

ЧАЙКОВСКИЙ





П. И. ЧАЙКОВСКИЙ
1868 г.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА 1-9-6-2

Н. ТУМАНИНА

ЧАЙКОВСКИЙ

ПУТЬ К МАСТЕРСТВУ

1840

1877

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
Б. М. ЯРУСТОВСКИЙ

Предисловие

«Чайковский — любимейший массами композитор. Его мечта осуществилась, он действительно стал во всем своем творческом размахе народнейшим композитором. Его произведения поют, играют, слушают, изучают, любят самые чуткие, внимательные и признательные слушатели: весь советский народ. Образы его лучших опер знакомы и близки всем благодаря их художественной правде и реалистичности их интонаций»¹.

Так пишет Б. В. Асафьев о поистине всеобъемлющей любви, которую в наше время возбуждает в сердцах миллионов людей творчество великого русского композитора.

Тем более важная и ответственная задача стоит перед советским музыковедением: всесторонне исследовать творческий стиль Чайковского.

Еще при жизни композитора его произведения по мере появления на сцене или концертной эстраде освещались в газетных и журнальных рецензиях. Но современники, за исключением немногих, не в состоянии были полностью воспринять и оценить творческий гений Чайковского, и поэтому большинство критических статей, появившихся при жизни композитора, не дает глубокой и всесторонней характеристики его сочинений, не говоря уже о заведомо несправедливых, поверхностных и крайне субъективных отзывах.

Ни Ц. А. Кюи, ни В. В. Стасов, сделавшие так много для пропаганды произведений композиторов «могучей кучки» в широких кругах просвещенных любителей музыки, не смогли глубоко и полно определить сущность Чайковского. Отрицая способности его как оперного композитора, оба петербургских критика считали Чайковского лишь автором удачных программных симфонических сочинений, выделяя особенно те из них, в которых он сближался с эстетическими позициями «новой русской школы».

Глубже и лучше других современников поняли Чайковского Н. Д. Кашкин и Г. А. Ларош. Первый из них, хотя и уступал Ларошу в яркости литературного дарования и музыкальной эрудиции, наиболее верно охарактеризовал дарование своего гениального друга. Он признал в нем замечательного оперного композитора, увидел в нем художника-реалиста и первый из критиков правильно подметил национальную природу творчества Чайковского: «Он (Чайковский. — Н. Т.) был композитором истинно национальным, русским не вследствие предвзятого намерения..., а в силу неотразимой внутренней потребности своего духа»².

¹ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, М., 1954, стр. 51.

² Н. Д. Кашкин. Избранные статьи о Чайковском. М., 1954, стр. 42—43.

Кашкин сумел более широко осветить историческое значение Чайковского, которого он в ряде критических статей сопоставляет с современными русскими поэтами и писателями, связывая его творчество с русским литературным реализмом. Справедливости ради надо сказать, что Кашкин все же не избежал односторонности суждения о Чайковском, которого, как и большинство критиков, считал в первую очередь «лириком элегического склада». Вместе с тем Кашкин подчеркивал в своих статьях о Чайковском его склонность к психологизму, к раскрытию в музыке духовной жизни людей.

Статьи Г. А. Лароша о Чайковском содержательны и интересны, в них отразилось чуткое понимание музыки. Ларош первый из друзей композитора в самом начале его творческого пути оценил грандиозный масштаб его дарования и предсказал ему еще в 1866 г. блестящее композиторское будущее. Позже он написал обстоятельные разборы многих сочинений Чайковского, начиная от первой оперы «Воевода» и до поздних произведений. Ему же принадлежит обобщающая работа «Чайковский как драматический композитор», написанная уже после смерти друга³.

В статьях Лароша, посвященных произведениям Чайковского, много тонких наблюдений над самобытным музыкальным языком композитора. Он дал высоко положительную характеристику ряду ранних сочинений Чайковского: квартетам, фортепьянным сочинениям, Второй и Третьей симфониям, балету «Лебединое озеро», опере «Евгений Онегин». Много верного содержания и статьи о позднем творчестве композитора.

Однако в восприятии музыки Чайковского Ларош впадал порой в противоречие; многое в ней не соответствовало его системе эстетических взглядов, которая впоследствии привела его к идеалистическим позициям. Ярким примером этой противоречивости служат статьи о программных произведениях Чайковского. Как известно, Ларош был убежденным противником программности в музыке, считая ее признаком упадка современного ему музыкального искусства. С этой позиции он отрицательно относится к программным сочинениям Чайковского. В то же время, будучи чутким музыкантом и честным человеком, Ларош не может скрыть своего восхищения талантливым воплощением сюжета и темы в музыкальных образах, действенным, драматическим характером музыки. Отсюда типичные для статей Лароша о Чайковском колебания между «разумом» и «чувством».

Полна противоречий поздняя работа Лароша «Чайковский как драматический композитор», в которой он, по существу, отказывает Чайковскому в подлинном драматизме оперной музыки. Для Лароша Чайковский — прежде всего несравненный поэт-лирик⁴. Одностороннее восприятие музыки Чайковского не позволило Ларошу увидеть в композиторе величайшую способность к трагедийному отражению жизни в музыкальных образах.

Чайковский денил своих критиков-друзей — Кашкина и Лароша и нередко жаловался на непонимание его творчества другими критиками.

³ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2. М.—Пг., 1924, стр. 49—149.

⁴ Это тем более странно потому, что в своих воспоминаниях о Чайковском Ларош неоднократно подчеркивает ясный глубокий ум, оптимизм мировоззрения и мужественную энергию композитора.

После смерти композитора в печати появились многочисленные воспоминания о нем. Из этих работ наиболее интересны статьи Лароша, в которых автор делится мыслями о личности и творчестве Чайковского и рассказывает много фактов, относящихся главным образом к годам юности композитора и времени обучения в Петербургской консерватории⁵. Тогда же появились и «Воспоминания о П. И. Чайковском» Н. Д. Кашкина, освещающие с сердечной теплотой годы жизни композитора в Москве (1866—1877) и последние встречи автора с Чайковским⁶. Воспоминания Лароша и Кашкина, несмотря на некоторые неточности, до сих пор представляют значительный интерес; они содержат описание характерных фактов жизни композитора и проливают свет на обстоятельства, при которых создавались те или иные сочинения Чайковского⁷.

В дореволюционной литературе о Чайковском есть много биографических очерков. Здесь можно назвать очерки В. Баскина (1895), В. Вальтера (1904), И. Липаева (1905), А. Коптяева (1909) и др. Но главное значение имеет большая трехтомная биография Чайковского, написанная его братом Модестом Ильичом на основании многочисленных документов, писем и воспоминаний.

М. И. Чайковский приступил к своей капитальной работе, названной им «Жизнь Петра Ильича Чайковского», вскоре после смерти композитора. Она выходила в свет отдельными выпусками по мере их подготовки и в начале XX в. была напечатана издательством П. И. Юргенсона в трех томах, в объеме, превышающем сто двадцать авторских листов⁸. Биография Чайковского, написанная его младшим братом, до сих пор является одним из основных источников сведений о жизни и творчестве композитора. Как известно, это повествование о жизни Чайковского насыщено многочисленными документами, главным образом письмами композитора к разным лицам. М. И. Чайковский обоснованно разделил творческий путь композитора на три периода (им соответствуют три тома); в конце каждой главы, обычно рассказывающей о событиях одного года, М. И. Чайковский дает аннотированный список произведений, сочиненных в данном году.

При отдельных неточностях, а иногда и произвольных изменениях в ряде документов, работа М. И. Чайковского является классическим трудом, без которого не может обойтись ни один исследователь жизни и творчества великого композитора. М. И. Чайковский не дает характеристики стиля

⁵ Статьи: «Воспоминания о Чайковском», «Памяти Чайковского» (1894), «Из моих воспоминаний. Чайковский в консерватории» (1897), «На память о П. И. Чайковском» (1904). См. Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1. М., 1922.

⁶ Первое издание в 1894 г. в журнале «Русское обозрение». См. издание Музгиза (М., 1954).

⁷ Надо отметить воспоминания о Чайковском, написанные В. В. Бесселем («Ежегодник императорских театров», СПб., 1896/97, кн. 1), А. Глазуновым (А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. М., 1958), И. А. Клименко («Мои воспоминания о П. И. Чайковском», Рязань, 1908).

⁸ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Изд. Юргенсона. М., 1900—1902; изд. 2, М., 1903.— Труд М. И. Чайковского переведен на иностранные языки: немецкий (1903), английский (1904), французский (1905—1908).

композитора (он и не ставил перед собой такой задачи, не будучи музыкантом-профессионалом), но датировка и обстоятельства создания многих сочинений Чайковского даны в его труде с большой тщательностью.

Ни одна из дореволюционных работ, посвященных Чайковскому, не ставила задачи описать и охарактеризовать музыкальный стиль композитора в целом. Многие статьи и работы были посвящены либо отдельным произведениям, либо какой-либо области его творчества. Лишь советское музыковедение рассмотрело творчество Чайковского в целом.

В начале XX в. появляется ряд статей, принадлежащих перу критиков модернистского толка, в которых творчество Чайковского представлено как устаревшее. В свете увлечения новыми эстетическими теориями, определяющими содержание искусства как нечто независимое от жизни, творчество художника, отражавшего современную ему жизнь во всех ее противоречиях, в сочетании возвышенного и обыденного, представлялось этим критикам вчерашним днем русской музыки. В качестве главной черты творчества композитора выдвигалась «слабость духа», «элегическая пассивность». Резким противопоставлением большинству оценок Чайковского в эти годы прозвучала статья Н. Я. Мясковского «Бетховен и Чайковский» («Музыка», 1912, № 77), в которой будущий крупнейший советский симфонист глубоко раскрыл связи между Бетховеном и Чайковским. Мясковский воздал должное замечательному симфоническому дарованию Чайковского, показав, что именно он был истинным наследником Бетховена. В лаконичных, но убедительных доводах Мясковский выразил свою уверенность в актуальности творчества Чайковского для современности.

Работа академика Бориса Владимировича Асафьева (Игоря Глебова) над творчеством Чайковского — одна из важнейших сторон исследовательской деятельности выдающегося советского музыковеда. Она началась еще в дореволюционную эпоху, когда сам факт изучения и пропаганды творчества Чайковского свидетельствовал о глубоком понимании сущности музыкального искусства и его общественного значения. Но особенно плодотворно развернулась работа Асафьева после Великой Октябрьской революции; он создал монографии, посвященные отдельным сторонам творчества и отдельным произведениям композитора, очерки жизни с характеристикой творчества, серии статей теоретико-эстетического плана, опубликовал до того неизвестные материалы.

К трудам последнего рода относятся вышедшие в первые послереволюционные годы сборники под редакцией Асафьева: «Прошлое русской музыки» (книга, обобщившая материалы Дома-музея Чайковского в Клину со вступительной статьей Б. В. Асафьева «Наш долг», в которой автор призывает к изучению классического наследия), «П. И. Чайковский. Воспоминания и письма» и др.⁹ Ряд статей Б. В. Асафьева о Чайковском насыщен новыми архивными материалами, хотя и не имеет чисто публикаторской направленности.

⁹ «Прошлое русской музыки. Материалы и исследования. I. П. И. Чайковский». Пг., 1920; «Чайковский: Воспоминания и письма». Пг. (Л.), 1924.

Исследования Асафьева, посвященные творчеству Чайковского, отражают эволюцию самого автора, постепенный переход от идеалистических позиций к марксистскому пониманию искусства. В ранних работах Асафьева проводится мысль, что Чайковский воспринимал явления жизни глубоко субъективно. Идея пассивной жертвенности, по мнению Асафьева в те годы, лежит в основе таких произведений Чайковского, как «Пиковая дама», Шестая симфония и др. Однако, даже опираясь на неверную идеалистическую концепцию, Асафьев чутко подмечает характерные черты творческого облика Чайковского: его страстность, бунтарский дух, подчеркивает ярко выраженный национальный характер музыкального языка¹⁰.

В работах 40-х годов — «Памяти Чайковского», «Евгений Онегин», «О направленности формы у Чайковского», «Чародейка» и др. — Асафьев создает образ Чайковского — передового художника своей эпохи, великого мыслителя, гуманиста, музыканта-новатора¹¹. Асафьев особенно выделяет вопрос о мелодическом стиле Чайковского как основе национального характера его музыки. Он выводит мелодический стиль композитора из русской народной песенности. Глубина и многогранность поздних работ Асафьева о Чайковском делают их ценнейшим вкладом в советское музыковедение; они оказали огромное воздействие на многих исследователей творчества Чайковского, создавших свои работы в последние двадцать лет.

Советская литература о Чайковском имеет большой раздел публикаций материалов и документов композитора (под редакцией Б. В. Асафьева, В. А. Жданова, В. А. Киселева, К. А. Кузнецова, В. В. Яковлева и др.). Мы уже упоминали сборники «Прошлое русской музыки» и «Чайковский. Воспоминания и письма», куда вошла интересная переписка композитора; из ранних советских публикаций нужно отметить издание «Дневников» Чайковского под редакцией его брата И. И. Чайковского (переведены на немецкий и английский языки), а также публикацию переписки с Н. Г. Рубинштейном в книге «История русской музыки в материалах и исследованиях» (под редакцией К. А. Кузнецова)¹².

В 30-е годы вышли три тома переписки композитора с Н. Ф. фон Мекк (под редакцией Н. Т. Жегина и В. А. Жданова), первый том переписки с П. И. Юргенсоном, «Письма к родным» (т. I, под редакцией В. А. Жданова). В 50-е годы закончена публикация переписки с П. И. Юргенсоном, вышла книга «Чайковский. Письма к близким. Избранное», а также новое издание переписки композитора с С. И. Танеевым (здесь же опубликованы письма Чайковского к ряду лиц), под редакцией В. А. Жданова. В настоящее время стали выходить письма композитора в «Полном собрании сочи-

¹⁰ Имеются в виду работы: «Чайковский» (Пг., изд-во «Мысль», 1922), этюды о произведениях Чайковского в книге «Симфонические этюды» (Пг., 1922), отчасти «Инструментальное творчество Чайковского» (Пг., 1922).

¹¹ «Памяти Петра Ильича Чайковского» (1940), «Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии оперы Чайковского „Евгений Онегин“» (1944), «О направленности формы у Чайковского» (1945), «„Чародейка“, опера Чайковского» (1947). Все эти работы напечатаны в «Избранных трудах», т. II.

¹² «Дневники П. И. Чайковского. 1873—1891», М.—Пг., 1923; «История русской музыки в материалах и исследованиях», т. I. М., 1924.

нений» («Литературные произведения и переписка»). В 1959 г. вышел том V (1848—1875), подготовленный научными сотрудниками Дома-музея Чайковского в Клину Е. Д. Гершовским, К. Ю. Давыдовой и Л. Э. Корбельниковой, а в 1961 г. — том VI (1876—1877), подготовленный Н. А. Викторовой и Б. И. Рабиновичем¹³.

Столетие со дня рождения Чайковского, отмечавшееся советской общественностью в 1940 г., вызвало целый ряд интересных и полезных публикаций и исследований. Среди них надо в первую очередь назвать книгу «Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества» (с подробным справочным аппаратом), созданную коллективом авторов под редакцией В. В. Яковлева; книгу «Чайковский на московской сцене» (под его же редакцией) и сборник «Чайковский и театр» (под редакцией А. И. Шавердыана).

Наиболее полная и точная документация истории создания всех произведений Чайковского содержится в издании «Музыкальное наследие П. И. Чайковского», подготовленном научными сотрудниками Дома-музея П. И. Чайковского в Клину. История создания сочинений композитора дана и в работе Г. Домбаева «Творчество Чайковского»¹⁴.

Большой раздел советского музыкознания составляют исследования и научно-популярные работы о Чайковском. Многие советские музыковеды внесли ценный вклад в изучение стиля Чайковского.

А. Будяковский в книге «Чайковский. Симфоническая музыка» (Л., 1935) ставит своей задачей по-новому раскрыть особенности проблематики творчества Чайковского на материале его симфонических произведений. В общем разделе, предваряющем подробные аннотации всех симфонических сочинений Чайковского, использующем архивные данные, автор рассматривает творческий путь композитора в связи с эпохой, характеризует основные черты его стиля и определяет историческое место композитора. К сожалению, наряду с верными наблюдениями в этом разделе ясно выступают следы вульгарной социологии. Основная часть книги, посвященная аннотациям, хотя не свободна от ошибок, вводит новые материалы.

¹³ До революции часть переписки Чайковского была опубликована разными лицами, например: М. Чайковский. Переписка П. И. Чайковского и С. И. Танеева. Изд. Юргенсона; «Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским». Под ред. С. М. Ляпунова. СПб., 1912; «В. В. Стасов и П. И. Чайковский. Неизданные письма с предисловием и примечаниями В. Каренина». «Русская мысль», 1909, кн. 3. Далее указаны советские издания: П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I—III. М., 1934—1936; П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 1. М., 1938; т. 2. М., 1952; П. И. Чайковский. Письма к родным, т. I (1850—1879). М., 1940; П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. М., 1955; П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951; П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V. М., 1959; т. VI. М., 1961.

