции, в деревне, ребенок ближе к природе, ближе к жизни простого народа. И вероятно, еще в раннем детстве зародилась у Чайковского страстная, вдохновенная любовь к русской природе, к русскому человеку. Именно здесь, в деревне, в провинции, широко и привольно лилась народная песня и звучала выразительная, напевная, яркая крестьянская русская речь.

В простой народной песне музыка открылась чуткому уху будущего композитора в своей безыскусственной, чистой, первозданной красоте. Лучшее 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

¹ В дальнейшем все даты приводятся по старому стилю.

русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я *русский* в полнейшем смысле этого слова».¹

Воспитание, начальное образование, основы культуры Чайковский получил в семье. Семья была большая и, как это всегда бывает в многолюдных, многодетных семьях, никакого особого баловства мальчик в детстве не видел. 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.

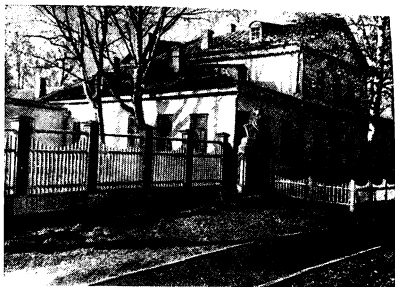
Кто были родители Чайковского, какие это были люди? Вот что пишет о них брат композитора Модест Ильич, автор большого трехтомного издания «Жизнь Петра Ильича Чайковского». Отец — Илья Петрович — «был необыкновенно, по отзывам всех знавших его, симпатичный, жизнерадостный и прямодушный человек. Доброта 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».² Этот мягкосердечный, беспредельно доверчивый человек был превосходным специалистом в своей области и, по-видимому, хорошим администратором.

О матери Модест Ильич пишет так: «В противоположность своему супругу Александра Андреевна в семейной жизни была мало изъяснительна 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».³ Глубокая взаимная любовь и уважение связывали родителей Чайковского».

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I «Академия» М.—Л., 1934, стр. 236.

² М. И. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I. М., 1900—1903, стр. 14—15.

³ Там же, стр. 17.



Воткинск. Дом, где родился П. И. Чайковский

и это определяло отношения всех 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 женщины, тогда еще совсем молодой, привлекли к ней симпатии всех членов семьи. Фанни обладала, по-видимому, большим педагогическим талантом, наблюдательностью, чуткостью. Именно она заметила в мальчике особенные, отличавшие его от других детей черты душевного склада, его 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 фантази-
ровал прелестнее». «... Его любили все, потому что чувст-
вовали, как он любил всех. Впечатлительности его не
было пределов, поэтому обходиться с ним надо было
очень осторожно. Обидеть, задеть его мог каждый пу-
стык. Это был стеклянный ребенок».¹

Едва ли не главная черта в Чайковском-ребенке —
его способность к сильным, глубоким чувствам, не-
обыкновенная чуткость. Отсюда и чувствительность ко
всяким проявлениям черствости, душевной грубости,
беззащитность перед лицом наглости, пошлости, за-
стенчивость, мимозность. Отсюда же и громадная по-
требность в любви и привязанности близких людей, до-
брота, 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 своем
«Детстве» Лев Толстой. Смерть матери — Чайков-
скому было тогда четырнадцать лет — оставила неиз-
гладимый след в его сознании.

«Ровно двадцать пять лет тому назад, — пишет
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».²

Восприимчивость, впечатлительность, которые от-
мечает Фанни Дюрбах в Чайковском-ребенке, опреде-
лили и силу любви и привязанности к музыке, слышан-
ной им в детстве. Детские впечатления не только со-
хранились 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 заводного органчика-оркестрины. В ис-
полнении матери он, между прочим, слышал популяр-
ного «Соловья» Алябьева и на всю жизнь сохранил
к нему трогательную любовь.

Оркестрина имела в своем репертуаре несколько
пес, в том числе отрывки из оперы Моцарта «Дон-

¹ М. И. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского,
т. I, стр. 26.

² П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II.
«Академия», М.—Л., 1935, стр. 140.



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

Жуан». О значении этой музыки Чайковский писал много лет спустя:

«... Судьба натолкнула меня в юношеском возрасте на Моцарта и через него открыла мне неведомые горизонты бесконечной музыкальной красоты...»¹

В десятилетнем возрасте Чайковский услышал оперу «Иван Сусанин» Глинки². Конечно, все величие дела Глинки, значение его творчества для русской музыки он понял лишь через много лет, но это детское впечатление, радость, пережитая на спектакле, ничем уже не могла быть заслонена. 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. Уже в четырехлетнем возрасте он сочинил песенку 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 своим отношением к музыке. «Я... никогда не покидаю фортепиано, которое меня очень радует, когда я грустен»,³ — пишет девятилетний мальчик Фанни Дюрбах. Занятия музыкой для него не забава и не обязанность, а внутренняя потребность, источник красоты, радости, сильных переживаний.

Но истинный его талант, композиторский 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 эта внутренняя музыка преследовала его настойчиво и тягостно. «Она не дает мне

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 140.

² По приезде в Петербург, 22 августа 1850 года, мать свела его на спектакль.

³ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V., Музгиз, М., 1959, стр. 10

покою», — жалуется мальчик. Однажды он порезал себе руку, выбивая пальцами на оконном стекле ритм понравившейся музыкальной фразы.

Первые годы жизни Чайковского прошли мирно и счастливо. Потом начались огорчения — разлука с любимой воспитательницей и отъезд из тихого Воткинска, сначала в Петербург, затем в Алапаевск и, наконец, первое горе — разлука с семьей.

Когда мальчику исполнилось десять лет, пришло время серьезно подумать об его образовании. В конце августа 1850 года Александра Андреевна привезла сына в Петербург. Первоначально предполагалось поместить его в Горный корпус, сделать из него инженера. Там учился уже старший брат Николай. Но, по-видимому, родители, зная склонность мальчика к искусству, к музыке, 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 отпустить 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 тарантасом, 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».¹

Так кончилось детство, кончилась тихая семейная

¹ М. И. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского. т. I, стр. 61.

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 «самоде-ржавия, православия и народности».

Образование, которое получил Чайковский в учи-лище, было несколько односторонним. На первом месте стояли, разумеется, юридические науки, латынь, сло-весность. Математике же и особенно естественным на-укам не уделялось много внимания. Впоследствии Чай-ковский жалел об этом и стремился пополнить свои знания.

В первое время после отъезда матери Чайковский (он жил у знакомых и был в числе проходящих учени-ков) чувствует себя очень одиноким и заброшенным. Через много лет вспоминает он об этом времени, читая случайно найденные детские свои письма: «Я нашел вчера у сестры громадные связки моих писем к отцу и матери, писанных когда-то из Петербурга, когда мне было десять и одиннадцать лет и я очутился совер-шенно одиноким в большом чуждом городе. Трудно передать, какое волнующее впечатление произвело на меня чтение этих писем, перенесших меня почти за трид-цать лет, напомнивших мне живо мои детские страда-ния от тоски по матери, которую я любил какой-то болезненно-страстной любовью».¹

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 дей-ствительно 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, по-тому что он не так скупал».²

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 239.

² П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литератур-ные произведения и переписка, т. V, стр. 17. (В цитате сохранена орфография подлинника. — Е. Р.).

В 1852 году семья Чайковских переехала в Петербург, и Петр Ильич до самого окончания училища жил дома, в семье. Учился он довольно хорошо, но никаких особых надежд не подавал. Что же касается музыки, то он 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 Илья Петрович (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, Чайковский был всецело поглощен творчеством и от предложения Рубинштейна отказался.

Разумеется, в годы жизни 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 скрытым.¹

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

Подростком и юношей Чайковский часто проводил время в обществе двоюродных сестер, веселых молодых барышень. Особенно подружился он с Анной Петровной, дочерью дяди Петра Петровича (в замужестве

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

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».¹

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 пустых светских развлечениях.

Начав службу в департаменте, Чайковский очень скоро понял, что юриспруденция — не для него и он не для юриспруденции.

«Из меня сделали чиновника, — и то плохого»,² — пишет он сестре. И это была правда — чиновник он, действительно, был неважный и движения по службе не имел. Служба с ее мелкими интригами, выговорами, замечаниями показалась ему совершенно бесплодной и непривлекательной.

¹ М. И. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 82.

² П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 61.



П. И. Чайковский в 1862 г.

С другой стороны, 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 и 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 все мельчайшие события последних дней, вплоть до меню, есть несколько весьма 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».¹ Невозможно ли? Вот об этом-то и думает Чайковский все последующие месяцы — и летом во время первой поездки за границу, и по возвращении 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.² Таинственная «заграница» манила воображение юноши, и он заранее предвкушал все радости поездки.

«Путешествие кажется мне каким-то соблазнительным, несбыточным сном».³

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».⁴ — пишет он

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 61.

² Чайковский знал французский и немецкий языки, занимался итальянским, а впоследствии изучил и английский.

³ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 63.

⁴ Там же, стр. 69.

сестре, А. И. Чайковской, уже в октябре 1861 года. Таков итог этого путешествия.

Чайковский был человеком необыкновенно любознательным, жадным до всяких 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 больше возникало в нем критическое настроение, склонность к переоценке общепризнанных ценностей. И 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», эти месяцы, проведенные в безделье, показались ему пустыми и никчемными. Может быть, путешествие за границу также было одним из событий, ускоривших разрыв Чайковского со службой и приход в музыку.

По возвращении 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».¹

В том же самом письме перед нами встает и облик другого юноши — волевого, сильного, который собирается завоевать музыку в три года.

«Я начал заниматься генерал-басом,² и идет чрез-

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 70.

² Генерал-бас (гармония) — один из музыкально-теоретических предметов.

вычайно успешно; кто знает, может быть, ты через года три будешь слушать мои оперы и петь мои арии».¹

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 я 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 неблагоприятно 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 *обломовщиною*, и если не восторжествую над нею, то, конечно, легко могу погибнуть. К счастью, время еще не совсем ушло».²

«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 открывшуюся первую русскую 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».³

Только тогда, когда Чайковскому исполнился уже двадцать один год, в нем впервые, но зато с какой огромной всепобеждающей силой, вспыхнуло желание заниматься одним-единственным, самым главным, самым любимым делом — музыкой. Он понял, что такое

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 70.

² Там же, стр. 71—72.

³ Там же, стр. 74.

призвание. Он выдержал и борьбу с самим собой, с «обломовщиной», и борьбу с предрассудками среды и предубеждением близких людей. Все они почти, 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 зурядного таланта начинать в двадцать один год поздно. И 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 благодаря 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 1866 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 переменился — пришлось отказаться от всяких развлечений. Даже внешность его вскоре изменилась: он оброс русой бородкой и стал ужасно похож на разночинца или на сельского учителя. Как-то сами собой отпали и многие из прежних знакомств (некоторые прежние 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.

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 консерваторию Чайковский находился под обаянием его таланта. ПIANИСТ 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 задание 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 мелких пьес, сочинений его не играл.

Из громадного числа ученических работ Чайковского сохранилась лишь небольшая часть. Первым самостоятельным произведением его, в котором есть уже



П. И. Чайковский в 1863 или 1864 г.

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. Таким образом, драма Островского завладела творческим воображением начинающего автора весьма основательно.

Драма Островского своим гуманизмом, остротой конфликта, силой разоблачения «темного царства» привлекла к себе все передовые умы поколения. Громадное 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.

