

[illegible]

РУССКАЯ
КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ
КРИТИКА

П.И. ЧАЙКОВСКИЙ
ОБ ОПЕРЕ

ИЗБРАННЫЕ
ОТРЫВКИ
ИЗ ПИСЕМ И СТАТЕЙ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1952 Ленинград

Составление, редакция и комментарии
И. Ф. КУНИНА.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Ни один из русских композиторов не оставил такого богатого и разнообразного литературного наследия, как П. И. Чайковский. Его музыкально-критические статьи 1868—1876 годов, его записи в дневниках и обильные высказывания на музыкальные темы в письмах образуют в совокупности целую систему отстоявшихся, глубоко продуманных взглядов на музыку. Наиболее полно представлены в этом наследии суждения великого композитора об опере. Заявляя в письме к С. И. Танееву от 14 января 1891 года, что оперы следует писать «так, как бог на душу положит», Чайковский, разумеется, не требовал буквального понимания этих слов. Он только давал энергичный отпор рассудочному способу сочинения музыки, отрицал, как это делал не раз, возможность подчинения творческого процесса мертвой, придуманной схеме. Но о том, что такое опера, какова задача

русского оперного композитора, в чем правда и в чем ложь реформаторских попыток в области оперы, Чайковский думал и писал в течение всей жизни, на разных этапах развития возвращаясь к этой глубоко волновавшей его теме, вкладывая в эти размышления свой громадный композиторский опыт, художественную чуткость и страстную любовь к родине и родному искусству. Отдельные противоречия теряются на фоне удивительной цельности его последовательно демократических, подлинно передовых воззрений на оперное дело. В годы засилья итальянской оперы, усиленно насаждавшейся в России, в годы широкого разлива вагнерианства, подчинившего своему обаянию даже такого сильного и самобытного деятеля, как А. Н. Серов, Чайковский рука об руку с «Могучей кучкой» в мужественной борьбе отстаивал заветы и наследие М. И. Глинки. Правда, такое сложное и внутренне противоречивое художественное явление, как «Каменный гость» Даргомыжского, Чайковский расценил иначе, чем публицисты и композиторы «кучки». Он увидел в «Каменном госте» не его прогрессивные черты, обогатившие русский музыкальный театр, а предвзятость, надуманность художественного решения. Он осудил в нем элементы наивного натурализма и непрактичность чисто речитативной оперы, от которых, если не в теории, то на практике, постепенно отказались и Бородин, и Римский-Корсаков, и Мусорг-

ский. Иначе чем «кучкисты», отнесся Чайковский к «Руслану и Людмиле», не уловив, видимо, особенностей чуждого ему жанра оперы-сказки. Но, даже расходясь с «кучкистами» в понимании эпического жанра и в оценке роли речитатива, Чайковский неизменно разделял с ними главное. Вместе с ними он боролся за правдивую, глубоко реалистическую оперу, за близкое и понятное народу искусство, за великую русскую оперную школу. Высоко ставя Моцарта, восхищаясь Бизе, отдавая должное сильным сторонам Мейербера, Россини и Верди, он беспощадно осуждал антиреалистическое искусство позднего Вагнера, трескучую манеру французской «большой оперы», приторную сладость Массне, ремесленные, антихудожественные изделия итальянской школы.

Вклад Чайковского в сокровищницу русской оперы неизмеримо велик. Опыт создателя «Онегина» и «Пиковой дамы» полон значения для деятелей советской оперы. Приводимые в сборнике высказывания позволяют, до известной степени, проникнуть в творческую мастерскую композитора и проследить отдельные моменты художественного процесса — от выбора оперного сюжета до вдумчивой и содержательной работы Чайковского с постановщиком и исполнителями. Поучительна не доведенная до конца длительная борьба композитора с либреттистом за полноценное либретто «Чародейки». Интересна совместная работа с

Э. Ф. Направником, чей музыкально-сценический опыт Чайковский высоко ценил, хотя как дирижера считал несколько ограниченным. Авторское истолкование образов Татьяны, Онегина и Ленского, образов Иоанны (в опере «Орлеанская дева»), Настасьи (в опере «Чародейка»), Германа, его трактовка баллады Томского — драгоценны в полном смысле этого слова. В высшей степени интересны мысли и замечания Чайковского об оперном либретто, образцы оперных сценариев, обсуждение не осуществившихся оперных проектов «Капитанской дочки», «Ромео и Джульетты», «Отелло» и других. Вместе с тем сборник далеко не исчерпал имеющийся материал высказываний Чайковского об отдельных операх. Пропущены, в частности, свидетельства о творческой истории ранних опер Чайковского, а также отзывы, требующие обстоятельного пояснения, более уместного в рамках исследовательской работы.

Весь материал разбит на два раздела. В первом даны в хронологической последовательности высказывания композитора о своих операх и оперных проектах. Во втором собраны отзывы Чайковского о русских и зарубежных операх. Необходимые сокращения отмечены многоточием. Даты всюду даются по старому стилю. Особенности орфографии не сохранены.

Составитель





1

*(Из письма члену главной дирекции Русского
музыкального общества Д. А. Оболенскому
от 7 марта 1873 г.).*

...Опера, как всякое вокальное сочинение, не подлежит, подобно увертюре или симфонии, какой-нибудь традиционной форме, твердо установленной великими мастерами классического искусства. Известно, что в настоящее время существуют самые противоположные взгляды насчет того, каким образом следует относиться к оперному тексту. Одни, соглашаясь, что прежние, в особенности итальянские, оперы грешили отсутствием осмысленности в применении музыки к сцене, не отказались однакоже от включения в оперную музыку оформленных му-

зыкальных номеров (как то: арий, дуэтов, ансамблей). Другие, в погоне за возможно большею реальностью, пришли к заключению, что опера как последование, хотя бы и органически связанных, отдельных частей есть художественный нонсенс, что, как в жизни, так и в опере, люди не говорят друг с другом в одно время и, наконец, что речитатив, рабски подражающий разговорным интонациям голоса, сопровождаемый оркестром, выражающим настроение действующих лиц, есть единственно разумная форма для оперы. В виду того, что независимо от музыкальных красот оперы можно относиться к ней с подобными предвзятыми теориями и на основании их, прежде чем оценить достоинства самой музыки, отрицать разумность сочинения... я страшусь, чтобы наши композиторы не остановились в своем рвении перед тем соображением, что от оперы их потребуют, быть может, таких внешних формальностей и согласование с такими теориями, которые противоречат их эстетическим принципам.

Написано в связи с предстоявшим конкурсом на создание оперы «Кузнец Вакула». Запрошенный предварительно, Чайковский ответил главной дирекции письмом от своего имени и от имени Н. Г. Рубинштейна. Опера «Кузнец Вакула» (по повести Гоголя «Ночь перед рождеством»), написанная Чайковским на конкурс, была им впоследствии переделана и получила новое название — «Черевички».

2

*(Письмо к К. С. Шилловскому,
предположительно, 1876 г.).*

Костя!

Позволь сказать откровенно, что Царница поневоле¹ страдает отсутствием интересного драматического действия. Для музыки в твоём сценарии много хороших данных: пляски, хоры, шествия — все это прелестно; но нужны также характеры, движение, словом, завязка и развязка интересной интриги. Твои Египтяне слишком смахивают на общеупотребительных театральных и особенно балетных королей, царских дочек и т. п. Но в тебе есть все дан-

ные для отличного либреттиста, и я не намерен выпускать тебя из своих когтей. Напиши, дружище, еще что-нибудь. Нельзя ли каких-нибудь новых и сильных драматических положений? Нельзя ли с твоим знанием Египта воспроизвести историю Иосифа Прекрасного у Фараона² или что-нибудь вроде этого? Пожалуйста, голубчик, поищи и не особенно торопись: я готов ждать хоть два месяца. Я убежден, что ты можешь выдумать отличную штуку. Еще раз от души благодарю. Не сердись за откровенность и поищи что-нибудь.

¹ Сценарий «Царица поневоле», или, как его называет Чайковский в других письмах, «Ефраим», вызван к жизни, вероятно, успехом «египетской» оперы Верди «Аида» (1871).

² Несколько позже сюжет, основанный на библейской легенде об Иосифе Прекрасном, был предложен Чайковскому В. В. Стасовым как программа для увертюры (в письме от 26 июня 1877 г.).

К. С. Шиловский (1848—1893), соавтор либретто «Евгения Онегина». Любитель-музыкант, поэт и художник, в конце жизни — артист Малого театра.

(Из письма к В. В. Стасову
от 19 декабря 1876 г.).

Многоуважаемый Владимир Васильевич!

...Приступлю к рассмотрению вашего сценария [по трагедии Шекспира «Отелло»]¹... То, над чем я прокоптел несколько ночей совершенно бесплодно, с одной стороны, не решаясь изменить ни единой ноты в развитии действия драмы, а с другой стороны, признавая необходимость сокращений и изменений, — то самое вы сделали в один присест. В общем я совершенно в восторге от вашего плана; в частности я позволю себе следующие замечания:

1. Не находите ли вы возможным, пропустивши всю первую сцену (на улице), прямо начать с Совета?

Во-первых, между двумя картинами придется сделать антракт, ибо слугам Брабанцию нужно переодеться в венецианских кавалеров, а антракт был бы нежелателен.

Во-вторых, завязка драмы достаточно разъяснится, если Брабанцию, вбежав в

залу Совета, расскажет об исчезновении Дездемоны, а вслед за тем Отелло, призванный по случаю военных обстоятельств, даст свое объяснение, затем явится Дездемона и т. д. по драме.

2. Не находите ли вы возможным, чтобы Яго в первом же действии, например, после сцены в Совете, оставшись один, в длинном монологе сразу обрисовал себя перед зрителями и изложил программу своих действий! У вас Яго впервые раскрывает прелести своего милого характера в разговоре с Родриго уже на Кипре. Между тем мне кажется, что взаимные отношения действующих лиц должны быть до малейшей подробности разъяснены зрителю еще в первом действии, в Венеции. Затем на Кипре должна начаться и с неудержимой силой развиваться та драма, завязка которой вполне закончена в Венеции!

3. Платок в вашем сценарииуме является как второстепенное обстоятельство. Это очень щекотливая вещь. Начать историю платка с головной боли Отелло, — как у

Шекспира,—в опере как-то неладно. А между тем необходимо, чтобы вся история этого платка была передана как можно заметнее, рельефнее. Нужно, чтобы речь о нем зашла не в третьем действии, как у вас, а во втором. Засим в начале третьего действия Эмилия перед приходом Кассио с его серенадой должна подробно рассказать, как Яго упрашивал ее достать этот платок, как она его случайно достала и т. д.

4. В третьем действии, когда Отелло застал Дездемону с Кассио, он не должен (мне кажется) говорить после этого с Яго о делах (как у вас), а прямо пристать к Яго: зачем он сказал: «Не нравится мне это». Это «не нравится мне это» есть первая искра, брошенная Яго в душу Отелло, и эта искра тотчас же производит пожар. О делах тут говорить некогда. Конечно, Отелло не сразу дает волю своей ревности, но первый толчок все-таки для него ужасен, и это не такой человек, чтоб не сразу ухватиться за слова, сказанные так ехидно Яго.

5. Нельзя ли в четвертом действии обойтись без Бианки и устроить сцену с платком без нее? Например, не может ли Яго принести этот платок в доказательство измены Дездемоны? Ведь Отелло ему доверяет всецело, и платок может быть тем вещественным доказательством, которого Отелло еще прежде требует от Яго! Возможно ли такое отступление от Шекспира? Например, вы сумели отлично обойтись без Монтано, до чего я никогда бы сам не додумался. Я бы очень был рад, если б Бианки не было. Зато Эмилия должна быть далеко не второстепенной ролью.

6. Вторую картину четвертого действия (смерть Родриго) я бы очень желал выпустить.

7. Единственное, что мне нравится в Отелло Россини, это, что опера кончается смертью Дездемоны и Отелло без той развязки, которая у Шекспира.

Требуют ли художественные условия, чтоб в моей будущей опере Яго получил должное возмездие за свои злодеяния,

чтоб была убита Эмилия и т. д.? Вся сцена после входа Эмилии необыкновенно трудна для музыки и едва ли необходима.

Вот те несколько вопросов, разъяснение которых я предоставляю вам...

Ваш благодарный П. Чайковский.

¹ Сценарий для оперы по трагедии Шекспира «Отелло» находится в письме В. В. Стасова Чайковскому от 13 декабря 1876 г. («Русская мысль», 1909, март, стр. 115—118). Замысел Чайковского остался неосуществленным.

4

(Из письма к нему же от 8 апреля 1877 г.).

Сейчас только узнал от Ник. Гр. [Рубинштейна], что вы недоумеваете, почему я так долго не отвечаю на письмо ваше, многоуважаемый Владимир Васильевич!..

Явившись в консерваторию, я получил письмо ваше, проглотил его с жадностью, но не решился тотчас же ~~отвечать вам~~ — по

тому что не доверял первому впечатлению и хотел его проверить. Ваш (превосходно, впрочем, составленный) сценарий [по роману А. Виньи «Сен-Марс»]¹ мне не то, чтобы не понравился, но как-то испугал меня, пришлось не по плечу мне. Он сразу показался мне слишком пестр, слишком нагроможден интересами и эффектами всякого рода, слишком сложен и громаден. Повторяю, я не доверился безотчетно первому впечатлению и с тех пор успел несколько раз перечитать и переобсудить предлагаемый вами сюжет. Теперь я пришел окончательно к тому убеждению, что К а р д и н а л¹ не удовлетворяет потребностям моей музыкальной организации. Мне очень трудно в точности разъяснить вам, чего жаждет моя душа. Мне нужен такой сюжет, в котором преобладал бы один драматический мотив, например: л ю б о в ь (материнская ли, половая — это все равно), ревность, честолюбие, патриотизм и т. д. Я желал бы драмы более интимной, более скромной, чем та громад-

ная историческая драма, в которой благородство, самопожертвование С. Марса, коварство Ришелье, слабость короля, ветренность Марии, мученичество Грандье, преданность аббата, низость отца Иосифа — составляют в совокупности колоссальную драму, требующую колоссального таланта, и, в случае написания оперы, колоссального театра с колоссальной труппой и т. д. Да и либреттист нужен для этого сценариста колоссальный!.. Да, наконец, Владимир Васильевич, опера Гуно [на тот же сюжет] меня смущает. Вы напрасно с таким пренебрежением отзываетесь об этом композиторе. На поприще оперы это соперник могущественный... по моему крайнему разумению, Г у н о первоклассный мастер, если и не первоклассный творческий гений. В сфере оперы я считаю, что, за исключением Вагнера, нет того живущего композитора, которому соперничество с Гуно было бы ни о чем...

Итак, добрейший Владимир Васильевич, примите мою самую искреннюю и теплую

благодарность за труд ваш, за ту снисходительную готовность, с которой вы приходите мне на помощь. Но вместе с тем примите и извинения мои за то, что я не решаюсь воспользоваться столь ловко и эффектно составленным сценариумом. Я вдвойне виноват перед вами...

Ваш П. Чайковский.

¹ Сценарий для оперы «Кардинал», по роману «Сен-Марс», не сохранился.

5

*(Из письма к брату, М. И. Чайковскому,
от 18 мая 1877 г.).*

Милый Мудя!

Прости, что я так долго не отвечал. Я ездил в деревню на три дня к Конст. Шиловскому и очень приятно провел время. Вот, что я тебе скажу насчет «Инесы»¹.

Она не возбудила во мне ни тени интереса. Она не вызвала во мне ни малейше-

го желания приняться за работу, — верный признак, что этот сценарий не включает в себе задатков хорошей оперы. Признаюсь, страдания И н е с ы какие-то мелодраматико-романтические, отзывающиеся лубочными романами. Характеров нет вовсе. Единственное подобие интересного характера — П е д р и н а, но она является только в первом акте. Сцена переодевания во втором акте до-нельзя натянута и неестественна. Все это так эпизодично и так мало поэтично! Нет, дружище Модя, ты в составители либретто не годишься, но за доброе намерение м е р с и.

На прошлой неделе я был как-то у Лавровской². Разговор зашел о сюжетах для оперы. Ее глупый муж молот невообразимую чепуху и предлагал самые невозможные сюжеты. Л и з а в е т а А н д р е е в н а молчала и добродушно улыбалась, как вдруг сказала: «А что бы взять «Евгения Онегина»? Мысль эта показалась мне дикой, и я ничего не отвечал. Потом, обедая в трактире о д и н, я вспом-

нил 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 прекрасной оперы с текстом Пушкина. На другой день съездил к Шилловскому, и теперь он на всех парах обдывает мой сценарий.

Вот тебе этот сценарий вкратце: Действие 1. Картина первая. При открытии занавеса старуха Ларина с няней вспоминают старину и варят варенье. Дуэт старух. Из дома слышно пение. Это Татьяна и Ольга под аккомпанемент арфы поют дуэт на текст Жуковского. Являются крестьяне с последним снопом, поют и пляшут. Вдруг казачок докладывает: «Гости!» Переполох. Входят Евгений и Ленский. Церемония представления и угощения (брусничная вода). Евгений Ленскому, а женщины друг другу

сообщают свои впечатления: квинтет à la Mozart *. Старуха уходит готовить ужин. Молодежь остается гулять попарно. Они чередуются (как в «Фаусте»). Татьяна сначала дичится, потом влюбляется. Картина 2. Сцена с няней и письмо Татьяны. Картина 3. Сцена объяснения Онегина с Татьяной. Действие 2. Картина 1. Именины Татьяны. Бал. Сцена ревности Ленского. Он оскорбляет Онегина и вызывает на дуэль. Общий ужас. Картина 2. Предсмертная ария Ленского и дуэль на пистолетах. Действие 3. Картина 1. Москва. Бал в Собрании **. Свидание Татьяны с целой вереницей тетушек и кузин. Они поют хор. Появление генерала. Он влюбляется в Татьяну. Она ему рассказывает свою историю и соглашается выйти за него замуж ³. Картина 2. В Петербурге. Татьяна ждет Онегина. Он является. Огромный дуэт. Татьяна после объяснения под-

* A la Mozart (фр.) — в духе Моцарта.

** Имеется в виду так наз. Благородное собрание, ныне — Дом Союзов.

дается чувству любви к Евгению и борется. Он умоляет ее. Является муж. Долг берет верх. Онегин в отчаянье убегает.

Ты не поверишь, до чего я яруюсь на этот сюжет. Как я рад избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульности. Какая бездна поэзии в «Онегине». Я не заблуждаюсь; я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере. Но общая поэтичность, человечность, простота сюжета в соединении с гениальным текстом заменят с лихвой эти недостатки.

¹ Сценарий по новелле «Инеса де лас Сьерас» французского писателя-романтика Ш. Нодье (1780—1844).

² Е. А. Лавровская (1849—1919) — выдающаяся оперная и концертная певица и преподавательница пения.

³ Как известно, эта картина заменена в ходе сочинения оперы сценой петербургского бала со встречей на нем Онегина с Татьяной и Грениным. Изменено и самое начало оперы — она открывается не «дуэтом старух», а дуэтом Татьяны и Ольги на текст пушкинского стихотворения.

(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 27 мая 1877 г.).

...Я еду в воскресенье в деревню к К. С. Шиловскому, очень милому человеку, живущему со своей не менее милой супругой и семейством в своем имении близ Нового Иерусалима *. Я буду иметь в своем распоряжении целый флигель и фортепиано. Хочу усердно приняться за сочинение оперы. Шиловский, по моему указанию, составляет мне либретто, взятое из поэмы Пушкина «Евгений Онегин». Неправда ли, мысль смелая? Те немногие люди, которым я сообщил о своем намерении написать оперу с этим сюжетом, сначала удивлялись моей затее, а потом приходили в восторг. Опера эта будет, конечно, без сильного драматического движения, но зато будет интересна сторона бытовая, и потом сколько поэзии во всем этом! Одна сцена Татьяны с няней чего стоит! Если только я обрету

* Ныне — г. Истра.

то спокойное состояние духа, которое потребно для сочинения, то чувствую, что текст Пушкина будет действовать на меня самым вдохновляющим образом.

7

(Из письма к ней же от 30 августа 1877 г.).