¹⁴ «Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества». Составили Э. Зайденшнур, В. Киселев, А. Орлова и Н. Шеманин, под ред. В. В. Яковлева. М.—Л., 1940; «Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы жизни». М., 1940; «Чайковский и театр». М.—Л., 1940; «Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений». М., Изд-во АН СССР, 1958; Г. Домбаев. Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах. М., 1958.

Книга В. Богданова-Березовского «Оперное и балетное творчество Чайковского» (М.—Л., 1940), написанная к столетию со дня рождения композитора, освещает историю создания и первые постановки всех сценических произведений Чайковского, а также содержит их сжатые характеристики. Издание выдержано в научно-популярном стиле.

Оперному творчеству Чайковского посвящена интересная работа Б. Ярустовского «Оперная драматургия Чайковского» (М., 1947), в которой автор, опираясь на архивные материалы (эскизы и записные книжки композитора), анализирует процесс работы Чайковского над оперными произведениями, выводит основные принципы оперной драматургии Чайковского и дает ряд теоретических и эстетических обобщений.

Е. Орлова в книге «Романсы Чайковского» (М., 1948) исследует стиль вокальной лирики Чайковского в связи с вопросом воплощения в мелодику поэтической речи. Автор ставит интересные теоретические и эстетические проблемы; в книге использован архивный материал. Фортепьянной музыке Чайковского посвящена книга А. Николаева «Фортепьянное наследие Чайковского» (М., 1949, второе издание — 1958); автор подробно анализирует рукописный материал фортепьянных сочинений, дает подробное их описание и характеризует стиль.

Интересной проблеме посвящена книга Е. Берлянд-Черной «Пушкин и Чайковский» (М., 1950), в которой три «пушкинские» оперы Чайковского рассмотрены в свете развития «пушкинского» реализма в творчестве композитора¹⁵.

В 40-е и 50-е годы Государственное музыкальное издательство выпустило ряд путеводителей по оперным и инструментальным сочинениям Чайковского. Наиболее удачными были путеводитель по опере «Пиковая дама» (М., 1949, второе, испр. изд.—1954) А. Соловцова, путеводитель по опере «Мазепа» (М., 1949) И. Нестьева¹⁶, путеводитель по опере «Чародейка» (М., 1959) Н. Синьковской. Особо надо выделить книгу-путеводитель Д. Житомирского «Балеты Чайковского» (М., 1950, второе, расшир. изд.—1957), в которой автор наряду с описанием музыки трех балетов Чайковского дал удачную характеристику балетной реформы Чайковского.

В 1956 г. вышла обстоятельная, основанная на архивных материалах книга Ю. Слонимского «П. И. Чайковский и балетный театр его времени» (М., 1956) — исследование балетно-театральной реформы Чайковского на основе подробной сценической истории его балетов. Недостатком этой ценной книги является излишняя сжатость характеристики музыкального языка в балетах Чайковского.

Последнее десятилетие принесло ряд исследований музыкального языка Чайковского и его стиля в целом, большей частью ограниченное материалом одного какого-либо жанра. После «Опыта анализа творчества Чайковского» (М., 1951) А. Альшванга, книги, в которой автор анализирует все произведения композитора, написанные до 1877 г., распределив их по жанровым

¹⁵ Проблема «Пушкин и Чайковский» посвящен также очень интересный очерк в книге В. В. Яковлева «Пушкин и музыка» (М., 1949).

¹⁶ В 30-е годы было также выпущено несколько путеводителей по операм Чайковского, среди них удачный путеводитель Б. Ярустовского по опере «Мазепа» (М., 1938).

группам, вышло несколько ценных, серьезных исследований, посвященных отдельным областям музыки Чайковского. Две книги — «Симфонии Чайковского» Ю. Кремлева (М., 1955) и «Симфонии Чайковского» Н. Николаевой (М., 1958) — основаны на анализах циклических симфонических произведений Чайковского (симфоний)¹⁷. Первая из них рассматривает творчество Чайковского как процесс перехода от лирико-жанровых произведений к драматическим, не свободный от спадов и кризисов, к которым автор относит период работы Чайковского над сюитами и симфонией «Манфред». Трактовка Шестой симфонии в этой книге спорна и вызывает возражения. Книга Н. Николаевой носит углубленный, теоретико-эстетический характер и рассматривает вопросы музыкальной специфики драматургии симфонического цикла у Чайковского в его эволюции.

Книга В. Протопопова «Оперное творчество Чайковского» (М., 1957), в которой принимал участие автор настоящей работы, посвящена эволюции оперного стиля композитора и вопросам симфонизма оперной музыки. Развивая положение Асафьева о первостепенном значении интонационного единства в оперной драматургии Чайковского, автор показал интересные закономерности оперных форм и дал характеристику оперного стиля Чайковского.

К первому международному конкурсу имени Чайковского в Москве, состоявшемуся в 1958 г., вышло несколько научно-популярных изданий, среди которых наиболее интересна книга Л. Раабена «Скрипичные и виолончельные произведения П. И. Чайковского» (М., 1958). Тогда же издательство «Молодая гвардия» выпустило в серии «Жизнь замечательных людей» книгу И. И. Кунина «Чайковский», в ней автор образно и обстоятельно изложил биографию и творческий путь композитора.

Большое исследование, посвященное жизни и творчеству Чайковского, принадлежит перу А. Альшванга, написавшего до этого ряд работ о Чайковском¹⁸. Автор поставил своей целью показать творческую эволюцию композитора в связи с фактами его жизни. Интересно задуманная композиция книги основана на чередовании глав, освещающих жизненный путь композитора, среду и обстановку, в которых он находился в различные периоды своей жизни, и глав, анализирующих произведения Чайковского, сгруппированные по жанрам. Недостатком книги является неравномерность изложения; так, позднему периоду творчества посвящена значительно меньшая часть книги. Некоторые анализы не свободны от перегрузки описательно-аналитическим материалом, что подчас мешает восприятию общей концепции.

Зарубежная литература о Чайковском довольно обширна; она включает в себя очерки жизни и творчества композитора, рассмотрение отдельных произведений, монографии. В более ранних работах в основном использованы русские биографические материалы. Из первых иностранных работ о Чайковском нужно назвать: New m a r c h R. Tschaikowsky, his life and

¹⁷ В 1960 г. вышла книга А. Должанского «Музыка Чайковского. Симфонические произведения». Это научно-популярные очерки. Автор описывает все симфонические сочинения Чайковского.

¹⁸ А. Альшванг. П. И. Чайковский. М., 1959.

works, with extracts from his writings and the Diary of his tour abroad 1888. London, 1900, а также Iwan K n o r r. Peter Tschaikowsky. Berlin, 1900.

В начале XX в., вскоре после выхода в свет трехтомной биографии композитора, написанной М. И. Чайковским, появились новые, более полные очерки жизни и творчества композитора: на английском языке Lee, E. (1904), E w a n s, E. (1906), B y r o n, M a i, D a y, A. (1913); на немецком языке: G r u b y, K. (1903), K e l l e r, O. (1913), S c h m i d t, D. (1922), S t e i n i t z e r, M. (1927).

Особо следует остановиться на большой монографии, принадлежащей перу Рихарда Штейна (Stein Richard-H. Tschaikowsky. Deutsche Verlag Anstalt, Stuttgart, 1927). В этой весьма обстоятельной работе, основывающейся на труде Модеста Чайковского, автор прослеживает творческий путь композитора, делает попытку нарисовать картину развития русской музыки до Чайковского и охарактеризовать все произведения композитора, разделив их по жанровым группам. Книга Штейна содержит много ошибок и неточностей, но в целом дает представление о масштабах творчества Чайковского и его характерных чертах.

Следует также назвать две монографии: на голландском (Hugo van Dale n. Tschaikowsky, Haag, 1930) и датском (Vliet W. van der und The a k s t o n J. P. I. Tschaikowsky, K ø b e n h a v n, 1929) языках. Они способствовали лучшему ознакомлению с творчеством Чайковского в этих странах.

К столетию со дня рождения Чайковского вышло много новых работ о композиторе. В большинстве случаев это очерки жизни и творчества без попытки анализа стиля и музыкального языка. Расширился круг стран, в которых изучают творчество великого русского музыканта. Наряду с немецкими и английскими авторами выступили музыковеды Бельгии, Венгрии, Италии, Соединенных Штатов, Швейцарии. Назовем некоторые из этих работ: G. A b r a h a m. Tschaikowsky. London, 1939; ег о ж е. The Music of Tschaikowsky, New York, 1946; H. C e l l i s und W. P. R i g h t. Tschaikowsky. Brüssel, 1945; A. C h e r b u l i e z. Tschaikowsky und die russische Musik. Zürich, 1948; L. D r u m m o n d. C z a i k o w s k i. London, 1944; F a l k G e s o. C s a i k o w s z k i y. Budapest, 1940; A. G r o n o w i e z. Tschaikowsky. New York, 1946; R. H o f m a n n. Tschaikowsky. Paris, 1947; N. v a n d e r P a l s. Peter Tschaikowsky. Potsdam, 1940; M. T i b a l d i - C h i e s a. C i a i k o w s k i. Milan, 1943; H. W e i n s t o c k. Tschaikowsky. London-Toronto-Melburn-Sydney, 1946.

Из более новых работ, посвященных Чайковскому, заслуживает внимание книга японского музыковеда Ш. С о н а б э («Чайковский», Токио, 1960; первое изд. — 1949), тщательно изучившего материалы жизни и творчества композитора. Хорошее впечатление производит небольшая, но живо написанная монография немецкого автора — K u r t P a h l e n. Tschaikowsky. Ein Lebensbild. Stuttgart, 1959.

Необходимо особо отметить большую книгу профессора университета в Вене Franz Z a g i b a. «Tschaikowsky. Leben und Werk», Wien, 1953, в которой автор более подробно, чем другие зарубежные музыковеды, останавливается на творческих вопросах. Хотя работа содержит ряд неточностей, ошибок и спорных положений, характеристика некоторых произведений

Чайковского (главным образом симфонических) сделана автором удачно. Недостаток книги, как и других зарубежных работ о Чайковском, — увлечение теорией реакционного фрейдизма, повлиявшее на рассуждение о якобы существующих связях творческого процесса с особенностями биологической конституции художника.

Мы не останавливаемся на многочисленных статьях зарубежных исследователей и музыковедов, посвященных Чайковскому. Можно лишь указать на ряд путеводителей по симфониям Чайковского, принадлежащих перу видных музыкантов: Г. Кречмара, Г. Римана, Ф. Вайнгартнера, Ш. Малерба, К. Бейера, В. Нимана¹⁹.

В данной книге, посвященной творчеству Чайковского, автор ставил своей задачей показать эволюцию творческого стиля композитора, начиная от первых опытов до вершин московского периода: Четвертой симфонии и «Евгения Онегина». Для большей полноты рассмотрения этого вопроса сочинения Чайковского анализируются в порядке их возникновения. Привлечены материалы об истории создания, первого исполнения отдельных сочинений.

Книга охватывает первую половину творческого пути Чайковского, и поэтому автор пытался поставить в ней те общие вопросы, которые возникают при изучении эпохи 60—70 годов XIX в.

В работе над книгой существенную помощь оказали научные сотрудники Дома-музея П. И. Чайковского в Клину — К. Ю. Давыдова и И. Ю. Соколинская; автор выражает им свою признательность.

Автор также сердечно благодарит всех лиц, помогавших ему советами при обсуждении как отдельных глав, так и всей книги в целом на заседаниях сектора музыки, позже сектора истории русского классического искусства Института истории искусств Академии наук СССР, а также на заседаниях кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского: А. Д. Алексеева, В. М. Беляева, И. Ф. Бэлзу, В. А. Васину-Гроссман, И. Я. Вершинину, А. И. Кандинского, Ю. В. Келдыша, О. Е. Левашеву, С. И. Левит, Т. Н. Ливанову, Н. А. Листову, О. И. Подобедову, Т. В. Попову, В. В. Протопопова, Т. М. Родину, Ю. А. Розанову, И. Я. Рыжкина, А. В. Рынди́ну, Д. В. Сарабьянова, Н. Н. Синьковскую, С. Р. Степанову, К. В. Успенскую, Б. М. Ярустовского.

Иллюстрации выбраны из фондов Государственного Центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки и Государственного Центрального Театрального музея им. А. А. Бахрушина.

¹⁹ Многочисленны полубеллетристические переработки переписки Чайковского с Н. Ф. фон Мекк, как, например: Bortkiewicz. Die seltsame Liebe Peter Tschaikowsky's und der Nadieschda von Meck. Leipzig, 1938; Drinker C. Bowen and Barbara von Meck. Beloved Friend. New York, 1937; Wolfurt, K. von. Peter Tschaikowsky und Nadieschda von Meck, die Geschichte einer Leidenschaft. Berlin, 1947. Беллетристический характер имеет книга, появившаяся еще в 1906 г.: Margaret Potter. The Genius. London, 1906 и более поздние: Josef Mühlberger. Im Schatten des Schicksals. Esslingen, 1950; Andreevsky, A. Tschaikowsky, Roman seines Lebens. Berlin, 1957.

Введение

Чайковский — художник, сформировавшийся в знаменательную для России эпоху 60—70-х годов XIX в., в период высокого подъема общественной и художественной мысли, расцвета русской литературы и публицистики, изобразительного искусства и музыки.

Подъем русского искусства и литературы 60-х годов был тесно связан с процессом исторического развития страны в XIX в. Годы, предшествовавшие шестидесятым, богаты историческими событиями; наиболее значительное из них — неудачная для России Крымская война, показавшая полный крах феодально-крепостнической системы. Большое значение для русской художественной жизни этих лет имела возникшая на рубеже 50-х и 60-х годов революционная ситуация. В начале последней трети века основное противоречие эпохи между огромной массой крестьянства и правящими сословиями приобрело характер общего революционного кризиса.

Русская культура этих десятилетий развивалась под непосредственным воздействием непрерывно нарастающего освободительного движения. Существенная черта нового этапа развития русского искусства — воздействие на него идей революционных демократов, деятельность которых способствовала прояснению сознания широких масс народа, развитию общественной активности разночинцев, передовому направлению русского искусства.

Состав разночинной интеллигенции — вдохновителя революционно-освободительного движения в этот период — свидетельствует о демократизации его сил. Основная масса разночинцев как образованных представителей либеральной и демократической буржуазии принадлежала к чиновничеству, мещанству, купечеству, крестьянству. Большую роль играли и представители дворянской интеллигенции, а также выходцы из беднейших слоев духовенства. Многие крупные деятели русской культуры того времени принадлежали к демократическим кругам. И даже в тех случаях, когда по рождению и образованию они были связаны с дворянским сословием, последующая деятельность в иной среде крепко спаяла их с передовым демократическим лагерем.

Художником именно такого типа был великий русский композитор Петр Ильич Чайковский.

Родившийся в дворянской семье и получивший образование в привилегированном Училище правоведения, Чайковский двадцатилетним юношей предпочел многообещающей карьере чиновника-юриста жизнь и деятельность профессионала-музыканта.

Чайковский — художник нового времени, отличавшийся не только от мастеров первой половины XIX в., но и от своих современников, компо-

зителей молодой русской школы, участников «могучей кучки». Он очень рано осознал необходимость профессионального образования, овладения мастерством, без которого немисливо творчество; его жизнь после окончания Петербургской консерватории была посвящена профессиональной работе разного рода.

Просветительские идеи, сознание необходимости широкого и всестороннего образования, стремление к развитию культуры на прочных профессиональных основах — одна из типичных черт передовой идеологии 60—70-х годов. Тяга к образованию и просвещению охватила в то время массы людей, и каждый прогрессивно мыслящий человек считал своим долгом участвовать в деле народного образования. Чайковский становится видным деятелем профессионального музыкального образования, воспитателем будущих русских музыкантов и в то же время ведет большую просветительскую работу критика. В этом он предстает перед нами художником, типичным для своего времени.

В то же время самой главной стороной деятельности Чайковского всегда оставалось творчество; он выступал в нем как передовой художник, борец за возвышающую человека свободу, как гуманист и страстный защитник всего светлого и прекрасного в жизни от зла, насилия и угнетения.

В художественном движении России 60-х годов нашли выражение различные направления. Передовые русские художники боролись против консервативности придворно-бюрократических кругов. И в прогрессивном искусстве существовали разные творческие течения и индивидуальности. Передовые идеи эпохи оказали воздействие на многих русских художников, но формы выражения влияния этих идей были самыми разнообразными, нередко значительно отличавшимися друг от друга. В области музыкального творчества вторая половина века ознаменовалась деятельностью крупнейших художников.

Было бы неверно противопоставлять их друг другу на том основании, что при общности эстетических воззрений, их методы, художественные интересы, проявившиеся в отборе оперных сюжетов, в манере трактовать жанры инструментальной музыки, были различными. Современники (и не только современники) нередко противопоставляли Новую русскую школу Чайковскому. На самом деле Чайковский и композиторы «могучей кучки», возглавляя различные творческие течения, принадлежали к одному направлению в развитии русского искусства: они были представителями реализма в музыке.