Обращение Чайковского к этому сюжету свидетельствует о его передовых устремлениях, о его тяготении к разрешению самых острых и конфликтных проблем.

Музыка увертюры, сочиненной на третьем году обучения, — очень несовершенная, пестрая по музыкальному материалу, рыхлая. Но в ней есть уже ростки будущего симфонического стиля Чайковского, знаменательные находки, предвещающие «Ромео и Джульетту», «Пиковую даму», последние симфонии.

Трактовка сюжета очень характерна для Чайковского. Его интересуют не фабула, не события, а основные образы. Об этом свидетельствуют и наброски программы увертюры: «Вступление: (adagio) детство Катерины и вся жизнь до брака, (allegro) намеки на грозу; стремление ее к истинному счастью и любви (allegro appassionato); ее душевная борьба; внезапный переход к вечеру на берегу Волги; опять борьба, но с оттенком какого-то лихорадочного счастья; предзнаменования грозы (повторение мотива после адажио и его дальнейшего развитие), гроза; апогей отчаянной борьбы и смерть».¹

Стоит обратить внимание на то, как часто встречается в этой программе слово «борьба». Борьба за счастье, борьба против темного царства — не в этом ли смысл и всего творчества Чайковского? В увертюре это

¹ Музыкальное наследие Чайковского, изд. АН СССР. М., 1958, стр. 272.



А. Г. Рубинштейн

нашло выражение в очень характерном впоследствии для всего 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 взял и Мусоргский в «Хованщине». 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 уже бушевала в нем, требуя выхода. Но по-настоящему гений Чайковского начал раскрываться в первые годы после окончания консерватории.



ГЛАВА II
В МОСКВЕ

Выпускной экзамен в консерватории состоялся 29 декабря 1865 года. Сразу же по окончании Чайковский был приглашен преподавать в Московскую консерваторию, которая открывалась осенью 1866 года. С переезда в Москву начинается 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, это 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 еще 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 искусства, правдивость художника в изображении жизни, в изображении человека делали его произведение общественно значимым, даже если сам автор не принадлежал (как, например, Гончаров) к революционному лагерю, не разделял политических убеждений революционных демократов.

Чайковский не участвовал в революционном движении, он 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, кума 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 брат Антона Рубинштейна Николай Григорьевич Рубинштейн, 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 — игрок, «широкая натура». Этот человек держал в своих руках и 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



Н. Г. Рубинштейн

Николай Григорьевич любил и понимал музыку Чайковского и в течение многих лет был первым исполнителем почти всех его произведений. Через руки Рубинштейна почти всех его произведений. Через руки Рубинштейна прошли Первая, Вторая, Третья и Четвертая симфонии, Первая сюита, «Фатум», «Ромео и Джульетта», «Буря», «Франческа да Римини» опера «Евгений Онегин». Тем самым Рубинштейн сохранил традицию исполнения Чайковского, играя в первый раз произведения автора, еще почти никому в 60-е годы неизвестного. В свою очередь исполнительское искусство Н. Рубинштейна оказало некоторое влияние и на Чайковского, так как сочиняя свои произведения он представлял себе исполнительские возможности Николая Григорьевича. Не всегда отношения Чайковского и Рубинштейна были вполне 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, Живокин и др. Первые собрания, на которые попал Чайковский в январе 1866 года, были посвящены чтению «Пучины» Островского и «Комика» Писемского.

Молодой композитор попал в атмосферу художественных исканий, умственной жизни и артистических увлечений, очень близких ему и потому имевших громадное влияние на все его творчество.

Одним из главнейших 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 он вставлял песни в свои драматические произведения. Вероятно, общение с Островским и с 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, Живокини, и другими актерами, сколько, конечно, увиденные и услышанные спектакли прославленной труппы.

В Малый театр Чайковский пошел в первые же дни своего 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».¹

С самим 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 с Островским 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, произведения, в которых Чайковский очень широко использовал русскую народную (и украинскую) песню и танцевальные жанры. К этому направлению относятся, кроме опер «Воевода» и «Опричник», также и Первая и Вторая симфонии.

В 60-е годы укрепляются и связи Чайковского с музыкальным миром Петербурга. Еще живя в Петербурге, Чайковский побывал однажды у композитора и музыкального критика А. Н. Серова, но близко с ним не сошелся. Теперь он познакомился с А. С. Даргомыж-

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 95.

ским, В. В. Стасовым, М. А. Балакиревым, со всеми членами Могучей кучки.¹ 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 само направление творчества Мусоргского было Чайковскому 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 лежали 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 человек огненного темперамента, деспотичный, властный и прямолинейный, горячий, вдохновенный музыкант. Чайковский постоянно встречался с ним, переписывался и посвятил ему свою симфоническую фантазию «Фатум». 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 разрушилась, 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 открылась 1 сентября 1966 года. Первой музыкой, прозвучавшей в стенах новой русской консерватории, была увертюра к опере «Руслан и Людмила» Глинки, исполненная

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.



А. Н. Островский

Петром Ильичом Чайковским! Факт весьма знаменательный.

В первые годы своего существования Московская (как и Петербургская) консерватория была учреждением бедным.¹ Для нее было нанято помещение в частном доме на углу Воздвиженки и проезда Арбатских ворот. При консерватории поселился и ее директор Николай Григорьевич Рубинштейн. Чайковский был приглашен в консерваторию в качестве профессора теоретических предметов. Он преподавал там 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, умения 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 Котел и С. К. Барцевич, виолончелист А. Брандуков.

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 приготовил к печати неизданные произведения. При жизни Чайковского Танеев был первым исполнителем его фортепианных произведений.

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

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.

приезде в Москву.¹ 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».²

Довольно долгое время Петр Ильич жил в маленькой комнате в квартире Н. 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

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 92.

² Там же, стр. 99—100.

песнь».¹ Эту песню Чайковский вставил потом в свою первую оперу «Воевода».

Труженик, пока еще безвестный, пока еще только подающий большие надежды, — таков Чайковский в эти первые годы жизни в Москве.

Но в 1868 году в этой спокойной жизни Петра Ильича 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 Чайковский принял это 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 в Москве Чайковский сочиняет музыку жадно, торопливо. Окончив консерваторский курс, он чувствует себя достаточно вооруженным, чтобы выполнить любое, даже самое сложное задание. Все кажется ему по плечу, он берется за все жанры, за все 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

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 123.

горячностью и страстностью, 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 принадлежат уже 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 часть) — не раскрывают, конечно, их содержания. Это лишь желание направить внимание слушателя, разбудить его фантазию, осторожно намекнуть на те мысли, те 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 даже 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 дорогою.

В музыке Первой симфонии слились самые разные впечатления: и глубоко запавшие воспоминания детских лет, и долгая езда в кибитке из далекого Воткинска в Петербург, и впечатления от русской северной природы, 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. Однако долгий путь располагает к сосредоточенности, задумчивости, будит воображение. И в музыке этой части впечатления зимней дороги, порой принимающей причудливые, фантастические очертания, сливаются с другими проходящими перед умственным взором картинами и образами, то волнуемыми 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, отдельные реплики, эхо, свирельные наигрыши духовых инструментов дают пищу воображению в этом плане. В целом же вся часть — свободная, широкая, вдохновенная песня. 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 из Пятой симфонии с ее знаменитым соло валторны. Здесь в полном блеске и силе проявляется мелодическое дарование Чайковского.

III часть симфонии — Скерцо. С первых же тактов в переключке кларнетов и флейт снова возникают перед нами 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 издалика, 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 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.

Второй вершиной первых лет самостоятельного творчества была 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 летних дней Балакирев предложил Чайковскому написать симфоническое произведение на сюжет «Ромео и Джульетты» Шекспира. Балакиреву принадлежала не только сама 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 движется. 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».¹

Это было вернейшим признаком того, что Чайковский уже находился на подступах к увертюре и что взрыв вдохновения близок. Так было со многими про-

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 174.

изведениями, сочинению которых предшествовали дни раздумья, сомнений, когда ум композитора напряженно работал, отбрасывая все негодное, невыразительное, слабое, пробовал себе сквозь шлак дорогу к единственно возможному, совершенному воплощению замысла. И в тот момент, когда эта дорога наконец находилась, сочинение вдруг начинало расти с необъяснимой, почти загадочной быстротой. Так было и на этот раз: с 12 октября по 18 ноября увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» была сочинена в эскизе и инструментована. Но на этом история произведения не кончилась: дважды он переделывал увертюру-фантазию, 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».¹ Но писать оперу Чайковский начал только через два года. И на этот раз опера не состоялась. Единственный номер этой оперы — 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 решить, что именно из всего богатства мыслей, образов, сюжетных перипетий он хочет взять за основу музыки, что для него дороже и ближе.

Гуно, знаменитый французский композитор, написал на этот сюжет оперу, в которой фабула воспроизведена почти полностью. Советский композитор Дмитрий 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

¹ Музыкальное наследие Чайковского, стр. 129.

трагедии, выраженный в стремительности драматического действия, взрывах страстей, приводящих к катастрофическим событиям, Чайковский избрал самую драматическую из всех форм инструментальной музыки — форму сонатного аллегро.¹

Начинается увертюра суровой, сосредоточенной темой, которая своим звучанием напоминает церковный хорал. Кажется, что и эта мелодия когда-то существовала со словами католической молитвы. Вторая тема — главная партия — стремительна, как вихрь. В судорожном ритме, резких диссонансах, быстрых, разпорачивающихся как пружина пассажах, слышится напряженность смертельной схватки. Противники то сцепляются в страшных объятьях, 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, съеживается, 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. И это придает музыке лобочной партии особенную чистоту и целомудренность. Затем вновь возвращается первая 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 перед нами картину битвы еще более ожесточенной, чем в главной партии. Резкие

¹ О сонатной форме см. в книге: Т. Попова. Музыкальные жанры и формы. Музгиз, М., 1954, стр. 197.

взрывы сменяются внезапным затишьем, полным конвульсивной напряженности. В разработке 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 своей 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 «органической» музыки напоминает о вступлении, вводит нас 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. И, может быть, это видение и возвращает снова к мысли, что примирения нет. Об этом говорят и последние мощные аккорды, сотрясающие весь оркестр.

В «Ромео и Джульетте» Чайковского нет ни сюжета трагедии, ни образов действующих лиц: Ромео, Джульетты, их родителей, Меркуцио, кормилицы, Тибальда и пр. Но характер и последовательность тем, постепенное изменение их, весь ход развития музыки заставляют слушателя не только взволноваться образами человеческих страстей, не только рисуют перед ним почти зрительно ощутимые картины, но и подводят его к пониманию самой идеи, главной мысли трагедии, воплощенной Чайковским чисто музыкальными средствами.

«Ромео и Джульетта» Чайковского — высочайший образец программной музыки, лучшее претворение шекспировской темы в русской музыке



РАСЦВЕТ ТВОРЧЕСТВА

Первое время в Москве Петр Ильич очень скучал по Петербургу — он любил этот стройный, просторный красавец-город с его напряженной, нервной умственной жизнью. После Петербурга сытая, купеческая Москва показалась ему несколько провинциальной. «Вообще же в Москве я едва ли когда-нибудь привыкну; мне все кажется, что я в нее попал как-то случайно».¹ Но довольно скоро Чайковский привык к Москве, все больше начинал любить ее и в конце концов стал коренным москвичом и 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. Этой Бишке хозяин посвятил романс, начинавшийся грозными словами: «Собака низкая, бес-совестная Бишка...»