...Вы спрашиваете про мою оперу. Она подвинулась здесь очень немного, однакож я инструментовал первую картину первого действия. Теперь, когда первый пыл прошел и я могу уже объективнее отнестись к этому сочинению, мне кажется, что она осуждена на неуспех и на невнимание массы публики. Содержание очень бесхитростно, сценических эффектов никаких, музыка лишенная блеска и трескучей эффектности... Вышло так, что «Онегин» на театре не будет интересен. Поэтому те, для которых первое условие оперы — сценическое движение, не будут удовлетворены ею. Те же, которые способны искать в опере музыкального воспроизведения дале-

ких от трагичности, от театральности — обыденных, простых, общечеловеческих чувствований, могут (я надеюсь) остаться довольны моей оперой. Словом, она написана искренно, и на эту искренность я возлагаю все мои надежды.

8

*(Из письма к инспектору
Московской консерватории К. К. Альбрехту
от 15 декабря 1877 г.).*

...Пойми меня, ради бога, Карлуша. Я никогда не отдам этой оперы в дирекцию театров, прежде чем она не пойдет в консерватории. Я ее писал для консерватории потому, что 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. Для Онегина мне нужно вот что: 1) певцы сред-

ней руки, но хорошо промуштрованные и твердые, 2) певцы, которые вместе с тем будут просто, но хорошо играть, 3) нужна постановка не роскошная, но соответствующая времени очень строго; костюмы должны быть непременно того времени, в которое происходит действие оперы (20-е годы), 4) хоры должны быть не стадом овец, как на императорской сцене, а людьми, принимающими участие в действии оперы, 5) капельмейстер должен быть не машиной и даже не музыкантом à la Направник¹, который гонится только за тем, чтоб там, где *cis*, не играли *C*, а настоящим вождем оркестра...

Словом, мне нужны для этой постановки... артисты и притом мои друзья... Что касается того, что Климентова² не годится, то поверь, что никогда не найдется певицы, которая бы вполне годилась. И если ждать этой идеальной Татьяны, то придется ждать до будущего века...

¹ Э. Ф. Направник (1839—1916) — дирижер и композитор, музыкальный руководитель петербургского Мариинского театра в течение многих лет.

* М. Н. Климентова (род. 1856 г.) — певица, артистка московского Большого театра, первая исполнительница роли Татьяны.

9

(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 16 декабря 1877 г.).

...Я приехал в Милан в четыре часа. Успел погулять по милому городу, а вечером был в театре, к несчастью не в La Scala, которая сегодня закрыта, а в Dall' Verme, где четыре года тому назад шла «Жизнь за царя». Сегодня шла опера Маркетти¹ «Рюи Блаз». Опера эта пользуется в Италии повсеместным успехом уже несколько лет, и я ожидал найти в ней что-нибудь интересное. Оказалось, что это самая бездарная, пошлая копия с Верди, без той силы и той искренней теплоты, которою отличается грубоватое, но сильное творчество этого последнего. Исполнение ниже посредственности. По поводу исполнения этой оперы мне приходили в голову грустные мысли. Там есть молодая королева, в которую все влюблены.

Артистка, исполнявшая эту роль, очень добросовестная: она делала все, что могла. Но как мало она была похожа на изящную царственную женщину, имеющую свойство очаровывать всех мужчин, которые с ней сталкиваются! А герой, Рюи Блаз! Опять-таки пел он совсем недурно, но вместо юноши, красивого и изящного героя, это был настоящий лакей. Никакой иллюзии. Я думал о своей опере. Где я найду Татьяну, ту, которую воображал Пушкин и которую я пытался иллюстрировать музыкально? Где будет тот артист, который хоть несколько подойдет к идеалу Онегина, этого холодного дэнди, до мозга костей проникнутого светскою бонтонностью? Откуда возьмется Ленский, восемнадцатилетний юноша с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными приемами молодого поэта à la Шиллер? Как опошлится прелестная картинка Пушкина, когда она перенесется на сцену с ее рутиной, с ее бестолковыми традициями, с ее ветеранам и ветераншами...

Сколько мне пришлось вытерпеть при постановке моих опер, особенно «Вакулы»! Между тем, что я воображал, и тем, что вышло на сцене Мариинского театра, нет ничего общего... После оперы шел очень забавный балет с превращениями, арлекином и всякого рода неожиданностями, но с возмутительно пошлой музыкой. Это однако ж не мешало мне забавляться, тогда как опера и ее исполнение скорее раздражали меня. А «Рюи Блаз» — превосходный сюжет для оперы.

¹ Ф. Маркетти (1831 — 1902) — итальянский композитор, автор оперы «Рюи Блаз» (1869) по драме В. Гюго того же названия.

10

*(Из письма к С. И. Танееву
от 2 января 1878 г.).*

Благодарствуйте, Сережа, и за милое письмо и за вчерашнюю телеграмму, кото-

рая доставила мне очень большое удовольствие...

Очень может быть, что вы правы, говоря, что моя опера не сценична¹. Но я вам на это отвечу, что мне на несценичность плевать. Факт, что у меня нет сценической жилки, давно признан, и я теперь мало об этом сокрушаюсь. Несценично, так не ставьте и не играйте. Я написал эту оперу потому, что в один прекрасный день мне с невыразимою силою захотелось положить на музыку все, что в «Онегине» просится на музыку. Я это и сделал, как мог. Я работал с неописанным увлечением и наслаждением, мало заботясь о том, есть ли движение, эффекты и т. д. Плевать мне на эффекты. Да и что такое эффекты! Если вы их находите, например, в какой-нибудь «Аиде», то я вас уверяю, что ни за какие богатства в мире я не мог бы теперь написать оперу с подобным сюжетом, ибо мне нужны люди, а не куклы; я охотно примусь за всякую оперу, где хотя и без сильных и неожиданных эффектов, но существа, по-

добные мне, испытывают ощущения, мною тоже испытанные и понимаемые. Ощущений египетской принцессы, фараона, какого-то бешеного нубийца я не знаю, не понимаю. Какой-то инстинкт подсказывает мне, что эти люди должны были двигаться, говорить, чувствовать, а следовательно, и выражать свои чувства совсем как-то особенно, не так, как мы.

Поэтому моя музыка... будет вязаться с действующими лицами «Аиды», как изящные галантерейные речи героев Расина, говорящих друг с другом на в ы, вяжутся с представлением о настоящем Оресте, настоящей Андромаше и т. д. Это будет л о ж ь. И эта-то ложь мне противна...

К сожалению, я... не встречаю людей, которые могли бы натолкнуть меня на такой сюжет, как, например, «К а р м е н» Бизе,— одна из прелестнейших опер нашего времени. Вы спросите, да чего же мне нужно? Извольте, скажу. Мне нужно, чтобы не было царей, цариц, народных бунтов, битв, маршей, словом, всего того, что со-

ставляет атрибут grand opéra². Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое. Я непрочь также от фантастического элемента, ибо тут нечем стесняться и простору фантазии нет границ. Я, кажется, неясно выражаюсь. Ну, словом, Аида так далека от меня, я так мало трогаюсь ее несчастною любовью к Радамесу, которого тоже не могу себе представить, что моя музыка не будет прочувствована, как того требует всякая хорошая музыка. Недавно я видел в Генуе «Африканку»³. Какая несчастная эта африканка! И рабство-то, и темницу, и смерть под ядовитым деревом, и торжество соперницы в предсмертные минуты приходится ей испытать, — и все-таки мне ее несколько не жаль. А между тем есть эффекты, есть корабль, драки, всякая штука! Ну и чорт с ними, с этими эффектами.

Относительно вашего замечания, что Татьяна не сразу влюбляется в Онегина,

скажу, что вы ошибаетесь. Именно сразу. «Ты лишь вошел, — я вдруг узнала, вся обомлела, запылала!..» Ведь она влюбляется в Онегина не потому, что он такой или другой; ей не нужно узнавать его, чтоб полюбить. Еще до его прихода она уж влюблена в неопределенного героя своего романа. Онегину стоило показаться, чтоб она тотчас же снабдила его всеми качествами своего идеала и перенесла на живого человека любовь, которую питала к детищу своего распаленного романами воображения...

Думать об эффектах и заботиться о сценичности нужно только до некоторой степени. Иначе это будет эффектно, занятно, пожалуй, красиво и интересно, но не увлекательно, не живо.

¹ В своем письме от 8 января 1878 г. С. И. Танеев отвечает Чайковскому: «Когда я писал вам, что «Онегин» не сценичен, я не хотел этим сказать, что в нем нет битв, маршей, народных бунтов. Я хотел сказать, что самый ход драмы, само действие почти совсем не интересует зрителя; нет

событий, за которыми бы он следил с напряженным вниманием, то или другое окончание которых на него так или иначе действовало. Не забудьте, что я имел в виду только первую картину. Вся она соответствует «описаниям» в романе. Вы из нее узнаете, что у помещицы Лариной есть две дочери, двух различных характеров, что они знакомы с Ленским и т. п. Характер действующих лиц не выясняется из действия, а каждый сам о себе говорит: Ольга, что она весела и беззаботна, Татьяна — что она мечтательна. Агата в «Фрейшюце» тоже мечтательна, но она об этом не говорит, а когда вы видите ее молящуюся, поющую ночью на балконе, у вас не является сомнения в том, что она «мечтательна», более того, эта мечтательность на вас действует, вас интересует, волнует. Опера — действие, и в ней всякое качество человеческое должно обрисовываться действием. Рассказ хорош в романе, в повести. Вот что я разумел под словом «не сценично». Опять повторяю, что я говорил это только о начале. Письмо Татьяны и особенно... бал с вызовом на дуэль очень интересны, «сценичны».

² «Большая опера» — понятие, сложившееся во французском оперном театре первой половины XIX в., определившее, в частности, тип опер Мейербера и оказавшее значительное влияние на развитие европейской оперы. Характеристику французской «большой оперы» см. в музыкальном фельетоне Чайковского 20 сентября 1874 г. (в наст. сборнике № 90).

³ «Африканка» — последняя опера Дж. Мейербера (1791—1864).

(Из письма к С. И. Танееву
от 24 января 1878 г.).

Милый Сережа!

...Не буду больше препираться с вами насчет сценичности или несценичности «Онегина». Я бы мог заметить, что вы не совсем справедливо утверждаете, что характеры Татьяны и Ольги разъясняются не посредством действия, а посредством их монологов и диалогов. Правда, действия их очень просты, не театральны, обыденны, но все-таки каждая из них действует в той мере, на какую способна. Ольга — девушка очень, в сущности, бесцветная, поэтому ей и действовать приходится мало. Татьяна более характерна, поэтому и действовать ей приходится больше. А впрочем, я уже говорил вам, что если, как вы утверждаете, опера есть действие, а у меня в «Онегине» его нет, я готов назвать «Онегина» не оперой, а чем хотите: сценами, сценическим представлением, поэмой, чем вам уго-

дню. Мне захотелось написать музыкальную иллюстрацию к «Онегину»; при этом я неизбежно должен был прибегнуть к драматической форме и готов принять на себя все последствия своего пресловутого непонимания сцены и неумения выбирать сюжеты. Мне кажется, что все сценические неудобства выкупаются прелестью пушкинского стиха. Но по этому поводу у меня является одно опасение, гораздо более важное, чем страх, что публика не будет трепетать от интереса узнать развязку действия. Я говорю про то святотатственное дерзновение, с которым я поневоле должен был ко многим стихам Пушкина прибавить или свои собственные, или же, местами, стихи Шилловского. Вот чего я боюсь, вот что меня смущает! Про музыку я вам скажу, что если была когда-нибудь написана музыка с искренним увлечением, с любовью к сюжету и к действующим лицам одного, то это музыка к «Онегину». Я таял и трепетал от невыразимого наслаждения, когда писал ее. И если на слушателе будет

отзываться хоть малейшая доля того, что я испытывал, сочиняя эту оперу, — то я буду очень доволен и большего мне не нужно. Пусть «Онегин» будет очень скучным представлением с тепло написанной музыкой, — вот все, чего я желаю.

12

*(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 25 января 1878 г.).*

...Оперу эту предлагать дирекции театров я не буду по причинам, которые вы уже знаете. Я хочу, чтобы она сначала пошла домашним образом в консерватории, и так как там этого тоже желают, то я совершенно доволен. Впоследствии я готов все-таки отдать ее и в казенный театр, но не иначе, как если меня о том будут просить, потому что только в этом случае я могу потребовать некоторых условий постановки, которые необходимы для того, чтобы «Онегин» мог иметь некоторый успех. Если я сам возьму на себя инициа-

тиву, то со мной поступят так же бесцеремонно, как и при постановке предыдущих опер. Я должен отдать справедливость дирекции петербургских театров. «В а к у л а» был разучен очень усердно, и постановка не нищенская, но сколько бессмыслиц, сколько анахронизмов, какая пошлая рутина в группировании хоров, а главное, какое неблагоприятное распределение ролей! Коммиссаржевский¹. — В а к у л а!! Ведь это ужасно, а между тем от меня потребовали, чтобы роль была отдана ему. Вообще при постановке «В а к у л ы» я должен был подчиняться всем распоряжениям капельмейстера и режиссера, на каждое мое замечание отвечавших мне: «иначе нельзя». Вот этого-то отныне я не хочу. Если меня будут просить отдать туда «Онегина», я предпишу условия.

Словом, пусть дают оперу так, как я хочу, или пусть вовсе не дают ее.

¹ Ф. П. Коммиссаржевский (1838—1905)—певец, артист Мариинского театра.

*(Из письма к музыкальному издателю
П. И. Юргенсону от 4 февраля 1878 г.).*

...Опера эта [«Евгений Онегин»], мне кажется, скорее будет иметь успех в домах и, пожалуй, на концертных эстрадах, чем на большой сцене, и потому то обстоятельство, что она будет напечатана гораздо раньше, чем поступит в репертуар больших театров,—не неблагоприятно. Успех этой оперы должен начаться снизу, а не сверху, т. е. не театр сделает ее известной публике, а напротив, публика, мало-помалу познакомившись с нею, может полюбить ее, и тогда театр поставит оперу, чтобы удовлетворить потребность публики. Может быть, я заблуждаюсь, но мне кажется, что при самой рациональной, тщательной постановке она может нравиться и на сцене. Но для такой постановки нужно, чтобы исчезли рутинные, ходульные, казенные приемы и чтобы я имел право требовать всего, что я считаю не-

обходимым для того, чтобы опера была обставлена как следует... Что касается постановки в консерватории, то это будет для «Онегина» большим счастьем. Там будут петь птенцы, но зато не будет рутины. Консерватория должна дать образец постановки этой оперы, и я заранее знаю, что в о б щ е м эта постановка не оставит ничего желать.

14

*(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 28 марта 1878 г.).*

...Консерваторское исполнение меня менее пугает. Тут ансамбль выручит слабости отдельных исполнителей. Но в казенных театрах, где все держится на успехе той или другой примадонны и где почти никогда не бывает хорошего ансамбля, опера моя должна погибнуть, если не явятся личности, сколько-нибудь подходящие.

*(Из письма к М. И. Чайковскому
от 25 мая 1878 г.).*

...С тех пор, как я прочел «Ромео и Юлию», Ундина, Бертальда, Гульбрандт¹ кажутся величайшим ребячеством и вздором. Кончено. Я буду писать «Ромео и Юлию». Все твои возражения уничтожаются перед тем восторгом, которым я возгорелся к этому сюжету. Это будет самый капитальный мой труд. Мне теперь смешно, как я мог до сих пор не видеть, что я как будто предназначен для положения на музыку этой драмы. Ничего нет более подходящего для моего музыкального характера. Нет царей, нет маршей, нет ничего, составляющего рутинную принадлежность большой оперы. Есть любовь, любовь и любовь. И потом, что за прелесть эти второстепенные лица: кормилица, Лоренцо, Тибальт, Меркуцио. Пожалуйста, не бойся однообразия. Первый любовный дуэт будет совсем не то, что второй. В первом все светло, ярко; любовь,

любовь, не смущаемая ничем. Во втором трагизм. Из детей, бесконечно упивающихся любовью, Ромео и Юлия сделались людьми, любящими, страждущими, попавшими в трагическое и безвыходное положение. Как мне хочется поскорее приняться за это...².

¹ «Ундина» (по Жуковскому) — вторая опера Чайковского (1869); поставлена не была, впоследствии уничтожена автором. В 1878 г. композитор задумал заново написать оперу «Ундина», в 1886 г. предполагал писать балет на тот же сюжет. Ни тот, ни другой замысел не осуществились. Бертальда и Гульбрандт — действующие лица «Ундины».

² План создания оперы на сюжет трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» Чайковский оставил в том же 1878 г. Единственным свидетельством начатой композитором работы является дуэт Ромео и Джульетты, изданный уже после смерти автора, в редакции С. И. Танеева.

16

*(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 30 октября 1878 г.).*

...Есть один человек, на которого я во все время сердился, слушая эту оперу

[«Кузнец Вакула»]. Этот человек — я. Господи, сколько непростительных ошибок в этой опере, сделанных никем иным, как мною! Я сделал все, чтобы парализовать хорошее впечатление всех тех мест, которые сами по себе могли бы нравиться, если б я более сдерживал чисто музыкальное вдохновение и менее забывал бы условия сценичности и декоративности, свойственной оперному стилю. Опера вся сплошь страдает нагромождением, избытком деталей, утомительною хроматичностью гармоний, недостатком округленности и законченности отдельных номеров. *C'est un menu surchargé de plats épicés* *. В ней много лакомств, но мало простой и здоровой пищи. Я очень чутко сознаю все недостатки оперы, которые, к сожалению, непоправимы. Но из нового прослушания я вынес хороший урок для будущего. Мне кажется, что «Евгений Онегин» — шаг вперед.

* Это меню, перегруженное острыми блюдами.

(Из письма к ней же от 21 ноября 1878 г.).

...Мысль написать на этот сюжет оперу пришла мне в Каменке при перелистывании Жуковского, у которого есть «Орлеанская дева», переведенная им с Шиллера. Для музыки есть чудные данные и сюжет еще не истасканный...

(Из письма к ней же от 6 декабря 1878 г.).

~~Орлеанская дева~~
...У меня покамест есть только драма Шиллера в переводе Жуковского. Очевидно, оперный текст не может быть основан строго по сценариуму Шиллера. В нем слишком много лиц, слишком много второстепенных эпизодов. Требуется переделка, а не только сокращение, поэтому мне и хочется знать, как поступил француз¹, всегда одаренный чутьем сцены. Кроме того я хочу порыться в каталогах и достать целую маленькую библиотеку по части

Жанна д'Арк. Например, есть у Шиллера одна сцена, где Иоанна вступает в борьбу с Лионелем. Мне же, по некоторым соображениям, хотелось бы, чтобы вместо Лионеля тут был Монгомери. Можно ли это? Исторические ли это лица? Чтобы все это узнать, нужно прочесть две-три книги. А покамест я взял прямо у Жуковского одну сцену, которая во всяком случае у меня должна быть... Это именно та сцена, где король, архиепископ и рыцари признают в Иоанне посланницу свыше.

¹ О. Мерме (1822—1887) — французский композитор, автор оперы «Жанна д'Арк».

19

(Из письма к М. И. Чайковскому
от 10 декабря 1878 г.).

Модя! Последние дни прошли в очень сильной творческой лихорадке. Я принялся за «Орлеанскую деву» и ты не можешь себе представить, как это мне трудно

досталось, т. е. трудность не в отсутствии вдохновения, а напротив, в слишком сильном напоре одного... Мной овладело какое-то бешенство, я целые три дня мучился и терзался, что материалу так много, а человеческих сил и времени так мало! Мне хотелось в один час сделать все, как это иногда бывает в сновидении... Читая книгу о Жанне д'Арк... и дойдя до процесса отречения * и самой казни (она ужасно кричала все время, когда ее вели, и умоляла, чтобы ей отрубили голову, но не жгли), я страшно разревелся. Мне вдруг сделалось так жалко, больно за все человечество и взяла невыразимая тоска!..

...Я много, много обдумываю либретто и еще не могу составить решительного плана. В Шиллере многое мне нравится, но, признаюсь, его презрение к исторической правде несколько смущает меня. Если тебя

* «Силы ей изменили и она признала себя колдуньей», — писал об этом же Чайковский в письме к Н. Ф. фон-Мекк, написанном в тот же день.

интересует знать, какую сцену я написал, то могу сказать. Она происходит у короля, начиная со входа Иоанны; сначала она узнает короля, который хотел испытать ее и велел Дюнуа изобразить короля, потом ее рассказ, потом ансамбль и громкий торжественный финал.