Современники делили великих композиторов на два лагеря на том основании, что Чайковский и кучкисты разрабатывали различные темы. Если Мусоргский и Бородин (отчасти Римский-Корсаков) посвящали свое внимание народной социальной драме на материале исторического прошлого России, то для Чайковского социальная драма была прежде всего драмой судьбы отдельных людей. И здесь нет непреходимой пропасти. Мысль Пушкина о том, что сущностью трагедии является «судьба человеческая, судьба народная», оставалась действенной и для художников новой эпохи. Более того! В эти годы в жизни и в художественном творчестве происходит глубокий органический синтез двух начал: личного и народного.

Центральные вопросы оперного и симфонического творчества, как проблема героического, эпического и лирико-драматического жанра в русской музыке, в равной степени были важными для развития художественного творчества эпохи в целом.

Работая над лирико-драматической оперой, Чайковский не мог пройти мимо проблемы народно-героической музыкальной драмы, мимо жанра исторической оперы; в его творчестве драма личности всегда отражала социально-исторический момент. Точно так же в творчестве композиторов «могучей кучки» народно-героическое и трагедийное начало органически сливается с психологическим («Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова).

Будучи замечательным художником-психологом, не только понимавшим, но и стихийно чувствовавшим духовный склад людей своего времени, Чайковский переживал со своими героями все перипетии их драмы. Не в меньшей степени, чем композиторы «могучей кучки», он отразил в музыкальных произведениях свою эпоху.



Эпоха 60-х годов вплотную поставила перед художниками важнейшую задачу — создание идейно и художественно значительного национально-русского искусства. Наступило время, когда произведения русских авторов, отражавшие русскую жизнь и выведившие на сцену русских людей, благодаря значительности содержания, высокому художественному мастерству воплощения национального сюжета и темы, перестали иметь местное значение и стали достоянием всего мира. Русское искусство (и музыка в первую очередь) вышло на мировую сцену и было признано всем культурным человечеством.

Сила гения Чайковского в большой степени способствовала мировому признанию русской музыки и русской художественной культуры в целом. Его творчество, воплощая проблематику, рожденную русской жизнью, с огромной силой захватывало людей.

Порождением эпохи 60-х годов была и особенность творчества Чайковского, которую Б. В. Асафьев назвал направленностью формы музыкального произведения к восприятию слушателя. Сложное, многостороннее содержание музыки Чайковского доступно широким кругам слушателей. Это качество было не только свойственно дарованию композитора, но и было следствием сознательной направленности работы.

Обобщающая сила его искусства позволила воспринимать отдельное, личное как всеобщее, значительное для всех. В этом качестве музыки Чайковского отразилась демократическая направленность русского искусства его времени.

Для Чайковского далеко не безразличен был вопрос распространения его музыки. В одном из писем к своей постоянной корреспондентке Н. Ф. фон Мекк композитор написал следующие, чрезвычайно характерные для него слова: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящихся

в ней утешение и подпору»¹. Свой постоянный интерес к опере он объяснял тем же; опера была в его глазах самым массовым жанром, благодаря которому композитор общается с массой слушателей (а «при благоприятных условиях» его оперы «становятся достоянием всего народа»). Эти взгляды Чайковского порождены передовым демократическим движением эпохи.

Значительное воздействие на творчество оказало мировоззрение композитора, сложившееся в 60—70-е годы. Как и многие передовые художники своего времени, Чайковский тяготел к позитивизму и материализму. Нет нужды доказывать, что композитор не был последовательным материалистом, как не был и последовательным идеалистом. Глубокое практическое чувство жизни, непосредственное ощущение бытия были присущи Чайковскому. Он не был религиозным человеком (в особенности в годы молодости), хотя как художник ценил поэтическую красоту православного обряда. Ряд его высказываний свидетельствует о материалистическом понимании бытия, сложившемся в эпоху формирования его мировоззрения. В одном из них Чайковский прямо говорит о материальной основе духовной жизни людей: «...известно, что провести резкое разграничение между материальной и духовной сторонами человека очень трудно. Ведь и мышление есть тоже физиологический процесс, ибо оно принадлежит к функциям мозга»².

В этих рассуждениях отчасти отразился распространенный в 60-е годы взгляд, признающий основой духовной жизни людей физиологию. Но Чайковский как художник никогда не впадал в вульгарный материализм и, признавая связь духовной деятельности людей с материальной жизнью, не ставил между ними знака равенства.

Остановившаяся в другом письме на вопросе бессмертия души и существования загробного мира, Чайковский признается, что никогда не мог в это верить: «Я, как и Вы, пришел к убеждению, что если есть будущая жизнь, то разве только в смысле неисчезаемости материи и еще в пантеистическом смысле вечности природы, в которой я составляю одно из микроскопических явлений. Словом, я не могу понять личного бессмертия... В результате всех моих рассуждений, я пришел к убеждению, что вечной жизни нет»³.

Эти высказывания, к которым можно присоединить и ряд других в таком же роде, избочивают в Чайковском человека, стоящего на исходных материалистических позициях. Постоянный труд, практическое изучение жизни, острая наблюдательность и глубокий ум композитора помогли ему еще в годы молодости освободиться от тех идеалистических взглядов, которые прививались молодым людям в годы учения.

Сделавшись профессиональным музыкантом, видя смысл жизни в деятельности, Чайковский очень быстро отошел от привычек и воззрений, приобретенных в Училище правоведения. Показателен его конфликт с прежними товарищами-правоведами. В письмах к братьям Чайковский

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II. М., 1935, стр. 397.

² Там же, т. I. М., 1934, стр. 112-113.

³ Там же, стр. 91.

резко критикует их образ жизни и проводит резкую грань между ними и собой.

Великий композитор был великим тружеником. Творческий труд был делом его жизни, он отдавал ему всего себя. И в самоотверженности труда Чайковский был сыном своего времени.

В различные периоды жизни, под воздействием тяжелых жизненных впечатлений и трудных обстоятельств, Чайковский нередко испытывал внутренние противоречия. Борьба разума, убежденности с сильным и непосредственным чувством иногда приводила его к растерянности и душевному смятению. Тогда творческая работа помогала ему обрести душевное равновесие, необходимое для творческого труда, помогала ему решить затруднявшие его жизненные вопросы и найти выход из создавшегося тупика.

●

Эпоха 60-х годов, выдвинувшая в качестве основы нового искусства отражение жизни как она есть, во всей ее сложности, выдвинувшая принцип эстетической оценки явлений жизни художником-гражданином, способствовала созреванию в Чайковском композитора-реалиста⁴.

Основная проблематика искусства и литературы 60-х годов отразилась в творчестве Чайковского с большой глубиной, но выразилась в индивидуальных формах, в неповторимо своеобразном толковании, отличном от понимания других, даже близких ему художников в других областях искусства.

Стремление человеческой личности к освобождению из-под гнета действительности, сковывающей ее свободное развитие, мешающей проявлению и расцвету всего лучшего, что заложено в человеческой природе,— главная тема творчества Чайковского, его «генеральная линия»; она рождена могучим порывом русских людей к свободе. Хотя в произведениях Чайковского не отражена самая революционная идея эпохи — идея крестьянского восстания, его сочинения вдохновлены атмосферой борьбы и страстного тяготения к освобождению. Он был художником, тесно связанным с жизнью современного ему русского общества, отразившим в музыкальных образах надежды, страдания и разочарования своих современников.

Утверждение права человека на свободную, полноценную деятельность, на всестороннее развитие духовных способностей — стержневая проблема

⁴ Обращаясь к проблеме реализма Чайковского, необходимо сделать оговорку об особенностях музыкального реализма по сравнению с реализмом в других областях искусства. Реализм в музыке может быть понят лишь в широком, обобщающем толковании этого термина. Вследствие специфики выразительных средств музыки, имеющей в качестве художественно-строительного материала звук, в ней не может быть той зримой конкретности образа, как, например в произведениях живописи. Отражение жизни как она есть в музыкальных образах не может быть приравнено к аналогичным явлениям в изобразительном искусстве способном воссоздать действительность в формах, подобных предметам, и литературе, способной описать действительность точными словами и понятиями. Музыкальные образы при всей близости их к жизни всегда имеют более широко понимаемый, более обобщающий характер. Даже в тех случаях, когда музыкальное искусство объединяется с поэзией (романс) и театром (опера), специфика музыкального реализма придает особые свойства этим синтетическим произведениям: к конкретным реалистическим образам текста или театрального действия присоединяются обобщающие качества реализма музыкального.

творчества Чайковского. Она нередко связана и с другими, например с проблемой личности и народа, свободного выбора в любви и браке, с темой женской судьбы, взаимоотношения человека и природы.

С первых шагов творческой деятельности Чайковский проявляет интерес к большим темам, раскрывающим смысл важнейших жизненных явлений. В молодые годы его нередко привлекали темы и образы мировой литературы; он воплощал в музыке сюжеты великих писателей — Шекспира, Данте, Пушкина, Островского, но всегда создавал самостоятельные концепции, насыщенные новым, современным содержанием. В 60—70-е годы окреп его реалистический художественный метод, умение выделять главное в жизненном явлении и показывать его в непрерывном развитии музыкальных образов. Реализм Чайковского в первые годы творчества проявился в воплощении «истины страстей», в анализе человеческой души, в показе типичных образов своей эпохи.

Творческий метод Чайковского, названный Асафьевым «симфонизмом», отражает непрерывное течение меняющейся жизни в непрерывном и органическом развертывании музыки. Развитие музыкальных образов часто приводит к их изменению и превращению в иные. Чайковский создавал сложные обобщающие концепции, выражал их в системе музыкальных образов, обладающих свойствами неповторимости частного и типичностью общего.

В этом отношении он был прямым наследником великого симфониста начала XIX в. Бетховена, чье творчество открыло период новой музыки. Бетховен воплотил в симфониях грандиозные философские и драматические концепции, возникшие как обобщение исторической действительности. Действительный метод Бетховена оказал огромное влияние на все последующее развитие европейского симфонизма XIX в., хотя в творчестве композиторов-романтиков проявились и другие черты, так как сам предмет творчества их был иным, чем у Бетховена.

Симфонизм Бетховена, рожденный подъемом освободительного движения народов в эпоху французской революции и наполеоновских войн, был вдохновлен идеями высокого служения человечеству. Музыка Бетховена — искусство благородных помыслов, она обращается ко всем людям. Тема пламенного самоотверженного героизма, борьбы с враждебными силами, призыв к объединению человечества в радости, завоеванной в жестокой борьбе, — все это было рождено временем Бетховена.

Обобщенность философской мысли героико-драматического содержания бетховенского симфонизма постепенно сменилась созерцательным лиризмом романтиков. Конечно, не все композиторы послебетховенского периода проявили себя созерцателями; достаточно назвать Шопена, по приемам музыкального развития своих сочинений для фортепьяно бывшего крупным симфонистом в бетховенском понимании.

В творчестве романтиков на первый план вышла тема незаурядной личности, вступающей в антагонистическое противоречие с враждебными ей силами общества. Уже не борьба и победа народов, соединившихся в радости, но протест отдельной личности, неразрешимые противоречия жизни, трагические вопросы становятся темой творчества романтиков. Таковы «Манфред» Шумана, «Фауст» Листа, «Гарольд в Италии» Берлиоза.

С другой стороны, романтизм выдвинул образ простого человека с окружающим его бытом, с его мечтами о счастье, поэзией природы, любви, погружением в мир личной жизни.

Реализм Чайковского формировался в сложном процессе критического усвоения достижений мирового музыкального искусства, в преодолении и переосмыслении эстетики романтизма, в возрождении на новой основе идей Бетховена, в изучении всего богатого опыта предшествующего развития русской и европейской музыки.

Унаследовав от Бетховена способность мыслить в больших симфонических масштабах и воплощать в симфонической форме актуальные для своего времени идеи и концепции, Чайковский многое воспринял и от романтической музыки. Лирическая природа его симфонизма, опора на жанровую конкретность образов, тяготение к программности — черты, сближающие Чайковского и романтиков. Но лирический психологизм Чайковского по сравнению с созерцательным лиризмом романтиков иной. В своих лирико-драматических произведениях он объединяет конкретность, иногда даже картинность образов с их активным симфоническим развитием. В его симфоническом творчестве лирико-драматическое содержание, типичное и для романтического искусства, выражено методом драматического развития по принципу бетховенского симфонизма.

Огромное значение в становлении стиля Чайковского имело усвоение творческих принципов Глинки. Поколение русских композиторов, выступившее в 60-е годы, считало себя наследником Глинки. Каждый из композиторов нового времени почерпнул в наследии Глинки многое для своего художественного развития. Чайковского привлекали в Глинке глубина и значительность содержания его произведений, его высокое мастерство, оригинальность языка, национально-русский характер, выразившийся в самом существе произведений, опора на бытующие интонации, опоэтизированные Глинкой.

Творчество старшего современника — Даргомыжского не вызывало восторженного отношения Чайковского. Однако и от Даргомыжского он воспринял кое-что, в частности действенно-драматическое воплощение ситуаций психологической драмы, внимание к проблемам речитатива.

Характерная черта Чайковского — психологизм творчества — типичное свойство русского искусства второй половины XIX в. Психологическая направленность творчества ясно проявилась в русской литературе, в особенности в творчестве Тургенева, Гончарова, Л. Толстого и позже Чехова.

Интерес русских писателей этого времени к человеческой личности отличался от интереса романтиков. Примечательную критику романтического героя (в духе переосмысления проблемы личности в искусстве) содержит известная рецензия молодого Тургенева на перевод Вронченко «Фауста» Гете. В этой статье автор определяет романтизм как апофеоз личности. Романтический герой считает себя центром мира, по существу не предаваясь никакой деятельности. Он много говорит об обществе, но ничего не делает для него. Романтический герой в общем не может выйти за пределы собственной личности, он равнодушен к социальным вопросам, к бедствиям

и страданиям народа. Такой герой, по мнению Тургенева, не может быть в центре современных произведений. Тургенев, односторонне характеризуя романтическую личность, осуждает романтиков за полное, по его мнению, игнорирование конкретных целей, которые должны стоять перед художником, любящим свою родину, свой народ. «Талант не космополит,— пишет Тургенев,— он принадлежит своему народу, своему времени»⁵. Писатель правильно видит первую жизненную задачу литературы в том, чтобы повернуться в сторону социальных интересов своего времени. Однако он не вполне прав в утверждении, что романтики заставляли своих героев полностью погрузиться в личные переживания и противоречия своей жизни. Призывая обратиться от личных противоречий к противоречиям общественным, Тургенев подразумевает синтез личного и общего.

Переосмысление романтической эстетики и романтического мировоззрения типично для многих русских художников второй половины века. Однако все они, критикуя романтизм, брали от него ценное и жизнеспособное. Отображение духовной жизни людей, анализ взаимоотношений человека и общества, характеристика сложного жизненного явления находились в центре их внимания.

Чайковский также не отвергал все, что несла в себе эстетика романтизма; напротив, во многом он отталкивался от нее. Главная тема романтического искусства — бунт человеческой личности против угнетающих ее общественных отношений — отразилась в творчестве Чайковского в теме протеста против условий жизни, не дающих человеку быть счастливым. Как и композиторы «могучей кучки», Чайковский высоко ценил те проявления прогрессивного романтизма, которые были ему близки, не противоречили его чувству реального. Выражение в музыке сильных человеческих чувств, создание живых и сложных характеров, тема «бунта», борьба романтиков за свободу творчества — все это было существенно для русских композиторов, стоявших на позициях реализма. Образы сказки, фантастики, образы далекого прошлого, часто встречающиеся в романтическом искусстве, по-новому трактовались русскими музыкантами, они не уводили в область, далекую от современности, прочь от жизни, но были средством иносказательного суждения о ней в художественных образах.

Как и романтикам, Чайковскому свойственно постоянное пристальное внимание к чувствам и страстям человека. Тема жизни и смерти, любви, тема человека и природы, столь типичные для романтиков, имеют очень важное значение и в его творчестве. Однако постановка и разработка их у Чайковского качественно отличается от трактовки романтиков. В раскрытии всех этих проблем он исходил из обстоятельств действительности, взятой в ее социально-конкретном виде. Правдивое отражение жизни в образах оперных и инструментальных сочинений у Чайковского всегда связано с реалистическим постижением ситуаций и характеров. Гуманизм его произведений, выразившийся в противопоставлении добра и зла, воплощенных в конкретных явлениях жизни, в борьбе положительных героев за лучшую долю,

⁵ И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений в 12 томах, т. XII. М., Гослитиздат, 1934, стр. 35.

в их возвышении средствами музыки, опирался на жизнь как она есть, а не на привносимые в нее идеи.

Беликая идея народности искусства — определяющая для русского художественного творчества и эстетики 60—70-х годов — отразилась в сочинениях Чайковского прежде всего в значительности содержания, типичности идей и образов, а также в крепкой органической связи художественно-выразительных средств с языком народного творчества. Уже в ранний период деятельности выявились связи индивидуального стиля Чайковского с бытовавшими в то время интонациями городского и крестьянского фольклора. Огромное воздействие в этом смысле оказала на него та среда, в которой он провел первый период композиторской жизни — московское бытовое окружение, музыкальный быт городских демократических кругов, восприятие фольклора средней России и Украины.