Расширялась консерватория, увеличивалось число учеников, увеличивалось жалование профессора — увеличилось и количество работы, требовавшей времени и сил. Постепенно, благодаря Н. Рубинштейну и М. Балакиреву, произведения Чайковского начинают появляться в программах концертов, имя его становится известным в Москве да и в Петербурге. Издатели начи-

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 95.

нают интересоваться его творчеством. Один из них, П. И. Юргенсон, наиболее дальновидный и умный, вскоре стал единственным в России издателем всех сочинений Чайковского. Отношения его с Петром Ильичом скоро становятся приятельскими, хотя почему-то почти всегда композитор, сочинения которого принесли фирме известность и громадный доход, выступает перед издателем в роли должника, в роли просителя.

Кроме Москвы, Чайковский часто живет в Каменке. Эта была та самая Каменка, украинское имение Давыдовых, в которой 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. Многодетная семья Давыдовых, в которой отношения супругов между собой и отношения 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. Творческая сила бьет в нем через край.

Тотчас после «Ромео и Джульетты» появляются шесть романсов: «Не зерь, 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, его почерк слышны от первого до последнего такта. Пропасть отделяет эти шедевры от слабых юношеских опытов. В романсах, текста которых Чайковский выбирал среди стихов современных лирических поэтов, он мог гораздо свободнее, чем в опере, выразить главное, к чему стремился, —



Каменка. Дом, где жила семья Давыдовых.

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 то глубокое и сильное чувство, в котором радость и страдание слиты. 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».

Упругий, забористый 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 ветере у Римского-Корсакова, и вся компания чуть-чуть

не разорвала меня на части от восторга...», — пишет Петр Ильич брату.¹ И в том же письме добавляет: «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 1872 году Чайковский кончает свою третью оперу — «Опричник» на сюжет трагедии И. Лажечникова. Первые две оперы — «Воевода» и «Ундина» — автор уничтожил, причем «Ундина» даже не увидела свет рампы. 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».²

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 неуспехе оперы виноват я. Она слишком запружена подробностями, слишком густо инструментована, слишком бедна голосовыми эффектами.³ 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».

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 302—303.

² Там же, стр. 356.

³ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 88—89.

Опера пока не давалась, но зато инструментальная музыка — это покоренная страна, где Чайковский чувствует себя властелином. Вслед за Первым квинтетом и Второй симфонией появляются симфоническая фантазия «Буря» (по драме Шекспира), Второй квинтет и, наконец, осенью 1874 года Первый концерт для рояля 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 насилую себя и принуждаю свою голову измышлять фортепианные пассажи; в результате — порядочно расстроенные нервы...»¹

26 ноября: «Я всей душой погряз в сочинение фортепианного концерта; дело подвигается, но очень плохо».²

Как бы там ни было, а концерт был в эскизе закончен в начале декабря, т. е. меньше чем за месяц.

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 Первого концерта пленяет нас могучим, радостным порывом, нежной, задумчивой лирикой. Эта музыка окрыляет, приподнимает, заставляет нас ярче и светлее видеть 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.

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 379.

² Там же стр. 381.

В концерте нашли выражение черты русского фортепианного исполнительского стиля: широта и мощь в сочетании с распеваемостью. Стремление «петь» на рояле характерно, конечно, не только для русских пианистов для русских фортепианных произведений. Песенность пронизана фортепианная музыка Шопена, Шуберта и многих других композиторов. Но ни в одном почти 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 солиста, 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 колокол 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 мелодии этой темы есть некоторое сходство с темой любви из «Ромео и Джульетты». И все-таки это темы разные. В теме концерта мы слышим торжественность, праздничность. Мерный трехдольный ритм, торжественная «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 лежит 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 — лиры, которая, 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»:¹



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 (опять сходство с побочной партией «Ромео и Джульетты»).

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 тесное родство. Борьба происходит между двумя соперниками — оркестром и роялем. Сначала действие происходит в оркестре, затем мощную лавину пассажей перехватывает рояль и, наконец, оба «противника», объединяя свои усилия, доводят разработку до конца.

II часть концерта вся выдержана в мягких, прозрачных, акварельных красках. Настроение безмятежное, немножко задумчивое. Спокойно льется прелестная, словно излучающая нежный свет, мелодия флейты.

В середине этой части на фоне воздушных, совершенно ажурных пассажей рояля звучит как бы вполго-

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 116.

доса 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 ввел 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 раскритиковал сочинение, в весьма резкой форме объявил Чайковскому, что его концерт «невозможен» и потребовал коренной переделки его. Чайковский был оскорблен и послал свой концерт немецкому пианисту и дирижеру Гансу Бюлову. Бюлов, страстный пропагандист современной музыки, гениальный пианист, и стал первым исполнителем этого произведения. Он считал концерт «...самым сверкающим, самым совершенным»¹ из всего творчества Чайковского. Рубинштейн же впоследствии понял свою ошибку и тоже играл концерт с присущими 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. Очень эмоционально, напевно звучит концерт у П. 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 «произносить» каждую музыкальную фразу, и от этого в его исполне-

¹ Из письма Ганса Бюлова к П. И. Чайковскому. Музыкальное наследие Чайковского, стр. 315.

нии концерт кажется особенно богатым, значительным, эпически широким. И кто знает, какие еще новые открытия ждут нас в исполнении великих пианистов будущего?

Весной 1875 года Чайковский получил неожиданный 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 в домашних спектаклях, 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 с посредственным дарованием, плохо понимавший музыку Чайковского, в результате чего характер танцев резко не соответствовал характеру музыки. Злополучная постановка просуществовала всего несколько лет. Время от времени в музыку Чайковского вставлялись самым бесцеремонным образом отрывки из балетов других композиторов, переставлялись номера и т. д. Казалось, 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 приму-балерину. Остальные участники — солисты и кордебалет — главным образом сопровождают балерину. Сюжет нужен для того, чтобы связать вместе цепь разрозненных номеров. Короткие пантомимы «объясняют» события. Музыка нужна для ритма, для танцев, для ножек балерины, и лишь в последнюю очередь — для ушей зрителей спектакля.

Музыку балетов, шедших на московской сцене, Чайковский называет 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», мелодия, способная передать тончайшие душевные движения, вносит одухотворенную, живую красоту в танцевальные ритмы. Бесконечно льющаяся, свободная, плавная, она звучит не только в медленных лирических Адажио¹, но и в танцевальных жанровых номерах. В первую очередь, конечно, хочется вспомнить вальсы: мягкий и поэтический 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 жеста, скрытая, а иногда и явная танцевальность проявляются в его творчестве почти во всех жанрах — достаточно вспомнить скерцо и вальсы в его симфониях и сюитах.

И подобно тому, как в симфониях раскрывалась порой «душа танца», в балете в танце раскрылась «душа песни», и самый танец превратился в лирическую песню.

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 Гоф-

¹ В балете Адажио — лирический танцевальный номер.

мана). Главный мотив, главная мысль всех трех балетов одна — 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 Царевне-лягушке? 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.

Либретто «Лебединого озера» составлено по мотивам немецких легенд. Действие происходит в Германии в средние века. Принц Зигфрид празднует свое совершеннолетие; он веселится с друзьями: крестьяне приходят поздравить его. Пролетает стая лебедей, и Зигфрид берет ружье и устремляется за стаей. Он попадает на берег озера. Внезапно лебеди превращаются в молодых девушек. Самая прекрасная среди них Одетта — ее заколдовал, превратил в лебедя злой волшебник. Только верная любовь юноши может освободить ее от злых чар. Зигфрид и Одетта полюбили друг друга. В замке по случаю совершеннолетия Зигфрида назначен бал, на котором принц должен выбрать себе невесту. В числе гостей появляется барон Ротбарт (это и есть волшебник, околдовавший Одетту) со своей дочерью Одиллией. Зигфрид поражен сходством Одиллии с девушкой-лебедью Одеттой. Он принимает Одиллию за Одетту и целует ей руку, тем самым называя ее своей невестой. В этот момент Зигфрид видит обман, он понимает, что невольно изменил своей возлюбленной Одетте, погубил ее. Зигфрид бежит к озеру. Любовь побеждает, Одетта спасена.¹

¹ При жизни Чайковского, в первой постановке, балет завершился трагически: Одетта и Зигфрид гибли в волнах озера.

I акт — празднество в честь совершеннолетия Зигфрида. В музыке царят радость, веселье, порой бездумное, беззаботное. Принц кажется беспечным и 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 большим, сильном чувстве. Поэтому сквозь бравурные ритмы, сквозь пестрый kaleidoscope танцев в музыке I акта проступают иные, поэтичные и нежные тона. Прежде всего в одухотворенной музыке плавного, грациозного вальса, в небольшом певучем *Andante* из «*Pas de deux*».¹ 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.

В момент появления лебединой стаи 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 Одетты. Тремоло оркестра и всплески арф дают прозрачный мягкий фон.

С этой же темы начинается и ею же кончается II — «лебединый» акт. Но во II акте тема лебедей развивается иначе. Она постепенно принимает драматический, взволнованный характер. Музыка отражает сильные душевные движения, тоску, отчаяние, страстный протест. Становится ясно, что для Чайковского Одетта — не призрачная тень, не фантастический сказочный образ.

¹ «*Pas de deux*» соответствует оперному дуэту.

Одетта появляется в сопровождении подруг — девушек-лебедей и маленьких лебедей. Музыка лебедей составляет фон действия, очень мягкий, гармонирующий с лирическими эпизодами. В музыке лебедей все время чувствуется изобразительность — лебединая плавность, легкость, воздушность. Это вальс, в красивой, плавной линии которого есть очень гибкие, извилистые фразы с трелями. Это — прелестный, поэтичный танец маленьких лебедей. Стаккато, синкопы, легкий, прозрачный, иногда изысканный рисунок мелодии передают наивную детскую грацию танца.

Те же черты легкости, воздушности есть и в партии самой 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 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 — начинается торжественным общим вальсом. Что-то холодное, даже жесткое есть в этой блестящей музыке, обманчива ее красота. Так же обманчива, как и красота 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 группы. 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 — одновременно и драматическая кульминация и развязка.

«Лебединая» тема звучит здесь взволнованно, тревожно, порывисто, темп музыки стремительный — в ней

смятение, тоска, предчувствие гибели. На кульминации тема приобретает трагический характер. Но затем происходит перелом, и воцаряется торжественный и строгий мажор, а сама мелодия лебединой темы звучит уже 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 предвещая 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 написаны 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 весьма нравилось 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 в 1876 году. 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» изображение 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, представлявшие ему воплощением неумолимой, бесчеловечной злой силы, и светлая любовь Франчески. Следова-

тельно, 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 часть, рассказ Франчески — светлая поэма любви — составляет чрезвычайно резкий контраст крайним частям.

Вступление — картина адской бездны. Здесь слышались, вероятно, впечатления от чтения Данте, иллюстраций Густава Доре к «Божественной комедии» и чрезвычайно яркие впечатления суровой природы горной Швейцарии, вынесенные Чайковским во время 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 во «Франческу» с ее мрачными, бескрасочными, «глыбистыми» гармониями, острыми, угловатыми, отрывистыми мелодическими фразами.