20

*(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 10 декабря 1878 г.).*

...Возвращаюсь к книге Валлона¹... Вместо того, чтобы постараться объяснить нам все величие факта, героинею которого является девятнадцатилетняя девушка, естественным образом, г. Валлон тщится доказать, что Иоанна в самом деле ежедневно разговаривала с архангелом Михаилом и другими небесными силами и что она говорила и поступала под наитием святого духа. Но тогда отчего же эта могущественная протекция не извлекла ее из когтей инквизиции? В начале процесса

Иоанна постоянно говорила, что эти защитники освободят ее из тюрьмы, и даже назначала сроки. Ничего этого не сбылось, и г. Валлон решительно не дает нам объяснения, почему за все ее великие дела архангел Михаил и другие ниспослали ей в награду тюрьму и костер.

¹ А. Валлон (1812—1904) — французский историк и политический деятель, по своим взглядам — консервативный республиканец и клерикал. Его книгу о Жанне д'Арк изучал Чайковский, продумывая сценарий оперы «Орлеанская дева».

21

(Из письма к ней же от 26 декабря 1878 г.).

...Запас нужных мне материалов для «Жанны д'Арк» готов. Я очень рад, что приобрел книгу Мишле¹. Она даст мне немало полезных сведений. Что касается оперы М е р м е, то, в общем, я нашел сценариум этой оперы очень плохим, но есть две-три эффектные сцены, которыми я, может быть, воспользуюсь. В конце концов я пришел к заключению, что трагедия

Шиллера, хотя и не согласна с исторической правдой, но превосходит все другие художественные изображения И о а н н ы глубиной психологической правды.

¹ Ж. Мишле (1798—1874) — французский историк демократического направления, автор поэтической биографии Жанны д'Арк.

22

(Из письма к ней же от 31 декабря 1878 г.).

...Сегодня... написал первый хор первого действия. Сочинение этой оперы будет мне очень затруднено тем, что я не имею готового либретто и даже еще не вполне выработал план сценарiums. Покамест я составил подробную программу первого действия и понемножку пишу текст, конечно, заимствуя больше всего у Жуковского, но также и в других источниках, и в особенности у Б а р б ь е ¹, трагедия которого на сюжет «Иоанны» имеет много достоинств. Но так или иначе, а все-таки

приходится самому кропать стихи, что мне дается с большим трудом.

¹ Ж. Барбье (1822—1901) — французский драматург и либреттист, автор либретто «Фауста».

23

*(Из письма к брату, А. И. Чайковскому,
от 1 января 1879 г.).*

...Я окружил себя массой источников и составляю сам либретто, план которого в общем уже созрел; с вечера я przygotowляю себе известную сцену или текст хора или арии для следующего дня. Таким образом, я буду понемножку работать параллельно и музыку и текст.

24

*(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 15 января 1879 г.).*

...Я не знаю ни одного человека, которому я бы охотно заказал либретто. Наибо-

лее талантливые стихотворцы гнушаются подобной работой, а если и берут ее на себя, то за огромное вознаграждение, которое далеко не соответствует достоинству вещи, потому что недостаточно быть стихотворцем; нужно знать сцену, а эти господа театром никогда не занимались. Кроме того, каждый свой стих они считают святыней и сердятся, когда музыкант по собственным своим соображениям изменяет, дополняет и сокращает, без чего невозможно обойтись при сочинении оперы. Но, разумеется, найдется не мало посредственных писак, которые возьмут на себя за небольшую плату этот труд, но дело в том, что я сделаю наверное не хуже их. Вообще составление либретто самим автором музыки имеет и свои хорошие стороны, ибо он совершенно свободен располагать сцены, как ему угодно, брать те размеры стиха, которые потребны ему в том или в другом случае...

*(Из письма к М. И. Чайковскому
от 20 января 1879 г.).*

Сценарий оперы «Орлеанская дева».

Действие I. Деревенские девушки, сидя около заветного дуба и украшая его гирляндами, поют хор. Входит **Тибо** (отец Иоанны), **Раймонд** (претендент на ее руку) и **Иоанна**. Тибо говорит, что не время теперь для песен и игр, отчизна в опасности,—того и смотри враги придут. В такое время, говорит он, лучше всего для женщины иметь мужественного защитника в своем супруге, и поэтому он изъявляет желание, чтоб Иоанна вышла замуж за Раймонда. Она молчит. Он опять уговаривает. Раймонд просит не принуждать ее. Трио. Наконец Иоанна говорит, что судьба ей назначена иная. Тибо в гневе. Он подозревает, что она завела шашни с нечистой силой, и осыпает ее упреками. На горизонте показывается зарево пожара и слышен набат. Мало-помалу сбегаются соседние крестьяне, прогнанные англичанами и разо-

ренные. Они ищут убежища. Хор выражает ужас. Тибо спрашивает, где войска, где король. Старик Бертран рассказывает, в каком отчаянном положении страна. Все в ужасе и оцепенении. Орлеан осажден и осаду ведет вождь, непобедимый Салисбюри. Вдруг выходит Иоанна и вдохновенно говорит, что бедствиям пришел конец, и предсказывает торжество Франции. Хор удивлен и недоумевает. «В наше время чудес уж не бывает», — говорит он. «Есть чудеса! — восклицает Иоанна. — И чудо уж свершилось: Салисбюри убит». Никто не верит. Тибо решает окончательно, что она связалась с дьяволом. Является воин из-под Орлеана, отставший от отряда, пробившегося через осаждающих. Его спрашивают, «правда ли, что Салисбюри убит?» — «Правда». Все уверовали в Иоанну. Ансамбль — молитва. После нее все уходят, кроме Иоанны. Она говорит, что час настал и пора действовать. Ее берет тоска разлуки с родной деревней. Ария. Слышен звон колокола деревенской церкви

Тоска ее делается отчаянная; она колеблется. Вдруг слышится хор ангелов, говорящий, что пора настала. Она умоляет, чтобы чаша минула ее. Ангелы воодушевляют ее, она решается, приходит в экстаз и поет вдохновенные пророчества.

Действие II. В замке Шинон. Король сидит в грустном раздумье вместе с Дюнуа и Агнесой. Он забавляется слушанием менестрелей. Когда они кончили, он велит их угостить и дать каждому по цепи золотой. Дюнуа замечает, что цепи нельзя ковать словами, что казна пуста. Агнеса говорит, что в таком случае обязанность всякого имеющего отдать все для уплаты войску и всего, что нужно. Она уходит собрать свои драгоценности. Король смотрит ей вслед и говорит, что можно перенести всякие несчастья, будучи любимым такой женщиной. «До любви ли теперь?», — говорит Дюнуа и уговаривает короля идти впереди своих полков защищать Францию. Король и идти не прочь и с Агнесой расстаться не хочется. Дуэт. Вбегает раненый рыцарь

Лоре в сопровождении нескольких воинов и объявляет, что сражение проиграно, все погибло, королю нужно или бежать, или итти умереть на поле чести. Затем он умирает в ногах короля. Король, перед этим только что решившийся итти сражаться, так поражен, что падает духом и решается бежать. Он отдает приказания к побегу. Дюнуа возмущен, он отрекается от короля и уходит сложить голову. Король в мрачном отчаянье остается один. Входит Агнеса с ларчиком драгоценностей. Король сообщает ей известие. Она поражена, но старается утешить короля и в арии высказывает свою любовь к нему. Маленький любовный дуэт. За сценой слышны фанфары. Сцена начинает наполняться. Вбегает Дюнуа и говорит, что совершилось чудо, победа вернулась, англичане бегут. Король не верит. Входит архиепископ, подтверждает известие и рассказывает, как в критическую минуту явилась дева и исторгла победу из рук врагов. Слышны клики народа, звон колоколов. Является Иоанна

в сопровождении рыцарей. Король перед ее входом велел Дюнуа встать на королевское место, а сам скрылся в толпе придворных. Но она не поддается обману и прямо подходит к королю. Он удивлен. Потом (по Шиллеру) она говорит ему, в чем состояли его три молитвы. Король и все уверовали. «Кто ты?», — спрашивают ее. Она рассказывает свою историю*. Когда она кончила, все тронуты и плачут. Потом начинается восторженный громкий, но певучий, ансамбль и в заключение король поручает ей войско, все в восторге приветствуют ее.

Действие III. Картина 1-я**.

* «И как ей было сказано, что она спасет Францию, но с условием, чтобы никакая земная любовь не закралась к ней в душу» — из более раннего сценария, сообщенного в письме от 10 января 1878 г. к Н. Ф. фон-Мекк. Из того же письма извлечены и другие разночтения, приводимые в сносках на следующих страницах.

** «Эту картину я еще не вполне обдумал. Тут она должна встретиться (по Шиллеру) с Лионелем или Монгомери (это все равно) и влюбиться, вследствие чего она не может до конца исполнить свое призвание».

Около Реймса на поляне. Встреча Иоанны с Лионелем. Они дерутся. Она побеждает его, но, заносся над ним меч, видит при свете яркого лунного луча его лицо. Она влюбляется в него, а он в нее. Дуэт. «Беги,— говорит она,— сейчас придут». — «Я тебя никогда не покину», — отвечает он. Она умоляет. Входит Дюнуа. Лионель бежит к нему и говорит, что он переходит на сторону французов (он бургундский рыцарь). Дюнуа радуется, что знаменитый вождь переходит на их сторону, и именем короля принимает его. Иоанна падает в обморок. Она ранена. «Рана легкая, но кровь течет». — «Пускай она с моею льется жизнью» (по Шиллеру).

К а р т и н а 2-я. Коронация (по Шиллеру). Марш. Король объявляет народу, что спасительница Франции Иоанна. Выходит старик Т и б о. Он рассказывает, что Иоанна победила не в союзе с небом, а в союзе с адом. Никто не верит. Дюнуа и Лионель берутся оружием доказать ее невинность. «Пусть она сама ответит», —

говорит отец. Она молчит. Архиепископ
троекратно спрашивает ее. Она, считая се-
бя преступницей, на вопрос «чиста ли она»
ничего не отвечает. Гремит гром. Ансамбль.
Все уходят. Она остается. Подходит Лيو-
нель. «Все тебя оставили,— говорит он,—
но я тебя не покину». Она поворачивается
к нему и с ненавистью говорит, что он ее
злейший враг. Она убегает.

Действие IV. Картина 1-я*.
В лесу. Лионель преследует Иоанну. Она
сначала промолвит и проклинает его, но вдруг
страсть обуяла ее. Она забыла все и пре-
дается страсти. Дуэт. Слышны фанфары
англичан. «Бежим», — говорит он. Она
приходит в себя, снова проклинает его и
себя. Хор ангелов говорит, что хотя она
не исполнила условия и допустила проник-

* «Тоже еще не обдуманная. Она происходит
в лесу. Лионель преследует бегущую от него
Иоанну. Он влюбился в нее. Когда она прокли-
нает и гонит его, как своего злейшего врага, он,
чтобы отомстить, предает ее в руки англичан».

нуть в сердце любовь земную и потому дела довершить не может, — но небо не проклинает ее. Пусть она подчинится своей злосчастной судьбе без ропота — вечное блаженство будет наградой ей. Англичане все ближе. Иоанна не хочет бежать. Лионель умоляет. Англичане являются; ее берут в плен, а Лионеля, пытающегося мечом защитить Иоанну, убивают.

К а р т и н а 2-я. Руан. Костер. Марш. Ведут Иоанну*. Хор тронут и хочет помешать казни. Велят поспешить. Она на минуту падает духом в виду костра. Хор ангелов, который не умолкает до конца, поддерживает ее. Ее взводят. Патер делает из палок крест и держит его перед лицом Иоанны. Костер зажигают. Занавес...

* «Лионель умирает в ногах эшафота, пораженный небесным гневом. Иоанна всходит на костер. Народ тут начинает понимать, что возведенные на нее обвинения — клевета и начинает протестовать... Вся эта сцена хорошо обработана у Барбье и я возьму ее оттуда».

(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 12 октября 1879 г.).

...Мне приятно думать, что «Орлеанская дева» уже свободна от прежней ложной моей оперной манеры, которая состояла в том, что я утомлял слушателя излишним обилием деталей, сложностью гармонии и отсутствием чувства меры в оркестровых эффектах. Кроме того, я не умел дать отдохнуть слушателю, я давал ему сразу слишком много пряной музыкальной пищи. [Оперный стиль должен отличаться шириной, простотой и некоторой декоративностью.] Стиль «Вакулы» не оперный, а симфонический и даже камерный. Следует удивляться, что эта опера совсем не провалилась и продолжает не только держаться, но и привлекать много публики. Очень может быть, впрочем, что со временем публика даже и полюбит ее. Что касается моего собственного отношения к «Вакуле», то скажу вам,

что, отлично сознавая недостатки его, как оперы, я все-таки ставлю его в первом ряду между своими вещами.

27

(Из письма к ней же от 27 ноября 1879 г.).

...«Воевода»¹ без всякого сомнения очень плохая опера. Я беру при этом в соображение не только достоинства музыки, взятой отдельно, но общую совокупность условий, соблюдение которых составляет большее или меньшее достоинство оперы. Во-первых, сюжет никуда не годен, т. е. лишен драматического интереса и движения. Во-вторых, опера была написана слишком спешно и легкомысленно, вследствие чего формы вышли не оперные, не подходящие к условиям сцены. Я просто писал музыку на данный текст, несколько не имея в виду бесконечное различие между оперным и симфоническим стилем. Сочиняя оперу, автор должен непрерывно иметь в виду сцену, т. е. помнить, что в

театре требуются не только мелодии и гармонии, но также действие, что нельзя злоупотреблять вниманием оперного слушателя, который пришел не только слушать, но и смотреть, и, наконец, что стиль театральной музыки должен соответствовать стилю декоративной живописи, следовательно быть простым, ясным, колоритным. Как картина Мейсона² будет лишена всякой прелести и не получит надлежащей оценки, если ее выставят на театральной эстраде, вследствие чего утратятся и ступаются все прелестные детали этого рода живописи, так точно музыка, изобилующая гармоническими тонкостями, пропадает в театре, где слушателю нужны ясно очерченные мелодии и прозрачный гармонический рисунок. Я же в «Воеводе» хлопотал именно об этой филигранной разработке тем, совершенно забыв сцену и все ее условия. Условия эти в значительной степени парализуют чисто музыкальное вдохновение автора, и вот почему симфонический и камерный род

музыки стоят гораздо выше оперного. В симфонии или сонате я свободен, нет для меня никаких ограничений и никаких стеснений, но зато опера имеет то преимущество, что дает возможность говорить музыкальным языком массе. Уже одно то, что опера может игратьсь хоть сорок раз в течение сезона, дает ей преимущество над симфонией, которая будет исполнена раз в десять лет!!!

...Но я отклонился от критики «Воеводы». Третий его недостаток — слишком массивный оркестр и преобладание последнего над голосами. Все это недостатки, происходящие от неопытности. Необходимо пройти через ряд неудавшихся опытов, чтобы дойти до возможной степени совершенства, и я несколько не стыжусь своих оперных неудач. Они послужили мне полезными уроками и указаниями. И вы видите, милый друг, до чего я упорно отказывался понять свои заблуждения и непонимание оперных потребностей: ведь и «Ундина» (сожженная

опера), и «Опричник», и «Вак-
ла» — все еще не то, что нужно. Удиви-
тельно туго мне дается эта наука. Мне ка-
жется, что «Орлеанская дева» на-
писана, наконец, как следует, но, может
быть, я ошибаюсь.

¹ «Воевода» — первая опера Чайковского, на-
писанная в 1867—1868 гг. по пьесе А. Н. Остров-
ского того же названия.

² Э. Мейсонье (1815—1891) — французский
исторический и жанровый живописец. В своих
многочисленных картинах, главным образом, из
быта XVIII в., Мейсонье с тщательностью миниа-
тюриста выписывал детали костюма и обстановки.

28

*(Из письма к Э. Ф. Направнику
от 11 декабря 1880 г.).*

Дорогой Эдуард Францевич!

Сегодня я выслал вам партитуру (по-
длинную) и экземпляр клавирауссуга [опе-
ры «Орлеанская дева»], с сделанными
мной поправками... Я сделал следующие
изменения:

1) в дуэте короля с Дюнуа, согласно вашему совету, уничтожил А л л е г р о и вместо него немножко распространил предыдущую фразу...

2) в третьем действии выбросил финал и музыку во время третьего грома переделал и немножко распространил.

Вот существеннейшие изменения. Что касается E-dur'ного эпизода в дуэте последнего действия, то после долгих и мучительных колебаний я предпочел (в виду голоса Каменской¹) скорее изуродовать мелодию, чем изменить модуляцию. Мое чувство решительно противится здесь переложению всего этого места в другой тон. К тому же ведь не одна Каменская будет петь...

Вообще в партии Иоанны я для Каменской сделал какие возможно изменения, но скажу вам откровенно, что это мне было тяжело и трудно. Очень может быть, что я недостаточно хлопотал об уменьшении числа высоких нот в ее партии. Если так, то прошу вас, голубчик, взять на себя

сделать перемены там, где это вам покажется нужным. Вам это будет легче, чем мне... Я слишком привык к известным последованиям модуляций и гармоний, чтобы мог в них успешно заменить неподходящие места чем-нибудь новым. Пусть лучше будет изуродован мелодический рисунок, чем самая сущность музыкальной мысли, находящаяся в прямой зависимости от модуляции и гармонии, с которыми я свыкся...

¹ М. Д. Каменская (1852—1925) — певица, артистка Марининского театра, первая исполнительница роли Иоанны в опере Чайковского «Орлеанская дева».

29

(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 29 мая 1882 г.).

...Еще год тому назад К. Ю. Давыдов ¹... прислал мне либретто «Мазепа», переделанное Бурениным ² из поэмы Пушкина «Полтава». Мне оно тогда мало понравилось, и хотя я пытался кое-какие сцены положить на музыку, но дело как-то не

клеилось, я оставался холоден к сюжету и, наконец, оставил и думать о нем. В течение года я много раз собирался отыскать другой сюжет для оперы, но тщетно. А между тем, хотелось приняться именно за оперу, и вот в один прекрасный день я перечел либретто, перечел поэму Пушкина, был тронут некоторыми красивыми сценами и стихами и начал со сцены между Марией и Мазепой, которая без изменения перенесена из поэмы в либретто³. Хотя я до сих пор еще ни разу не испытал того глубокого авторского наслаждения, которое мне причинял, например, «Евгений Онегин», когда я писал его; хотя вообще сочинение подвигается тихо, и особенного влечения к своим действующим лицам я не имею, но пишу, потому что теперь уже начал, и притом сознаю, что кое-что мне все-таки удалось. Относительно Карла XII должен разочаровать вас, друг мой. Его у меня не будет, ибо к драме между Мазепой, Марией и Кочубеем он имеет только косвенное отношение.

¹ К. Ю. Давыдов (1838—1889) выдающийся виолончелист, композитор, музыкальный деятель.

² В. П. Буренин (1841—1926) — известный в свое время журналист, вначале прогрессивного, с конца 1870-х годов — крайне реакционного направления.

³ В опере есть две сцены между Марией и Мазепой, обе без существенных изменений следующие тексту поэмы, — во 2-й картине II действия и в III действии. Судя по музыкальным наброскам и пометкам на полях пушкинской «Полтавы», началом, о котором идет речь в письме, была сцена II действия.

30

(Из письма к ней же от 30 июня 1882 г.).

...Работаю очень усердно и аккуратно. Мало-помалу у меня появилось если не пылкое увлечение к моему сюжету, то, по крайней мере, теплое отношение к действующим лицам. Как мать, которая тем более любит ребенка, чем более он причинил ей забот, тревог и волнений, я уже испытываю отеческую нежность к новому своему музыкальному чаду, столько раз причинявшему мне тяжелые минуты разочарования в себе самом, и почти до отчая-

ния, а теперь, несмотря на это, уже порядочно и здорово растущему.

31

*(Из письма к М. И. Чайковскому
от 20 сентября 1882 г.).*

...Начал инструментовку оперы. Как хорошо у меня будет звучать интродукция (в коей изображается Мазепа и знаменитое бешеное скакание на лошади)!!!!

32

*(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 3 ноября 1882 г.).*

...Я не скажу, подобно вам и многим другим, что опера есть низший род музыкального искусства, и нахожу, что, напротив, соединяя в себе столь много различных элементов, служащих одной цели, опера едва ли все-таки не самая богатая музыкальная форма.

(Из письма к ней же от 28 сентября 1883 г.).