Но не только «местная» среда влияла на композитора. В 60-е годы наблюдается общий интерес прогрессивных кругов русского общества к народной жизни и народному творчеству. Выходят сборники пословиц, сказок, песен, былин, принадлежащие А. Н. Афанасьеву, В. И. Далю, П. В. Киреевскому, П. Н. Рыбникову, П. И. Якушкину, П. В. Шейну и др. В начале 70-х годов этот интерес усиливается — появляются сборники Е. В. Барсова, А. Ф. Гильфердинга, выходят в свет исследования, посвященные народному искусству (А. Н. Афанасьева, Ф. И. Буслаева, Н. С. Тихоновова, А. А. Котляревского). В 60-е годы вышел новаторский сборник музыкальных обработок народных песен М. А. Балакирева по записям, сделанным им самим.

Большой и новый материал народного искусства оказал влияние на искусство профессиональное — на русскую поэзию и русскую музыку. Однако не следует объяснять широту отражения народного искусства в русской художественной литературе и музыке только лишь развитием фольклористики и этнографии; причины были более глубокими, они были связаны с возросшим в 60—70-е годы интересом художников к жизни народа, со стремлением понять народную психологию. Для многих поэтов и музыкантов, сформировавшихся в эту эпоху, изучение фольклора было одним из средств проникновения в душу народа⁶. Верное понимание народности профессиональной художественной практикой, свойственное Пушкину, Кольцову, Некрасову и другим крупнейшим поэтам и писателям, в музыке проявилось в творчестве композиторов «могучей кучки» и Чайковского.

Основная тенденция творчества молодого Чайковского выражена в слиянии народножанрового и лирического начал. Их сосуществование и взаимовлияние в первых произведениях Чайковского (написанных в 60-е

⁶ Всеобщий интерес деятелей культуры к вопросу народности отлично сформулировал Н. А. Добролюбов: «Народность понимаем мы не только как умение изобразить красоты природы местной, употребить меткое выражение, подслушанное у народа, верно представить обряды, обычаи и т. п. Но чтобы быть поэтом истинно народным, надо пооникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ...» (Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений. т. I. М., 1934, стр. 235).

годы) переходит в 70-е годы во взаимопроникновение жанрового и лирического. Замечательным примером переплавления народнопесенных интонаций в самобытный музыкальный язык Чайковского с подчинением всех отдельных элементов единой концепции произведения служит Первый фортепьянный концерт. В нем композитор органично сочетает народное и личное. Преломленные в индивидуальном восприятии Чайковского народножанровые образы и стилистические особенности народных мелодий приобрели неповторимый облик. Это свойство сочинений Чайковского московского периода придает им особую притягательную силу. Гениально одаренный художник, чуткий к впечатлениям жизни, обосновывая свое искусство на общераспространенном, выражает свое понимание, свое видение мира.

Романтическая эстетика отводила вопросу народного колорита большое место. У Берлиоза, Листа, Вагнера народное начало в ряде программных произведений противопоставлено лирическому, как простое явление — сложному. Но в других лирических произведениях и названные и многие другие музыканты-романтики опирались на интонационный строй народнопесенного искусства (в особенности Шуберт, Шопен, Вебер, а также Шуман, Мендельсон, Лист в рапсодиях), что в большой степени способствовало развитию реалистического начала в их творчестве. Жизнь, породившая проблему народности искусства, внесла свои поправки в эстетику романтизма и влила могучую струю реализма в произведения композиторов-романтиков.

Типичная черта музыки Чайковского — в особенности в произведениях, написанных в годы молодости, — горячий, искренний лиризм. Все лучшее в его ранних операх, симфониях, квартетах и камерной музыке связано с лирической сферой, с выражением разнообразных человеческих чувств. В лирических произведениях Чайковского жизнь отражена многогранно. Лирика Чайковского всегда жизненна, всегда связана с конкретными человеческими чувствами. Обращение к действительности, поэтическое отражение явлений жизни оказали влияние на язык и стиль лирических музыкальных произведений Чайковского. Психологизм и лиризм его сочинений соответствуют сложным, противоречивым явлениям жизни, взятой в развитии. Лирика любви и лирика природы выражают главное, сокровенное для каждой отдельной личности, в то же время близкое и нужное всем людям. Интимная сторона творчества Чайковского, в особенности его лирических страниц, органично и неразрывно связана со всем его мировосприятием и миропониманием; интимное чувство, глубоко личные настроения он воплощал в музыкальные образы обобщающего характера. Красота и возвышенность лирики Чайковского сочетается с почвенностью ее основ, в единении с жизнью.

В произведениях Чайковского рельефно выступает свойственное всему передовому русскому искусству сочетание эстетического с этическим, слияние прекрасного с возвышенным⁷. Идея нравственной красоты, нравствен-

⁷ Термин «возвышенное» употребляется нами не как определение особого патетического строя образа, отделяемого от окружающей среды, но как концентрирующее в себе все лучшее и благородное, что есть в человеке.

ного долга, понимаемая не в духе ложной морали, установленной общественными традициями, но в соответствии с подлинно нравственными основами поведения человека, исключаящими ложь и принуждение, выявилась в ряде его произведений уже в молодые годы. Даже в романтических операх «Ундине» и «Опричнике» тема нравственной ответственности за свои поступки выступает достаточно ясно: душевные муки рыцаря, героя «Ундины», изменившего своей возлюбленной, раскрывают его образ с новой стороны⁸; отношение боярыни Морозовой к сыну, которого она проклинает за измену земщине, становится основой нравственного возвышения этого образа. Глубоко этической идеей проникнута опера «Евгений Онегин»: чувство любви сталкивается с чувством нравственного долга. Для Чайковского, как и для многих художников его времени, прекрасное неотделимо от возвышенного, от правдивого, благородного. Образы героев Чайковского, наделенных (при всех их страстях) чувством чести и чистотой души, сближаются с литературными героями 50—60-х годов. Вне понятия правды и благородства души в русской литературе XIX в. не существует понятия прекрасного. В этом отразились характерные для эпохи стремления передовых художников доказать, что народ русский по своим нравственным качествам достоин лучшей доли в жизни. Таким образом, этот вопрос был косвенно связан с идеями освободительного движения. Как герои повестей и романов Тургенева и Гончарова, так и герои опер Чайковского оказываются не только положительными образами русского искусства, но и выразителями русского национального характера. Особенность Чайковского — придавать своим персонажам (даже тогда, когда это фантастические герои или представители другой национальности) черты, типичные для русских людей. Время, в которое сформировался гений Чайковского, способствовало его безграничной любви к родине. В 1892 г. зрелым художником, создавшим «Пиковую даму», «Иоланту», Чайковский написал в одном из писем: «...я вообще сюжетов иностранных избегаю, ибо только русского человека, русскую девушку, женщину я знаю...»⁹ И даже образы Данте, Шекспира и Байрона в его творчестве в какой-то мере сливались с образами милых его сердцу русских людей.



Существенны отличия Чайковского от романтиков и в вопросе использования фантастического элемента в произведениях. Как известно, сказка с ее поэтической фантастикой, легенда, идеализирующая времена рыцарства, сыграли большую роль в развитии романтизма, в частности немецкого. В образах сказки, в ее простой, иногда наивной фабуле романтики видели глубокий скрытый смысл. Уже в ранних легендарных операх — «Ундине» Гофмана, «Эврианте» Вебера, позже «Геновеве» Шумана — рыцарская легенда служила средством развития этической концепции с глубокой мыслью о победе добра над злом. В операх молодого Вагнера — «Тангей-

⁸ Об этом позволяет судить сохранившийся фрагмент предсмертного дуэта рыцаря и Ундины.

⁹ «Чайковский на московской сцене». М., 1940, стр. 481.

зер» и «Лоэнгрин» — рыцарские легенды в авторской интерпретации (как известно, Вагнер сам писал свои либретто) приобрели значение философских драм на темы, имеющие нравственное значение. В особенности «Тангейзер» выделяется интересной постановкой и своеобразным решением проблемы, очень важной для немецкого романтического искусства, — о любви земной и небесной, о грехе, возмездии и искуплении.

Чайковский в молодые годы не чуждался фантастических сюжетов в оперном творчестве. Вслед за историко-бытовой оперой «Воевода» он написал сказочную «Ундину», по Ламотт-Фуке (Жуковскому), и проектировал ряд волшебных опер. Но к середине 70-х годов у него сложился определенный взгляд на этот жанр; он приходит к заключению, что фантастика хороша только в балете, в опере же должны действовать живые люди. В дальнейшем, в период 80—90-х годов композитор высказал свой взгляд по этому вопросу с большой определенностью¹⁰ и в оперных сочинениях совершенно отказался от фантастического элемента. Напротив, все три балета Чайковского — как ранний («Лебединое озеро»), так и поздние («Спящая красавица» и «Щелкунчик») — основаны на сказочных сюжетах.

Однако уже в балете «Лебединое озеро», написанном в 1876 г., выявилась особенность Чайковского в понимании фантастики в сценическом произведении. В сказке о заколдованных девушках, превращенных в лебедей, он прежде всего почувствовал человеческое, лирическое начало. Фантастика как таковая играет незначительную роль в музыке балета, проникнутой сокровенным лиризмом. В образе Одетты Чайковский создал не волшебную фею из романтической сказки, но живую девичью душу, рвущуюся к свободе и счастью любви. Именно благодаря доминированию лирической темы фантастический балет воспринимается как психологическая лирическая драма, к которой Чайковский тяготел, начиная с первых творческих опытов.

Ранняя, уничтоженная автором опера «Ундина», по-видимому, также мыслилась композитором как лирическая драма, хотя в ней собственно фантастический элемент получил очень яркое выражение в музыке.

Творчество Чайковского московского периода отличается исключительной широтой охвата жанров. В 60—70-е годы композитор сочиняет произведения всех родов музыкального искусства: он создает оперы, симфонии, одночастные симфонические сочинения, концерт для фортепьяно с оркестром, концертные пьесы для скрипки и виолончели, квартеты, фортепьянные пьесы и романсы. В каждой из этих разновидностей музыкального искусства Чайковский сказал новое слово.

¹⁰ В письме С. И. Танееву от 14 января 1891 г. Чайковский писал: «Согреть же меня могут только такие сюжеты, в коих действуют настоящие, живые люди, чувствующие так же, как и я. Поэтому мне невыносимы вагнеровские сюжеты, в коих никакой *человечности* нет» (П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 169).

В письме к К. Ф. Вальду (июнь — август 1891 г.) сказано: «...фантастический элемент в опере я допускаю лишь настолько, чтобы он не мешал действовать настоящим, простым людям, с их простыми человеческими страстями и чувствами» («Чайковский на московской сцене», стр. 475).

В эти годы Чайковский чрезвычайно расширяет круг образного содержания творчества. Одной из главных в этом периоде выступает тема человека и природы. Ей посвящены Первая симфония, «Буря», фортепьянный цикл «Времена года». Образы природы широко отражены и в произведениях с иной проблематикой, например в опере «Евгений Онегин», в симфониях, Первом фортепьянном концерте.

Тема человека и природы — одна из основных в романтическом искусстве. Нередко поэты-романтики пользовались образами природы для косвенной характеристики героя; часто образы природы служили своеобразным «контрапунктом» по отношению к описанию чувств и настроений героя. Природа служила то «параллельным» фоном, во всем гармонируя с душевным состоянием человека, то выразительно контрастировала ему. В последнем случае мирная, спокойная природа противопоставлялась бурным чувствам и страстям человека. Подобное толкование образов природы мы часто встречаем в поэмах Байрона, в произведениях Гюго, в новеллах французских и немецких романтиков. При всей значительности эти образы не играют самостоятельной роли, а являются лишь средством создания определенного настроения.

В романтической музыке образам природы принадлежит огромное место. Начиная с Шестой симфонии Бетховена, к которой восходят многие образы музыкально-романтической лирики природы, овеянные нежной или бурной поэзией, они развиваются наряду с образами человеческих чувств и настроений. Восприятие природы имеет большое значение в творчестве Шуберта, Мендельсона, Шумана, Вебера. Лист посвятил картинам природы пьесы из цикла «Годы странствий». И хотя в романтической музыке противопоставление картин и образов природы герою (как, например, в симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии») встречается довольно часто, все же более типично органическое слияние чувств героя и восприятия им природы.

Характерной чертой воплощения темы природы в творчестве молодого Чайковского является реалистичность самой концепции — человек и природа. Образы окружающего мира выступают в сочинениях Чайковского не как олицетворение идеи природы, но как органическая часть жизни и деятельности человека, как среда, в которой он живет и действует. Природа у Чайковского неразрывно связана с человеком, она входит в его мироощущение, в его мировосприятие. Таковы скромные, но глубоко поэтичные картины русской зимы в Первой симфонии. Во Второй симфонии тема природы воплощена в музыкальные образы величаво-эпического характера. Лиричнейшая сцена рассвета в «Евгении Онегине» включается как важный компонент в развитие внутреннего действия драмы.

Несмотря на существенные отличия музыки от литературы, можно провести некоторые параллели между образами природы у Чайковского и описанием ее в повестях и рассказах Тургенева. Как известно, в произведениях Тургенева пейзаж имеет существенное значение. Впервые поэзия русской природы зазвучала полным голосом в «Записках охотника». Характерная черта этого цикла повестей, посвященных жизни крестьян, — сочетание картин природы с образами людей. Их любовь к природе, жизненная связь с нею выражена в гуманистической философии, исповедуемой героями

ряда повестей, такими, как поэт и созерцатель природы Касьян с Красивой Мечи, подростки из «Бежина луга», Лукерья в «Живых мощах». Описывая пение Якова в «Певцах», Тургенев использует образы природы: «Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась пред вами, уходя в бесконечную даль».

Природа и народ со своими думами и чувствами, со своей тоской и надеждой неразделимы у Тургенева. Нередко писатель, прежде чем приступить к описанию людей, дает картину природы. Знаток и любитель природы родного края, Тургенев описывает ее со всеми деталями, употребляя тонкие и точные характеристики. Природа влияет на героев, формирует их мировоззрение. Могучая сила жизни природы придает всем повестям «Записок охотника» оптимистический, светлый тон даже тогда, когда содержание их трагично («Живые мощи»).

Общность методов в изображении природы и людей у Чайковского и Тургенева не вызывает сомнений. Например, в своем чисто «тургеневском» цикле фортепьянных пьес «Времена года», посвященном природе средней полосы России (той же, что в «Записках охотника»), Чайковский поэтично воплотил неразрывную связь человека и природы. Как и в повестях Тургенева, «герои» цикла Чайковского живут в тесной зависимости от природы. И средства, которыми переданы образы природы, здесь так же просты, как у Тургенева. Это — мелодии, близкие народным песням, образы, передающие «звуки природы», быта: пение жаворонка, бег быстрых коней, звуки охотничьих рогов, рядом с ними — песня косарей и жнецов.

Чайковского не привлекала экзотика, и в его произведениях редко встречается волшебная природа. В музыке к «Снегурочке», например, фантастические силы леса почти не отражены. В «Лебедином озере» картинам природы придан глубоко философский смысл. Буря и наводнение на озере в последнем действии балета вызваны проступком Принца, оскорбившего свою избранницу. Музыка бури сливается с лирической темой лебедей и в конце балета превращается в апофеоз всепобеждающей силы любви. Стихия природы у Чайковского близка стихии человеческих страстей. В зрелом периоде творчества, в годы создания «Манфреда», «Чародейки» и «Пиковой дамы» Чайковский показал связь природы и чувств человека еще последовательнее и глубже.

Не менее важное значение, чем тема природы, в творчестве Чайковского имеет тема любви как возвышающей и облагораживающей силы, способной победить труднейшие жизненные препятствия и даже саму смерть. Образам любви посвящены многие произведения московского периода творчества. Воплощение их в различных произведениях дано в различных ракурсах. Так, еще в раннем сочинении, увертюре к «Грозе» Островского, Чайковский обратился к современной трагедии. Образ Катерины, восставшей против семейного гнета, избравшей смерть, чтобы не возвращаться к прежней жизни без любви и свободы, стал своеобразным символом творчества Чайковского. В увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» любовь юных героев вопреки вражде их семей становится могучей силой освобождения от уз старого уклада жизни. Гуманизм трагедии Шекспира получил у Чайковского новое

преломление, с особой остротой подчеркнувшее современное значение проблемы борьбы за право на свободу в любви. Как известно, «женский вопрос», борьба за предоставление женщинам права устраивать свою личную судьбу, был одной из важных проблем общественного движения 60-х годов. Она явилась частью широкого и многостороннего процесса общего стремления к освобождению.

Глубокий социальный смысл, который получила у многих русских художников тема любви как вторая сторона темы освобождения, отразился и в творчестве Чайковского. В симфонической форме Чайковский воплотил трагическую силу любви в борьбе за счастье. В раннем оперном творчестве (до «Онегина») еще нет подобной концепции темы любви. В первой опере Чайковского «Воевода» любовь выступает в традиционном драматургическом значении «треугольника», ничего нового, по сравнению с другими операми, в «Воеводе» нет. В «Опричнике» трактовка темы любви особенно не отличается от обычной романтической интерпретации, любовь здесь служит причиной действия героев, поставленных в трудную ситуацию, она становится истоком трагической концепции «вины и искупления».