Конечно, это не только картина, изображение, хотя бы и превосходное. С огромной силой выражено в этой 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, души Франчески и Паоло. В завываниях вихрей и реве бури слышатся и вопли, и стоны грешников, обреченных на вечные муки, их немолчные бесплодные жалобы.

Средняя часть Фантазии — рассказ о любви, горестный рассказ Франчески. Ему можно предпослать известные слова Данте:

... сильнее нет мученья,
Как в горести о счастье вспоминать.¹

¹ Слова из V песни «Ада» в «Божественной комедии». Это, изречение, поразившее Чайковского своим глубоким психологическим смыслом, было на протяжении многих лет как бы эпитафией мно-



Франческа и Паоло

Рисунок г. Доре

Мелодия рассказа Франчески вначале спокойная, нежная, повествовательная, постепенно приобретает страстный, напряженный характер. В музыке рассказа отражается история трагической любви Франчески и Паоло.

Отношение автора к «Франческа да Римини» было нервным: 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 симфо-

нической 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.

гих 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 Марини и Андрея в опере «Мазепа», а потом мелодию, ставшую темой Астарты в симфонии «Манфред».



ПЕРЕЛОМНЫЙ ГОД

Бывает такое время в жизни человека, когда спокойное и, как казалось, благополучное течение ее вдруг прервется, и 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, не прекращающаяся работа. Одним из событий этой зимы была встреча с Львом Толстым. Толстой, к этому времени уже прославленный писатель, автор «Войны и мира», 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, исполненная необычайной душевной прелести и чистоты музыка квартета, построенная на теме народной песни, произвела на Толстого сильнейшее впечатление. Толстой плакал, слушая музыку Чайковского, от прилива большого, светлого, счастливого чувства, совершенно так же, как Чайковский, читая Толстого.

Но эти два человечнейших художника, так высоко ценившие творчество друг друга, все-таки не стали

близкими друзьями. «Когда я познакомился с *Л. Н. Толстым*, 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».¹ 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. Эта уж черта, совсем не свойственная великим людям».² Словом, на отношение Чайковского повлияло то обстоятельство, что и гений, божество, 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*».³ 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 пропо-*

¹ Дневники П. И. Чайковского. Музгиз, М.—Л., 1923, стр. 210.

² Там же.

³ Там же, стр. 211.

ведничества и просветления наших омраченных или ограниченных умов?»¹

Чтение Толстого, мысли о его творчестве, которые несомненно поднимала встреча с самим писателем, возбуждали в Чайковском еще более отчетливое стремление к более широкому, философскому пониманию жизни.

Ранней весной, тихо, незаметно 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».²

Еще не окончив симфонию, Чайковский, отложив инструментовку ее, 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 молот невообразимую чепуху и предлагал самые невозможные сюжеты. *Лизавета 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 решился. Тотчас побежал отыскивать *Пушкина*. С трудом нашел, отправился домой, перечел с восторгом и провел совершенно бессонную *ночь*, результатом которой был *сценарий* прелестной оперы с *текстом Пушкина*».³

Им овладело страстное желание начать «Онегина» тотчас же, немедленно, не теряя ни минуты, перед ним как бы распахнулись двери в мир пушкинских образов.

¹ Дневники П. И. Чайковского. Музгиз, М.—Л., 1923, стр. 209.

² П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 15—16.

³ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 135.

«Ты не поверишь, до чего я яруюсь 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 заменяет с лихвой эти недостатки».¹

«...Писать оперу мне необходимо, так как я чувствую теперь к этому делу непреодолимое влечение, и упустить время нельзя».²

Однако предстояли экзамены в консерватории и масса всяких других дел — пришлось сдерживать свой порыв. Но как только окончились экзамены, Петр Ильич отправился в подмосковное имение Глебово, где жил Константин Шиловский, приятель Чайковского, 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... Я встаю в 8 часов, купаюсь, пью чай (один) и потом занимаюсь до завтрака. После завтрака гуляю и опять занимаюсь до обеда. После обеда совершаю огромную прогулку и вечер просиживаю в большом доме... Местность в полном смысле восхитительная».³

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 «Евгений Онегин» была закончена в это лето. За месяц в Глебове он написал две трети оперы. Но тут произошло событие, перевернувшее все

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 136.

² Там же, стр. 137.

³ Там же, стр. 141.

первоначальные планы и изменившее в корне всю его жизнь.

Чайковскому, который в течение десяти лет вел ходолящий неустроенный образ жизни, захотелось иметь семью.

«...Мне столь же ненавистны, например, *салонные* людские отношения, сколь бесконечно дороги, например, *семейные*»,¹ — писал он уже впоследствии. Его первая любовь к певице Дезире Арто кончилась весьма печально — Арто вышла замуж за другого. С тех пор Чайковский вплоть до 1877 года о женитьбе не помышлял. Весной же 1877 года в Петра Ильича влюбилась девица Антонина Ивановна Милюкова и стала писать ему длинные восторженные письма. Она была недурна собой, к тому же музыкантша (пианистка), и, как казалось Петру Ильичу, должна бы была 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».² «Я не люблю ее, но буду во всяком случае преданным и благодарным другом».³

Чайковский воображал, что он совершает не только благородный, но и очень 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 к своей семье (и в семье родителей, и в семье сестры Александры Ильиничны) к простым, искренним отношениям, основанным на взаимной привязанности, был оскорблен атмосферой мещанства и семейных дразг. Чем дальше, тем невозможнее становилась семейная жизнь.

¹ М. И. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. II, М., 1900—1903, стр. 471.

² П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 143.

³ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 25.

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, назревал давно и постепенно 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»,² — 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 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 го-

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.

² П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 132.

дов. «Я жестоко хандрил прошлой зимой, когда писалась эта симфония, и она служит верным отголоском того, что я тогда испытывал».¹

Конечно, настроение трагической неудовлетворенности обострялось и причинами чисто личного характера. Чем дальше, тем больше Чайковский стремился к тому, чтобы все свое 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 Чайковского возможности свободно распределять время, стало в тягость. Женитьба была последней каплей, переполнившей чашу терпения и приведшей к кризису, к 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 своей обязанностью материально обеспечить жену. Положение представлялось безвыходным.

На помощь Чайковскому пришла Надежда Филаретовна фон Мекк, которая предложила ему ежемесячное денежное пособие в размере 500 рублей, что давало возможность вполне независимого существования. В течение двенадцати лет Чайковский получал эту сумму, которая и была в первые годы основным источником его жизни.

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 Клод Дебюсси.

С Чайковским у нее были особые отношения. Они никогда не виделись и не разговаривали друг с другом, а поддерживали отношения только посредством переписки.

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 220.

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 целомудренной стыдливости, отчасти, считая, что музыка говорит сама за себя. На этот раз он отступил от правила и по настойчивой просьбе Н. Ф. 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. есть 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 отрывает душу. Она не

победима, и ее никогда не осилишь. Остается смириться
и бесполезно тосковать.



Безотрадное и безнадежное чувство делается все
сильнее и более жгуче. Не лучше ли отвернуться от дей-
ствительности и погрузиться в грезы?



О радость! По крайней мере, сладкая и нежная
греза явилась. Какой-то благодатный, светлый, челове-
ческий образ пронесся и манит куда-то:



Как хорошо! Как далеко теперь уже звучит неотвяз-
ная первая тема аллегро! Но грезы мало-помалу охва-
тили душу вполне. Все мрачное, безотрадное, позабыто.
Вот оно, вот оно, счастье!

Нет, это были грезы, и *фатум* пробуждает от них:



И так, 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 роem 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, дико 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 //



не говори, что все на свете грустно. Есть простые, но сильные радости. Веселись чужим весельем. Жить все-таки можно».¹

Итак, человек бессилён перед фатумом, перед судьбой. «Веселись чужим весельем» — таков как будто бы итог симфонии.

В это же время (27 марта 1878 года) Чайковский в письме к Танееву по поводу Четвертой симфонии даёт трактовку ее содержания:

«Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности. Это возбудило бы насмешки и показалось бы комичным. Впрочем, я признаюсь Вам. Я в своей наивности вообразил, что мысль этой симфонии очень понятна, что в общих чертах смысл ее 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.). Еще я прибавлю, что нет ни одной строчки в этой симфонии, т. е. в моей, которая бы не была мной прочувствована и не служила бы отголоском искренних движений души».²

Как известно, Бетховен в Пятой симфонии показал героическую борьбу и победу, достигнутую в этой борьбе. В основе содержания Пятой симфонии Бетховена лежит 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 даёт 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, отдель-

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I стр. 217—219.

² П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма, Госкультпросветиздат, 1951, стр. 34.

ный 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. Как прирожденный драматург, Чайковский создает каждый раз особую ситуацию при ее появлении, накаляет до предела музыкальную атмосферу, делает совершенно неожиданным появление именно этой темы.

Используя приемы сценические, театральные, оперные, Чайковский с предельной ясностью обнажает образное и смысловое значение темы рока.

Тему главной партии I части Чайковский определяет так: «остается смириться и бесплодно тосковать». Смирение, пассивное бездействие? Между тем именно эта тема и 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 всеми средствами стремится выявить, подчеркнуть драматический характер темы, ее внутреннюю энергию, постоянно, вновь и вновь возрождая ее все более сильной и пламенной. Кажется, что тема достигла предела развития уже в экспозиции, а композитор находит все новые и новые средства, бросает в бой неисчерпаемые резервы своей фантазии и мастерства, чтобы показать рост этой темы в разработке и репризе. Предела же своего она достигает только в последних тактах заключения. Именно эта тема и все разделы I части, связанные с ее появлением, воплощают идею борьбы, идею сопротивления судьбе, т. е. 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. Вся же побочная партия очень богата, многогранна. Она, как и главная, вся в движении, в росте.

II часть, по программе Чайковского, — картина воспоминаний. По-видимому, Чайковский описывает в письме к Мекк 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 напряжения, 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, т. е. 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 эти части, II и III, имеют общую задачу — постепенно увести от трагических переживаний и конфликтных столкновений I части, отвлечь сменной впечатлений, обращением к образам народной жизни, к картинам быта.

Обратимся к музыке финала. Он построен на чередовании 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, они дополняют друг друга. Но чем дальше, тем более резким становится контраст между ними. Первая остается почти неизменной, и каждое ее появление утверждает реальность и неизбежность образа народной силы. Вторая тема меняется. Постепенно углубляется ее минорный, грустный оттенок. Чем дальше, тем отчетливее проступает в ней характер скорбный и даже мрачный. Наконец, развитие темы принимает катастрофический оборот, она разрушается, распадается на отдельные мотивы. И 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 финала 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, борьба 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 Танееву Чайковский не дал исчерпывающей программы симфонии, а лишь затронул некоторые, притом разные стороны содержания этого беспредельно глубокого, многопланового и сложного произведения.

Остается еще выяснить вопрос, почему же у Чайковского, автора произведения, могли возникнуть такие противоречивые объяснения содержания симфонии. В письме к Танееву Чайковский 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 приспособливается к настроениям и мыслям своей вечно «разочарованной» корреспондентки. Не забудем, что симфония была посвящена Мекк, «моему лучшему другу».

Написав письмо, Чайковский ужаснулся неточности своих анализов и понял бессельность 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 перекладывать 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».¹

Вслед за Четвертой симфонией Чайковский закончил и оперу «Евгений Онегин».

Путь Чайковского в оперу был усеян подводными рифами. Несовершенство его ранних опер, неудача их постановок привели к тому, что среди музыкантов о нем сложилось неправильное мнение как о композиторе не оперном. Даже В. Стасов, этот изумительный открыватель талантов, так прекрасно знавший, порой 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

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 219—220.