...Вы говорите, милый друг, что в «Евгении Онегине» мои музыкальные узоры лучше канвы, по которой они вышиты. Я же скажу вам, что если моя музыка к «Евгению Онегину» имеет достоинства теплоты и поэтичности, то это потому, что мое чувство было согрето прелестью сюжета. Вообще мне кажется, что, признавая за текстом Пушкина только красоту стиха, вы несправедливы. Татьяна — не только провинциальная барышня, влюбившаяся в столичного франта. Она — полная чистой женственной красоты девическая душа, еще не тронутая прикосновением к действительной жизни; это мечтательная натура, ищущая смутно идеала и страстно гоняющаяся за ним. Не видя ничего подходящего к идеалу, она остается неудовлетворенной, но покойной. Но стоило появиться лицу, по внешности отличающемуся от среды пошло-провинци-

альной, она вообразила, что это — идеал, и страсть охватила ее до самозабвения. Пушкин превосходно, гениально изобразил мощь этой девической любви, и я с самых ранних лет моих всегда бывал потрясен до глубины души глубокою поэтичностью Татьяны после появления Онегина. Итак, если я горел огнем вдохновения, когда писал сцену письма, то зажег этот огонь Пушкин, и откровенно вам скажу, вовсе не из напускной скромности, а вполне сознательно, что если моя музыка включает в себе хотя десятую долю той красоты, которая в самом сюжете, то я очень горжусь и доволен этим. В сцене поединка я тоже усматриваю нечто гораздо большее того, что вы пишете. Разве не глубоко драматична и не трогательна смерть богато одаренного юноши из-за рокового столкновения с требованиями светского взгляда на честь? Разве нет драматического положения в том, что скупающий столичный лев от скуки, от мелочного раздражения, помимо воли,

вследствие рокового стечения обстоятельств, отнимает жизнь у юноши, которого он, в сущности, любит! Все это, если хотите, очень просто, даже обыденно, но простота и обыденность не исключают ни поэзии, ни драмы.

34

(Из письма к ней же от 11 декабря 1883 г.).

...Нельзя не признать, что опера имеет то преимущество, что дает возможность влиять на музыкальное чувство масс, тогда как симфонист имеет дело с избранной, малочисленной публикой.

35

*(Из письма к Э. К. Павловской
от 12 апреля 1885 г.).*

...Я совершенно не так воображаю и понимаю Настасью [из «Чародейки»], как вы. Конечно, она гулящая баба, но чары ее не только в том, что она говорит

красно и всем в угоду. Этих качеств достаточно, чтобы привлекать в ее кабачок обычных людей. Но как заставить только этим княжича из лютого врага, пришедшего убить, сделаться страстно преданным любовником? Дело в том, что в глубине души этой гулящей бабы есть нравственная сила и красота, которой до этого случая только негде было высказаться. Сила эта в любви. Она сильная женская натура, умеющая полюбить только раз навсегда и в жертву этой любви отдать все. Пока любовь была только в зародыше, Настасья меняла свою силу на мелкую монету, т. е. забавлялась тем, что поголовно влюбляла в себя всех, кто попадался. Тут она просто симпатичная, привлекательная, хотя и развращенная баба; она знает, что пленительна, довольствуется этим сознанием, и, не быв просветлена ни верой, ни воспитанием, в своем сиротстве поставила себе единственной задачей весело жить. Но является тот, кому суждено затронуть мол-

чавшие до сих пор лучшие струны ее н у т р а, и она преобразается. Жизнь для нее делается п у с т ы а к о м, если она не достигнет цели; сила ее п л е н и т е л ь н о с т и, прежде действовавшая стихийно, бессознательно, — тут является несокрушимым орудием, которое в одно мгновение сламыкает враждебную * силу, т. е. н е н а в и с т ь князя. Затем тот и другой отдаются бешеному потоку любви, который приводит к неизбежной катастрофе, ее смерти, и смерть эта оставляет в зрителе примиренное и умиленное чувство. Разумеется, я говорю о том, как это будет у меня в либретто, а не так, как это теперь в драме. Шпажинский превосходно понял, что мне нужно, и согласно моему пониманию оттенит главные действующие лица. Он сгладит некоторые резкости в манере себя держать Настасьи и выдвинет сразу ха-

* Слово «враждебную», неверно воспроизведенное в публикации писем Чайковского к Э. К. Павловской (сборник «Чайковский на московской сцене»), уточнено по автографу.

ракетными штрихами скрытую силу нравственной красоты ее. Он и я, а потом вы (если вы примиритесь с ролью) сделаем так, что в последнем акте все плакать будут. Что касается кики и наряда — то можно ли об этом думать? Мы сделаем и придумаем так, чтобы ничего нарушающего требование строжайшего изящества не было. Точно, будто, если Савина была дурно одета, — так и вам это нужно.

Не знаю, дорогая моя Эмилия Карловна, измените ли вы свое мнение о Чародейке, когда она будет перенесена в либретто, сделанное по новому плану и с новыми требованиями, — но так, как я себе представляю эту роль, т. е., значит, так, как она будет в опере, — роль эта должна, мне кажется, вам нравиться и вы должны быть в ней превосходны. Прельстившись Чародейкой, я несколько не изменил коренной потребности моей души иллюстрировать музыкой то, про что Гете говорит: *Das ewig Weibli-*

che zieht uns hinan! * То обстоятельство, что могучая красота женственности скрывается у Настасьи очень долго в оболочке гулящей бабы, скорее усугубляет сценическую привлекательность ее. Отчего вы любите роль Травяты? Отчего вы должны любить Кармен? Оттого что в этих образах под грубой формой чувствуется красота и сила. Уверяю вас, что вы и Чародейку полюбите. Об других действующих лицах не буду много распространяться. Но скажу вам, что княгиня у меня будет тоже в своем роде сильной натурой. Если вы поняли этот характер только как тип ревнивой влюбленной старухи, то, значит, эта роль была скверно исполнена. Она ревнива не к личности князя, а к своему княжескому достоинству; она, одним словом, бешеная аристократка, помешанная на соблюдении чести рода, и

* «Вечно женственное влечет нас» (из «Фауста»).

готова отдать ради нее жизнь и идти на преступление.

Э. К. Павловская (1856—1935) — певица и преподавательница пения; заслуженная артистка РСФСР. Первая исполнительница ролей Марии в «Мазепе» и Кумы в «Чародейке».

36

*(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 27 сентября 1885 г.).*

...Есть нечто неудержимое, влекущее всех композиторов к опере: это то, что только она одна дает вам средство сообщаться с массами публики. Мой «Манфред»¹ будет сыгран раз-другой и надолго скроется, и никто, кроме горсти знатоков, посещающих симфонические концерты, не узнает его. Тогда как опера, и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях — всего народа. Я думаю, что в этом стремлении нет ни-

чего предосудительного, т. е. что не тщеславие руководило Шуманом, когда он писал «Геновефу»², или Бетховеном, когда он сочинял своего «Фиделио», а естественное побуждение расширить круг своих слушателей, действовать на сердца по возможности большего числа людей. Не следует только при этом гоняться за внешними эффектами, а выбирать сюжеты, имеющие художественную цену, интересующие и задевающие за живое.

¹ «Манфред» — симфония Чайковского, написанная в 1885 г.

² «Геновефа» — единственная опера Шумана.

37

*(Из письма к М. М. Ипполитову-Иванову
от 6 декабря 1885 г.).*

...За «Мазепу» благодарю вас горячо и искренно. Никто лучше меня не поймет, каких трудов стоило разучить и поставить оперу, рассчитанную на большие массы, с

вашими ограниченными ресурсами. Брат и жена его (которые живут в Тифлисе) писали мне, что опера прошла превосходно, — а ведь они слышали ее в Москве и Петербурге.

Я давно мечтаю для оперы найти не сильно драматический сюжет и написать такую вещь, которая бы подходила к средствам провинциальных сцен...

М. М. Ипполитов-Иванов (1859—1935) — композитор и видный музыкальный деятель. В 1880-х гг. руководил Тифлисским отделением Русского музыкального общества и дирижировал в тифлисской опере.

38

*(Из письма к И. В. Шпажинскому
от 30 января 1886 г.).*

Дорогой и добрейший Ипполит Васильевич!

Мне не терпится: я не в состоянии дожидаться еще две недели и принужден письменно высказать вам то, что у меня

лежит на сердце. Да оно и удобнее, ибо письмом моим я przygotowлю вас к беседе, которую мы поведем при свидании. Вот в чем дело.

Я пришел к убеждению, что «Чародейка» должна быть в четырех, а не в пяти действиях...

До сих пор ваше либретто образцовое (т. е. образцовость я принимаю не в общелитературном смысле, а в смысле оперной техники). В первом действии ловкая экспозиция сюжета, превосходная бытовая картина народной жизни, живость и интерес действия. Во втором драма, к которой нас подготовило первое действие, завязывается; взаимное отношение действующих лиц и их характеры высказаны с надлежащей силой и ясностью; действие быстро стремится к вершине. Третье действие и есть вершина драмы; тут музыкант должен быть настроен очень высоко; напряжение его крайнее; это высокое настроение, это напряжение должны отразиться на слушателе; чувствуется неминуе-

мость сложной и ужасной катастрофы. За сим четвертый акт должен быть посвящен именно этой катастрофе, после которой слушатель-зритель выйдет из театра потрясенный, но примиренный и удовлетворенный. После великолепных, страшных и страстных двух сцен третьего акта я чувствую, что могу... удачно написать еще одно только действие. У меня нехватит красок, нехватит вдохновения на то, чтобы еще в течение двух целых действий иллюстрировать музыкой ряд таких сильно драматических сцен, которые имеются у вас в двух последних действиях драмы. Если вы настаите на пяти действиях, то я, конечно, уступаю вам, но знаю наверно, что это будет ко вреду оперы. Никакой слушатель, как бы он ни любил музыку вообще, как бы он ни сочувствовал вам как драматическому автору, мне как музыканту, не может не вынести из этих пяти действий чувства крайнего утомления и пресыщенности, — а это убийственно для

успеха оперы. В драме вы имеете возможность возбудить притупившийся интерес какими-нибудь бытовыми сценками, блестящими языком, ловко прилаженными эпизодами, не имеющими прямого отношения к ходу действия. В опере (для которой все это доступно лишь в некоторой степени) необходима сжатость и быстрота действия, — иначе ни у автора-музыканта не хватит сил написать, ни у слушателя внимательно дослушать.

Мое несчастье в том, что мне трудно набрать аргументов, чтобы убедить вас. Я дошел до глубокого убеждения в необходимости ограничиться четырьмя действиями не путем рассуждения, а на основании непреложно верного музыкального инстинкта. Я не говорю, что вообще опера не может быть пятиактная, но в данном только случае. Сюжет «Чародейки» таков, что из него нельзя сделать пятиактной оперы. Повторяю, если вы решительно восстанете против моего предложения, я буду вам повиноваться, —

но ничего хорошего из этого не выйдет, ибо я сделаю над собой, над своим авторским чувством насилие, — а при насилии и музыка будет проникнута характером вымученности. Но я вас прошу, умоляю не сердиться на меня или посердиться немножко и потом, постаравшись стать на мою музыкантскую точку зрения, согласиться с моими доводами...

Княгиня, конечно, должна убить Куму; между Князем и сыном, конечно, должна произойти вражда, борьба и гибель, — но где все это будет, как, при какой обстановке? — это только вы одни можете придумать. Нужно только, чтобы все это произошло не в палатах Князя и не у Кумы, а где-нибудь в нейтральном месте. Нельзя ли, чтобы все главные действующие лица столкнулись, например, у старца, к которому Княгиня пойдет за ядом? Не может ли Кума быть хитростью заманена Княгиней (причем Мамыров будет орудием ее)? Нельзя ли сделать так, чтобы траге-

дия закончилась всенародно? Как сделать, чтобы н а р о д при этом был?

И. В. Шпажинский (1845—1917) — второстепенный драматург, автор трагедии «Чародейка» (1884), на основе которой он написал либретто для одноименной оперы Чайковского.

39

*(Из письма к М. М. Ипполитову-Иванову
от 7 июля 1886 г.).*

...Очень, очень рад, что вам хорошо живется в деревне и что опера «Руфь» подвигается... Не сомневаюсь ни минуты, что по музыке эта опера будет весьма удачна, поэтична, трогательна, — но сделайте, пожалуйста, все возможное, чтобы в сценическом отношении она была сценична и занимательна. Сценичность я понимаю совсем не в нагромождении эффектов, а в том, чтобы происходящее на сцене трогало и вызывало участие зрителей. Библейская идиллия, выбранная вами сюжетом, имеет бездну прелести. Но этого недостаточно: нужно, чтобы не было растянутости, чтобы

интерес действия не охлаждался, чтобы разделение на сцены было сделано обдуманно. Я долго воображал, что много о сценичности нечего думать, что музыка свое возьмет, несмотря на все недостатки либретто. Теперь опыт научил меня, что для успеха и прочности судьбы оперы необходимо как можно внимательнее относиться к подробностям сцены.

40

*(Из письма к М. И. Чайковскому
от 14 ноября 1886 г.).*

...«Ундина»¹ мне так симпатична, что мне кажется, я без труда напишу музыку к декабрю². Ведь это не опера. Лишь бы здоровым быть.

¹ «Ундина» (по Жуковскому) — один из неосуществившихся балетных замыслов Чайковского. См. примечание к № 15.

² Имеется в виду декабрь следующего, 1887 года. До лета 1887 года Чайковский предполагал закончить оперу «Чародейка» и после этого написать балет, с тем, чтобы в декабре он уже шел на сцене Мариинского театра.

*(Из письма к жене И. В. Шпажинского,
Ю. П. Шпажинской, от 10 апреля 1887 г.).*

...Третье действие [«Чародейки»]... самое легкое, самое любимое и приятное для меня. А четвертое!!! О, сколько усилий и труда оно мне будет стоить. Между нами будь сказано (не говорите Ипполиту Васильевичу), я не люблю это действие или, лучше сказать, разлюбил. Оно скомкано, искусственно склеено, длинно, сложно и страшно мрачно!

*(Из письма к Э. К. Павловской
от 30 июля 1887 г.).*

...Горю нетерпением поговорить с вами, хотя бы письменно, о низкой тесситуре * дуэта с Княжицем. Прочитав ваше письмо, я начал подробно штудировать эту сцену, и представьте, все-таки не понимаю, поче-

* Тесситура—расположение мелодии в той или иной части регистра. Различают высокую, среднюю и низкую тесситуру.

му вы ее находите низкой, т. е. если оно и так, то виноват не я (мне кажется), а сцена. Только в конце страсть вполне высказывается: вначале все речи Настасьи спокойны, слегка насмешливы; потом любовь выражается робко, нежно — словом, речи ее таковы, что нет повода для высоких нот. Как только чувство берет верх над сковывающей ее робостью, так тотчас и tessitura выше. Впрочем, вы с своей точки зрения совершенно правы, т. е. оказалось, что я написал для вас утомительно, неудобно, хотя, видит бог, желал вам угодить.

43

(Из письма к ней же от 11 сентября 1887 г.).

Голубушка Эмилия Карловна!

Я боюсь за дуэтик ваш с Княгиней... и подумываю, не выкинуть ли его? Он на спевке звучал скверно. Выкинуть его очень легко...

Но тогда успеет ли Княгиня зачерпнуть воды, налить яд и подать Куме?.. Что вы

думаете об этом? При случае спросите Направника! Что он скажет? А я бы не-
прочь выкинуть.

¹ В ответном письме от 17 сентября 1887 г. Э. К. Павловская писала: «Я передала М. А. Славинной (исполнительнице роли Княгини) ваше желание купюровать дуэт IV действия. Она нашла, что времени будет достаточно (зачерпнуть воды), и просила передать, что эта купюра ее несколько не стесняет... Что касается меня лично, то я нахожу эту купюру основательной: для таких дуэтов нужна исключительная чистота интонации, и я вполне согласна с вами, что он у нас звучит нехорошо и очень некрасиво».

44

*(Из письма к И. В. Шпажинскому
от 25 сентября 1887 г.).*

...Обыкновенно, написав оперу начерно, я ее инструментую, причем, относясь к давно уже набросанному критически, меняю, сокращаю и т. д. После того делаю клавираусцуг, печатаю и пускаю в публику. С «Чародейкой» вследствие особенных об-

стоятельств пришлось поступить иначе. Я должен был в прошлом году во время репетиций «Черевичек» и среди московской суеты поспешно делать клавир-аусцуг. Не было возможности работать спокойно и обдуманно. Смутно я чувствовал в иных местах растянutosть, излишек музыки, способный утомить и охладить слушателя,—но поневоле отказался от обдумывания, а сплошь редактировал начисто черновые наброски. Затем, когда я принялся за инструментовку, мне уже нельзя было ничего изменять, ибо клавир-аусцуг был уже напечатан. В течение лета я постоянно терзался мыслью о том, что последняя сцена 3-го действия и все четвертое страдают невыносимыми длиннотами. 8-го сентября во время первой общей севки я отлично заметил, когда прекратилось симпатическое отношение всех присутствовавших к опере и когда началось мрачное молчание, какое-то тоскливое недоумение. Началось оно в любовной сцене Княжича с Кумой. Когда Юрий чуть ли

не в третий раз собирается уйти и все-таки не уходит, а музыка все идет и идет, мне сделалось немножко стыдно; я неотразимо точно ощутил то самое, что впоследствии должны бы были почувствовать слушатели, т. е. тоску, упадок интереса и желание поскорей дотянуть до конца. Тем не менее, хотя я и превосходно заметил, как все неодобрительно шептались, мне никто ничего не сказал. Уж когда все кончилось, Павловская решилась исполнить поручение И. А. Всеволожского¹, который убедительно просил ее как-нибудь поделкатнее уговорить меня сократить бесконечно длинный дуэт. Тут все без исключения обрадовались и начали мне доказывать то, что и сам я отлично знал, хотя и убаюкивал себя надеждой, что, может быть, я ошибался.

Что касается четвертого акта, то я, несмотря на всю его сценичность, давно свыкся с мыслью, что он слишком длинен (ровно час!!!) и что купюры будут неизбежны.

Конечно, было очень тяжело и грустно решиться на переделки, но ради успеха оперы, которого я страстно желаю, я решился, удалился в Майданово и придумал превосходнейшие сокращения, благодаря которым сцена третьего действия страшно выиграет, интерес слушателя будет все время *crescendo* и все существенное, все хорошее останется.

Сокращения в четвертом действии оказались тоже совсем не так трудны, как я ожидал. Словом, оперой, в теперешнем виде ее, я совершенно доволен и знаю, что нигде не будет такого момента, когда зритель почувствует себя утомленным. Убедительно прошу вас, дорогой друг, не протестовать против моих сокращений, не сетовать на то, что кое-какие строчки вашего текста останутся без музыки. Поверьте, что все это к нашей обоюдной пользе.

Славина² просит меня написать ариозо в первой сцене второго действия и сетует так же, как и вы, что я выпустил 9

строчек из вашего первоначального текста.
Вот эти строчки:

Почуяв солнечный восход,
Уж пташки весело щебечут,
И звон над мирною землей
В сиянье утра благовестный
Спокойно льется. А во мне
Ни света нет, и нет покоя.
Начнешь пред ликами святыми,
С постели встав, читать молитвы,
А мысль свое, и мрак на сердце.

Ни один музыкант в мире не может на подобный текст написать арию, ариозо, кантилену, что бы то ни было певучее в симметрическом ритме. Эти слова требуют речитативной музыки, которую я было и написал, но скоро почувствовал, что для экономии, для музыкального равновесия всей сцены она лишняя. Итак, если вам хочется, чтобы я исполнил желание Славиной, вам нужно написать 12 или 16 строчек, по возможности рифмованных и чисто лирического свойства. Подобные тексты самые трудные для либреттиста, ибо тут совершенно невозможно избежать об-

щих мест, вроде следующих: «тоска мне
гложет сердце, изныла грудь», «о, боже
правый», «о, горе, горе», «зачем страдать
мне суждено» и т. д. до бесконечности. Все
искусство в том, чтобы эти неизбежные
лирические излияния не были банальны, и
всёконечно, вы можете не только избег-
нуть банальности, но и очень красивые
стихи придумать. Буду ждать, как вы ре-
шите.

¹ И. А. Всеволожский (1835—1909) — дирек-
тор императорских театров.

² М. А. Славина (род. в 1858 г.) — певица,
артистка Марининского театра.

45

*(Из письма к Ю. П. Шпажинской
от 28 октября 1887 г.).*

...«Чародейка» мало нравится, и ви-
на в том как на мне, так и, главным обра-
зом, на Ипполите Васильевиче. Он отлич-
но знает сцену, но к оперным требованиям
еще мало прилачился. У него слишком
много слов, слишком преобладает раз-

г о в о р над лиризмом. Как я ни сокращал его текст, какие я ни принужден был сделать купюры, но в общем все сцены вышли растянуты. Но во многом и я виноват. Я несколько не прихожу в отчаяние и думаю, что это опера, к которой нужно привыкнуть; впоследствии она утвердится в репертуаре, когда публика прислушается (Не сообщайте Ипполиту Васильевичу моего мнения о причине недостаточного успеха; я этого, кроме вас, не сказал никому и не хочу огорчать его).