В опере «Евгений Онегин» Чайковский поднял тему любви до высокой философской значимости. Она перерастает здесь в этическую проблему, сочетаясь с темой крушения романтических идеалов и мечтаний о счастье. В этом гениальном произведении тема любви впервые у Чайковского получает подлинно общественное звучание.

В произведениях романтиков тема любви играет важную роль. Наиболее часто встречающееся ее романтическое толкование — противоречие между цельным, сильным чувством непосредственной натуры (обычно женской) и разочарованного в жизни, сердечно усталого героя, измученного рефлексией. Внешне эта тема близка теме «Евгения Онегина». Но как в свое время Пушкин совершенно по-новому, реалистически использовал эту романтическую ситуацию, так Чайковский музыкально по-новому раскрыл тему любви в опере на этот сюжет. Образ Онегина — не образ романтического героя, он только носит «гарольдов плащ», сердце его способно горячо чувствовать, любить со всей силой непосредственности, пылко, по-юношески страстно.

Если в «Опричнике» в известной мере отразилась общеромантическая постановка темы любви, то в «Онегине» композитор отказался от романтической эстетики и выступил как музыкант-психолог и мастер реалистической музыкальной драмы.

В понимании проблемы любви Чайковский близок русским писателям своего времени. Противопоставление цельной, смелой, чистой юной девушки сомневающемуся герою в достаточной мере типично для русской литературы 50—70-х годов. Начиная с «Рудина» Тургенева, в произведениях русской прозы и поэзии мы неоднократно встречаемся с такой ситуацией.

Можно провести параллель между женскими образами Чайковского и героинями романов и повестей Тургенева, Гончарова, Л. Толстого. Сама направленность оперной эстетики Чайковского, пришедшего в конце московского периода к убеждению ненужности внешних эффектов в опере, для которой важнее непрерывное внутреннее развитие лирической темы; его

постоянная склонность к психологизму сближают композитора с писателями, его современниками, характерными чертами которых также является психологизм, склонность к скупому изображению внешних событий и глубина внутреннего содержания.

Проблема любви как основа трагедийных концепций, как центральный вопрос в борьбе людей за счастье в последующие годы творческой работы Чайковского станет одной из главных. Трагедийные сочинения композитора 80-х — начала 90-х годов будут основаны на многогранном раскрытии темы любви как темы, социально обусловленной, тающей в себе большие возможности для обобщений широкого характера. Эти произведения стали замечательными художественными документами эпохи.



В московский период (и даже несколько раньше, если учитывать юношескую увертюру к «Грозе» Островского) проявилось трагическое начало гворчества Чайковского. Ощущение жизненных противоречий и воплощение их в антагонистическом столкновении противоборствующих сил, музыкально отраженном в самой концепции произведения, свойственно Чайковскому с самого начала его творческого пути. Способность композитора подняться до масштабов очень широких обобщений проявилась уже в ранних его произведениях. От «Ромео и Джульетты», «Франчески да Римини», Третьего квартета, Четвертой симфонии идут пути к гениальным поздним трагическим симфониям и операм.

Трагическое восприятие жизни в ее темных сторонах, ощущение остроты борьбы противоположных сил, сталкивающихся в сложном и глубоком конфликте, было свойственно не только Чайковскому, но и другим современным ему русским художникам. В первой половине XIX в. трагедийные произведения искусства, созданные русскими писателями и драматургами, были большей частью связаны с новыми тенденциями воплощения исторических сюжетов. Во второй половине века трагедийное начало в русском искусстве и литературе выявилося очень сильно, но воплотилось в иных формах. В творчестве А. Н. Островского можно встретить как историческую драму с трагедийными элементами, так и современную трагедию. И если исторические драмы Островского не принадлежат к лучшим его достижениям, то созданием «Грозы», «Бесприданницы», «Без вины виноватых» он выдвинулся в первые ряды русской драматургии. Эти пьесы Островский называл драмами, но по сущности своей они являются трагедиями, отразившими острые, противоречия современной жизни. Борьба героев, сила их характеров, глубина конфликта позволяют видеть в них подлинные трагедии современности. Образ Катерины из «Грозы» обобщил протест многих людей, задавленных ужасными условиями старого семейного и социального уклада. Смерть ее, воспринимаемая как трагическая победа в борьбе за право на любовь и свободу чувства, — развязка, несущая не только гибель героя, но и возвышенное утверждение основной идеи драмы.

Огромное значение получило трагедийное начало в русском романе второй половины века. Трагедийный характер имеет роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», посвященный судьбе русской женщины. В творчестве

Достоевского возник особый вид трагедийного романа, раскрывающий антагонистические противоречия и конфликты современной жизни, давший типы и характеры подлинно трагедийного масштаба. Произведением такого рода является «Преступление и наказание», в котором Достоевский создал конфликт, оттолкнувшись от происхождения, непосредственно взятого из действительности¹¹, и поднял содержание и характеры романа до высот глубоких социальных и философских обобщений.

Чайковский хорошо знал и любил трагедийный театр, классический и современный. В годы жизни в Москве он отдал дань Шекспиру и Данте. Однако в целом в его творчестве доминировала линия «Грозы», т. е. современной трагедийной драмы. Сила и убедительность его программных произведений по Шекспиру и Данте была в том, что он придал им современное звучание. «Ромео и Джульетта» и «Франческа да Римини» посвящены теме борьбы живого, нового со старым, отмирающим. Подобно Островскому в «Грозе», он видел победу положительного начала жизни даже в самой смерти героев. В Третьем квартете тема противоречия жизни и смерти поставлена в более общей форме; в Четвертой симфонии Чайковский воплотил с трагической силой проблему современной личности и народа. Противоречие стремлений человека к идеалу и невозможности его достижения служит подтекстом оперы «Евгений Онегин», где трагический элемент приобрел своеобразное звучание благодаря особенностям музыкальной драматургии лирической оперы.

Способность видеть трагическое в каждодневном бытии, в простых на первый взгляд обстоятельствах существования многих и многих людей, не удовлетворенных жизнью и нередко гибнущих, умение воплотить эти наблюдения в простой, но глубокой форме, присущей немногим художникам, одаренным чувством трагического, проявились в творчестве Чайковского уже в первой половине его творческого пути. В последующие годы трагедийное начало, питаемое впечатлениями от усилившихся трагических сторон жизни, станет в творчестве великого композитора определяющим.

¹¹ Мы имеем в виду фабулу романа Достоевского «Преступление и наказание», в которой отражены некоторые типичные детали уголовных дел, наблюдавшихся в судебной практике эпохи 60—80-х годов. Например, дело Ландсберга, убившего заимодавца и его служанку, описанное в «Воспоминаниях» А. Ф. Кони, хотя и относится к концу 70-х годов, поразительно совпадает не только в деталях самого преступления, но и по «философии» преступника с образом Раскольникова и фабулой романа Достоевского (См. А. Ф. Кони. Избранные произведения в двух томах, т. 2. Воспоминания. М., 1959, стр. 459—470).

*Ч*АСТЬ ПЕРВАЯ

1840

1865

Детство

•

Юность

•

Петербургская консерватория

Детские годы, Первые музыкальные впечатления

Родина Чайковского — прекрасный своей суровой красотой край северо-западного Приуралья. В бассейне реки Камы при слиянии маленьких рек Вотки, Шаркана и Березовки образуется озеро шириной почти в 15 квадратных километров. Ныне здесь расположен город Воткинск. Но в 30—40-х годах прошлого века города еще не было, а при металлургическом заводе разрастался большой поселок, где жили рабочие, инженеры и служащие завода. На его главной Офицерской улице находился большой удобный дом¹, в котором жил Илья Петрович Чайковский, отец композитора; с 1837 по 1848 г. он занимал должность горного начальника, заведующего производством Камско-Воткинского металлургического завода. В этом доме 25 апреля (старого стиля) 1840 г. у супругов Чайковских родился второй сын Петр, будущий великий русский композитор.

Неиссякаемая любовь к природе, в особенности средней полосы России, которую всю жизнь питал Чайковский, вероятно, зародилась в детские годы. Край, в котором он провел первые годы жизни, отличается исключительным своеобразием. Богатое многоводными реками и озерами северо-западное Приуралье, покрытое густыми смешанными лесами, в которых в изобилии водились медведи, волки, лисы и мелкие зверьки, сочетает в себе черты равнинной и предгорной местности. Сравнительно малонаселенный в те времена (кроме промышленных центров) родной край композитора пленял девственной нетронутостью природы.

Первые впечатления мальчика были непосредственно связаны с заводом и заводским поселком, к тому времени достаточно многолюдным и бойким. К середине XIX в. Воткинский завод, основанный в 1759 г. графом П. И. Шуваловым и в 1763 г. взятый в казну за долги владельца, превратился в крупную по тем временам базу русской металлургии. Он имел 16 цехов и мастерских, производивших разнообразные изделия: сортовое, листовое, корабельное, котельное и всякое другое железо, материалы для мостов и постройки кораблей, механические станки, якоря, различные земледельческие орудия и вместе с тем изделия тонкой работы — ножницы, бритвы, перочинные ножи и даже пружинки для часов. Население Воткинского завода с прилегающими селениями составляло свыше 15 тысяч человек.

¹ В этом доме в настоящее время находится музей и Воткинская детская музыкальная школа.

История Воткинского завода изобилует знаменательными событиями. В середине XVIII в. измученные непосильным трудом крепостные, приписанные к уральским рудникам и металлообрабатывающим предприятиям, не раз поднимали восстания. Волнения рабочих на Воткинском заводе в 60-х годах XVIII в. были сильнейшими из заводских восстаний этого времени. Немудрено, что в годы грандиозной крестьянской революции XVIII в. рабочие горных заводов примкнули к Пугачеву и стали активными его помощниками. На Воткинском заводе для пугачевского войска ковали оружие и отливали пушки. Повсеместные восстания башкир влились в общее освободительное движение в Приуралье.

В 40-е годы XIX в. на заводе еще были живы старики, которые помнили пугачевские времена. Но свирепые расправы, учиненные при разгроме заводских восстаний, длительные репрессии после новых отдельных всплесков народного недовольства привели к тому, что всякое упоминание о революционных событиях яростно преследовалось; поэтому бурная история завода, вероятно, не была известна заводской интеллигенции во всех подробностях, и дети Чайковские, естественно, также не знали ее полностью, хотя кое-что могли услышать от слуг.

Илья Петрович Чайковский был выдающимся специалистом горного дела, и под его руководством завод технически совершенствовался. Его дом был центром местной интеллигенции, маленьким очагом культуры Воткинска.

Род Чайковских не принадлежит к знатым и старинным дворянским фамилиям. Прадед композитора был выходцем из украинских шляхтичей и участвовал в знаменитой Полтавской битве на стороне Петра I. Дед Чайковского служил в различных должностях уже в Вятской губернии и был приписан к дворянам. Его сыновья поступили на военную службу и дошли до высоких чинов. Один из дядей композитора, впоследствии живший в Петербурге в одной квартире с его отцом, Петр Петрович, участвовал во многих кампаниях, в том числе в кампании 1812 года, был комендантом Севастополя и директором Минеральных вод на Кавказе. Другой дядя Владимир Петрович, дочь которого Лидия воспитывалась в семье Ильи Петровича и была подругой детства композитора, также был военным. Отец композитора, младший сын в семье, с молодости посвятил себя горному делу.

Юность Ильи Петровича прошла на Ижевском горном заводе, где ему оказывал покровительство начальник горного округа А. Ф. Дерябин, передовой инженер своей эпохи. Его стараниями молодой человек был определен в Петербургский горный корпус — одно из лучших учебных заведений того времени. Илья Петрович, окончив высшее учебное заведение, проявил себя как разносторонний специалист: он преподавал в Горном корпусе, писал статьи по вопросам горного дела и вел практическую работу инженера. К 1837 г., когда его назначили на Воткинский завод, он был одним из крупнейших русских металлургов.

Превосходный специалист-горняк, Илья Петрович был вместе с тем широко образованным человеком, он интересовался литературой, театром, музыкой и вообще страстно любил искусство. В Горном корпусе он зани-

мался музыкой, играл на фортепьяно и участвовал в хоре. Выйдя из корпуса, он продолжал заниматься любительским музицированием. В Воткинске в его доме постоянно звучала музыка. Он не довольствовался игрой на фортепьяно, но, страстно любя оперу, заказал для своей семьи механическую оркестрину с валиками, звучание которой улаждало все интеллигентное общество Воткинска. Оркестрина сыграла большую роль в первых музыкальных впечатлениях Чайковского. С восторгом он вспоминал впоследствии, как маленьким ребенком был поражен прелестью музыки Моцарта, исполнявшейся оркестриной. С первым знакомством с отрывками из «Дон-Жуана», записанными на валиках воткинской оркестрины, композитор связывал пробуждение в себе жизненного призвания музыканта.

Мать композитора (вторая жена И. П. Чайковского), происходившая из семьи обрусевшего француза Андрея Михайловича Ассиера, была хорошо образованной для своего времени женщиной. В шестнадцатилетнем возрасте она окончила курс в Училище женских сирот, одним из лучших женских учебных заведений Петербурга; там преподавали образованные учителя, в том числе П. А. Плетнев. Александра Андреевна не получила серьезного музыкального образования, но так же, как муж, любила музыку, играла и пела. Ее старшая сестра Екатерина Андреевна Алексеева также отличалась большой музыкальностью и была известна в Петербурге как певица-любительница. Этой своей тетке будущий композитор обязан расширением знаний в области романсной и оперной литературы в годы учения в Петербурге. Посещая Екатерину Андреевну по воскресеньям, Чайковский целыми днями играл с ней на рояле и знакомился с оперной музыкой, распевая подряд одну оперу за другой.

Александра Андреевна Чайковская не обладала большим голосом, но она также любила петь, и Петр Ильич впоследствии писал, что не может слышать без слез «Соловья» Алябьева, так как эта страстно любимая им мелодия связана в его воображении с пением матери, которую он рано потерял.

Другие дети — Зинаида (дочь Ильи Петровича от первого брака), Николай, Александра, Ипполит, хотя и любили музыку, но она не представляла для них то особенное, заветное, чем вскоре стала для их брата.

Первые шаги в обучении музыке Чайковский прошел под руководством матери, она показала ему ноты и научила правилам игры на фортепьяно. С тех пор маленький Чайковский стал тянуться к инструменту. Пяти лет отроду он совершенно правильно подбирал на фортепьяно все, что слышал в исполнении механической оркестрины. По-видимому, у ребенка очень рано выявился замечательный внутренний слух, а также музыкальное воображение. В воспоминаниях его гувернантки Фанни Дюрбах неоднократно упоминается о задумчивости мальчика, перебирающего пальчиками по любому предмету; из-за боязни чрезмерного переутомления ребенка отгоняли от фортепьяно. Однажды, увлекшись немой игрой на стекле оконной рамы, он так разошелся, что разбил стекло и очень сильно поранил руку. В другой раз, по воспоминаниям той же Фанни, во время посещения дома Чайковских гостями, занимавшимися вместе с хозяевами весь вечер музыкой, мальчик, бывший очень оживленным, утомился раньше, чем всегда, и попросил разрешения идти в спальню. Но когда Фанни через некоторое время

зашла к нему, она увидела, что он не спит и горько плачет. На вопрос: «Что с тобой?» — он сказал: «О, эта музыка, музыка!» Однако никакой музыки не было слышно. «Избавьте меня от нее! Она у меня здесь, здесь,— говорил ребенок, указывая на голову,— она не дает мне покоя!»²

Чайковский был ребенком, одаренным не только музыкально. Фанни Дюрбах, приглашенная в семью Чайковских для занятий со старшими детьми, свидетельствует, что пятилетний Петя, со слезами умоливший мать разрешить ему заниматься с братом и кузиной Лидой, выказал замечательные способности и занимался лучше старших детей. Фанни сохранила детские тетради Чайковского, где рукой семилетнего мальчика написаны сочинения в стихах и прозе, отдельные заинтересовавшие его выражения. Эти самые первые проявления мысли и чувства ребенка дают основание говорить, что основные черты характера Чайковского складывались в раннем детстве. Впрочем, о том же говорит Фанни Дюрбах: «В классе нельзя было быть старательнее и понятливее, во время рекреации же никто не выдумывал более веселых забав; во время общих чтений для развлечения никто не слушал внимательнее, а в сумерки под праздник, когда я собирала своих птенцов вокруг себя и по очереди заставляла рассказывать что-нибудь, никто не фантазировал прелестнее... Впечатлительности его не было пределов... обидеть, задеть его мог каждый пустяк. Это был стеклянный ребенок. В выговорах и замечаниях... то, что другие дети пропускают мимо ушей, у него глубоко западало в душу и при малейшем усилении строгости расстраивало так, что становилось страшно»³.

Далее Фанни приводит несколько примеров отзывчивости маленького Чайковского, его недетского возмущения, когда при нем обижали или угнетали слабых. Эта исключительная впечатлительность сердца, способного глубоко страдать из-за чужих горестей, легкая ранимость души, долго не забывающей перенесенного страдания, сохранились у Чайковского на всю жизнь и послужили одной из причин исключительной прочувствованности трагических ситуаций его произведений, способности вживаться в творческий процесс настолько, чтобы ощущать полное слияние со своим героем.