роду музыки, я пойду своим путем, нимало не смущаясь».¹

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 сообщаться с массами публики. ...Естественное побуждение расширить круг своих слушателей, действовать на сердца по возможности большего числа людей».²

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»³, 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 не эффектный — лишь бы действующие лица внушали мне живое сочувствие, лишь бы я любил их, *жалел*, как любят и *жалеют* людей».⁴

Таким образом, самое главное требование Чайковского к оперному сюжету — не эффекты, не драматизм, не яркость, картинность обстановки, а «живые люди». Самое главное для композитора — сочувствие героям,

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 123.

² П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III. «Академия», М.—Л., 1936, стр. 381.

³ П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма, стр. 23.

⁴ Чайковский на московской сцене. «Искусство», М.—Л., 1940, стр. 480.

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 к чеховскому театру, чеховским 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 основную лирический конфликт, раскрыл в опере отношения Онегина, Татьяны, Ольги, Ленского. Картины быта Чайковский дал главным образом в хоровых сценах (хоры в первой 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 мечты юноши, уже обреченного на смерть.

Онегин и Татьяна как бы поменялись местами в опере. Татьяна стала главной героиней, Онегин от

ступил на второе место. Ум и сердце пушкинского Онегина, глубина его характера в опере не раскрыты. Поэтому в опере нет перерождения Онегина, изведавшего истинную любовь к Татьяне. Любовь Онегина — лишь пылкая страсть, которую Чайковский противопоставляет священному 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».¹

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.

Задача композитора в опере заключается не в простой иллюстрации сюжета. Опера — это новое произведение, которое имеет свое содержание. Идея, смысл, характеры в опере раскрываются прежде всего через непосредственное выражение переживаний. Как и что чувствуют герои, пожалуй, важнее, чем то, что они делают или говорят.

Очень часто в опере важнее внутреннее психологическое действие, чем внешнее; гораздо чаще, чем в драме, в опере действие уходит вглубь, в чисто психологическую сферу.

В «Онегине» — это видел и 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 и слушаем оперу с таким неослабным интересом.

Проследим же музыку оперы с точки зрения этого внутреннего действия, послушаем, как Чайковский раскрывает душевный мир своих героев.

Оркестровое вступление к опере посвящено главной героине — Татьяне. Это портрет девушки робкой и возторженной, застенчивой и полной скрытых душевных сил, сдержанной страстности и девичьей стыдливости.

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I. стр. 124.

Вступление начинается с темы, которая будет сопровождать Татьяну на протяжении всей оперы. Трепетную, нежную, задумчивую, ниспадающую мелодию словно преграждают, ставят ей предел 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 вместе решимость, как бы готовность к подвигу — вот те черты, которых никто в Татьяне еще не видит и которые так ясны будут впоследствии.

1-я картина — у Лариных — открывается дуэтом Татьяны и Ольги «Слышали ль вы?», который сразу вводит в атмосферу тихой, неторопливой, патриархальной жизни. Такие сентиментальные дуэты певали, верно, все 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.

Потом хозяйством занялась,
Привыкла и довольна стала,
Привычка свыше нам дана,
Замена счастью она.

Приезд гостей нарушает мирную атмосферу. Но он приносит не только привычную суету и переполох. Лишь 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 прощающего барина. В ней есть и некоторая нарочитость, высокомерная деланность, излишняя выпуклость и отчетливость в произнесении слов и в то же время томительная неразрешенность. «Я очень счастлив» — 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 раскрыть 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 перекличках оркестра, озаренная новым светом, проходит тема Татьяны.

В 1-й 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 разговор Татьяны 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 описывает ее и показывает в разные моменты жизни. Поэтому письмо у Пуш-

кина 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»? Здесь Чайковский нашел совершенно новую, необходимую именно для этой сцены форму. Вся сцена состоит из ряда эпизодов, отражающих необычайно гибко смену настроений Татьяны, ход ее мысли. 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 здесь выразить богатство, красоту и глубину чувств Татьяны. В самом деле, переживания Татьяны только отчасти выражены в словах письма. Они столь разнообразны, противоречивы, так огромно само ее чувство, что уложить все это в какую-либо законченную форму решительно невозможно.

Но эта сцена не просто цепь разнохарактерных эпизодов. Сама 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 солнца.¹ Любовь Татьяны лучезарна, ослепительна и непреодолима как восход солнца.

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

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 уравновешенна. Закругленные фразы мелодии, идеально законченная форма 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 привела 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...

Но оркестровое вступление к 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 оркестре, в музыке словно возмущает 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-залагут и все»), и щебетанье молодых девиц вокруг ротного («Ах, Трифон Петрович, как милы вы, право»). Словом, налицо весь провинциальный «курятник». Какой переполох, какое любопытство возбудит в нем потом 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 не ограничивается этим. 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 вместе вопросительно, как бы выражает трагическое недоумение юноши.

5-я картина — дуэль. Поединок еще впереди, но исход его уже предопределен. 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, ответственности характера, присущей всегда трагическому герою. Ленский гибнет без борьбы. Обреченность почти отрешенность сквозит в его репликах Заречскому. В ответ на слова «Кажется, противник ваш не явился» — реплика Ленского «Явится сейчас» звучит как «Мне

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

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 происходящего. 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 оркестровая 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, захватывая постепенно все регистры оркестра, наполняя слушателя чувством беспредельной скорби.

6-я картина — столичный бал.

Конечно, столичное общество охарактеризовано в музыке иначе, чем провинциальное. Простодушный вальс уступает место блестящему, пышному, но лишенному поэтического обаяния 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, поэтический 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 прозенный страстью, охарактеризован темой любви Татьяны («Пускай погибну я»). Не случайно это заимствование — оно начинается и «перемену ролей» и, 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 не долгого 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 эта 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. Он видит, что но-

вая опера отнюдь не похожа на обычные пышные, роскошные зрелища, что в ней мало событий, что герои ее не похожи на привычных ходульных оперных персонажей. «Евгений Онегин» явно не подходит к казенной императорской сцене.

«...Мне нужна здесь не большая сцена с ее рутинной, условностью, с ее бездарными режиссерами, бессмысленной, хотя и роскошной постановкой, с ее махальными машинами вместо капельмейстера и т. д. и т. д.»¹ 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 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 à la Шиллер?»²

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. Рубинштейна и С. Танеева была, разумеется, событием из ряда вон выходящим.

Однако спектакль в открытом исполнении не имел того исключительного успеха, на который можно было бы рассчитывать. Объяснялось это отчасти тем, что оперу исполняли все-таки ученики консерватории, т. е. певцы и актеры неопытные, недостаточно свободно чувствующие себя на сцене, отчасти и тем, что консерваторские спектакли вообще не пользовались таким престижем какой был у императорских театров. Но более всего имело значение то, что как опера «Евгений Онегин» был слишком непривычен для публики, привыкшей к пышным и роскошным спектаклям. Здесь же

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 275.

² П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 124.

публика неожиданно увидела в опере обыкновенных людей, почти современников. Это показалось слишком непривычным, даже каким-то будничным, недостаточно приподнятым. Тотчас нашлись и люди, «заступившиеся» за Пушкина, обвинившие Чайковского в «порче» пушкинского романа. В печати появились довольно резкие отклики на оперу.

Но музыка брала свое — «Онегин» завоевывал признание исподволь, незаметно и прочно.



ГОДЫ СТРАНСТВИЯ

Следующие семь лет после отъезда за границу осенью 1877 года Чайковский проводит в скитаниях, в постоянных переездах с места на место. Нет никакой возможности даже перечислить все переезды Петра Ильича, названия стран, городов, деревень, где побывал он.

И, может быть, эта быстрая смена впечатлений, этот вихрь событий нужен был ему, чтобы полнее ощутить течение жизни, каждое мгновение ее сделать новым, насытить время до отказа. Он подолгу живет за границей, чаще всего и дольше всего в Италии, Швейцарии и Париже. В Швейцарии в уединенном пансионе в курорте Кларан Чайковский находит отличное место для отдыха и для сосредоточенной работы, вдали от суеты, от тревожностей городской жизни. Здесь, в Кларане, весной 1878 года, в дни счастливого уединения, совершенно оправившись после болезни и перенесенных потрясений, Чайковский написал концерт для скрипки с оркестром, одно из самых безоблачных, самых лучезарных своих произведений.

Скрипка — самый гибкий, самый подвижный, отзывчивый, певучий, самый человечный из всех инструментов — стала здесь главным действующим лицом. Серебряная нить мелодии солирующей скрипки в ткани оркестра всегда заметна, ее голос всегда отличается от всех других голосов оркестра. Эти свойства скрипки великолепно проявились в концерте Чайковского. Трепетная изменчивость, гибкая, подвижная



Флоренция. Мост Веккио

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. Пленительная искренность, 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 вовлекает в свой радостный вихрь. Вторая начинается с размашистых, медленных фраз. Они звучат с легким оттенком простодушного комизма, и только потом мелодия «разогревается», и музыка переходит в забористую, упругую пляску.

¹ Канцонетта (итал.) в переводе — песенка.

Судьба скрипичного концерта напоминает судьбу Первого концерта для фортепиано. Чайковский предполагал 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



Моисей

Статуя Микеланджело

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 Якову Хейфецу, Михаилу Эльману и Ефрему Цимбалисту.

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

Италия — Флоренция, 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.

«Чем более я смотрю на Микеланджело, тем более удивляюсь ему, — пишет Петр Ильич Н. Ф. фон Мекк. — Я был сейчас в S. Pietro in Vincoli¹ и долго смотрел на «Моисея». Церковь была пуста, ничто не мешало погрузиться в глубокое созерцание. Я Вас уверяю, если мой друг мой, что мне сделалось страшно. Моисей, милый друг мой, изображен встающим и обратившим голову в ту сторону, где приносится жертва Ваала. Лицо его гневно, грозно; фигура величественна и повелительна. Чувствуешь, что стоит ему встать и произнести слово, и заблуждающаяся толпа станет перед ним на колена. Ничего нельзя себе представить более совершенного, как эта грандиозная статуя. Видно, что у гениального художника форма выразила всю его мысль... Да. Рим — хорошая школа для развития вкуса к пластическим искусствам, и я в этом отношении сделал огромный шаг вперед».²

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 из Флоренции про мальчика, которого слышал всерьезом 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».³

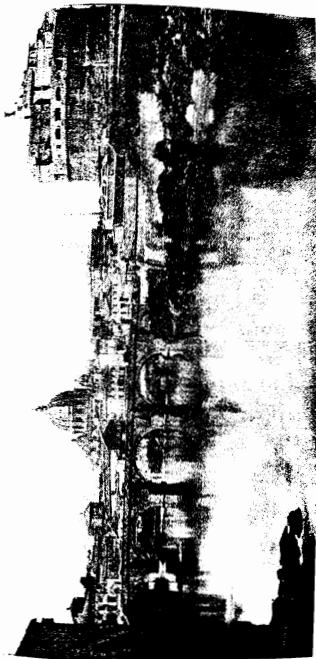
Песенка уличного мальчика-певца в обработке Чайковского превратилась в романс «Пимпинелла».

В начале февраля 1880 года Петр Ильич оказался в Риме и застал там традиционное карнавальное празднество, продолжавшееся несколько дней: уличные ше-

¹ Церкви Сан-Пьетро на Винколи.