46

(Из письма к ней же от 9 мая 1888 г.).

...Одного контраста мало для оперного сюжета: нужны живые лица, трогательные положения...

Хотелось бы мне написать оперу небольшую, в трех действиях, с сюжетом характера интимного, где бы раздолье было для лирических излияний.

(Из письма к К. К. Романову
от 30 мая 1888 г.).

...«Капитанскую дочку» я не пишу и вряд ли когда-нибудь напишу. По зрелом обдумании я пришел к заключению, что этот сюжет не оперный. Он слишком дробен, требует слишком многих не подлежащих музыкальному воспроизведению разговоров, разъяснений и действий. Кроме того, героиня, Мария Ивановна, недостаточно интересна и характерна, ибо она безупречно добрая и честная девушка и больше ничего, а этого для музыки недостаточно. При распределении сюжета на действия и картины оказалось, что таковых потребуются ужасно много, как бы ни заботиться о краткости. Но самое важное препятствие (для меня, по крайней мере, ибо весьма возможно, что другому оно бы несколько не мешало) — это Пугачев, пугачевщина, Берда и все эти Хлопуши, Чижи и т. п. Чувствую себя бессильным их художественно воспроизвести музыкальными красками.

Быть может, задача и выполнима, но она не по мне. Наконец, несмотря на самые благоприятные условия, я не думаю, чтобы оказалось возможным появление на сцене Пугачева. Ведь без него обойтись нельзя, а изображать его приходится таким, каким он у Пушкина, т. е. в сущности удивительно симпатичным злодеем. Думаю, что как бы цензура ни оказалась благосклонной, она затруднится пропустить такое сценическое представление, из коего зритель уходит совершенно очарованный Пугачевым. В повести это возможно, — в драме и опере вряд ли, по крайней мере у нас.

48

*(Из письма к И. А. Всеволожскому
от 13 августа 1888 г.).*

...Я решительно отказываюсь от «К а п и-
т а н с к о й д о ч к и», по крайней мере в
том виде, как распланировал сюжет этот
Шпажинский. Во 1-х, он решительно отка-
зывается сделать его иначе, а между тем

у него вышла совершенно невозможная по длительности опера, в шести действиях, с массой картин, с столь дробным, сложным действием, что у меня бы целой остальной жизни не хватило на сочинение ко всему этому музыки. Во 2-х, сам не знаю почему, но я охладел не к «Капитанской дочке» именно, а ко всем сюжетам *terre à terre* *]. С некоторых пор испытываю стремление к сюжетам не от мира сего, к таким, где варенья не варят, людей не вешают, мазурки не танцуют, не пьянствуют, не подают прощений и т. д. и т. д.

В 1888 г. Чайковский задумывает, но не осуществляет, оперу «Влюбленная баядерка» на сюжет Гёте, по сценарию Шпагинского, в 1889 г. пишет балет «Спящая красавица» по сказке Ш. Перро и совместно с А. П. Чеховым проектирует оперу «Бэла» по Лермонтову. В конце 1889 г. останавливается на сюжете «Пиковой дамы».

* Сюжеты *terre à terre* (фр.) — чрезмерно прозаические.

*(Из письма к М. И. Чайковскому
от 23 января 1890 г.).*

...Либретто [первого действия «Пиковой дамы»] ты сделал очень хорошо, но есть недостаток: многословие. Пожалуйста, будь как можно короче и лаконичнее. Кое-что пропускаю. Стих иногда совсем хорош, иногда жестковат, иногда даже очень: например, «целый 6 день гулять». Частица «бы» не может находиться после «и» с краткой. Почему? объяснить не могу. Но в общем, скажу, положив руку на сердце, что либретто превосходно и видно, что ты знаешь музыку и музыкальные требования, а это для либреттиста весьма важно.

(Из письма к нему же от 2 февраля 1890 г.).

...Картина смерти Пиковой дамы отлично и весьма музыкально составлена. Вообще я тобой как либреттистом очень доволен, но только не упускай из виду крат-

кость и избегай всячески многословия. Этот грешок местами есть, впрочем, больше в предыдущей, т. е. первой картине второго действия. Много думал я насчет картины на набережной. Ты и Ларош¹ безусловно против нее, — а я, несмотря на желание иметь как можно меньше картин и стремясь к сжатости, боюсь, что без этой картины все третье действие будет без женщин, — а это скучно. Кроме того, нужно, чтобы зритель знал, что случилось с Лизой. Закончить ее роль четвертой картиной нельзя...

¹ Г. А. Ларош (1845—1904) — музыкальный критик.

51

(Из письма к нему же от 25 февраля 1890 г.).

...У меня соло после дуэта поет не Лиза, а Полина. Это я сделал для того, чтобы выдвинуть партию Полины, а также, чтобы дать послушать контральто, который выдвинет все дальнейшее пение Лизы — сопрано.

...Мне ужасно нравится, как ты переделал слова Германа в капитальной сцене смерти старухи. Пушкинский текст остался почти без изменения, но есть ритм.

52

(Из письма к нему же от 3 марта 1890 г.).

...Оперу кончил три часа тому назад... Самый же конец оперы я сочинил вчера... и когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, то мне до того стало жаль Германа, что я вдруг начал сильно плакать... Потом я сообразил, почему (ибо подобного оплакивания своего героя со мной еще никогда не бывало, и я старался понять, отчего это мне так хочется плакать). Оказывается, Герман не был для меня только предлогом писать ту или другую музыку, — а все время настоящим, живым человеком, притом мне очень симпатичным. Так как Фигнер мне симпатичен и так как я все время воображал Гер-

мана в виде Фигнера,— то я и принимал самое живое участие в его злоключениях. Теперь я думаю, что теплое, живое отношение к герою оперы отразилось на музыке благоприятно...

53

(Из письма к нему же от 19 марта 1890 г.).

...Ровно два месяца тому назад я начал сочинять оперу. Сегодня почти окончил клавираусцуг 2-го действия. Остается еще одно. Это для меня самая ужасная и расстраивающая нервы работа. Писал я оперу с самозабвением и наслаждением; инструментовать наверно буду с удовольствием. Но делать переложение!!! Это для меня что-то ужасное. Ведь все время приходится уродовать то, что написано для оркестра... Моря, или я сильно ошибаюсь, или «Пиковая дама» в самом деле шедевр. Я испытываю в некоторых местах, например, в четвертой картине, которую аранжировал сегодня, такой страх, и ужас, и потрясение,

что не может быть, чтобы слушатели не ощутили хоть часть того же.

54

*(Из письма к И. А. Всеволожскому
от 26 марта 1890 г.).*

...Имею честь доложить, что «Пиковая дама» сочинена... Хотелось бы сказать вам утвердительно, что музыка «Пиковой дамы» удалась мне,— но боюсь, ибо опыт доказывает, что авторы, особенно в первое время после создания нового чада, питают к нему преувеличенное и часто несоответствующее истине пристрастие. Скажу только, что я писал с восторгом, самозабвением и вложил в этот труд всю свою душу.

Позвольте обратить ваше внимание на некоторые подробности относительно обстановки... Буду говорить по порядку.

1) Обращено ли внимание на то, что первая картина происходит в начале апреля и что поэтому деревья должны еще быть лишены листьев?..

2) Для хора мальчиков-солдат в этой картине нужны несколько детских барабанов и несколько детских труб. Трубы эти нужно заказать и следует, чтобы они были настроены совершенно точно в до...

8) В четвертой картине призрак в окне появляется не один раз, как было у брата Модеста в либретто, а два раза.

9) В пятой картине отдаленное панихидное пение должно, мне кажется, исполняться певчими, а не театральным хором. Это будет гораздо характернее.

10) В шестой картине я решительно не сочувствую курантам, подражающим теперешним курантам («Коль славен наш господь в Сионе»). Во-первых, вероятно, при Екатерине куранты если и играли музыку, то другую, а во-вторых, это как-то слишком реально и нехудожественно. Притом же необходимо, чтобы тональность того, что будут играть куранты, согласовалась с предыдущей и последующей музыкой. Таково мое мнение; но если вы находите, что

курранты нужны для эффекта и будете таковые заказывать, то предупреждаю, что они должны играть в тоне E-dur или H-dur. Иначе это будет очень немзыкально. По-моему лучше, если просто колокол пробьет 12 ударов в указанном мною темпе...

Теперь одно очень важное замечание относительно исполнения интермедии. В ней партию Прилепы решительно не может исполнять Лиза... ибо это не вяжется с глубоко трагическим положением Лизы, весьма уже полно и ясно определенным в этой картине.

...Осенью, как только начнутся репетиции, я, разумеется, явлюсь...

55

*(Из письма к К. К. Романову
от 3 августа 1890 г.).*

...Ваши указания на погрешности против декламации [в опере «Пиковая дама»], ве-

роятно, слишком снисходительны. В этом отношении я неисправим. Не думаю, чтобы в речитативе, в диалоге я наделал много промахов этого рода, но в лирических местах, там, где правдивость передачи общего настроения увлекает меня, — я просто не замечаю ошибок, подобных тем, о коих вы упоминаете, и нужно, чтобы кто-нибудь точно указал на них, чтобы я их заметил. Впрочем, надо правду сказать, что у нас к этим подробностям относятся слишком щепетильно. Наши музыкальные критики, упуская часто из виду, что главное в вокальной музыке — правдивость воспроизведения чувств и настроений, — прежде всего ищут неправильных акцентов, не соответствующих устной речи, вообще, всяческих мелких декламационных недосмотров, с каким-то злорадством собирают их и попрекают ими автора с усердием, достойным лучших целей. По этой части особенно отличался и до сих пор при всяком случае отличается г. Кюи. Но... безусловная непогрешимость в отношении музыкальной

декламации есть качество отрицательное и... преувеличивать значение этого качества не следует...

Что касается повторения слов и даже целых фраз, то я должен сказать..., что тут диаметрально расхожусь с вами. Есть случаи, когда такие повторения совершенно естественны и согласны с действительностью. Человек под влиянием аффекта весьма часто повторяет одно и то же восклицание, одну и ту же фразу. Я не нахожу ничего не согласного с истиной в том, что старая, недалняя гувернантка при всяком удобном случае повторяет при нотации * и внушении свой вечный рефрен * о приличиях. Но даже если бы в действительной жизни ничего подобного никогда не случилось, то я нисколько бы не затруднился нагло отступить от реальной истины в пользу истины художественной. Эти две истины совершенно различны, и слишком

* Нотация — здесь в значении выговор; рефрен — припев.

гнаться за первой из них, забывая вторую, я не хочу и не могу, ибо если погоню за реализмом в опере довести до последней крайности, то неминуемо придешь к полному отрицанию самой оперы. Люди, которые вместо того, чтобы говорить, поют, ведь это верх лжи, в неизменном смысле слова.

56

*(Из письма к Э. Ф. Направнику
от 5 августа 1890 г.).*

...Был я у Фигнера¹ и прошел с ним и с Медеей их партия. В некоторых местах... я сделал для него маленькие изменения... Пришлось мне к моему великому огорчению сделать для Фигнера транспонировку *brindisi*² последней картины, ибо он говорит, что в настоящем тоне решительно не может петь. Транспонировка эта мною сделана и находится у Христофорова в виде приложения к опере. Я просил Хри-

стофорова [начальника нотной конторы Петербургской театральной дирекции] отнюдь не заклеивать транспонированный номер, ибо, кто знает, найдутся исполнители, которые споют в настоящем тоне...

...Так как вся опера держится главным образом на исполнителе партии Германа,— то мне, разумеется, очень важно, чтобы Фигнер был как можно более в благоприятных условиях при исполнении оперы на первом представлении. Так как он разучивает оперу вместе с женой, то, конечно, ему удобнее, приятнее и легче будет петь в первый раз с Медеей...

¹ Н. Н. Фигнер (1856—1918) — певец, артист петербургского Мариинского театра, первый исполнитель ролей Германа (в опере «Пиковая дама») и Водемона (в опере «Иоланта»). Медея Фигнер (р. в 1859 г.) — его жена, артистка Мариинского театра, первая исполнительница ролей Лизы и Иоланты.

² Бриндизи (ит.) — застольная песня. В жанре застольной песни написана ария Германа в седьмой картине — «Что наша жизнь?».

*(Из письма к управляющему конторой дирекции
императорских театров В. П. Погожеву
от 6 января 1891 г.).*

...Мне кажется, что я действительно одарен свойством правдиво, искренно и просто выражать музыкой те чувства и настроения, на которые наводит текст. В этом смысле я реалист и коренной русский человек...

...Чуткий любитель музыки судит о ней бесконечно правильное и вернее присяжных музыкантов. Знаете ли, что вся русская пресса очень долго безусловно отрицала во мне вокального композитора и упорно держалась того мнения, что я дальше симфонии идти никуда не могу.

*(Из письма к С. И. Тансеву
от 14 января 1891 г.).*

Милый друг Сергей Иванович!

Отвечаю кратко, ибо боюсь упустить

случай послать на почту, а через полчаса за ней идут.

Вопрос о том, как следует писать оперы, я всегда разрешал, разрешаю и буду разрешать чрезвычайно просто. Их следует писать (впрочем, точно так же, как и все остальное) так, как б о г н а д у ш у п о л о ж и т. Я всегда стремился как можно правдивее, искреннее выразить музыкой то, что имелось в тексте. П р а в д и в о с т ь ж е и и с к р е н н о с т ь не суть результат умствований, а непосредственный продукт внутреннего чувства. Дабы чувство это было живое, теплое, я всегда старался выбирать сюжеты, способные согреть меня. Согреть же меня могут только такие сюжеты, в коих действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я. Поэтому мне невыносимы вагнеровские сюжеты, в коих никакой ч е л о в е ч н о с т и нет; да и такой сюжет, каков твой, с чудовищными злодеяниями, с Евменидами и фатумом в качестве действующего лица, я бы не выбрал¹. Итак, выбравши сюжет и

принявшись за сочинение оперы, я давал полную волю своему чувству, не прибегая ни к рецепту Вагнера, ни к подражанию классическим образцам, ни к стремлению быть оригинальным. При этом я нисколько не препятствовал веяниям духа времени влиять на меня. Я сознаю, что, не будь Вагнера, я бы писал иначе; допускаю, что даже и кучкизм сказывается в моих оперных писаниях; вероятно, и итальянская музыка, которую я страстно любил в детстве, и Глинка, которого я обожал в юности, сильно действовали на меня, не говоря уже про Моцарта. Но я никогда не призывал ни того, ни другого из этих кумиров, а предоставлял им распоряжаться моим музыкальным нутром, как им угодно. Быть может, вследствие такого отношения к делу в моих операх нет прямого указания на принадлежность к той или другой школе. Может быть, нередко та или другая сила превозмогала другие, и я впадал в подражание, но как бы то ни было, все это делалось само собою, и если я в чем уве-

рен, так это в том, что в своих писаниях я являюсь таким, каким меня создал бог и каким меня сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую. Я не изменил себе ни разу. А каков я, хорош или дурен — пусть судят другие.

¹ В это время С. И. Танеев работал над своей оперой «Орестейя» на сюжет древнегреческого драматурга Эсхила.

59

(Письмо к Б. Б. Корсову от 25 июня 1891 г.).

Глубокоуважаемый

Богомир Богомирович!

При самом большом желании я ничего не могу изменить в двух пассажах, на которые вы мне указываете в вашем любезном письме. Эти несколько деталей являются первым выражением лейтмотива трех карт, который в будущем будет очень часто

возвращаться по дальнейшему ходу оперы. Если бы это был простой речитатив или незначительный музыкальный эпизод, я с удовольствием изменил бы его таким образом, чтобы облегчить его для вас, но когда вы познакомитесь с оперой в целом, вы поймете, что я отказываюсь исполнить ваше желание не из каприза или упрямства. На самом деле, это восходящее движение хроматической гаммы вместе с рядом диссонирующих интервалов является тем мотивом, который всегда возвращается, когда дело идет о трех чудодейственных картах, и совершенно необходимо, чтобы этот припев к куплетам баллады оставался неизменным. Убедительно прошу вас изучить вещь в том виде, в каком она написана. Я сомневаюсь, однако, чтобы она так не соответствовала регистру вашего голоса. В сущности, это следует скорее прошептать, про-и-з-н-е-с-т-и т-а-и-н-с-т-в-е-н-н-о, чем пропеть. Кроме того, аккомпанемент в этом месте идет совершенно пианиссимо и вас ни в чем не стеснит. Фраза «Три карты, три

карты, три карты» является чем-то вроде речитатива, который вы прекрасно сможете воспроизвести, несмотря на низкий тон мелодии. И чем больше вы будете заглушать ваш голос, как человек, рассказывающий что-то таинственное и страшное, тем более вы произведете впечатление в конце баллады, где тот же припев поется на более сильной октаве вашего лучшего регистра. Я уверен, что после зрелого размышления об этом вопросе и особенно, когда вы будете знать всю оперу и ее инструментровку, очень тонкую (беру смелость вам это сказать), вы измените ваше мнение о том, что я заставляю петь баритона несколько тактов на очень низком регистре.

Примите уверение в моем искреннем уважении и не сердитесь на меня.

П. Чайковский.

Б. Б. Корсов—сценический псевдоним Г. Г. Геринга (1845—1920)—певец, с 1882 по 1905 гг. артист Московского Большого театра; первый исполнитель ролей Беса (в опере «Черевички») и Мазепы, первый в Москве исполнитель ролей князя Курлятева (в опере «Чародейка») и Томского

(в опере «Пиковая дама»). Письмо Чайковского связано с подготовкой постановки, состоявшейся в Большом театре 4 ноября 1891 г.

60

*(Из письма к племяннику, В. Л. Давыдову,
от 22 июля 1891 г.).*

...Скажи Модесту, что чем более я углубляюсь в сочинение музыки к «Иоланте», тем более восхищаюсь качествами его либретто. Отлично сделано, а стихи местами очень, очень красивы.

61

*(Из письма к М. И. Чайковскому
от 25 июля 1891 г.).*

...Либретто прекрасно. Есть один недостаток, в коем ты не виноват. Я нахожу, что после дуэта о свете... слишком мало музыки, а все разъяснение действия. Боюсь, не будет ли скучно... Я начал не с начала, а со сцены между Иолантой и Водемоном. Ты отлично сделал эту сцену...

(Из письма к К. Ф. Вальцу,
написанного летом 1891 г.).

...В а т а н а б е¹ прочел с живейшим удовольствием. Сюжет очаровательный, в высшей степени поэтический и в то же время эффектный. Писать к нему музыку готов с величайшей охотой, но с следующими условиями. 1) В а т а н а б е будет балетом-феерией, а не оперой-балетом. Я совершенно не допускаю и не понимаю тот неопределенный и несимпатичный род искусства, который называется оперой-балетом. Что-нибудь одно: или мои персонажи будут петь, или они будут мимировать. То и другое вместе совершенно невыносимо для меня. Как опера В а т а н а б е для меня сюжет неподходящий, ибо фантастический элемент в опере я допускаю лишь настолько, чтобы он не мешал действовать настоящим, простым людям, с их простыми человеческими страстями и чувствами. Но заставить петь П р и н ц а С о л н ц а я решительно не могу. Петь

могут только люди или же, пожалуй, ангелы и демоны, вмешавшиеся в людские дела наравне с людьми. Да, кроме того, и Ватанабе, и Гатани, и Нао-Шик суть для меня существа вне реального мира, и я решительно затрудняюсь правдиво изобразить их иначе, как симфонически. Поэтому я смотрю на Ватанабе, как на превосходный балетный сюжет, и готов написать к этому необычайно удачно выбранному и распланированному сюжету хорошую по мере сил музыку.

2) Приняться за сочинение музыки к балету-феерии Ватанабе я могу не ранее, как окончу сочиняемые теперь мною балет и оперу². Словом, она может быть готова только к сезону 1893—1894 года, через два года.

Как опера Ватанабе имеет для меня еще то неудобство, что в сюжете ее играет большую роль отсутствие света, солнца, — а это как раз главный мотив сюжета моей последней, сочиняемой теперь оперы.

¹ «Ватанабе» — программа оперы-балета на тему японской сказки. Предложена Чайковскому К. Ф. Вальцем (1846—1929), главным машинистом сцены и декоратором Московского Большого театра.