Стихотворения и отрывки в прозе семилетнего Чайковского, написанные на французском языке, сохраненные заботливой рукой Фанни Дюрбах, поражают серьезностью мысли ребенка. Это — рассуждения о Вселенной и боге, о жизни и смерти, о конце мира; ряд стихотворений посвящен патристической теме. Тут и излияния любви к России и ода в честь героини Франции Жанны д'Арк (Чайковский читал ее историю в книге М. Массона «Знаменитые дети»), и восхищение родной природой. Конечно, эти детские опыты не отличаются оригинальностью стиля или поэтическим талантом, они написаны под влиянием детских книг, которые знал ребенок. Но все же заинтересованность большими вопросами позволяет еще раз убедиться в необыкновенной общей одаренности маленького Чайковского.

Патриархальная жизнь в Воткинске была прервана жизненными обстоя-

² См. М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I. Изд. 2. М., 1903, стр. 44.

³ Там же, стр. 25—26.

тельствами. Служебные дела Ильи Петровича сложились таким образом, что в 1848 г. осенью ему пришлось оставить место на Воткинском заводе и отправиться в Москву, а затем в Петербург для устройства на новую работу. Ушла из семьи Чайковских и милая Фанни Дюрбах, к которой были так привязаны дети и в особенности Петя. Для него расставание с Воткинском, с родным домом, привычной обстановкой, с Фанни было первой жизненной драмой. Впоследствии он писал своей любимой гувернантке из Алапаевска: «Я с сожалением думаю, что время, которое я провел в Воткинске, прошло так быстро»⁴. Он пишет Фанни из Москвы через месяц после отъезда из Воткинска: «Нельзя вспоминать жизнь в Воткинске, мне очень хочется плакать, когда я думаю об этом»⁵.

Чайковские прожили в Москве около месяца. Возможно, что мать водила детей в театр, но в письмах Пети нет об этом упоминания, они очень грустны. В начале ноября 1848 г. семья Чайковских переехала в Петербург, где прожила до середины мая 1849 г. Старшие мальчики были отданы в пансион Шмеллинга; им пришлось много заниматься, чтобы наверстать упущенное в Москве время. Они уходили в пансион ранним утром и возвращались домой в пять часов. Вечер уходил на приготовление уроков. Однако родители, памятуя о музыкальных способностях сына, к которому еще в Воткинске была приглашена учительница музыки Марья Марковна Пальчикова (впрочем, не слишком искушенная в художественной области), решили продолжить его музыкальное образование. В доме Чайковских появился в качестве учителя музыки пианист и педагог Филиппов. Хотя Петя занимался недолго под его руководством, так как вскоре заболел корью в тяжелой форме, вызвавшей нервное осложнение, он очень сильно подвинулся. Жизнь в Петербурге, полная новых впечатлений, насыщенная занятиями и работой, так резко отличалась от тихой жизни в Воткинске, что перелом тяжело отразился на несложившемся организме даровитого ребенка и вызвал истощение нервной системы. Мальчик тосковал о прежней жизни. «Пьер говорит, — пишет о сыне Александра Андреевна Чайковская в письме к Фанни Дюрбах, — что хочет уверить себя, что это сон — его пребывание в Петербурге, что он желает проснуться в Воткинске, около своей дорогой Фанни»⁶.

В других письмах мать жалуется, что характер мальчика изменился, он стал капризным, плачет от каждого пустяка. Родители не понимали, что ломка всего жизненного уклада не могла пройти бесследно, и недоумевали о причинах перемены в их любимом сыне.

Наконец, петербургская жизнь кончилась: в середине мая Илья Петрович получил назначение на должность управляющего Алапаевскими и Нижне-Невьянскими металлургическими заводами, и все семейство вернулось на Урал⁷.

⁴ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V. М., 1959, стр. 9.

⁵ Там же, стр. 5.

⁶ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 48.

⁷ Старший сын Николай был оставлен в Петербурге в пансионе для подготовки в Горный корпус.

Маленький заштатный городок Алапаевск Верхотурского уезда Пермской губернии находится уже не в Приуралье, а в Зауралье, он расположен на самой восточной окраине 6. Пермской губернии и гораздо ближе к Екатеринбургу (ныне Свердловск), лежащему от него на юго-запад, чем к Перми. Природа Верхотурского уезда еще более суровая, чем в Прикамье. Алапаевск расположен на реках Нейве и Алапанхе, вокруг него рудники, далее непроходимые леса. На востоке от него в старинном городе Ирбите, ежегодно по давней традиции устраивались ярмарки и народные гулянья. В начале 1850 г. Илья Петрович по делам ездит на Ирбитскую ярмарку и взял с собой Петю. Это путешествие очень развлекло мальчика, он долго вспоминал о нем и даже годом позже писал отцу из Петербурга о посещении кабинета восковых фигур, выставки стекла и разных увеселениях, поразивших его в Ирбите.

Алапаевск был захолустьем по сравнению с Воткинском, в нем было меньше десяти тысяч жителей, а чугуноплавильный и железоделательный заводы по технике значительно отставали от воткинского. Но история этих заводов изобиловала драматическими событиями не меньше, чем история Воткинского завода. Старый Невьянский завод на реке Нейве близ Алапаевска пережил тяжелые времена после разгрома пугачевского восстания. Древняя покосившаяся башня заводского поселка, по свидетельству местных жителей, была местом пыток и суровых казней провинившихся горнорабочих, которых томили в мрачных подземельях, живыми замуровывали в стены, топили, жгли, отчего якобы и покосились камни башни. Здесь, в центре Урала, на старейшем заводе, выстроенном еще при Петре I, крепостное право ложилося особенно тяжелым гнетом на крестьян, приписанных к рудникам и металлургическим предприятиям.

В Алапаевске у Чайковских не было культурного общества, как в Воткинске. Доктор с семьей представлял всю местную интеллигенцию. Чайковский приехал в Алапаевск повзрослевшим, изменившимся. Не было около него терпеливой и доброй Фанни, ее заменила старшая сестра Зинаида Ильинична, окончившая институт в Петербурге и до выхода замуж жившая в отцовском доме. Зина занималась с младшими братьями и сестрами всеми предметами, однако у нее не было ни педагогических наклонностей, ни терпения. Петя теперь часто вызывал упреки в ленисти и нерадивости к учению. Но музыкой он занимался с еще большим энтузиазмом. Кузина Чайковского Лидия пишет Фанни Дюрбах 7 июня 1849 г.; «...он (Петр Ильич.— Н. Т.) очень мило играет, можно подумать, что взрослый. Нельзя сравнить его теперешнюю игру с игрою на Воткинском заводе»⁸. Сам Петр Ильич пишет Фанни: «Я никогда не покидаю фортепиано, которое меня очень радует, когда мне грустно»⁹. Возможно, что мальчик много импровизировал в эти годы, изливая в музыке свои чувства. Жизнь в Алапаевске налаживалась с трудом. И все же Чайковский впоследствии с любовью вспоминал «Алапаху» (так звали это место в народе и так называет его мальчик в письмах к родителям из Петербурга).

⁸ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 11.

⁹ Там же, стр. 10.

В конце 1849 г. туда приехала новая гувернантка, Анастасия Петровна Петрова, молодая девушка-сирота, только что закончившая Николаевский институт в Петербурге. Она должна была готовить Петра Ильича к поступлению в петербургское среднее учебное заведение, которое выберут для него родители. Решив определить старшего сына на горному делу, они, видимо, хотели, чтобы второй сын достиг успехов на поприще чиновника-юриста¹⁰. Так заранее было определено одно из самых драматических событий в жизни мальчика: он должен был поступить в закрытое учебное заведение и расстаться с отцом, матерью и родной семьей. Это решение было величайшей ошибкой родителей, обречших своего необыкновенного мальчика на мучительнейшие страдания, надломившие его душу в столь юном возрасте. Родители считали, что пребывание в закрытом учебном заведении с его строгой дисциплиной будет полезным для формирования характера мальчика.

М. И. Чайковский в книге «Жизнь Петра Ильича Чайковского», описывая период жизни старшего брата в Алапаевске, высказывает предположение, что причины отчужденности мальчика в то время были связаны с музыкой. Он пишет: «Настоящий способ выразить все то, что волнует и томит его душу, найден. С этой поры, как он сам говорил, он начинает сочинять¹¹, причем, конечно, далее фантазирования творчество его не идет. Звук, по его словам, преследовали его постоянно где бы он ни был, что бы он ни делал. Но родители, может быть из страха возвращения нервной болезни или же потому, что будущности специалиста-музыканта для сына не предвидели и не хотели, отказались от всякого активного участия в деле его артистического развития... Со времени переезда в Алапаевск никто серьезно не интересовался в семье не только сочинительством мальчика, но и вообще его успехами в музыке. И он отчасти из гордости, отчасти из недоверия к смутному призванию тайл про себя свою силу. Можно утверждать, что это обстоятельство много способствовало к изменению его характера»¹².

Детская его жизнь протекает по-прежнему в кругу семьи. Вместо Николая, оставшегося в Петербурге, и подростковой Лиды он проводит время с сестрой Сашенькой, бывшей на полтора года моложе его, и кузиной Малей (Амалией), дочкой сестры Александры Андреевны, Елизаветы Андреевны Шоберт, переехавшей после смерти мужа к Чайковским. В одном из писем к Фании мальчик описывает, как дети провели праздники в доме родителей: «Теперь мы очень приятно празднуем масленицу. Вчера мы пили шоколад и чай в комнате, предназначенной для приезжих, и хозяевами были Саша и я — мы принимали гостей»¹³.

Из воспоминаний А. В. Шоберт-Литке известно, что любимой забавой детей было разыгрывание пьес, которые тут же сочинял Петя. Он по-преж-

¹⁰ М. И. Чайковский пишет, что первоначально и Петра Ильича собирались отдать в Горный корпус, но потом передумали.

¹¹ «На вопрос, когда он начал сочинять, он часто отвечал: с тех пор, как узнал музыку. Узнал же он ее настоящим образом в первое пребывание в Петербурге» (Примечание М. И. Чайковского).

¹² М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 58—59.

¹³ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 10.

нему много читает, но перестает писать стихи. Из письма его к Фанни можно узнать круг его чтения. Тут и «Путешествие Ермака» неизвестного автора¹⁴, и «Путешествие вокруг света»¹⁵, и «Канун рождества» (?)¹⁶. Мальчик спрашивает совета своей бывшей воспитательницы: не стоит ли ему начать читать «Телемака», «Письма m-me Севинье» и «Дух христианства» Шатобриана?¹⁷ Не известно, какой ответ он получил от Фанни, но интересен выбор серьезных, по содержанию не детских книг. Это также указывает на очень раннее развитие Чайковского.

В мае 1850 г. семья Чайковских пополнилась близнецами, родившимися за полгода до отъезда Пети в Петербург. Мальчик был в восторге от своих двух новых братьев, названных Анатолием и Модестом, и в письмах к Фанни изливал свою радость. Рождение младших братьев и празднование именин отца, когда на народном гулянье он наслаждался пением хора крестьян и игрой Екатеринбургского оркестра, а вечером любовался иллюминацией и балом, были последними радостными событиями в алапаевской жизни Чайковского. Вскоре после именин отца, в начале августа Петр Ильич с матерью и старшей сестрой уехал в Петербург.

В одном из писем 1878 г. Чайковский сделал интересное признание: «Что касается вообще русского элемента в моей музыке, т. е. родственных с народною песнью приемов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства, самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки, что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я русский в полнейшем смысле этого слова»¹⁸.

Сохранились сравнительно малые материалы о музыкальных впечатлениях детских лет Чайковского. Известно, что дети главного инженера завода нередко бывали на народных гуляньях и празднествах участвовали в увеселительных поездках по реке Сиве до пристаней Усть-Речка и Галево, позже по Нейве и Алапахе. Можно предположить, что Чайковский в детстве видел своеобразные обряды и игры Приуралья, которые хотя четко и не запомнились ему, но могли произвести сильное впечатление.

Народное творчество западного Приуральского края и Зауралья того времени было богато и разнообразно. Важное место в нем занимали обряды. Хотя они имели особое значение в крестьянском быту, но в несколько изме-

¹⁴ В примечании к этому письму Чайковского в том V «Литературных произведений и переписки» делается предположение, что это роман для юношества «Ермак, покоритель Сибири» (М., 1845).

¹⁵ «Путешествие вокруг света, составленное из путешествий и открытий Магеллана, Гасмана и др.». Издано под руководством Дюмен-Дюрвиля в трех томах. СПб., 1836—1837.

¹⁶ Может быть, «Ночь перед Рождеством» Гоголя?

¹⁷ «Странствования Телемака» Салиньяк де ля Мотт Фенелона, изд. в 1699 г. (русский перевод — СПб., 1839); «Письма мадам де Севинье», изд. в 1726 г., переиздавались; «Дух христианства» Шатобриана, изд. в 1802 г. (неоднократное переиздание).

¹⁸ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I. М., 1934, стр. 236.

ненном виде сохранились и в горнозаводских поселках. Народные обряды и игры обычно приурочивались к праздникам — масленице, пасхе, троицину дню. К масленице готовились задолго, варили пиво, вялили рыбу, запасали вино и различные яства. С первого же дня недели пекли блины и катались с гор, а с середины недели ездили на лошадях с бубенцами, разукрашенными лентами. На Воткинском заводе существовал особый обычай справлять масленицу. Горнозаводская молодежь и особенно мальчишки загодя принимались строить из снега на широких улицах поселка городок. Когда он был готов, выбирался «городничий», т. е. парень, обязанный защищать городок от нападения «масленицы», которую изображала ряженая группа молодежи. Городок подвергался неоднократным нападениям и в недели завоевывался «масленицей», овладевавшей флажком городка и самим «городничим».

На пасху качались на качелях и «скакали на досках». После пасхи молодежь собиралась на улицах, катала яйца, играла в горелки. Осенью повсеместно устраивались «супрядки», т. е. собрания молодежи в какой-нибудь избе, куда приходили девушки для пряжи и чесания льна. К ним присоединялись парни, и все вместе развлекались песнями. На святках устраивались «игрища», где величали парами молодых девушек и парней под звуки гармоник и балааек или плясали с ряженными.

Все эти приуроченные народные игры и обряды сопровождалась песнями. Их-то мог слышать и бессознательно проникнуться их красотой будущий великий композитор. Трудно с точностью установить, что именно пелось в сороковые годы XIX в. на Воткинском и Алапавском заводах¹⁹. Возможно предположить, что на заводе пели те же песни, что и в деревнях, поскольку приписные горнорабочие были тесно связаны с крестьянским населением и сами были вчерашними крестьянами²⁰. Известно, что были в ходу русские песни: «Вдоль по улице в конец», «Александровская березка», «Уж я сеяла ленок», а также «Сине море», «Во поле береза стояла», «Макарьевская ярмонка» («Под яблонью зеленой») и др. Но естественно предположить, что уже тогда старинная крестьянская песня постепенно начала уступать свое место заводской частушке и другим скорым песням. Более поздние образцы заводских уральских частушек подразделяются на два вида: бытовые (любвные, семейные) и фабричные (о фабричном быте рабочих).

¹⁹ Вспомнивая годы юности, проведенные в Воткинске, Фанни Дюрбах писала в 1893 г. своему бывшему воспитаннику: «С балкона мы слушали нежные грустные песни, которые одни нарушали тишину чудных ночей. Вы должны помнить их, никто из вас не ложился спать. Если Вы запомнили эти мелодии, положите их на музыку. Вы очаруете тех, кто не может слышать их в Вашей стране».

²⁰ В содержательной статье Е. В. Майбуровой «Музыкальная жизнь Екатеринбурга» правильно говорится: «Деление на крестьян и рабочих на Урале было весьма условным, поскольку рабочими являлись те же крестьяне, так называемые приписные. Целые села „приписывались“ к определенным заводам: мужское население этих сел должно было выполнять заводские и горнорудные работы в счет своих крестьянских податей. Для постройки горных заводов на Урал съезжались крестьяне также из сибирских и других русских деревень. Получив здесь небольшие земельные наделы и скот, они сами обрабатывали землю, они же были и заводскими рабочими» (см. сб. «Из музыкального прошлого», I. М., 1960, стр. 25).

Второй вид частушек, столь распространенный в конце XIX в., вероятно, зародился в еще более ранние времена. Как правило, содержание фабричных частушек мрачное, печальное или сатирическое, сюжетом служит тяжелое положение рабочих на заводе.

Трудно с уверенностью сказать, знал или не знал в детстве Чайковский распространенные в Приуралье песни. Однако некоторым свидетельством в пользу знакомства с ними является его позднейшая постоянная склонность в творчестве к скорым, подвижным народным песням. В его произведениях использовано сравнительно немного протяжных народных мелодий и довольно значительное число быстрых. Может быть, это следует объяснить любовью к песням этого рода, зародившуюся в детстве. Некоторые из песен, распространенных в Приуралье, композитор впоследствии использовал в своем творчестве. Так, в хоровой сцене оперы «Мазепа» (сцена казни Кочубея) в песне казака проходит тема плясовой песни «Вдоль по улице в конец», одна из любимых в Приуралье; песня «Во поле береза стояла» послужила основой финала Четвертой симфонии; тема «Макарьевской ярмонки» использована в «Серенаде для струнного оркестра».