² П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. т. II, стр. 311—312.

³ Там же, т. I, стр. 222.



Рис

ствия, игры, маскарады, пушечная пальба, иллюминация и, конечно, песни и танцы. Впечатление было очень сильное. Во время этого карнавала Петр Ильич и сочинил свое «Итальянское каприччио».

Эта пьеса, блещущая ослепительными красками, полная веселья, игры, — одно из самых ярких произведений, в которых непосредственно отразились впечатления годов странствий. Чайковский, автор Четвертой симфонии и «Евгения Онегина», тончайший психолог и драматург, предстает здесь 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.

Форма «Каприччио» свободная, но случайное на первый взгляд чередование тем на самом деле объединяется — Чайковский стремится развернуть пеструю и яркую картину празднества, постепенно захватывающего, вовлекающего всех в безудержный и быстрый поток. Фанфарные призывные сигналы, 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 Чайковский 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 увлекли 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 Гюстав Флобер, Мопассан, Золя, подолгу живал

И. С. Тургенев, композиторы Гуно, Массне, Сен-Санс. Уже завоевывало понемногу свои права искусство импрессионистов Моне, Мане, Дега, Сезанна, Гогена. На подмостках театра выступала прославленная драматическая актриса Сара Бернар. Театры Парижа, в особенности знаменитая «Французская комедия», доставляли Чайковскому громадное наслаждение. Кроме того, его захватывала кипучая, бурная, стремительная 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 всяких официальных встреч и знакомств, 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 заслуг его 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. Прежде всего Чайковский был озабочен судьбой осиротевшей консерватории. Отращение к педагогической работе удивительным образом сочеталось у Чайковского с живейшим интересом к делам консерватории, с любовью к этому учреждению. И авторитет Чайковского, его влияние на дела консерватории чувствовались даже тогда, когда Петр Ильич был вдали от Родины.

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 Чайковского, как у всех истинно любящих людей, чувство любви к Родине обостряется в разлуке с ней. Из Флоренции Чайковский 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».¹

В России излюбленным местопребыванием Чайковского стала Каменка. Он постоянно проводит время в обществе детей, принимает участие во всяких 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 мальчик, чем-то очень напоминающий Чайковского-мальчика. Для Боба² был написан «Детский альбом» — сборник чудесных маленьких пьесок, в которых с большой поэтичностью Чайковский рисует разные эпизоды из детской жизни — как бы полный забав и игр, огорчений и радостей день из жизни ребенка. Здесь 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 свой 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 вдова декабриста Василия Давыдова Александра Ивановна, одна из тех, кто последовал за своими мужьями в Сибирь. Теперь

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 202—203.

² Впоследствии Чайковский посвятил В. Л. Давыдову свою последнюю, Шестую симфонию.

ей было уже за восемьдесят, но она еще сохранила 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

По приглашению Н. Ф. фон Мекк Чайковский живет (в ее отсутствие) в ее украинском имении Брайлов и в деревне Симаки. Его привлекает больше всего жизнь в деревне. Деревня дает уединение, возможность сосредоточиться на работе и, главное, близость к природе.

«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, коими переполнена жизнь... Они достаточны, чтобы любить жизнь... Это такая полнота счастья, что становится даже страшно!».²

Изобилие новых впечатлений, постоянная 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. Дневник этот не совсем обычен и совсем не похож на тот, который вел Чайковский в дни своей юности.³ Вместо пылких философствований, здесь — короткие, почти телеграфные записи, содержащие упоминания о событиях, встречах, и лаконичные заметки о творчестве, настроении, самочувствии. Вот образчик дневника 1884 года.

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 272.

² Там же, т. II, стр. 372—373.

³ Юношеский дневник Чайковский уничтожил.

«17 апреля, утром, несмотря на лютый холодный ветер, ходил в Тростянку (лес около Каменки), где нашел относительно затишье. Кое-какие мысленки написал. 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 делаю 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.»¹

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

Вызывает улыбку пренебрежение к самому себе: «кое-какие мысленки», «Я делаю все глупее и глупее». Стоит вспомнить, что под «мысленками» подразумевается дивная музыка Третьей сюиты для симфонического оркестра.

В лаконичных записях дневника раскрывается для нас жизнь деятельная, полная живого интереса ко всему — к людям, к природе, к книгам, к 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 проникаю любовью к человеку.»²

Естественно, что громадный наплыв новых впечат-

¹ Дневники П. И. Чайковского, стр. 13—14.

² М. И. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского т. II, стр. 470.

лений, более широкое познание жизни должны были отразиться и в музыке. Для творчества Чайковского 80-х годов характерны прежде всего разнообразие по-исков, стремление к новизне.

«Я полон разных проектов и расположен в высшей степени к писанию, но ни на чем покамест еще не остановился. Мне кажется, друг мой, что теперь одно из двух: или я буду писать лучше прежнего, или же окажется, что хотя заряд мой и велик, но пороку 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».¹

Чайковский 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, сюита, состоящая из вальсов) и из разных. В ней лирические пьесы могут объединяться с жанровыми зарисовками. Сюита может быть составлена из музыки балета или оперы (в наше время — из кинофильма). Словом, выбор здесь 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 гавот, 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 после «Евгения Онегина» операми были «Орлеанская дева» (1879) и «Мазепа» (1883).

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 575—576.

Оба сюжета героические, исторические, требовавшие от композитора совсем других средств, чем лирические оперы.

Те самые цари и царицы, марши, шествия, баталии являются в «Орлеанской деве» и «Мазепе», — но в виде внешне пышной декорации, а как часть действия. Мягкость в обрисовке характера «Онегина» сменяется более резкими штрихами. Композитор хочет вывести на сцену непременно сильные характеры, острые, неожиданные, исключительные ситуации.

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

Неправильно было бы думать, что все свои 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 жизнью, 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. Именно в эти годы Чайковский пишет много романсов, очень разнообразных по настроению, и по жанрам, и по характерам героев.

Кроме упоминавшихся Детских песен, в 80-е годы были написаны и драматическая песня в народном духе «Кабы знала я, кабы ведала» (слова А. К. Толстого), шуточная лирическая «За окном в тени мелькает» (слова Я. Полонского), и задумчивый мягкий 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 нивы желтые» — трагический монолог, исполненный глубокого, сильного и замкнутого чувства. Молчаливое, невысказанное страдание — вот главный психологический мотив романа; мотив этот по-разному выражен и в ряде других романсов, и в «Манфреде», и в Пятой симфонии.



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 высказывал такую неприязнь, являются в «Орлеанской девице» и «Мазепе», — но не в виде внешне пышной декорации, а как часть действия. Мягкость в обрисовке характера «Онегина» сменяется более резкими штрихами. Композитор хочет вынести на сцену непременно сильные характеры, острые, неожиданные, исключительные ситуации.

В «Орлеанской девице» — 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 свои 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 жизнью, 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 романах 80-х годов. Именно 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 были 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 мягкий 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 нивы желтые» — трагический монолог, исполненный глубокого, сильного и замкнутого чувства. Молчаливое, невысказанное страдание — вот 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 калейдоскопический образ жизни перестает быть привлекательным для Петра Ильича. 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».¹

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 городка Клин. Подмосковье, окрестности Клина привлекают Чайковского и своей уединенностью, и относительной близостью к Москве, к жизни консерватории и Русского музыкального общества, 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.

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 201.

Со времени переселения в Подмоскowie 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 Петра Ильича 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».¹

На этот раз Чайковский решил «взнуздать» себя и преодолеть свой перевозный 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».²

Чайковский не был выдающимся дирижером. Он не владел, 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».

¹ Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, Музгиз. М., 1954, стр. 51.

² П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 458.

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 Чайковский 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 Петр Ильич прибыл в Лейпциг, где был сердечно встречен Адольфом Бродским. С Бродским и его семьей Чайковский был знаком 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 прославленными 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...»¹

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 Петру Ильичу восторженный отзыв Грига.

За Лейпцигом последовал Гамбург и встреча с Ган-

¹ П. И. Чайковский. Музыкальные фельетоны, М., 1898, стр. 370.

сом 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 так гостеприимно, так 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!»¹

Чехи — один из самых музыкальных народов. Редко кто из чехов 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, немедленно 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 всякие ожидания. Избалованная первоклассными артистами французская публика встретила русского композитора с энтузиазмом. Петра Ильича чествовали на специально устроенных музыкальных вечерах, в музыкальных салонах (в том числе у знаменитой Полины Виардо), даже в редакциях газет. Всюду играли его произведения, пели романсы, отрывки из опер. Словом, его разрывали на части. Музыканты Парижа — Гуно, Массне, дирижер Э. Колонн отнеслись к нему также очень сочувственно.

Последним пунктом концертной поездки Чайковского был Лондон. Сдержанные англичане не осаждали его визитами и приглашениями, как французы. Здесь не было шумной парижской сутолоки. Однако музы-

¹ Дневники П. И. Чайковского, стр. 197—198.

кальный 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. Но, конечно, Чайковский никогда не считал свою дирижерскую деятельность основной, и делом жизни для него по-прежнему было сочинение музыки. Возвратившись весной 1888 года из поездки в свое имлое Фроловское, Петр Ильич погрузился в работу. Этой работой была Пятая симфония.

В Пятой симфонии через все части проходит одна тема, изменение и развитие которой и раскрывает наиболее ярко основную мысль симфонии. 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 симфонии 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 поэтическая, одухотворенная 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 сходство 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 Чайковским 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 симфонии происходит изменение характера и смысла сквозной темы, происходит ее внутреннее пере-рождение, символизирующее преодоление скорби и сомнений самим человеком. Середина же финала — сонатное аллегро — имеет дру-



Г. Уланова в роли Авроры

гой характер. Быстрый темп, плясовые ритмы, быстрое 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 свой второй балет — «Спящую красавицу» — 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 — жест-

кая, судорожная (в ней так и слышится визгливый старческий крик, как будто видятся угловатые, угрожающие жесты), — обе эти 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, затейливый 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 зарисовки 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.



ЧЕЛОВЕК, ХУДОЖНИК, МАСТЕР

Чел
Чел

Мощный подъем творчества характеризует 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, незаконченным. В этих произведениях Чайковский — человек, художник, мастер виден 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.

Подлинные ценности жизни он видел во всех проявлениях человечности, душевной красоты, в моральных, нравственных, этических идеалах народа, в красоте природы.

Но никогда прежде Чайковский не воспринимал так остро, так непримиримо трагические стороны жизни.

Все произведения этого периода резко делятся на две группы. К первой относятся балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик», опера «Иоланта». В этих произведениях 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 и в «Пиковой даме», и в Шестой симфонии гораздо шире и решает ее глубже, чем в других своих 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?

Чайковский был человеком труда. Труд, творчество были целью и смыслом его жизни. Он ценил время, жалел каждый, бесплодно, бессмысленно проведенный час. Особенно невыносимы были для него 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 увлечься».¹

«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

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 66.



P. I. Tchaikovsky

П. И. Чайковский в 1888 г.

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. Сегодня 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».²

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 Чайковского 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».³ 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

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 236.

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

² Там же, т. II, стр. 408—409.

³ М. И. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. II, стр. 271.