² Речь идет о «Щелкунчике» и «Иоланте».

63

*(Из письма к драматургу и актеру
А. Ф. Федотову от 21 февраля 1892 г.).*

...Как материал для оперы — драма ваша [«В Шильонском замке»], по всей вероятности, имеет большую цену, но не для меня. Вследствие особенностей моей артистической индивидуальности я могу с любовью и увлечением писать музыку на сюжет хотя бы и нисколько не эффектный, — лишь бы действующие лица внушали мне живое сочувствие, лишь бы я любил их, жалел, как любят и жалеют живых людей. Ваши действующие лица оставляют меня холодным и скорее возбуждают враждебное чувство. Герцог — весьма антипатичный самодур; Иоганна зла; злодейство ее внушает мне тем более омерзе-

ние, что оно несколько не нужно, ибо жертва ее и без того приговорена к смерти. Герцогиня, пожалуй, жалка, но лишь потоплику, поколику жалки все чахоточные, умирающие в молодости. Любви ее к бездушному, жестокому тирану — я нимало не сочувствую. Остается Бонивар. Он прекрасен, — но и в нем я горячего участия не принимаю, ибо мне неизвестно, где и когда он выказал ту любовь и самоотвержение по отношению к родине, за которые страдает *. Наконец, и самое положение его (невольного приживальщика) как-то странно и мало мотивировано. Очень хороша у вас сцена, когда, прикованный к столбу, он философствует, прерывая себя созерцанием ласточек, цветов, природы. Но философствование музыкальной иллюстрации не поддается. Затем мне ненавистны, как задача для воспроизведения в звуках, всякие сражения, приступы, атаки и т. д., —

* Т. е. я хочу сказать, что для зрителя неясно, в чем героизм Бонивара. *Примеч. П. И. Чайковского.*

а без них в данном случае не обойдешься. Наконец, немалым препятствием служит и то обстоятельство, что я вообще сюжетов иностранных избегаю, ибо только русского человека, русскую девушку, женщину я знаю и обнимаю. Средневековые герцоги, рыцари, дамы пленяют мое воображение,—но не сердце, а где сердце не затронуто,—не может быть музыки...

Ради бога, простите за резкость и грубость, с которой я отзываюсь о предложенной вами канве для оперы. Но мое музыкальное суждение ведь несколько не умаляет литературных достоинств драмы. Я сужу с оперной точки зрения.

64

(Из беседы с П. И. Чайковским,
напечатанной в журнале «Петербургская жизнь»
12 ноября 1892 г.).

...Восемь лет назад мне попала в руки книжка «Русского вестника», в которой была помещена одноактная драма датского писателя Генриха Герца, в переводе Ф. Мил-

лера, под названием «Дочь короля Рене». Сюжет этот очаровал меня своей поэтичностью, оригинальностью и обилием лирических моментов. Я тогда же дал себе слово когда-нибудь положить его на музыку. Вследствие различных препятствий, лишь в прошлом году я мог осуществить свое решение.

65

*(Из письма к М. И. Чайковскому
от 5 февраля 1893 г.).*

...Подумай в свободное время о либретто. Что-нибудь оригинальное и глубоко трогательное... Но нужно, чтобы сюжет оперный глубоко затронул меня...

66

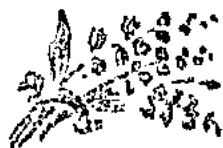
*(Из письма к племяннику, В. Л. Давыдову,
от 11 февраля 1893 г.).*

...Скажи, пожалуйста, Моде, что мне ужасно досадно, что пропало письмо, в котором я воздавал хвалу его «Налю и Да-

маянти»¹... Я нахожу его либретто очень искусно сделанным, но мне этот сюжет не особенно по сердцу. Слишком далеко от жизни. Мне нужен сюжет вроде «Сельской чести»².

¹ Либретто по индийской сказке, переложенной В. А. Жуковским. Сделано для композитора А. С. Аренского, написавшего в дальнейшем на либретто М. И. Чайковского оперу под тем же названием.

² Опера итальянского композитора Р. Масканьи (1863—1945), впервые поставленная в 1890 г. Чайковский видел ее в Варшаве 30 декабря 1891 г. и нашел, что она «в самом деле очень замечательна и особенно по удивительно удачному выбору сюжета».







*(Из музыкального фельетона «Возобновление
«Руслана и Людмилы», напечатанного в газете
«Русские ведомости» 17 сентября 1872 г.).*

Корифеи русской музыкальной критики, единодушно поставившие имя Глинки во главе самостоятельной русской школы и вместе с тем наряду с именами величайших композиторов всех времен и народов, резко расходятся однако же между собою относительно двух величайших произведений нашего гениального музыканта — его обеих опер. Одни из них с Серовым во главе открыто стали на стороне первой оперы... Драмы в «Руслане» нет, доказывал Серов. Либретто этой оперы сложено

из пестрых лоскутков, сшитых на живую нитку. Множество отдельных эпизодов, не имеющих связи, чередующихся без всякой последовательности; отсутствие характеров и драматических положений в ходе действия; несостоятельность либретто как в чисто литературном отношении, так и со стороны исторической и бытовой правды,— все это парализует полноту художественного наслаждения... Напротив, в «Жизни за царя» есть и трагическая ситуация Сусанина, в котором внутренняя борьба между чувствами семьянина и гражданским долгом оканчивается трогательным торжеством последнего, доводящим героя до безусловного самопожертвования за благо своей страны; есть интерес контраста между двумя... национальностями, словом, несмотря на слабость либретто в смысле литературной техники, есть в этой опере,— кроме обилия музыкальных элементов, вызвавших из души великого художника столько немеркнущих красот,— драматическое движение, согласно эстети-

ческим законам постоянно усложняющееся и заключенное всепримиряющим актом смерти. Итак, по мнению Серова и его адептов, «Жизнь за царя» есть опера и притом превосходная, а «Руслан» — ряд прелестных иллюстраций к фантастическим сценам наивной поэмы Пушкина.

Совершенно противоположное утверждает другая группа представителей нашего музыкального мира, названных Серовым «русланистами»... В «Руслане», говорят эти [критики],— Глинка проявил в сравнении с первой оперой высшую силу творчества, он явился здесь во всеоружии зрелого мастерства и пошел по новым путям искусства, им впервые указанным. В «Руслане», по их мнению, Глинка заявил себя смелым новатором, сбросившим с себя узы рутины и условности, тогда как в «Жизни за царя» он еще подчиняется формам старым и лишь в границах этих отживших форм являет сильный, оригинальный, но не вполне еще сложившийся творческий дар.

Сравнивая эти два резко расходящиеся мнения, делая попытки примирить их, нельзя не прийти к заключению, что критика Серова глубже, рациональнее... Он нисколько не отрицает несомненных преимуществ «Руслана»: музыкального материала в последнем больше, и он лучшего качества. Но известно, что крупные произведения искусства ценятся не столько по силе непосредственного творчества, в них проявившегося, сколько по совершенству форм, в которые вылилась эта сила, по равновесию частей, по удачному слиянию идеи с ее внешним выражением.

...Если разбирать «Руслана» с исключительно музыкальной стороны, то придется только удивляться разнообразию и богатству его музыкальных прелестей. Увертюра, огненно-пылкая, блестящая, торжественно-веселая, лишь в самом конце эффектно омраченная гаммой из целых тонов, намекающей на чары Черномора,— открывает ряд превосходных музыкальных пьес, не связанных, к сожалению, един-

ством драматического движения. Ограниченные пределы газетного фельетона не позволяют мне распространиться о музыке «Руслана», для этого потребовалась бы обширная статья. Поэтому ограничусь только кратким указанием на лучшие места в опере.

Сюда относится, во-первых, большая, эпического характера интродукция первого действия с прелестною песнью Баяна, сопровождаемой аккомпанементом арфы и фортепиано. В этой интродукции, к сожалению, сделана ампутация целой средней части, каковое обстоятельство весьма ее обезображивает, так как длинное, массивное стретто, которым интродукция заключается, уже не соответствует урезанной форме целого...

Затем в этом действии превосходен ансамбль, в котором такое чарующее впечатление производит страстная мелодия хозарского князя «Брег далекий, брег желанный!» После похищения Людмилы, сопровождаемого громом и внезапным мра-

ком, следует канон, в котором действующие лица с потрясающею правдою выражают общее всем чувство ужаса и недоумения. Здесь Глинка явил изумительный образец своей громадной техники; весь этот канон построен на педали, т. е. на выдерживаемом в басу, в течение всей пьесы, звуке ES, периодически появляющемся на втором ударе такта в пиччатом басов и виолончелей.

Второе действие состоит из трех эпизодов: баллады благодетельного волшебника Финна, сцены труса-Фарлафа с Наинной и, наконец, большой героической арии Руслана в мертвом поле, охраняемом головой великана. Особенно замечателен из этих трех номеров первый: баллада Финна. Темою для баллады Глинка взял коротенькую [финскую] песенку, которую он проводит через длинное последование множества вариаций, полных контрапунктического интереса и еще украшенных всеми богатствами самой блестящей инструментовки. Но достоинства всех этих трех номеров меркнут

в сравнении с глубоко вдохновенной, маленькой прелюдией, открывающей второе действие. В сжатой, совершенно оригинальной форме этого антракта Глинка сумел размашистыми, сильными штрихами, свойственными лишь великим творцам, с поразительной художественною правдой нарисовать нам в одно и то же время: страх Фарлафа перед старушкой волшебницей, томление тоскующего Руслана и скорбь фантастической головы великана. Если б Глинка ничего не написал кроме этой коротенькой пьесы, то музыкальный ценитель ради нее одной должен был бы причислить его к первейшим музыкальным дарованиям.

В третьем акте упомяну о хоре дев в замке Наины, как и баллада Финна, состоящем из ряда превосходных вариаций на одну тему, а также о знаменитой арии Ратмира «И жар и зной», в которой Глинке удалось окрасить в особенности анданте этой арии чисто восточной негой и страстностью.

Четвертый акт переносит нас в заколдованный мир великолепного сада Черномора. Музыка этого действия представляет нам цепь музыкальных чудес, совершенно подавляющих слушателя. Обе арии скупчающей Людмилы, прерываемые из-за кулис хором цветов, марш Черномора, танцы дев, лезгинка, хор «Кто победит», — все это первоклассные, неподражаемые образцы музыкального творчества.

...В пятом акте отмечу арию Ратмира, прелестный хор «Ах ты, свет Людмила», и финал оперы, массивного, торжественно ликующего характера.

Относительно слабыми местами оперы следует признать первую арию Людмилы и танцы третьего действия, написанные, хотя и мило, но в казенно-балетном стиле. Эти два темные пятнышка на светлом горизонте музыки «Руслана» — почти незаметны. Гораздо важнее общий недостаток оперы Глинки, который проистекает из самых ее достоинств. Я ничего не скажу особенно парадоксального, если замечу, что

музыка Глинки слишком хороша. Нельзя безнаказанно отрешаться от практических условий сценичности, легкости вокального исполнения и множества других маленьких соображений, весьма сильно, однако, влияющих на успех произведения. И самые великие художники должны уметь сдерживать необузданность своего вдохновения, если она увлекает их слишком далеко от тех условных форм, на которых зиждется удобоисполнимость, а следовательно и успех! Так, например, Глинка вовсе не имел в виду, что певцы исполнители очень редко бывают основательными музыкантами; а между тем его ансамбли до чрезвычайности трудны и, для успешного их исполнения, нужны или непогрешимо-твердые певцы, или же такое множество подготовительных спевков и репетиций, какое при наших театральных распорядках невозможно. Укажу, например, на трио в третьем акте, где сбивчивый аккомпанемент квинтолями и сложность модуляции чрезвычайно затрудняют даже и самых умелых певцов.

...Или, например, хор цветов? Из каких идеально изящных индивидуумов, из какой коллекции избранных голосов должен состоять хор, чтобы сколько-нибудь удовлетворительно исполнить эту небесно-поэтическую, эфирно-прозрачную музыку! Ведь пение цветов,— это как бы музыкальное изображение их благоухания...

68

*(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 5 июля 1880 г.).*

...Какое исключительное явление Глинка! Когда читаешь его мемуары... когда проигрываешь его мелкие пьесы, никак нельзя поверить, что то и другое написано тем же человеком, который создал, например, архигениальное, стоящее наряду с высочайшими произведениями творческого духа великих гениев, «Славься!» А сколько других удивительных красот в его операх...

*(Из письма к П. И. Юргенсону
от 19 августа 1881 г.).*

...Глинка подобно Бортнянскому учился у басурманов... но только формам. Внутренний же дух его творений, содержание его музыки совершенно самобытное... Глинка... написал действительно русские оперы и создал совершенно новую, если не школу, то хоть шк о л о ч к у музыки, к сфере которой и аз принадлежу и есмь порождение Глинки.

(Из дневника, запись 27 июня 1888 г.).

...Небывалое, изумительное явление в сфере искусства.

...На 34-м году жизни [Глинка] ставит оперу, по гениальности, размаху, новизне и безупречности техники стоящую наряду с самым великим и глубоким, что только есть в искусстве... Глинка вдруг, одним шагом стал наряду (да! наряду!) с Моцартом, с

Бетховеном и с кем угодно. Это можно без всякого преувеличения сказать про человека, создавшего «Славься»!.. Наверное никто более меня не ценит и не любит музыку Глинки. Я не безусловный русланист и даже скорее склонен предпочитать в общем «Жизнь за царя», хотя музыкальных ценностей в «Руслане», пожалуй, и в самом деле больше. Но стихийная сила в первой опере дает себя сильнее чувствовать, а «Славься» есть нечто подавляющее, исполинское.

71

*(Из музыкального фельетона,
напечатанного в газете «Русские ведомости»
14 сентября 1873 г.).*

...Перехожу... к отчету о недавнем возобновлении на нашей русско-оперной сцене прелестной оперы Даргомыжского «Русалка». Наша русская опера влачит в Москве существование еще более жалкое, чем итальянская. В последней интерес значительно поддерживается появлением боль-

шого числа уже знакомых публике или совершенно новых солистов, очень часто весьма замечательных и по красоте голоса и по своему искусству. В русской же опере, с давних пор исполняемой все теми же более или менее почтенными, добросовестными, хотя уже устарелыми певцами, интерес составляет исключительно превосходная музыка наших немногих, но зато перво-классных опер. Столь обаятельна музыка этих нескольких опер наших лучших оперных композиторов, что ради нее забываешь иногда все безобразие их ужасного исполнения! По своей мелодической прелести, по теплоте и безыскусственности вдохновения, по изяществу кантилены и речитатива «Русалка» в ряду русских опер занимает бесспорно первое место после недостигаемых гениальных опер Глинки...

Что касается гармонической и оркестровой техники, то в этих отношениях Даргомыжский стоит гораздо ниже не только Глинки, но и большинства других русских композиторов. Быть может, вследствие

этого обстоятельства, фантастический элемент оперы удался ему гораздо менее сцен бытовых. Здесь, для удачного воспроизведения подводного мира русалок, потребно тонкое чутье музыкальных красок, выражающееся в колоритной блестящей инструментовке, — а этого-то умения и не доставало Даргомыжскому.

Оркестр его вял, сух и безъэффектен; гармония, хотя подчас и интересна, — но лишена того мастерства в полифонном голосоведении, которое присуще Моцарту, Глинке и другим великим творцам в области фантастической оперы.

72

(Из того же музыкального фельетона).

...Известно, что сила Даргомыжского заключается в его удивительно реальном и, вместе с тем, изящно певучем речитативе, придающем его великолепной опере [«Русалке»] прелесть неподражаемой оригинальности. Покойный композитор сознавал,

повидимому, господствующую силу своего дарования, и это-то сознание, к сожалению, не поддержанное твердою критическою опорою, подвигнуло его на странную мысль написать целое оперное произведение, состоящее исключительно из одного речитатива. Для этой цели Даргомыжский избрал текст «Каменного гостя» Пушкина и, не изменив в нем ни единой буквы, не применив его к требованиям оперного дела, как это обыкновенно бывает, когда словесное поэтическое произведение берется как канва для широких музыкально-драматических форм, — нанизал речитативы к каждой строчке подлинного текста. Известно, что речитатив, будучи лишен определенного ритма и ясно очерченной мелодичности, еще не есть музыкальная форма, — это только связующий цемент между отдельными частями музыкального здания, необходимый, с одной стороны, вследствие простых условий сценического движения, с другой же стороны, как контраст к лирическим моментам оперы. Жалкое заблуж-

дение смелого таланта, не руководимого трезвым пониманием эстетически развитого художника! Написать оперу без музыки — не есть ли это то же, что сочинить драму без слов и действия?

73

*(Из музыкального фельетона,
напечатанного в газете «Русские ведомости»
5 сентября 1872 г.).*

В прошлое воскресенье... шла одна из любимейших столичными публиками опер — «Рогнеда» Серова. Причина постоянного успеха «Рогнеды» и ее прочного положения в русском репертуаре заключается не столько в действительных красотах, сколько в тонких расчетах на разительные эффекты, руководивших автора при сочинении этой оперы. Покойный Серов в весьма малой степени был одарен даром оригинального творчества. Начав свою композиторскую деятельность уже в ту пору жизни, когда зачастую и сильные дарования начинают клониться к упадку, он писал не по внут-

ренному побуждению художника-творца, а вследствие того, что, критически изучав в течение долгих лет всю область музыкального искусства, он вполне овладел технической стороной дела и увидел возможность быстро и легко выдвинуться на композиторском поприще. Действительно, талантливый музыкант, с таким замечательным умом, с таким огромным запасом сведений и всестороннею эрудициею, какими обладал Серов, имеет полную возможность привлечь симпатию публики. Публика всех стран и народов в эстетическом отношении не требовательна; она любит внешние потрясающие эффекты, сильные контрасты, и весьма равнодушна к проявлениям глубокого, самобытного творчества, если они не обставлены колоритно, ярко, блистательно. И нужно отдать справедливость Серову; он сумел угодить публике, и если опера страдает бедностью мелодического вдохновения, грубою декоративностью гармонии и инструментовки, отсутствием органического сплетения отдельных номеров, совершенною

слабостью речитативов в отношении требований правдивой декламации, — то каких зато эффектов не нагромоздил знаменитый композитор в свою оперу? Переряженные в гусей и медведей скоморохи, настоящие лошади и собаки, трогательный эпизод умирающего Руальда, воочию представляющийся сон князя, оглушающие удары китайского тамтама, — все это результат сознательного прикрывания бедности изобретения — трескучими эффектами. Я сказал выше, что Серов к несомненному, но посредственному таланту присоединял огромную опытность, замечательный ум и громадную эрудицию. Поэтому понятно, что в «Рогнеде» попадаются, как редкие оазисы в пустыне, номера по музыке прекрасные. Сюда я отнесу идоложертвенный хор второго акта, прелестную песенку Изяслава, балладу Рогнеды и превосходный гимн, заключающий оперу. Что касается особенно излюбленных публикою номеров, — то, как часто водится при публичной оценке произведений искусства,

они, по своему внутреннему достоинству, находятся в обратном отношении к степени производимого ими успеха. Так, например, дуэт Руальда с странником есть сколок с самого дюжинного итальянского дуэта; знаменитый третий акт обязан своим успехом, с одной стороны, красивому тембру хора à capella (без сопровождения оркестра), а с другой, — тому неотразимо трогательному духу веры и любви в христианском смысле слова, которым проникнут эпизод смерти Руальда.