Записи современных песен в западном Приуралье и на Урале, сделанные известным советским исследователем уральского фольклора Л. Л. Христиансенем, в какой-то мере позволяют судить о музыкальном содержании песен заводских поселков распевавшихся сто лет назад. В содержательной статье «Народное песенное творчество на старых заводах Пермской области»²¹ Л. Л. Христиансен проводит очень верную мысль: приуральские и уральские заводы издавна были центрами передового народного песнетворчества и поэтому материал, наиболее ценный в поэтическом и музыкальном отношении, следует искать в промышленных центрах и заводских поселках Урала.

Рассматривая примеры песен, приведенные в этой статье, нетрудно заметить оригинальные черты уральской народной песни: в некоторых песнях объединяются свойства песни лирической и солдатской. Так, напев, записанный в Пермской области с текстом солдатской песни о 1812 г. (вероятно, старинного происхождения), поется и с текстом любовной песни («Сею я, вею я, молоденька, цветиков маленько»). Мелодия эта несет в себе скорее черты строевой солдатской песни, чем любовной. Интересно отметить, что другой напев песни с этим же текстом (вариант «Я посею молоденька») Чайковский использовал в финале своей Первой симфонии. Возможно, что он с детства помнил этот текст, но напев сохранился в его памяти в другом варианте.

Мелодия «Александровской слободки», записанная Л. Л. Христиансеном в Пермской области, возможно, близкая тому варианту, который распевался во времена детства Чайковского, была использована композитором в одной из частей его Второй симфонической сюиты. Варианты песни «Во поле береза стояла», записанные Христиансеном, отличаются от варианта, положенного Чайковским в основу финала Четвертой симфонии, но их чрезвычайно живой и активный ритм позволяет воссоздать манеру исполнения

²¹ Смб. «На Западном Урале». Свердловск, 1954.

этой песни в Пермской области в те времена — в более быстром и энергичном движении, чем он поется в средней России. Возможно, характер и манера интерпретации этой мелодии в симфонии были в какой-то мере подсказаны композитору воспоминаниями детских лет.

Слушая уральские народные напевы, нельзя не плениться их своеобразной красотой. Если провести параллель между мелодическим стилем произведений Чайковского лирико-жанрового характера и этими песнями, то можно обнаружить глубокое внутреннее сходство. Возможно впечатления от народнопесенного искусства, полученные композитором в детстве, в какой-то мере отразились в его последующем творчестве.

Разумеется, позднейшее творческое ознакомление Чайковского с народной музыкой средней полосы России и Украины, оказавшее такое сильное влияние на становление его индивидуального музыкального языка, сыграло главную роль в процессе воздействия народной музыкальной речи на его стиль. Но свидетельство самого Чайковского, писавшего о влиянии на него в раннем детстве красоты народной русской песни, позволило нам предположить, что именно мог слышать и запомнить великий русский композитор в годы детства на Урале.

Скупые документальные данные не дают конкретных названий музыкальных произведений, которые слышал Чайковский в годы детства в родном доме. Из писем отца композитора к жене мы знаем об его заботе, чтобы домашняя фонотека (валики к оркестрине) состояла из произведений высокохудожественной музыки. М. И. Чайковский пишет: «По словам самого Петра Ильича, звуки оркестрины были первым его сильным музыкальным впечатлением. Он не мог в досталь насладиться ее. В особенности пленяло его то, что она играла из произведений Моцарта. Страстное поклонение его этому гению имело начало, по неоднократным заверениям самого композитора, в том несказанном наслаждении, „святом восторге“, который он испытал в раннем детстве, слушая, как оркестрина играла арию Церлины („Vedrai, caro“) и другие отрывки из „Дон-Жуана“. Кроме того, оркестрина же познакомила его с музыкой Россини, Беллини, Доницетти, и любовь к итальянской музыке, не покидавшая его всю жизнь, даже в самый разгар гонения ее в серьезных музыкальных кружках шестидесятых и семидесятых годов, — вероятно, пришла оттуда»²².

Возможно, что на валиках были записаны наиболее популярные отрывки из «Дон-Жуана»: ария Дон-Жуана «с шампанским», ария Донны Анны, может быть, сцена Дон-Жуана и Церлины «Дай ручку мне» и вторая ария Церлины «Ну, прибеи меня, Мазетто». Полностью всю оперу Моцарта Чайковский изучил уже в Петербурге после 1852 г. (вместе с теткой Е. А. Алексеевой он проиграл и пропел всего «Дон-Жуана»). В театре он мог прослушать свою любимую оперу только в сезоне 1856/57 г., когда она пошла в исполнении итальянской труппы²³.

²² М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 42—43.

²³ Дон-Жуана пел Дебассини, Донну Анну — Лотти делла Санта, Церлину — Бозио Эльвиру — Марай, Лепорелло — Лаблаш.

Впоследствии Чайковский писал Н. Ф. фон Мекк: «Музыка „Дон-Жуана“ была первой музыкой, произведшей на меня потрясающее впечатление. Она возбудила во мне святой восторг, принесший впоследствии плоды. Через нее я проник в тот мир художественной красоты, где витают только величайшие гении. До тех пор я знал только итальянскую оперу. Тем, что я посвятил свою жизнь музыке, я обязан Моцарту. Он дал первый толчок моим музыкальным силам, он заставил меня полюбить музыку больше всего на свете»²⁴.

Отрывки из итальянских опер хотя также нравились мальчику, однако, видимо, произвели менее глубокое впечатление. Можно предположить, что на валиках были записаны отрывки из «Семирамиды» и «Танкреда» Россини, «Нормы» и «Сомнамбулы» Беллини, «Фаворитки», «Лукреции» и «Анны Боллейн» Доницетти; это были наиболее популярные оперы в России. Благодаря оркестрине мальчик мог соприкоснуться с замечательным искусством итальянских певцов и бессознательно воспринять разницу между дилетантским музицированием и настоящим профессиональным исполнительством.

Есть еще одно любопытное свидетельство о музыкальных произведениях, известных ребенку Чайковскому. Его приводит М. И. Чайковский со слов Фанни Дюрбах: «В Воткинск изредка приезжал в гости поляк-офицер, некто Машевский. Он был прекрасный дилетант и отличался умением играть мазурки Шопена. Приезды его для нашего маленького музыканта бывали сущим праздником. К одному из них он самостоятельно приготовил две мазурки и сыграл их так хорошо, что Машевский расцеловал его. „Я никогда не видала Пьера, — говорит Фанни, — таким счастливым и довольным, как в этот день“»²⁵.

Итак, мазурки Шопена, «Словей» Алябьева, отрывки из «Дон-Жуана» и опер итальянских композиторов, с одной стороны, и стихия народной русской песни — с другой. Таковы факторы, оказавшие воздействие на самые первые годы развития гениального композитора.

В Училище правоведения

С приездом в Петербург начался новый период в жизни Чайковского — из семейной обстановки он попал в закрытое учебное заведение, где с мальчиками обращались очень строго. Эта перемена, повлекшая за собой и первое большое горе — разлуку с горячо любимой матерью, произвела переворот в его душе. Именно тогда психика Чайковского получила глубокую травму, что и стало одной из причин обостренной способности чувствовать трагическую сторону жизни. Возможно, что в тяжелых переживаниях детских лет на пороге к отрочеству лежит причина его исключительной нервозности, острой впечатлительности, склонности к драматическому восприятию жизни.

²⁴ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 264.

²⁵ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 44—45.

Два года Чайковский провел в разлуке с родными. Лишь весной 1852 г. Илья Петрович вышел в отставку и со всем семейством переехал в Петербург. До этого мальчик должен был жить в училище, лишь по воскресеньям посещая знакомую семью Вакаров, где встречался с братом (Николай Чайковский учился в Горном корпусе).

Когда Чайковский приехал в Петербург, по возрасту он сразу не мог поступить в Училище правоведения и должен был два года учиться на подготовительном отделении. Режим там был несколько свободнее, чем в училище, жизнь детей была устроена в духе частного пансиона. И все же эта обстановка была невыносимо тяжела для Чайковского. Письма, написанные им в период 1850—1852 гг. к родителям в Алапаевск, поражают огромной, недетской тоской. Они полны уверений в любви к родным, воспоминаний о счастливой жизни в семье и надежд на приезд родителей в Петербург, хотя бы на короткое время. «В среду 25 апреля,— пишет мальчик в 1851 г.,— я праздновал мое рождение и очень плакал, вспоминая счастливое время, которое я проводил прошлый год в Алапах...»²⁶. Даты семейных праздников — рождения и именин отца и матери — связываются с воспоминаниями о том, как чудесно бывало в эти дни в Воткинске и Алапаевске. Невозможно без волнения читать эти детские письма, полные искреннего и горячего чувства. М. И. Чайковский пишет, что горе мальчика после разлуки с матерью было настолько сильным и продолжительным, что на его состояние обратили внимание даже равнодушные педагоги приготовительного отделения, которым вменялось в обязанность не приучать детей к «малодушию», как именовалась тоска по родному дому. Один из воспитателей В. М. Гоббе иногда брал маленького Чайковского по воскресеньям в свою семью. Даже посторонние люди не смогли не обратить внимание на его жестокие душевные страдания. Мать одного из товарищей Чайковского, узнавшая из рассказов сына об одиноком ребенке, стала при посещениях сына обязательно вызывать к себе и Чайковского, ласкала его и приносила ему сладости²⁷.

Бесспорно, в эти тяжелые годы музыка была утешительницей мальчика. Но и занятия музыкой вызвали воспоминания о доме. В одном из писем к матери в 1851 г. он пишет: «Недавно я играл в Училище на рояле. Я начал играть „Соловья“ и вдруг вспомнил, как играл эту пьесу раньше. Ужасная грусть овладела мною, то я вспоминал, как играл ее в Алапееве вечером и Вы слушали, то как играл ее 4 года тому назад в С.-Петербурге с моим учителем г. Филипповым, то вспомнил, как Вы пели эту вещь со мной вместе, одним словом, вспомнил, что это всегда была Ваша любимая вещь. Но вскоре появилась новая надежда в моей душе — я верю: в такой-то день или в такую-то ночь Вы снова приедете и я снова буду в родном доме»²⁸.

Иногда Чайковский бывал с Вакарами в театре. Из его писем известно, что он видел балеты «Жизель» Адана и «Наяда и рыбак» Пуни, а несколькими месяцами позже слушал «Фрейшютц» Вебера в исполнении русского труппы. «Фрейшютц» не был первой оперой, услышанной мальчиком

²⁶ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 27.

²⁷ См. М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 66—67.

²⁸ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 48.

в театре: еще до поступления в училище, в августе 1850 г., он вместе с матерью и братом Николаем был на представлении оперы Глинки «Иван Сусанин». Опера Глинки — первый спектакль, увиденный им в театре, — оставила неизгладимый след и стала для него на всю жизнь одним из любимейших оперных сочинений.

Весной 1852 г. в жизни мальчика произошли знаменательные события: кончились дни разлуки с родной семьей и он выдержал экзамен в училище (был принят в младший VII класс). Лето 1852 г. было первым в Петербурге, которое Чайковский провел с семьей и, стало быть, весело и счастливо. Илья Петрович нанял дачу на Черной речке, пригласил своих молоденьких племянниц Лидию Владимировну и Анну Петровну. Молодежь жила весело и беззаботно. Петр Ильич подружился в это лето со своей кузиной Анной Петровной (в замужестве Мерклинг) и дружбу сохранил на всю жизнь. По воспоминаниям Анны Петровны, Чайковский в это время был «мальчиком худеньким, нервным, сильно впечатлительным. Он всегда отличался ласковостью, в особенности к матери»²⁹.

Но кончилось лето и началось учение: Чайковскому предстояло войти в жизнь училища и сделаться настоящим правоведом.

Училище правоведения в этом учебном году вступало в семнадцатый год своего существования. Основанное принцем Ольденбургским в 1835 г., оно, по мысли двора, должно было готовить юристов из среды дворянства. Но аристократические семьи и знатные фамилии предпочитали Лицей и Пажеский корпус, а в новое училище поступали главным образом дети неродовитых дворян, не обладавших большим состоянием. В прошлом училище могло считаться сравнительно культурным средним учебным заведением. Воспоминания В. В. Стасова, учившегося там с конца 30-х и до начала 40-х годов, рисуют училищную жизнь не лишенной светлых сторон. В частности, Стасов уделяет значительное место описанию обучения мальчиков и юношей искусствам и отмечает их увлечение музыкой; он пишет о любительских концертах, на которых исполнялись довольно сложные произведения, разученные правоведами, и об известности, которой пользовались эти концерты в Петербурге.

Но в конце 40-х годов обстановка в Училище правоведения (впрочем, как и во всех учебных заведениях России) резко изменилась. Напуганный революцией 1848 года Николай I ввел во все учреждения дух солдатчины, палочной дисциплины и военной муштры. В особенности досталось сугубо штатскому заведению — Училищу правоведения, которое было скомпрометировано еще и тем, что из его стен вышел один из участников дела Петрашевского. Директором училища назначили отставного генерала Языкова, бывшего рижского полицмейстера. Эта холопская по отношению к царю и надменная по отношению к подчиненным личность взяла в руки бразды правления училищем. Решив искоренить в учащих всякий намек на волюнтарное, Языков ввел строгую дисциплину, занятия маршировкой и другие военные упражнения, устраивал порку провинившихся учеников в присут-

²⁹ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 78.

ствии их товарищей. Его помощник, отставной кавалерийский офицер Рутенберг был, по выражению М. И. Чайковского, «Малютой Скуратовым грозного генерала». Воспитателями стали бывшие военные. Например, классным руководителем выпуска, к которому принадлежал Чайковский, был отставной капитан артиллерии Алопеус. Его сменил француз Баккара, не имевший никакого педагогического образования. К счастью, он увлекался литературой и хоть этим принес своим воспитанникам пользу. Более других учащимися были любимы те педагоги, которые держались с ними по-человечески, не запугивая грубостью³⁰.

Жизнь в училище, несмотря на муштру и недостатки преподавания, все же захватила мальчика, он привязался к товарищам, крепко подружился с некоторыми из них. М. И. Чайковский называет несколько училищных друзей Чайковского: В. С. Адамова, Ф. И. Маслова, А. В. Шадурского и А. Н. Апухтина; в старших классах он был дружен с В. Н. Герардом, впоследствии известным адвокатом. Показательно, что все эти юноши имели тяготение к искусству, и Чайковский сошелся с ними именно на такой почве. Самым сильным влиянием пользовался Алексей Апухтин, будущий известный поэт. Он отличался от других мальчиков несравненно большей развитостью, начитанностью, свободой мысли. Вероятно, не без влияния Апухтина в старших классах Чайковский уже не питал уважения к наставникам и начальству, а изрядно критиковал их вместе с другими. Однако впоследствии пути друзей разошлись. Апухтин, в ранней юности проявивший себя как демократически настроенный поэт, печатавшийся в «Современнике»³¹, очень скоро изменил взятому направлению. Уже в середине 60-х годов взгляды Апухтина и Чайковского на жизнь и деятельность резко расходятся. Апухтин переходит на позиции аристократического нигилизма, пессимистического отрицания борьбы и общественной деятельности; Чайковский становится художником, для которого труд на благо людям, искусство и борьба за гуманизм становятся знаменем жизни. Но в бытность в Училище правоведения двое талантливых юношей оказывали друг на друга взаимное влияние. Чайковский приохотил Апухтина к музыке, Апухтин заинтересовал Чайковского литературой и не только беллетристической, но и критической. Правоведы издавали рукописный журнал «Училищный вестник», в котором активно участвовал и Чайковский. В одном из выпусков журнала появилась его статья под названием «История литературы нашего класса», написанная, по словам одного из товарищей Чайковского Ф. И. Маслова, интересно, легко и остроумно. Там же печатались стихи и прозаические опыты молодых людей.

К юридическим наукам, преподававшимся в старших классах, Чайковский не проявил ни интереса, ни расположения. Он учил необходимое, но никогда не углублялся в предмет. Последующая жизнь показала, как неза-

³⁰ Среди них Чайковский вспоминал охотно двух: Е. Ф. Герцога и В. М. Лермонтова.

³¹ В сентябрьской книжке «Современника» за 1859 г. были напечатаны десять стихотворений Апухтина под общим названием «Деревенские очерки». Содержание стихотворений и их направленность обнаруживают в молодом поэте близость взглядам революционных демократов.

метно и быстро выветрились из его головы все премудрости юриспруденции, вынесенные из училища; он не имел никакого призвания к юридической деятельности.

9

В жизни семьи Чайковских за годы учения Петра Ильича в училище произошли значительные перемены. Начало им было положено трагическим событием — смертью матери. 13 июня 1854 г. Александра Андреевна Чайковская тяжело заболела, врачи констатировали холеру; через несколько дней она скончалась. Горе осиротевшей семьи и более всех Петра Ильича было безграничным. Он никогда не мог забыть горячо любимой матери и много лет спустя не мог говорить о страшном дне ее смерти без слез. В 1878 г. он писал в одном из писем: «Отрицая вечную жизнь, я вместе с тем с негодованием отвергаю чудовищную мысль, что никогда, никогда не увижу нескольких дорогих покойников. Я, несмотря на победоносную силу моих убеждений, никогда не помирюсь с мыслью, что моя мать, которую я так любил и которая была таким прекрасным человеком, исчезла навсегда и что уж никогда мне не придется сказать ей, что и после двадцати трех лет разлуки я все так же люблю ее...»³².