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».¹

«Обыкновенно, вдруг, самым неожиданным образом, является *зерно* будущего произведения. Если почва благодарная, т. е. если есть расположение к работе и зерно это с непостижимой силой и быстротой пускает корни, показывается 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 чтоб 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».²

Последняя стадия работы (если это сочинение оркестровое или с участием 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».³

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

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 373—374.

² Там же, т. I, стр. 216—217.

³ Там же, т. II, стр. 139.

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 прodelанной Чайковским работы. Простое переписывание, копирование эскизов Чайковского занимает вдвое больше времени, чем понадобилось ему, чтобы сочинить музыку и записать ее. Наиболее яркое представление о процессе творчества композитора дает история создания двух величайших произведений Чайковского — оперы «Пиковая дама» и Шестой симфонии.

История оперы на сюжет «Пиковой дамы» Пушкина начинается задолго до того, как Петр Ильич Чайковский сделал первоначальные наброски главных музыкальных тем оперы в своей записной книжке. В середине 80-х годов дирекция Императорских театров заказала «Пиковую даму» композитору Н. Кленовскому. Правда, брат Петра Ильича Модест, 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 ни сколько 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».¹

Итак, в 1888 году «Пиковая дама» «не затрагивает» и писать оперу Чайковский не хочет. Прошло немногим больше года, Кленовский оперу не написал, а Петр

¹ П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное, стр. 400.

Ильич снова перечел либретто, сделанное братом (готовы были, правда, только две картины). И произошло то, 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»¹, пишет Чайковский Ю. П. Шпажинской. И вот, захватив готовую часть либретто, 18 января Петр Ильич приехал во Флоренцию, а с 19 января начинается история «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 дождавись присылки текста (М. И. Чайковский оставался в России), Чайковский сочиняет стихи сам:

«С русской песней,² 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»³, — пишет Чайковский 6 февраля брату. 11 февраля, т. е. на два дня раньше предполагаемого срока, 4-я картина (в спальне у графини) уже окончена. К 20 февраля окончена 5-я картина, 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 вел его слуга Назар Литров.⁴ Вот что оба

¹ П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма, стр. 345—355.

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

³ П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное, стр. 431—433.

⁴ Вместо своего любимого слуги А. С. Софронова, 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.

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 делится 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».¹

П. И. Чайковский: «Ужасно плакал, когда Герман испустил дух. Результат усталости, а может быть, того, что в самом деле это хорошо».²

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, притом очень мне симпатичным».³

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».⁴ Я 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».⁵

Громадный подъем творческих сил во время сочине-

¹ П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. стр. 617.

² Дневники П. И. Чайковского, стр. 258.

³ П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. стр. 447—448.

⁴ Шедевр (фр.) — высшее произведение искусства. В данном случае лучшее произведение.

⁵ П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. стр. 451.



Зимняя канавка в Петербурге

ния «Пиковой дамы» делал его счастливым, давал радостное сознание победы. «Писал я оперу с самозабвением и наслаждением».¹

В «Пиковой даме» еще раз возникает главная тема творчества Чайковского: трагедия борьбы двух начал — добра и зла, любви и смерти, нашедшая в этой опере самое сильное и совершенное воплощение.

В «Пиковой даме» 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 и литературы XIX века. В ней выражен острый протест против морали, вернее против буржуазной капиталистической аморальности, против власти «золотого тельца», против неравенства, т. е. в конечном счете против социального зла. Так или иначе этот вопрос затронут во всей передовой литературе, в передовом искусстве XIX века. В чем-то очень близки Герману герои «Человеческой комедии» Баль-

¹ П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное, стр. 450.

зака, честолюбцы и игроки по натуре, Люсьен де Рю-бампре 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 своей душе сжигающую его честолюбивую мечту, всепоглощающую страсть, — но не к самим деньгам, а к власти над людьми, которую даст ему не слава, не подвиг, а золото. Герман Пушкина всю свою 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 самообладающей страстью, поглощающей все его существо. Этот последний тип игрока ближе всего к Герману Чайковского, для которого вначале деньги, игра тоже лишь средство найти путь к Лизе. Впоследствии ложная, мнимая цель заслоняет истинную. Мираж выигрыша влечет Германа 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, их темпераментами, с их 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 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, еще усугубляет значение старухи в личной судьбе Германа. Поэтому образ Гра-

фини сливается, отождествляется с 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 так реально, так 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 и 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 уже в Интродукции, а затем на протяжении первых четырех картин незаметно и исподволь нарастает, чтобы встать во весь рост в момент проявления призрака старрой 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 этой темы в опере двойственна: она связана с образом трех карт и с образом самого Германа.

Портрет реальной старухи 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 Вся эта сцена дана в приглушенных тонах, звучит вполголоса, все как бы подернуто туманом. Косвенно характеризует Графинию и уныло-тоскливый хор приживалок «Благодетельница наша».

Полная противоположность Графине — Лиза. Чайковский превратил Лизу из бедной приживалки в княжну, сделал ее таким образом недосыгаемой для бедного и безвестного 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 поэтому охарактеризован темой, которую можно назвать и темой любви, потому что она выражает и чувства Германа к Лизе.



Все в этой теме противоположно мертвым темам Графини. Это одна из «беспредельных» лирических ме-

¹ Гретри — известный французский композитор XVIII века.

лодий Чайковского. Она поднимается и расцветает вместе с цветением любви Германа и Лизы.

Вся партия Лизы, все остальные темы родственны теме любви. И трепетная мелодия арии «Откуда эти слезы», и страстный призыв «О слушай, ночь», и печальная, сосредоточенная, как мелодии 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 образ воскреснет в последний раз перед Германом и возвратит его перед смертью из тяжкого плена ложной страсти. И тема любви прозвучит 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, целомудренная, возвышенная. 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 слыты во едино 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 ступени переворота в сознании Германа; сцена грозы и клятвы Германа в 1-й картине, где впервые перед ним встает мысль о тайне трех карт, 4-я картина оперы, 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. Здесь с особенной остротой мы чувствуем, что Герман был только жертвой судьбы. Гибель Германа вызывает в нас совсем иные чувства, чем смерть Графини: это огромное сострадание и преклонение перед красотой любви.

Как и в «Онегине», в «Пиковой даме» 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 первой 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, историче-

ски правдиво.¹ Детские сцены в 1-й картине, Пастораль, хор гостей в 3-й картине и песенка Томского, дуэты Лизы и Полины — вся эта музыка была 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 оперы показывает этот метод Чайковского очень ясно. На ее протяжении проходит пестрая цепь эпизодов: гулянье, детская игра, разговор игроков и Германа, снова гулянье, встреча с князем, Лизой и Графиней, баллада Томского, гроза. И, 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 в 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 Эндрю 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»,¹ 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

¹ П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. стр. 487.

отстроенная гостиница) — в семнадцать этажей. Но в Чикаго пошли далее. Там есть дома в двадцать один этаж!!!»¹ «... Я отказываюсь понять, как можно жить на 13-м этаже»² Европейец XIX века, Чайковский выразил свое изумление новой техникой посредством количества восклицательных знаков!

Кроме Нью-Йорка, Петр Ильич побывал в Вашингтоне, Филадельфии, Балтиморе. Большое впечатление произвела поездка на водопад Ниагару — «очень ингерсно, но немного страшно...». «Красота и величественность зрелища, действительно удивительны»³

Понравились Чайковскому и сами американцы — «рабочие с серьезными и умными лицами», музыканты оркестра, публика, и даже Карнеги.

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 гостеприимным американским берегом. На память о поездке он увозил с собой подарок — миниатюрную серебряную статуэтку — копию статуи Свободы.

Возвратившись из Америки в Майданово в конце мая. Чайковский тотчас же принялся за сочинение балета «Щелкунчик» и оперы «Иоланта» и кончил 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 Чайковским в «Онегине», «Мазеле», «Чародейке», в симфониях. Но вот после «Пиковой дамы» появляется «Иоланта» — опера, в которой Чайковский

¹ П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. стр. 489.

² Дневник П. И. Чайковского, стр. 268.

³ Там же, стр. 281.

не только не подражает «Пиковой даме», но как будто бы даже отходит в сторону, отвергает избранный им самим путь.

«Иоланта» написана на сюжет драмы датского писателя Генриха Герца. Вот краткое ее содержание: действие происходит в условное время — в средние века, во Франции. Дочь короля, слепая Иоланта, оберегаемая отцом и приближенными, ничего не подозревает о своем недуге. Приехавший вместе с женихом Иоланты герцогом Робертом рыцарь Водемон, застав Иоланту одну, поражен ее красотой. Случайно он обнаруживает ее слепоту и открывает ей печальную истину. Иоланта и рыцарь полюбили друг друга. За то, что Водемон открыл Иоланте ее слепоту, он должен понести кару. Мавританский врач — Эбн-Хакия берется за лечение Иоланты, главным условием которого он ставит, чтобы Иоланта сама захотела увидеть свет. Любовь к Водемону пробуждает в Иоланте это желание. Лечение кончается благополучно. Иоланта прозревает.

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 преодолевает и самый недуг.

В музыке Чайковский тоже выразил идею «стремления к свету», — начиная от увертюры, которая сама по себе уже создает впечатление перехода от тьмы к свету, кончая гимном солнцу, свету («Чудный первенец творенья»), венчающим оперу.

«Иоланта» — камерная опера, в ней мало действующих лиц, нет массовых сцен. Характеры обрисованы мягко, как в «Онегине». Однако в каждом из них есть своя, преобладающая черта.

Иоланта — нежная, мечтательная, хрупкая красавица. Образ ее лишен той внутренней силы, которая есть в Татьяне или Лизе. Поэтому вся партия Иоланты, начиная от ариозо «Отчего это прежде не знала» и до конца, не выходит за пределы мягкой, обаятельно женственной, одухотворенной лирики. В партии Иоланты нет резких драматических моментов, острых кульминаций.



Карнеги-холл в Нью-Йорке

Противоположны характеры пылкого, темпераментного Роберта (известная его ария «Кто может сравниться с Матильдой моей» — прекрасно выражает эти черты) и тонкого, поэтичного, но тоже страстного Водемона.

Загадочный мудрец врач Эби-Хакия обрисован з ариозо («Два мира: плотский и духовный») восточного характера.

Главная черта отца Иоланты, короля Рене, — его любовь к дочери. Его отцовское горе, его желание, чтобы Иоланта выздоровела, желание, на котором сосредоточены все его мысли, наиболее ярко выражено в драматической арии «Господь мой, если грешен я».

Герои оперы, несмотря на условность обстановки, символичность действия, — все-таки «живые люди, а не куклы», и переживания их так же реальные и человечны, как и 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 и 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 частично 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, и сказочник и мастер на выдумки Дроссельмейер — волшебник. А уродец Щелкунчик (щипцы для орехов в виде куклы) — живое и трогательное маленькое существо.

Вот эту поэзию детства, радостное открытие мира, прекрасные ростки доброты, нежности, ласки — словом,

все то, что есть светлого в душе ребенка, Чайковский и 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 от 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 щебетанье, 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», т. е. в стиле музыки XVIII века, уснащенной 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 другой 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, страшное шуршанье мышиных лап воспроизведены в музыке с потрясающей силой. Эта музыка внушает такой 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 ужас.

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 сластей 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.



Дом Чайковского в Клину

«...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!»¹

Все же Чайковский прожил во Фроловском почти все лето, но это место 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. Дом,² в котором поселился Чайковский, был расположен на самой окраине

¹ П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное, стр. 458.

² 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 всё — 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.