74

*(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 9 марта 1878 г.).*

...Как раз в то время, когда ставилась «Юдишь», я познакомился с Серовым и присутствовал на многих репетициях этой оперы. Она приводила меня тогда в восторг, и Серов казался мне человеком гениальным... Это, во всяком случае, была личность очень интересная. До сорока трех

лёт он не написал ни чего; пытался сочинять, увлекался собой, потом падал духом и чего-то выжидал. Наконец, после двадцатипятилетнего колебания он принялся за «Юдифь» и удивил всех. От него ожидали скучной, бездарной, с претензией на широкий стиль оперы, думали, что человек, до такого позднего возраста ни разу не заявивший себя композитором, не может обладать талантом, и ошиблись. Сорокатрехлетний новичок предстал перед публикой и перед музыкальным петербургским миром с оперой, во всех отношениях прекрасной и нигде не дававшей чувствовать, что она — первое сочинение своего автора... В этой опере бездна достоинств. Она необыкновенно тепло написана и местами достигает большой высоты и силы. Она имела порядочный успех в публике и огромный в музыкальных кружках, особенно между молодежью... Между тем, оказалось, что Серов, хотя и даровитый человек, но не первостепенный талант. Его вторая опера, «Рогнеда», уже не

есть прочувствованное и выстраданное произведение. В ней он, видимо, гоняется за эффектами, впадает иногда в пошлость и банальность (песнь дурака) и посредством грубых материальных эффектов старается угодить райку. Это тем более странно, что в качестве ярого вагнериста он печатно поносил Мейербера за его эффектоманию и вульгарность стиля. «В р а ж ь я с и л а» еще слабее. Таким образом Серов представляет небывалое и очень интересное явление в истории музыки. Композитор, дебютирующий в сорок три года оперой очень высокого достоинства, сразу посредством ее достигающий высокого положения в сфере музыки, потом тотчас же стремительно клонящийся к упадку,— это очень любопытное явление. Если же взять его многочисленные критические статьи и проследить, до какой степени его теория не согласовалась с его практикой, т. е. до чего он писал музыку в духе диаметрально противоположном его критике, то интерес еще усугубляется... Еще одна странность в судьбе Серова. Он

написал очень немного, т. е. всего три оперы, из них две посредственные, если не слабые, и одну очень хорошую. Эта единственная хорошая опера до сих пор не напечатана...

75

*(Из беседы с П. И. Чайковским,
напечатанной в журнале «Петербургская жизнь»
12 ноября 1892 г.).*

...Из всех существующих опер, после «Дон Жуана», я наиболее люблю «Жизнь за царя» — именно «Жизнь за царя», а не «Руслана»! — и «Юдифь» Серова. Последняя опера была впервые дана в мае 1863 года, в чудный весенний вечер. И вот наслаждение, доставляемое мне музыкой «Юдифи», всегда сливается с каким-то неопределенным весенним ощущением тепла, света, возрождения!

Об отношении Чайковского к «Юдифи» в конце жизни вспоминает Г. А. Ларош: «...за несколько лет до его смерти вышел клавираусцуг оперы, который он немедленно приобрел и начал

играть с увлечением юношеских лет, заставляя восхищаться и меня и уговаривая написать большую по этому поводу статью». Весь этот эпизод, судя по записям в дневнике, относится к февралю 1887 года.

76

*(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 26 ноября 1879 г.).*

С вашим мнением о Кю и... я не вполне согласен. Я не признаю в нем большой творческой силы, но у него есть изящество, красивость в гармониях и вкус... Известна ли вам опера Кю и «Ратклиф»? В ней есть прелестные вещи, но, к сожалению, страдающие некоторою приторностью и прилизанностью в голосоведении. Видно, что автор долго высиживал над каждым тактиком и с любовью его отделивал, вследствие чего рисунок недостаточно свободен, штрихи слишком искусственны, придуманы. Кроме того, его губит то, что вы называете, оригинальничаньем... «Ратклиф» он писал десять лет! Очевидно, опера сочинялась кусочками, очень

старательно отделанными, но в целом чувствуется от этого недостаток единства и невыдержанность стиля.

77

(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 10 октября 1880 г.).

...Я проиграл «Жоконду»¹ не без удовольствия. Если не ошибаюсь, в Понкиелли нет истинного творческого дарования, но это музыкант с чутьем, не рутинер и не безвкусен, как большинство его собратьев. Есть места довольно красивые и эффектные, хотя лишенные всякой оригинальности. Заметно сильное влияние Верди (последнего периода, т. е. автора «Аиды» и «Реквиема»), а также французской оперной школы. Опера эта написана на тот же сюжет, который взял Кюи для своей оперы «Анджело». Если сравнить обе оперы, то нельзя не отдать преимущества русскому композитору. У Кюи во всяком случае несравненно больше таланта и вкуса.

¹ Опера «Джииоконда» итальянского композитора А. Понкиелли (1834—1886). Написана на либретто А. Бойто, заимствовавшего сюжет «Анджело» В. Гюго.

78

(Из дневника, запись 26 марта 1887 г.).

...Читал «Снегурочку» Корсакова и удивлялся его мастерству...

79

(Из беседы с П. И. Чайковским, напечатанной в журнале «Петербургская жизнь» 12 ноября 1892 г.).

...По общераспространенному в русской музыкальной публике представлению, я отнесен к партии, враждебной тому из живых русских композиторов, которого я люблю и ценю выше всех других,— Н. А. Римскому-Корсакову. Он составляет лучшее украшение «новой русской школы»; я же отнесен к старой, ретроградной. Но почему? Н. А. Римский-Корсаков подчинялся в

большей или меньшей степени влияниям современности, — и я также... Он в своих операх поддавался влияниям... новаторского отношения к оперной фактуре, — и я, быть может, в меньшей степени, — поддавался им также. Это не помешало ему вставлять в свои оперы каватины, арии, ансамбли в старых формах, — и мне, в большей степени, — не помешало также... Словом, несмотря на всю разность наших музыкальных индивидуальностей, мы, казалось бы, идем по одной дороге; и я, со своей стороны, горжусь иметь такого спутника. А между тем... я отнесен к партии враждебной г. Корсакову. Тут есть странное недоразумение, которое принесло и продолжает приносить печальные последствия. Оно смущает правильное понимание публикой совершающихся в области русской музыки явлений, порождает совершенно бесцельную вражду.., оно обостряет крайности в том и другом направлениях и, в конце концов, компрометирует нас, музыкантов, в глазах грядущих поколений,

(Из музыкального фельетона,
напечатанного в газете «Русские ведомости»
24 февраля 1873 г.).

...Моцарт — гений сильный, многосторонний, глубокий — устарел только своими формами инструментальной музыки; в области оперы он не имеет до сих пор ни одного соперника. Оркестровка его, в сравнении с берлиозовской и мейерберовской, разумеется, жидка; его арии несколько растянуты и подчас грешат угодливостью виртуозным прихотям певцов; стиль его, пожалуй, отзывается чопорностью нравов его времени, но вместе с тем оперы его, и «Дон Жуан» в особенности, преисполнены высочайших красот, полных драматической правды моментов; мелодии его как-то особенно обаятельно-изящны; гармония — роскошно богата, хотя и проста. Но кроме всего этого Моцарт был неподражаемым мастером в отношении музыкальной драматической характеристики, и ни один композитор, кроме него, не создавал еще таких

до конца выдержанных, глубоко и правдиво задуманных музыкальных типов, как Дон Жуан, Донна Анна, Лепорелло, Церлина... В ансамблях, в сценах, где развивается драматическое движение пьесы, он дал недостижимые образцы музыкального творчества. В особенности полны глубокого трагизма все сцены, где является Донна Анна, эта гордая, страстная, мстительная испанка.

Раздирающие крики и стоны ее над трупом убитого отца, ее ужас и жажда отмщения в сцене, где она встречается с виновником своего несчастья, — все это передано Моцартом с такою захватывающею силой, что подстать к нему по глубине производимого впечатления разве только лучшие сцены Шекспира. В противоположность к мрачному облику Донны Анны, сколько грации, непосредственности чувства вложил Моцарт в свою Церлину! Как мастерски, как цельно вылился у него Лепорелло, в самых разнообразных ситуациях! Наконец, сколько блеска, чувственной красоты, увле-

кательной веселости в партии самого Дон Жуана!

81

*(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 28 сентября 1883 г.).*

...Многие первостепенные музыкальные красоты принадлежат драматическому роду музыки, и авторы их были вдохновлены именно драматическими мотивами. Если бы не было вовсе оперы, то не было бы «Дон Жуана», «Свадьбы Фигаро», «Руслана» и т. д. Конечно, с точки зрения простого здравого смысла бессмысленно и глупо заставлять людей, действующих на сцене, которая должна отражать действительность, не говорить, а петь. Но к этому абсурду люди привыкли, и, слушая секстет из «Дон Жуана», я уж не думаю о том, что происходит нечто, нарушающее требование художественной правды, а просто наслаждаюсь красотами музыки и удивляюсь поразительному искусству, с которым Моцарт сумел каждой из шести

партий секстета дать особый характер, оттенить резкими красками каждое действующее лицо так, что, забыв отсутствие правды в самой сущности дела, я поражен глубиной условной правды, и восхищение заставляет умолкнуть мой рассудок.

82

*(Из музыкального фельетона,
напечатанного в газете «Русские ведомости»
23 сентября 1873 г.).*

[О «Волшебном стрелке» Вебера] ...В отношении музыкальной характеристики это такой мастер, вровень с которым идет разве только Моцарт. Мечтательно-сентиментальная Агата, ветреная ее подруга Анхен, бесхарактерный Макс, энергичский Каспар, даже такая эпизодическая личность, как пустынный, являющийся в последней сцене оперы, — все эти лица обрисованы им с такою правдивою осязательностью, с такою любовью и строгой выдержанностью, чуждою всякой поблажки требованиям публики, с одной, и во-

кальной виртуозности, с другой стороны, что музыка почти достигает реальности искусств пластических...

83

(Из дневника, запись 20 сентября 1886 г.).

...В Моцарте я люблю все, ибо мы любим все в человеке, которого мы любим действительно. Больше всего Дон Жуана, ибо благодаря ему я узнал, что такое музыка. До тех пор (до 17-ти лет) я не знал ничего, кроме итальянской, симпатичной, впрочем, полу-музыки.

84

(Из музыкального фельетона, напечатанного в газете «Современная летопись» 22 ноября 1871 г.).

...Я считаю итальянскую оперу со всеми ее атрибутами делом, не имеющим ничего общего с высшими целями искусства, делом в высшей степени антимузыкальным. В итальянской опере не певцы существуют

для исполнения художественных музыкальных произведений, но музыка исправляет чисто служебные обязанности и как бы для того только сочинена, чтоб было что петь тому или другому артисту. (При таком обратном отношении цели к средствам, можно ли прилагать к выбору и исполнению опер серьезную критическую оценку?)

85

*(Из музыкального фельетона,
напечатанного в газете «Русские ведомости»
26 октября 1874 г.).*

...Никто не ищет в итальянской опере действительных музыкальных красот; от нее не ждут строгого соответствия музыки с текстом, художественного воспроизведения характера действующих лиц, богатства и красоты гармонического сопровождения, колорита в инструментовке, правды в декламации, изящности, законченности в форме, — от итальянской оперы требуются единственно удобозапоминаемые, преимущественно плясовые мотивы, дающие пев-

цу отличный повод выказать качества своего голоса и умелости. Оттого-то успех и громадное распространение итальянского репертуара держится исключительно на исполнителях...

86

*(Из музыкального фельетона,
напечатанного в той же газете 27 ноября 1874 г.).*

...Россини был велик в вещах малых; его сфера — легкий комический род, и на этом поле никто, не исключая высокодаровитого Обера, не мог состязаться с ним. Ничего нет увлекательнее, как непринужденная, безыскусственная веселость россиниевской музыки. Она так кокетливо мила, так изящна, так искренна, — как никакая другая музыка в легком роде и, если ко всему этому присовокупить мастерство Россини в гармонии, в искусстве писать для голоса так, чтоб певцу петь было и приятно и удобно, его блестящую, ловкую инструментовку, — то в результате выйдет

образцовое и вместе неподражаемое лирическое произведение.

87

(Из музыкального фельетона, напечатанного в той же газете 24 сентября 1872 г.).

...«Африканка» написана на весьма неудачное либретто, и это тем более странно, что Мейербер был великий мастер в выборе достойных его музыки сценариев. Какая-то проницательная и страстно влюбленная в Васко-де-Гама дикарка открывает, извольте ли видеть, этому поистине просвещенному мореплавателю, путь в Индию; да ведь так по географической карте указательным перстом и водит, как будто на ее Мадагаскаре она только и делала, что обучалась географии. Скажите, может ли оперный текст, на этом основном драматическом мотиве построенный, вызвать из души истинного художника вдохновенные звуки? Этот вопрос очевидно разрешается отрицательно, но дело в том, что в Мейербере следует отличать две совершенно

противоположные стороны его артистической натуры. Он совмещал в себе богато одаренного музыканта с рабским прислужкой прихотям грубой, в эстетическом смысле, толпы. Этот культ невежественных инстинктов бульварной французской публики нередко сводил с настоящего пути гениального художника; но нигде он не принес такой огромной жертвы на алтарь невежества, как в «Африканке». Как ни богат был сильным, блестящим вдохновением этот превосходный композитор, но его гения и всей его громадной опытности нехватило на то, чтобы облечь в художественные формы скудный материал, представляемый сюжетом «Африканки». Я не могу указать ни на одно место, в целой опере, которое могло бы выдержать хотя бы отдаленное сравнение с красотами «Гугенотов» и «Пророка». Разумеется, замечательная техника Мейербера на каждом шагу дает себя знать и в «Африканке», но это не более, как румяна и белила на лице увядшей красавицы.

*(Из музыкального фельетона,
напечатанного в той же газете 10 января 1873 г.).*

...«Гугеноты» одна из прекраснейших опер во всем лирическом репертуаре и не только музыканту по профессии, но и всякому сколько-нибудь развитому дилетанту дорога эта превосходная музыка, с ее удивительнейшей, первенствующей между всеми произведениями подобного рода, любовной сценой четвертого акта, с ее превосходными хорами, с ее полной новизны и оригинальных приемов инструментовкой, с ее порывисто-страстными мелодиями, с ее искусной музыкальной характеристикой Марсея, Валентины, религиозного фанатизма католиков и пассивного мужества гугенотов. Единственное пятно превосходной музыкальной картины Мейербера есть партия Маргариты, до тошноты испещренная наиказеннейшими фиоритурами — жалкая дань требованиям публики тридцатых годов, которая непременно хотела во всякой

опере слышать хоть одну колоратурную партию.

89

*(Из музыкального фельетона,
напечатанного в той же газете 16 декабря 1872 г.).*

С тех пор как умер Скриб¹, великий мастер в умении строить ловкие, живые, характерные оперные сценарии, французские либреттисты, отчаявшись в своей изобретательности, принялись выкраивать свои сюжеты из капитальных произведений иностранной литературы, в особенности из Шекспира и Гёте.

Вслед за имевшим громадный повсеместный успех «Фаустом» Гуно явились: его же опера на сюжет шекспировской трагедии «Ромео и Юлия», затем «Миньона» и, наконец, «Гамлет» Амбруаза Тома². Если нужно много беззастенчивой смелости, чтобы решиться на такого рода заимствования, то нет сомнения, что наибольшею дозою самоуверенности между всеми кроителями оперных сюжетов обладали гг. Кар-

ре и Барбье, посягнувшие на великий художественный образ шекспировского Гамлета. Между германскими композиторами не нашлось до сих пор ни одного, который бы решился приступить к музыкальному воспроизведению этого великого типа не только в оперной форме, но даже симфонической, более других родов музыки способной выразить ту глубокую идею, на которой Шекспир построил бессмертный тип своего датского принца. С свойственной немцам тонкостью критического анализа, композиторы германской школы понимали, что для музыки, как бы она ни была могущественна в отношении передачи настроений человеческой души, — совершенно недоступна наиболее выдающаяся сторона Гамлета, именно та язвительная ирония, которою проникнуты все его речи, те чисто рассудочные процессы его несколько пошатнувшегося от сосредоточенной злобы ума, которые делают из него мрачного скептика, потерявшего верования в хорошие стороны человеческой души. Но лег-

комысленный француз, смотрящий на всякое драматическое произведение прежде всего с точки зрения его внешней эффектности, не станет долго задумываться над психологическими тонкостями Гамлета; он видит в нем лишь обыкновенного трагического героя, мстителя за смерть отца, жертвующего ради мщения любовью прекрасной Офелии. А тут еще весьма соблазнительная для либреттиста тень отца, затем сумасшедшая Офелия среди пляшущих крестьян, входы и выходы королевской четы, сопровождаемые звуками труб и тимпанов,—всего этого вполне достаточно для эффектного оперного сценария; и вот гг. Карре и Барбье стряпают либретто для Амбруаза Тома, который, по всей вероятности, до того времени и не подозревал о существовании Шекспира с «Гамлетом». Разумеется, будучи пересажен с драматической сцены на французскую оперную, Гамлет утратил все свои характеристические черты и сделался лишь простым оперным героем; разумеется, пришлось все не-

подходящее к музыке (Полоний, Фортинбрас, Розенкранц, Гильденштерн) выбросить, а подходящее выставить более рельефно,— но что за дело до святости шекспировской художественности Амбруазу Тома с его либреттистами? Опера в сценическом отношении вышла весьма эффектно... Впрочем, спешу прибавить, что как ни отступали французские либреттисты от хода действия подлинной трагедии, — но произведение их не лишено все-таки и движения, и интереса, и смысла и, с точки зрения практических условий сцены, оно нисколько не хуже известных оперных либретто французской школы...

¹ Э. Скриб (1791—1861) — французский драматург и либреттист, автор текстов для опер Обера, Мейербера, Галеви.

² А. Тома (1811—1896) написал «Гамлета» в 1868 г. Им написаны также оперы «Миньона» (по Гёте), «Сон в летнюю ночь» (по Шекспиру), «Франческа да Римини» (по Данте) и др.

*(Из музыкального фельетона, напечатанного
в той же газете 20 сентября 1874 г.).*

...Для французской публики в опере прежде всего требуется блестящий спектакль, с роскошными декорациями, богатой обстановкой, балетом, торжественным или погребальным шествием, требуются также сильные драматические положения, хотя бы и ложные и недостаточно мотивированные; наконец, французской публике нужны легко запоминаемые, пикантно-ритмованные мелодии, простая, прозрачная гармония и декоративно-грубая, но блестящая инструментовка...

*(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 13 февраля 1879 г.).*

...Сейчас проигрывал [оперу Сен-Санса ¹⁾ «Этьен Марсель». Про эту оперу можно сказать, что это совершенно ничтожное, даже бездарное произведение. Плоско, сухо, скучно, бесстильно, бесхарактерно.

Мне кажется, что он хотел посредством преднамеренной простоты подслужиться публике, но не все то хорошо, что просто. Что может быть проще «Дон Жуана», «Жизни за царя»! Но дело в том, что эти оперы не только просты, но и удивительно хороши, ибо в них положено много вдохновения и гениального творчества! Ни того, ни другого у Сен-Санса нет. У него есть ловкость, знание, вкус. Этих трех качеств достаточно для... маленьких симфонических картин, из которых некоторые очень удались ему. Но на оперу у него не хватило материалу! Особенно поразительна мелодическая бедность.

¹ К. Сен-Санс (1835—1921) — французский композитор.

92

(Из письма к ней же от 18 июля 1880 г.).

Вчера вечером я... проиграл от начала до конца «К а р м е н» Бизе. По-моему, это в полном смысле шедевр, т. е. одна из

тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи.

...И что за чудный сюжет оперы! Я не могу без слез играть последнюю сцену. С одной стороны, парадное ликование и грубое веселье толпы, смотрящей на бой быков, с другой стороны, страшная трагедия и смерть двух главных действующих лиц, которых злой рок, фатум, толкнул и через целый ряд страданий привел к неизбежному концу.

Я убежден, что лет через десять «Кармен» будет самой популярной оперой в мире...

93

*(Из письма к Э. К. Павловской
от 18 мая 1885 г.).*

...Как я рад, что ставят Кармен. Это для вас чудная роль. Не спорьте, когда эту оперу ставят высоко: я об ней сам такого мнения, что если какая-нибудь современная опера переживет наше сто-

летие, то это именно она. В своей неприятельственности этот благоуханный музыкальный цветочек полон удивительной красоты.

94

*(Из письма к М. И. Чайковскому из Парижа
от 13 февраля 1884 г.).*

[О «Манон» Массне] ...Я ожидал большего. Очень изящно, очень отделанно, но ни единого мгновения, способного тронуть, пленить, поразить. Исполнение и постановка, какие только в Париже возможны. Что за прелесть голос Heilbronn (Манон)! Какая, не то что роскошная, но удивительно умная и полная вкуса постановка! ...Но сам Массне совсем не отличился тут. Он начинает быть бесцветным до скуки, хотя старания бездна и работа от начала до конца чрезвычайно тонкая. Так как ему претили разговоры, то везде, где говорят, музыка его играет и это не прекращается ни на минуту, так что даже утомительно. Благодаря массе чудных нот

Талазака (Де-Грие) и эффектных концов — успех громадный.

¹ Ж. Массне (1842 — 1912) — французский композитор, автор опер «Манон», «Лагорский король» и др.