городка. Красивый смешанный лес с цветами, грибами и ягодами, пологие холмы, овраги, маленькая речка, капризно выходящая среди полей, — такова тихая 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».¹

Таким образом, Чайковский задумывает новую 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 — все порыв, уверенность, жажда деятельности. Должна быть короткая (финал и *смерть* — результат разрушения). Вторая часть — любовь; третья — разочарование; четвертая кончается замиранием (тоже краткая)».²

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, к утверждению всего прекрасного в жизни и сознание трагизма действительности. Эскизы предполагавшейся симфонии резко делятся на две группы: мажор-

¹ Музыкальное наследие Чайковского, стр. 244.

² Там же, стр. 245.



Кабинет Чайковского в Клину

ных 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, Чайковский сохранил эскизы и впоследствии использовал I часть для Третьего концерта для фортепиано, а Скерцо — для фортепианной пьесы, но как симфония эта музыка для него была погребена.

Кризис, окончившийся уничтожением симфонии, был одним из самых глубоких и длительных. Но, как это всегда бывало, именно бесповоротное уничтожение симфонии означало и выход из кризиса. Мысль о новой симфонии уже пробивала себе дорогу.

К началу февраля, когда Чайковский после триумфальной концертной поездки вернулся в Клин, замысел нового сочинения — Шестой симфонии — созрел уже 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».¹

Только сочинение, до конца продуманное, прочувствованное, 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 завершена 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, прилив творческих сил, возможность во всей полноте высказать свои самые сокровенные, самые глубокие, самые значительные переживания, 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»,² писал Чайковский В. Л. Давыдову.

В Шестой симфонии Чайковский глубоко и правдиво разрешил 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, должен был неизбежно 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

¹ П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное, стр. 532.

² Там же, стр. 532.

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 симфонии конфликт выражен в противопоставлении двух основных тем — главной и побочной партии, противоположных по своей сущности и по своему характеру. Первая — вся в движении, в постоянных превращениях. Она отражает все стадии борьбы, изменчивость и противоречивость душевных состояний. Вторая тема — олицетворение идеала, светлой и недостижимой цели. Эта тема — вне борьбы. Драматическая ситуация создается только вокруг нее. Но сама тема остается неприкосновенной.

В I части симфонии 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, беспредельная 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 нарастание 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, недостаемости, который приобретает для нас образ утраченного, невозвратимого прекрасного.

Экспозиция кончается глубоким пианиссимо, полным покоем и тишиной. Особенно сокрушительен и внезапен поэтому взрыв, которым начинается разработка. События в разработке 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 дает здесь крайний предел 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 $\frac{5}{4}$. Эта часть дает разрядку напряжения, уравнивает, смягчает атмосферу, но не уводит совсем 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 симфонии — Скерцо. Обычно скерцо в симфонии выполняет роль интермедии, отвлечения от основного действия, 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 уж явных, чересчур конкретных ассоциаций.

Финал в окончательном его виде — скорбная песнь, посвященная не описанию самой 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 дала «разгон» 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 консерватизмом, по определенному ритуалу, — Петр Ильич в мае 1893 года выехал в Лондон и Кембридж.

Возвратившись из Лондона 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»,¹ — писал Чайковский через два дня после премьеры, 18 октября. Через неделю, 25 октября 1893 года, он умер от холеры. Он заболел случайно, по рассеянности выпив стакан сырой воды. Похоронен Чайковский в Некрополе (кладбище при Александро-Невской лавре в Петербурге), рядом с Глинкой, Мусоргским, Римским-Корсаковым и Бородиным.

Жизнь великого композитора оборвалась в тот момент, когда его творчество достигло наивысшего рас-

¹ П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. II. Музгиз, М.-Л., 1952, стр. 273.



Статуя Чайковского в Ленинградской консерватории

Работа В. А. Беклемишева

цвета, когда в нем открылись 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.

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».

Стремительно удаляется от нас девятнадцатый век. Революция отделила нас от нишей полуфеодальной России, век атомной энергии — от эпохи газовых фонарей, троек с бубенцами, тихих помещичьих усадеб. Мы и действуем, и думаем, и 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-то они и близки, и любимы нами, что мы узнаем в них самих себя, в их мыслях и чувствах — свои мысли и чувства.

Таков Чайковский. Подобно 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, ко-

нечно, Лев Толстой и Чехов. Прежде всего Лев Толстой, который в совершенстве владел искусством обнаруживать скрытые пружины поступков, ход мыслей, течение переживаний, которые приводили его героев к их решениям и поступкам. Чайковский, подобно Толстому, необычайно тонко умеет раскрыть всю 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, лирическую драму сердец раскрывает Чайковский в опере «Евгений Онегин», предваряющий правдивейшее искусство Чехова. Прочной нитью вплетаются в творчество Чайковского образы Островского.

Болезненный гений Достоевского не был близок Чайковскому. Но в одном они сходятся очень тесно. Чайковский, как и Достоевский, доводит выражение чувств до последней крайности, обнажает порой с жестокой беспощадностью бездны зла, глухие и темные тайники человеческого сознания, выводит нас из равновесия. Слушая «Пиковую даму» или Шестую симфонию, мы порой содрогаемся от ужаса. Переживания наши иногда бывают мучительны. Но они никогда не подавляют, Чайковский всегда 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 характер 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 ласковость, бескрайнее отчаяние и беспредельность нравственной силы. И это всегда выражено с необыкновенной рельефностью и ясностью.

Чайковский редко, почти никогда не показывает чув-

ства в «готовом» виде, в какой-то одной застывшей точке. В жизни чувства сменяются, нарастают, слабеют, но никогда не остаются неизменными. Чайковский, пожалуй, более, чем какой-либо другой композитор, одарен талантом проникать в эту тончайшую область человеческого сознания, показывать течение переживаний и мыслей от самого их зарождения. Представим себе мысленно начало и конец «Рассказа Франчески» или путь главной темы в Шестой симфонии.

Чайковский показывает нам не пассивные созерцательные настроения, но чувства активные, действенные, бурное море человеческих страстей, падения и высочайшие взлеты душевных сил человека. Действенность чувств, как бы переход переживаний в 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 скрытыми, 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 яркого гения парадоксально соединяются самые противоположные влияния, казалось бы, несовместимые. Так, в творчестве Чайковского совместились и глинканская глубина и широта в изображении народного русского характера, и бетховенский драматизм, и тонкая одухотворенность шумановской лирики, и 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, для 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. Вспом-



Памятник Чайковскому в Москве

Работа В. И. Мухиной

ним хотя бы музыку солнечного восхода в опере «Евгений Онегин», звон или сабельные удары в «Ромео и Джульетте» или портрет гувернантки в «Пиковой даме».

Вот откуда то неисчерпаемое мелодическое богатство, которым так поражает Чайковский. Но музыка Чайковского не представляла бы никакого интереса и даже вообще не была бы музыкой, если бы весь этот пестрый и противоречивый калейдоскоп интонаций не прошел сквозь пламенное горнило таланта, воли, мысли, темперамента художника и не превратился бы в новый сплав таких мелодий, гармоний, оркестровых звучностей, приемов развития, по которым с первого такта узнаем мы Чайковского. Этот новый сплав — гибкий и послушный материал в его руках, из которого он строит громадные здания своих опер и симфоний, балетов и сюит, этот же материал лежит и в основе камерной музыки, романсов, фортепианных пьес.

Чайковский принадлежит не только прошлому, но и настоящему будущему.

Мы и любим Чайковского больше и понимаем его лучше, глубже, чем современники великого композитора.

Об этом говорят всемирное распространение его музыки, горячая, прочная и преданная любовь, которой дарит его народ.

И, наверно, 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.



**КРАТКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ОСНОВНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ П. ЧАЙКОВСКОГО**

1864. Увертюра «Гроза».
1865. Выпускная кантата на оду Шиллера «К радости».
1866. Первая симфония «Зимние грезы» (окончательная редакция — 1874 г.).
1868. Опера «Воевода». Симфоническая фантазия «Фатум».
1869. Опера «Ундина». Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» (1-я ред.; 2-я ред. — 1870 г.; 3-я — 1880 г.). 50 русских народных песен для ф-п. в 4 руки.
1871. Первый квартет.
1872. Опера «Опричник». Вторая симфония (1-я ред.; 2-я ред. — 1879—1880 гг.).
1873. Музыка к весенней сказке Островского «Снегурочка». Фантазия «Буря».
1874. Опера «Кузнец Вакула». Второй квартет.
1875. Первый концерт для ф-п. с орк. «Меланхолическая серенада» для скрипки с орк. Третья симфония.
1876. Балет «Лебединое озеро». Фантазия «Франческа да Римини». Варнации на тему Рококо для виолончели с орк. Третий квартет. Цикл фортепианных пьес «Времена года».
1877. Четвертая симфония.
- 1877—1878. Опера «Евгений Онегин». Концерт для скрипки с орк. Большая соната для ф-п. «Детский альбом» для ф-п.
1879. Опера «Орлеанская дева». Первая сюита.
1880. Итальянское каприччио. Серенада для струнного орк. Торжественная увертюра «1812 год». Второй концерт для ф-п. с орк.
1882. Трио «Памяти великого художника» для ф-п., скрипки и виолончели.
1883. Опера «Мазепа». Кантата «Москва». Вторая сюита. Шестнадцать песен для детей.
1884. Третья сюита. Концертная фантазия для ф-п. с орк.
1885. Опера «Черевички» (2-я ред. оперы «Кузнец Вакула»). Симфония «Манфред».
1887. Опера «Чародейка». Сюита «Моцартиана».
1888. Пятая симфония. Увертюра-фантазия «Гамлет».
1889. Балет «Спящая красавица».

1890. Опера «Пиковая дама». Секстет «Воспоминания о Флоренции» (1-я ред.; 2-я — 1892 г.).

1891. Опера «Иоланта». Музыка к трагедии Шекспира «Гамлет». Симфоническая баллада «Воевода».

1892. Балет «Шелкунчик».

1893. Шестая (Патетическая) симфония. Третий концерт для ф-п. с орк. Восемнадцать пьес для ф-п. Шесть романсов на слова Ратгауза.



ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Глава I.</i>	Путь к музыке	5
<i>Глава II.</i>	В Москве	25
<i>Глава III.</i>	Расцвет творчества	41
<i>Глава IV.</i>	Переломный год	57
<i>Глава V.</i>	Годы странствий	85
<i>Глава VI.</i>	С дирижерской палочкой	98
<i>Глава VII.</i>	Человек, художник, мастер	105
<i>Глава VIII.</i>	Последние годы	120
Краткий указатель основных произведений		
	П. Чайковского	141

Ручьевская
Екатерина Александровна
ПЕТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ

Редактор *К. М. Успенская*
Худож. редактор *Л. И. Рожков*
Техн. редактор *Г. С. Мичурин*
Корректор *Н. К. Яковлева*

Сдано в набор 20/VII 1962 г. Подписано
к печати 29/XI 1962 г. М-38438 Формат
бумаги 84x108¹/₃₂. Бум. 4,5 Печ. л.
9 (7,38). Уч.-изд. л. 7,22. Тираж 60000 экз.
Цена 36 коп. Заказ 528.

МУЗГИЗ

Ленинградское отделение
Ленинград, Невский пр., 28

Типография II Управления целлюлозно-
бумажной и полиграфической промыш-
ленности Ленсовнархоза, Ленинград,
ул. Марата, 58.