95

*(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 20 января 1879 г.).*

...опера [«Лагорский король» Массне] пленила меня необычайною прелестью фактуры, простотой и в то же время свежестю стиля и мыслей, богатством мелодий и особенно изящностью гармонии, причем нигде нет придуманности, оригинальничанья. Опера Гольдмарка¹ мне нравится очень мало, как раз настолько, что ее можно проигрывать с интересом, ибо она написана все-таки хорошим немецким мастером. Но все современные немецкие мастера пишут тяжело, с претензией на глубину, какой-то неумеренно колоритной кистью, которая тщетно старается скрыть бесконечной маз-

ней поразительную бедность мыслей. Например, любовный дуэт второго акта? Как это невокально! Как мало простора певцу, какие бесцветные темы! А между тем у Массне любовный дуэт хотя гораздо проще, но зато в тысячу раз свежее, изящнее, мелодичнее. Гольдмарк (как оперный композитор) оказывается исчадием Вагнера, т. е. не в смысле проведения принципов Вагнера, а в смысле чисто музыкальном. Массне такой же эклектик, как Гуно, т. е. у него нет поразительной оригинальности, но зато он никому не подражает в особенности.

¹ К. Гольдмарк (1830—1915)—венгерский композитор, автор оперы «Царица Савская», о которой идет речь в этом и следующем письме.

96

(Из письма к ней же от 23 января 1879 г.).

...Я теперь достаточно хорошо изучил оперу Гольдмарка, чтобы произнести свой

приговор над ней. Я думаю, что я лучше всего объясню вам свой взгляд на эту оперу, если скажу следующее. Когда я играю «Лагорского короля», то думаю: «Вот бы мне такую оперу написать»; когда играю Гольдмарка, то думаю: «Дай бог, чтоб моя опера была не так скучна, натянута и суха по музыке, как эта!» Ни одного слова этот автор не говорит спроста, все у него как-то замысловато, сложно, неудобопонятно, а между тем разберите хорошенько, и вы не найдете ни одной свежей и округленной мысли. Поразительная бедность мелодическая, поразительное отсутствие оригинальности в стиле (по моему, Гольдмарк состоит из смешения Вагнера с Брамсом), но претензий бездна. Впрочем, я должен оговориться. Гольдмарк сам виноват, если его опера производит такое впечатление по клавираусцугу. Очень может быть, что на сцене все это гораздо ярче и светлее. Дело в том, что его клавираусцуг так же неудобоисполним,

труден и тяжеловесен, как, например, мой клавирауссуг «Вакулы». Это большая ошибка. Я теперь пришел к тому убеждению, что опера вообще должна быть музыкой наиболее общедоступной из всех родов музыки. Оперный стиль должен так же относиться к симфоническому и камерному, как декорационная живопись к академической. Из этого, конечно, не следует, что оперная музыка должна быть банальнее, пошлее всякой другой. Нет! дело не в качестве мыслей, а в стиле, в способе изложения. Если не ошибаюсь, Гольдмарк в своей опере так же точно погрешил против принципа декоративности, как я в «Вакуле». Не думаю, чтобы его опера могла нравиться публике, и если она имела успех, то думаю, что это благодаря эффектному либретто, хотя эффектность чисто внешняя. Для меня в этом сюжете нет ничего пленительного: его королева, его Ассад, его Соломон — все это такие манекены, такие казенно стереотипные оперные фигуры!

(Из музыкального фельетона, напечатанного в газете «Русские ведомости» 29 ноября 1872 г.).

...Целью своей артистической деятельности Вагнер поставил себе — возведение оперы на степень «музыкальной драмы» и изгнание из нее всего условного, рутинного, всего не согласного с требованием драматической правды...

Не говоря уже о том, что претензия добиваться реальной правды в такой условной, но прекрасной лжи, как опера, — есть беспардонное дон-кихотство — посмотрим, однакоже, каким именно способом Вагнер преследует свою цель.

Характеристику действующих лиц Вагнер поручает оркестру. Обыкновенно каждому из них соответствует коротенький мотив, который при каждом появлении данного лица слышится в оркестре. Чтобы избежать монотонного повторения мотива, композитор должен прибегнуть к форме вариации, т. е. посредством гармонии и

оркестрового колорита изложить мотив так, чтобы эти два главнейшие фактора музыкальной выразительности обрисовали настроение, под влиянием которого действующее лицо произносит вложенное ему либреттистом (самим же Вагнером) слова. Самые же слова приписываются к нотам, которые в свою очередь приделываются к оркестровому аккомпанементу так, чтобы образовалась мелодическая фраза, подходящая к заранее сочиненной музыке. Это не то суровое отречение от красот изящной мелодичности в пользу правдивой декламации, которое руководило Глюка или покойного Даргомыжского при сочинении им «Каменного гостя»; это прием чистейшего симфониста, влюбленного в оркестровые эффекты и жертвующего ради них и красотой человеческого голоса и свойственной ему выразительностью. Случается так, что за превосходною, но шумной оркестровкой певца, исполняющего искусственно приделанную к оркестру фразу, вовсе и не слышно. В опере «Тристан и Изольда» есть

сцена, где страстные любовники умирают в объятиях друг друга, млея от сладких мук чувственной любви. В чисто музыкальном отношении сцена эта очень удалась Вагнеру; но она вся целиком под личным его управлением исполнялась и в Петербурге и в Москве на концертах, без всякого участия действующих лиц; — из чего явствует, как мало гонитель всего неразумного в опере придает значения тому, что поется действующими лицами и какую жалкую роль он назначает тому элементу в опере, который, по здравому смыслу, должен был бы первенствовать в ней.

В ансамблях каждому действующему лицу поручается опять-таки подделанная с большим искусством к оркестровой пьесе мелодическая фраза. Хор, изображающий народ, делится на мелкие группы, из которых каждая издает какие-то отрывочные вопрошения или изъявления радости и горя, например: «Смотрите! Что такое! Лебеди! Да, это лебеди! Он плывет! Уж близко, уж подплывает! Зачем он явился?

Для чего плавает? Чудесно, невиданно! Глядите, глядите!» и т. д. Все это на партитуре смотрится с удивлением к мастерству Вагнера,—но на деле эффект выходит неудачный, по крайней мере не соответствующий намерению композитора, по возможности, индивидуализировать не только действующие лица оперы, но даже отдельные хоровые группы. На деле вы слышите все тот же оркестр, исполняющий более или менее удачную, но во всяком случае мастерскую в техническом отношении музыку, и массу голосов, что-то весьма неопределенное и бесхарактерное, подпевающее оркестру. Не есть ли все это та самая пустая игра звуков, против которой так злобствует Вагнер как критик и не чисто ли инструментально-симфонические суть те его приемы, которыми он думает произвести переворот в оперной музыке? Не есть ли вся вагнеровская пропаганда достойное сожаления дон-кихотство, убивающее, а не подновляющее вокальную музыку?..

*(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 26 ноября 1877 г.).*

...Гоняясь за реальностью, правдивостью и рациональностью в опере, он [Вагнер] совершенно упустил из виду музыку... Ибо я не могу назвать музыкой такие калейдоскопические, пестрые музыкальные кусочки, которые непрерывно следуют друг за другом, никогда не приводя ни к чему и не давая вам ни разу отдохнуть на какой-нибудь удобовоспринимаемой музыкальной форме. Ни одной широкой, законченной мелодии, ни единого раза певцу не дается простора. Он все время должен гоняться за оркестром и заботиться, как бы не пропустить свою нотку, имеющую в партитуре не большее значение, чем какая-нибудь нотка, назначенная для какой-нибудь четвертой валторны.

(Из письма к Н. Ф. фон-Мекк
от 8 сентября 1884 г.).

...Богатство гармонии [в опере Вагнера «Парсифаль»] изумительное, чрезвычайное, слишком роскошное, в конце концов утомляющее даже специалиста, а что же должны чувствовать простые смертные, в течение трех часов угощаемые этим ни на минуту не прекращаемым потоком хитрейших гармонических фокусов?.. Вагнер, по моему мнению, убил в себе огромную творческую силу теорией. Всякая предвзятая теория охлаждает непосредственное творческое чувство. Мог ли Вагнер отдаваться этому чувству, когда он разумом постиг какую-то особую теорию музыкальной драмы и музыкальной правды и ради этой якобы правды добровольно отрекся от всего того, что составляло силу и красоту музыки его предшественников. Если в опере певцы не поют, а говорят под оглушительный гром оркестра кое-как прилаженные, бесцветные последования нот

на фоне великолепной, но бессвязной и бесформенной симфонии, то какая же это опера?

Но что меня окончательно приводит в изумление, это серьезность, с которой за-
философствовавшийся немец иллюстриру-
ет музыкой самые невообразимо глупые
сюжеты. Кого может тронуть хотя бы сю-
жет «Парсифаля», где вместо людей с
знакомыми нам характерами и чувствами
действуют сказочные личности, способные
украсить содержание балета, но никак не
драмы? Удивляюсь, как можно без смеха,
или же, наоборот, без скуки слушать их
бесконечно длинные монологи о различных
чарах, под гнетом коих страдают все эти
Кундри, Парсифали и т. д. ??? Возможно ли
с о с т р а д а т ь им, принимать в них сер-
дечное участие, любить или ненавидеть их?
Конечно, нет, ибо их страдания, их чувст-
ва, их торжества или несчастья чужды нам
совершенно. А то, что ч у ж д о человече-
скому сердцу, не может быть источником
музыкального вдохновения.

(Из письма к В. Л. Давыдову
от 5 марта 1889 г.).

...Я предвижу, что у нас теперь заведутся свои вагнеристы. Не люблю я это отродье! Проскучавши жестоко весь вечер, но прельстившись какой-нибудь одной эффектной минутой, они вообразят, что оценили Вагнера и будут кичиться тонкостью своего понимания, обманывая и других, и себя. В сущности, Вагнер (я говорю об авторе тетралогии, а не о сочинителе «Лоэнгрина») не может нравиться русскому человеку. Эти немецкие боги с их валгальскими¹ дрызгами и до-нельзя растянутой драматической галиматьей должны французу, итальянцу, русскому казаться просто смешными. А музыка, в которой чудесные симфонические эпизоды не выкупают уродливости и искусственности вокальной стороны этих музыкальных чудищ, — должна наводить лишь уныние. Но, подобно тому, как в Италии и Франции, у нас наверно заведется печальное отродье вагнеристов.

Если все это нападение на Вагнера тебя удивит, то скажу, что очень высоко ставлю творческий гений Вагнера, но ненавижу вагнеризм как принцип и не могу победить отвращения к последней манере Вагнера.

¹ Валгалла — в германской мифологии — обиталище богов и героев.

101

*(Из заметки «Вагнер и его музыка»,
напечатанной в нью-йоркской газете
«Морнинг Джернал» 3 мая 1891 г.).*

...Все, что нас восхищает в Вагнере, принадлежит в сущности к разряду симфонической музыки. Большое и глубокое впечатление оставляют его мастерская увертюра, рисующая Фауста, вступление к «Лоэнгрину», в котором заоблачный край Грааля вдохновил его на создание нескольких прекраснейших страниц в современной музыке, «Полет валькирий», «Похоронный марш Зигфрида», голубые волны Рейна в «Золоте Рейна». Но разве все это не симфоническая музыка по своему существу?

В тетралогии и в «Парсифале» Вагнер не заботится о певцах. В этих прекрасных и величественных симфониях они играют роль инструментов, входящих в состав оркестра.

102

*(Из беседы с П. И. Чайковским,
напечатанной в журнале «Петербургская жизнь»
12 ноября 1892 г.).*

...Масканьи, очевидно, человек не только очень даровитый, но и очень умный. Он понял, что в настоящее время повсюду веет духом реализма, сближения искусства с правдой жизни, что Вотаны, Брунгильды и Фафнеры не вызывают, в сущности, живого участия в душе слушателя, что человек с его страстями и горестями нам понятнее и ближе, чем боги и полубоги Валгаллы. Судя по выбору сюжетов, Масканьи действует не в силу инстинкта, а в силу глубокого понимания потребностей современного слушателя. При этом он не поступает, как некоторые итальянские композиторы, ста-

рающиеся по возможности более походить на немцев и как будто стыдящиеся быть детьми своего отечества; он с чисто итальянской пластичностью и красотой иллюстрирует избираемые им жизненные драмы, и в результате получается произведение почти неотразимо-симпатичное и привлекательное для публики.



СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

При составлении сборника использованы следующие издания:

1. Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского. М. 1898.

2. М. И. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В трех томах. Москва — Лейпциг. 1901—1903. Из этого издания взяты письма к В. Л. Давыдову, М. М. Ипполитову-Иванову, Д. А. Оболенскому, К. К. Романову, А. И. и М. И. Чайковским.

3. В. В. Стасов и П. И. Чайковский. Неизданные письма. Журнал «Русская мысль». М. 1909, март.

4. И. Глебов (Б. В. Асафьев). К истории издания и постановки оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». Сборник «Орфей», кн. 1-я. П. 1922. Из этого издания взято письмо к И. А. Всеволожскому от 26 марта 1890 г.

5. Дневники П. И. Чайковского. М.—П. 1923.
6. Чайковский. Воспоминания и письма. П. 1924. Из этого издания взяты письма к Э. Ф. Направнику и В. П. Погожеву.
7. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. В трех томах. М.—Л. 1934—1936.
8. П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. I, М. 1938.
9. Письмо к Б. Б. Корсову (в переводе с фр. Т. Ф. Давыдовой). Публикация М. Рудановской. Газета «Советское искусство». М. 1940, 6 мая, № 25.
10. Чайковский на московской сцене. М.—Л. 1940. Из этого издания взяты письма к К. К. Альбрехту, К. Ф. Вальцу, И. А. Всеволожскому (из вступительной заметки к переписке со Шпажинским), Э. К. Павловской, А. Ф. Федотову, К. С. Шиловскому и И. В. Шпажинскому.
11. «Забытое интервью с П. И. Чайковским» и «Вагнер и его музыка» — неизвестная заметка П. И. Чайковского». Журнал «Советская музыка». М. 1949, № 7.
12. П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма. М. 1951. Из этого издания взяты письма к С. И. Танееву и Ю. П. Шпажинской.

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Для ознакомления со взглядами Чайковского на оперное искусство в связи с его творческой практикой могут послужить работы В. В. Яковлева «Чайковский в поисках оперного либретто» (в сборнике «Музыкальное наследство», в. I, М. 1935) и «Чайковский и Пушкин» (в сборнике «Чайковский и театр», М.—Л. 1940; перепечатана в книге В. В. Яковлева «Пушкин и музыка», М.—Л. 1949), А. И. Шавердяна — «Чайковский и русский оперный театр» (в том же сборнике «Чайковский и театр»), В. М. Богданова-Березовского — «Оперное и балетное творчество Чайковского» (Л.—М. 1940) и Б. М. Ярустовского — «Оперная драматургия Чайковского» (М.—Л. 1947).

Общие основы музыкальных воззрений Чайковского освещены в работе Т. Н. Ливановой «Критическая деятельность русских композиторов-клас-

сиков» (М.—Л. 1950) и в статьях Г. Б. Бернандта «Чайковский—публицист» (журнал «Советская музыка», М. 1940, № 3) и Г. Л. Головинского «Чайковский — музыкальный критик» (там же, 1950, № 8).

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Альбрехт — 27
Аренский — 124

Барбье — 51, 52, 61, 164—166
Берлиоз — 153
Бетховен — 80, 138
Бизе — 33, 78, 168—170
Бойто — 151
Бортнянский — 137
Брамс — 173
Буренин — 68, 70

Вагнер — 19, 112, 113, 172, 173, 175—184
Валлон — 49—50
Вальц — 118—120
Вебер — 36, 156—157
Верди — 12, 29, 32—34, 78, 150
Виньи — 18—20
Всеволожский — 92, 95, 98, 104

Галеви — 166
Герц — 122

Гёте — 77—78, 99, 163, 166
Глинка — 29, 113, 127—138, 139, 140, 148, 155
Глюк — 176
Гоголь — 11
Гольдмарк — 171—174
Гуно — 19, 23, 52, 163
Гюго — 31, 151

Давыдов, К. Ю. — 68, 70
Данте — 166
Даргомыжский — 138—142, 176

Жуковский — 22, 44, 46—47, 87, 124

Ипполитов-Иванов — 80, 81, 86—87

Каменская — 67—68
Карре — 163—166
Климентова — 28—29
Комиссаржевский — 40
Корсов — 114—116
Кюи — 107, 149—150

Лавровская — 21, 24
Ларош — 101, 148—149
Лермонтов — 99

Маркетти — 29, 31
Масканьи — 124, 184—185
Массне — 170—173
Мейербер — 34, 36, 147, 153, 160—163, 166
Мейсонье — 64, 66
Мерме — 46—47, 50
Миллер — 122—123
Мишле — 50—51
Моцарт — 22, 113, 137, 148, 153—157

Направник — 28, 66—68, 90, 109
Нодье — 20—21, 24

Обер — 159, 166
Оболенский — 9
Островский — 66

Павловская — 74, 77—79, 88—90, 92, 169
Перро — 99
Погожев — 111
Понкиелли — 150—151
Пушкин — 21—22, 24—26, 30,
34—35, 38, 68—70,
72—74, 97—98, 102, 141

Расин — 33
Римский-Корсаков — 151—152
Россини — 16, 159—160
Рубинштейн, Н. Г.—11, 17

Савина — 77
Сен-Санс — 167—168
Серов — 127—130, 142—149
Скриб — 163, 166
Славина — 90, 93—95
Стасов — 12, 13—20

Танесв — 31—32, 34—36, 44, 111—112, 114
Тома — 163—166

Федотов — 120—122
Фигнер, М. И.— 110
Фигнер, Н. Н.— 102—103, 109, 110

Христофоров — 109

Чайковский, М. И.— 20—21, 43, 100—102, 105,
117, 123—124

Чайковский, П. И.— Балет «Спящая красави-
ца» — 99

Балетные замыслы:

«Ватанабе» — 118—120

«Ундина» — 44, 87

О п е р ы:

«Воевода» — 63—66

«Евгений Онегин» — 12, 21—42, 45, 69,
72—74

«Иоланта» — 110, 117, 119—120, 122—123

«Кузнец Вакула» («Черевички») — 11, 31,
40, 44—45, 62—63, 90—91, 116, 174

«Мазепа» — 68—71, 79, 80—81

«Опричник» — 66

«Орлеанская дсва» — 46—62, 66—68

«Пиковая дама» — 99—106, 108, 109—110,
114—116

«Ундина» — 65—66

«Чародейка» — 74—79, 81—86, 87, 88—96,
116

О п е р н ы е з а м ы с л ы:

«Бэла» — 99

«Влюбленная баядерка» — 99

«В Шильонском замке» — 120—122

«Инеса» — 20—21

«Капитанская дочка» — 97—99

«Отелло» — 13—17

«Ромео и Джульетта» — 43—44

«Царица поневоле» («Ефраим») — 11—12

Симфония «Манфред» — 79—80

Чехов — 99

Шекспир — 13—17, 43—44, 154, 163—166

Шиллер — 30, 46—48, 50—51, 58—59

Шиловский — 11—12, 20, 22, 25, 38

Шпажинская — 88, 95—96

Шпажинский — 76, 81—86, 88, 90—95, 96, 98—99

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- «Большая опера» — 24, 32—36, 43, 167
Итальянская опера — 9, 157—159
Императорская оперная сцена — 27—28, 40—42
Музыкальная декламация в опере — 106—108, 176
Опера и народ — 65, 74, 79—80
Опера как музыкальная форма — 9—10, 71, 129, 141—142, 152
Оперная реформа Вагнера — 175—184
Оперная реформа Даргомыжского — 10, 141—142, 176
Оперное либретто — 52—53, 82—86, 86—87, 91—96, 100—102, 117, 123—124, 127—129, 163—166
Оперные сценарии:
 «Евгений Онегин» — 22—23
 «Орлеанская дева» — 54—61
 «Отелло» — 13—17
Оперный стиль — 44—45, 62, 63—66, 84, 86—87, 135, 174

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Раздел I	9
Раздел II	127
Список источников	186
Указатель литературы	188
Именной указатель	190
Предметный указатель	194

Редактор А. Скобликов
Техн. редактор Е. Уварова
Корректор В. Крапченко

Подписано к печати 31/III-52 г. Ш00459.
Форм. бум. 62×94¹/₃₂. Бум. л. 3,06
Печ. л. 6,12 Уч.-изд. л. 4,64.
Тираж 10 000 экз. Заказ 2018

Типо-литография Музгиза, Москва
Щипок, 18

Цена 3 р. 80 к.

Номинал по прейскуранту 1952 г.

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000

2000 2000 2000