После смерти жены Ильи Петрович поселился вместе с семьей брата П. П. Чайковского. Лето 1854 г. Чайковские провели на даче в Ораниенбауме. К этому времени относится первое дошедшее до нас произведение Петра Ильича — «Анастаси-вальс» для фортепьяно, посвященный любимой воспитательнице Анастасии Петровне Петровой. Пьеска эта (автограф, по-видимому, был подарен мальчиком Петровой) — мелодичный вальс с простой напевной темой, написанный с инстинктивным чувством формы, но не превышающий любительского уровня.

Еще до смерти матери старшая дочь Ильи Петровича Зинаида вышла замуж за инженера Е. И. Ольховского и уехала на Урал; стала невестой и двоюродная сестра Чайковского — Лидия, просватанная за брата Е. И. Ольховского. Родственник Ольховских начинающий литератор Виктор Ольховский летом 1854 г. подружился с Петром Ильичем. Они даже задумали вместе писать оперу (!). Сохранилось либретто В. И. Ольховского под названием «Гипербола» шуточного содержания и два письма Чайковского к В. Ольховскому также шуточного характера. Особенно интересно второе из них: будущий композитор сокрушается, что в либретто слишком много арий, а «дуэтов, трио и т. п.» мало. Несмотря на шуточный характер письма, это заявление обращает на себя внимание: Чайковский, считавший нормой классическую итальянскую оперу, не может считать приемлемым либретто, где отсутствует столь важная форма, как ансамбль. Из детских замыслов, естественно, ничего не получилось, но все же этот случай свидетельствует о музыкальных и даже более — о композиторских интересах

³² П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 91—92. В другом письме тому же адресату композитор писал: «Смерть эта имела громадное влияние на весь оборот судьбы моей и всего моего семейства... Каждая минута этого ужасного дня памятна мне, как будто это было вчера» (П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II. М., 1935, стр. 140).



Воткинск. Дом, в котором родился Чайковский



Вид Петербурга 40-х годов

Larghetto

Коллекция

[illegible]

Романс «Мой гений, мой ангел»

Автограф

четырнадцатилетнего мальчика; призвание к музыкальной деятельности не умерло в его душе, оно продолжало развиваться.

К этому периоду жизни относится и описание игры Чайковского на рояле, данное его двоюродной сестрой А. П. Мерклинг: «В это время его часто заставляли играть что-нибудь, что он играл по слуху. Он не любил этого и исполнял небрежно, только бы отделаться. Помню, меня это поражало. Поражало меня также выражение его детского личика, когда он играл один, для себя, смотря куда-то вдаль и, видимо, не замечая ничего из окружающего»³³.

Среди товарищей-правоведов он также имел репутацию музыканта. Один из них — А. Михайлов — писал: «Уже тогда музыка резко отделяла его от товарищей. Играл он превосходно». Но все же среда, окружавшая его, не способствовала развитию музыкального дарования вглубь. Другой товарищ Чайковского Ф. И. Маслов в своих «Воспоминаниях» пишет, что товарищей «забавляли только музыкальные фокусы, которые он показывал, угадывая тональности и играя на фортепиано с закрытой полотенцем клавиатурой»³⁴.

Отец мальчика, всегда внимательно относившийся к его музыкальным занятиям, пригласил к нему в 1855 г. специального преподавателя игры на фортепьяно Рудольфа Васильевича Кюндингера, у которого Чайковский брал уроки до 1858 г. До этого он наряду с другими правоведами занимался с училищным музыкантом Ф. Д. Беккером, но никаких следов эти занятия не оставили.

Р. Кюндингер был родом из Германии, но с юности жил в России и составил себе репутацию хорошего музыканта. Ко времени занятий его с Петром Ильичем он только что обосновался в Петербурге и имел учеников в различных дворянских семьях. Чайковский в короткое время очень продвинулся в фортепьянной игре и в общем музыкальном развитии. М. И. Чайковский приводит рассказ учителя Чайковского о занятиях с ним: «Несомненно, способности его были выдающиеся: поразительная тонкость слуха, память, отличная рука, но все это не давало повода предвидеть в нем не только композитора, но даже блестящего исполнителя. Феноменального в этом ничего не было... Единственное, что до некоторой степени останавливало мое внимание — это его импровизации, в них действительно смутно чувствовалось что-то не совсем обыкновенное. Кроме того, гармоническое чутье его иногда поражало меня. С теорией музыки он тогда едва ли был еще знаком, но когда мне случалось показывать ему мои сочинения, он несколько раз давал мне советы по части гармонии, которые большей частью были дельны»³⁵.

Этот рассказ рисует облик юного музыканта довольно ясно: ничего внешне эффектного, поражающего, бросающегося в глаза; в то же время глубина и пристальность интереса к музыке, не только желание, но и возможность профессионально проникнуть в ее сферу. Однако учитель не счел

³³ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 59.

³⁴ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 123.

³⁵ Там же, стр. 122.

его в те годы достаточно одаренным для того, чтобы стать музыкантом-профессионалом; на вопрос Ильи Петровича, стоит ли его сыну посвятить себя музыке, Кюндингер ответил отрицательно. Большое значение в этом имело то, что Чайковский происходил из дворянской семьи и Кюндингер не предполагал, что он будет много и систематически трудиться. Да и положение музыканта в России в то время было настолько шатким и необеспеченным, что учитель не захотел взять на себя ответственность. Во всей этой истории, переданной М. И. Чайковским, интересно то, что Илья Петрович уже тогда чувствовал необыкновенную одаренность сына, что и помогло ему впоследствии одобрить разрыв Чайковского с юриспруденцией.

Не известно, что играл Чайковский под руководством Кюндингера, какой репертуар был им пройден. Вероятнее всего, это были пьесы Штейнбелта, Герца и других модных фортепьянных композиторов, может быть, легкие сонаты Бетховена. Талант и работоспособность ученика сделали его к окончанию училища технически сильным пианистом.

Кроме игры на фортепьяно, музыкальные занятия Чайковского были связаны с пением в церковном училищном хоре, которым руководил известный хормейстер Г. Я. Ломакин, впоследствии сотоварищ Балакирева по Бесплатной музыкальной школе. Опытный композитор церковной музыки, отлично знавший свое дело, Ломакин обратил внимание на музыкально одаренного мальчика еще в младших классах. Чайковский в отрочестве имел звонкое сопрано и пел сольные партии, а также первый голос в ансамблях³⁶. Впоследствии он охотно вспоминал о своих выступлениях в церковном хоре на торжественных парадных службах в училищной церкви. В старших классах Ломакин поручал Чайковскому наиболее трудные и ответственные голоса в хоре и даже регентство. Впрочем, к последнему делу будущий композитор не проявил большого тяготения.

Пение в хоре в детские годы бесспорно развивало Чайковского; инстинктивно он вникал в особенности вокальной и хоровой музыки и получал практический опыт.

Дальнейшее «вокальное» образование Чайковского завершила итальянская опера. Правоведы, как все молодые люди, интересовались театром. Хотя в 50-е годы увлечение изящными искусствами не поощрялось начальством и концерты не устраивались, учащиеся тянулись к искусству. В воскресные дни, а иногда и в будни им удавалось попасть в театр. Чайковский охотно посещал театр как драматический, так и оперный. Он был прирожденным театралом, и любовь к театру жила в нем в течение всей его жизни. Он увлекался в молодости спектаклями русской и итальянской оперных трупп.

Русская труппа имела в своем составе талантливых певцов и актеров во главе с О. А. Петровым. Тогда пели Л. Леонов, П. Булахов, С. Артемовский, Владимир и Василий Васильевы, Д. Леонова, А. Лилеева и др. В репертуаре русской оперы в 50-е годы были «Иван Сусанин» Глинки, «Аскольдова могила» и «Пан Твардовский» Верстовского. Иногда шла

³⁶ Возмужав, Чайковский не потерял певческий голос. Ряд мемуаристов-современников говорят, что он дел красивым звучным баритоном.

«Леста, днепровская русалка», еще в начале XIX в. заслужившая любовь публики. В сезоне 1858/59 г. был возобновлен «Руслан», но на короткое время, так что, вероятно, Чайковский не слышал его. В 1853 г. состоялась премьера оперы А. Г. Рубинштейна «Куликовская битва», а в 1856 г.— премьера «Русалки» Даргомыжского. Из иностранных опер на русской сцене почетное место занимал «Фрейшютц» Вебера, шли оперы Доницетти («Лукреция Борджиа» и «Любовный напиток»), Беллини («Пуритане»), Обера («Фра-Дьяволо», «Сирена», «Немая из Портичи»), Герольда («Цамца») и др. В одном здании с русской оперой шли спектакли балетной труппы, имевшей в своем репертуаре волшебные балеты, как, например, «Питомца фей», «Эсмеральда» Пуни, «Жизель» Адана.

Наибольшим успехом у публики пользовались спектакли итальянской труппы, дававшей представления по очереди с русской. В различных составах итальянская труппа постоянно выступала в Петербурге, и ее спектакли обставлялись гораздо богаче и роскошнее русских, а певцы находились в несравненно лучших материальных условиях, чем русские. В 50-е годы в труппе выступали многие замечательные представители итальянской певческой школы. Пели басы Тальяфико, Лаблаш; баритоны Дебассини, Эверарди; тенора Кальцолари, Мальвецци, Тамберлик, певицы Лагранж, Бозио, Марай и др. В репертуаре итальянцев были все лучшие оперы итальянских композиторов — «Вильгельм Телль», «Севильский цирюльник», «Золушка», «Отелло» Россини, «Линда», «Лукреция», «Лючия» Доницетти, «Сомнамбула» Беллини, «Риголетто», «Трубадур», «Травиата», «Эрнани» Верди. Шли также французские оперы, исполнявшиеся на итальянском языке: «Гугеноты», «Роберт-Дьявол» и «Пророк» Мейербера. Большим успехом, как уже говорилось, пользовался «Дон-Жуан» Моцарта, шла у итальянцев и «Свадьба Фигаро». Блестящее виртуозное исполнение, обилие прекрасных голосов, участие знаменитых гастролеров (например, Полины Виардо) придавало итальянским спектаклям неотразимый блеск и обаяние. Нет ничего удивительного, что Чайковский увлекался итальянцами и очень хорошо знал их репертуар.

В «Воспоминаниях» товарища Чайковского в старших классах В. Н. Герарда есть один интересный штрих, рисующий юного Чайковского-театрала: «...нас связывала любовь к театру. Чайковский как-то повел меня на представление „Вильгельма Телля“ в итальянской опере. Пели Тамберлик, Дебассини и Бернардни. Впечатление было так сильно, что с этого дня я стал страстным любителем оперы и часто посещал ее вместе с моим другом»³⁷.

Из этих слов видно, что Чайковский не довольствовался тем, что сам часто посещал оперу, но стремился приохотить к ней друзей, чтобы вместе наслаждаться ее красотами.

Неменьший интерес возбуждал драматический театр. Большой любовью пользовалась русская труппа, игравшая в Александринском театре, и французская, спектакли которой шли в Михайловском театре. В Александринском театре в то время играли многие талантливые актеры: П. Каратыгин,

³⁷ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 104.

И. Сосницкий, В. Самойлов, А. Мартынов, А. Максимов, Е. Левкеева, Ф. Снеткова, Н. Самойлова и ее сестра В. Самойлова. Играли «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизора» и «Женитьбу» Гоголя, а также первые пьесы начинавшего тогда А. Н. Островского. В сезоне 1852/53 г. был поставлен «Маскарад» Лермонтова, а в сезоне 1856/57 г. — «Свадьба Кречинского» Сухова-Кобылина. Из мировой классической драматургии в репертуаре Александринского театра были «Гамлет» и «Король Лир» Шекспира, «Скупой» Мольера.

Не известно, что именно видел правовед Чайковский. М. И. Чайковский пишет, что он очень любил тонкое глубокое дарование Мартынова и питал большую симпатию к Снетковой. Чайковский охотно посещал спектакли и французской труппы, репертуар которой состоял из пьес французской классики и современных салонных пьес. Популярным драматургом был Октав Фелье, неглубокие, но изящные пьесы которого нравились Чайковскому. Во французском театре его привлекала непринужденная игра актеров и та специфическая артистичность, которую они вносили в любой спектакль.

Позже, уже окончив учение, Чайковский оставался тем же страстным театралом. Гастроли замечательной итальянской артистки Аделаиды Ристори в 1861 г. произвели на него сильное впечатление.

Театр, музыкальный и драматический, сыграл важную роль в артистическом и эстетическом воспитании юноши Чайковского. Именно посещая театры и изредка бывая в концертах, он соприкасался с тем миром, который более всего ему было по сердцу, отвечал тайным, еще не вполне осознанным стремлениям к художественной деятельности; тем самым он готовился к будущей жизни музыканта и композитора.

Весной 1859 г. Чайковский окончил Училище правоведения, получив чин титулярного советника, и был определен на службу в департамент министерства юстиции. Чайковский прослужил там четыре года (до 1863 г.). В эти годы произошел кардинальный переворот в жизни молодого человека — он решил посвятить себя музыкальной деятельности. Но несмотря на то что любовь и внимание юноши были устремлены в совершенно иную область, а скучная работа чиновника утомляла его, Чайковский служил усердно и старался работать хорошо. Он был помощником столоначальника одного из отделений департамента и ему приходилось составлять различные бумаги по ходатайствам просителей. Так как его отделение непосредственно относилось к судебному ведомству, молодой чиновник столкнулся с прошениями массы угнетенных, бесправных людей, разыскивающих справедливость в консервативном министерстве, возглавляемом реакционным генералом. Как пишет Е. Д. Гершовский, изучавший документы архива министерства с целью выявить предмет занятий Чайковского, основной темой прошений крестьян, попадавших в руки юноши, были просьбы о заступничестве против жестокости помещиков³⁸. Конечно, юный помощник столоначальни-

³⁸ См. Е. Гершовский. Чайковский в департаменте юстиции. «Советская музыка», 1959, № 1, стр. 83—88.

ка не мог ничем существенно помочь просителям, но по документам, проходившим через его руки, он мог составить представление о жизни родного народа, о диком произволе помещиков и страданиях крестьян, которых хозяева нередко ссылали в Сибирь и наказывали иными способами за ничтожные проступки.

Особенно прилежно Чайковский работал летом 1862 г. когда им было подготовлено около двадцати дел подобного содержания. М. И. Чайковский свидетельствует, что «никогда он не работал так усердно и ретиво, как в течение летних месяцев 1862 года»³⁹.

Однако сознание бесплодности своей работы и все более страстное тяготение к музыке привели к тому, что весной 1863 г. Чайковский, бывший уже учеником Петербургской консерватории, подал прошение об отставке.

Приблизительно за год до выпуска Чайковского из училища в семье отца резко изменилось материальное положение в связи с потерей небольшого состояния, отданного Ильей Петровичем в ненадежные руки. Старому инженеру пришлось искать себе должность. Осенью 1858 г. Илья Петрович был назначен директором Технологического института. В отведенной ему казенной квартире поселились две семьи: Чайковских и Шоберт. Тетка Чайковского по матери Е. А. Шоберт стала хозяйкой дома, в котором часто собиралась молодежь. Петр Ильич охотно бывал на этих вечерах, любил танцевать, участвовал в любительских спектаклях. Он играл преимущественно комические роли, проявив актерские способности в этом амплуа. Как и многие молодые люди его круга, он увлекался светскими знакомствами и веселыми развлечениями. Служба давала ему достаточно свободного времени; вечера он проводил или в театре или у знакомых. Среди них по-прежнему важное место занимали Апухтин, Адамов и их семьи. М. И. Чайковский, описывая этот период в жизни композитора, пишет: «Шумная и веселая жизнь в директорской квартире Технологического института зимой летом сменялась такою же на даче Галова, близ 17-й версты Петергофской дороги. Дача эта нанималась собственно для воспитанников, из которых многие не разъезжались домой на летние вакансии по бедности, и большая семья Чайковских еще как бы увеличивалась полусотней молодых людей, потому что многие из них становились в положение родных и целые дни проводили у директора. Устраивались спектакли, иллюминации, самодельные фейерверки, как среди воспитанников, так и у детей Ильи Петровича, и по очереди те и другие были то зрителями, то исполнителями»⁴⁰.

Большое место в жизни Чайковского продолжал занимать театр. Освободившись от стеснительного режима училища, он с упоением предавался страсти театрала. Итальянская опера и в особенности замечательная певица Лагруа, исполнявшая главные партии в сезонах 1859—1862 гг., захватили его настолько, что он в течение всей своей жизни помнил впечатления юности. Любви к итальянской опере способствовала дружба с итальянским певцом Луиджи Пиччиоли, который, несмотря на разницу в тридцать лет, находил удовольствие в общении с музыкально одаренным юношей. Пиччиоли

³⁹ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 148.

⁴⁰ Там же, стр. 118.

был женат на подруге Е. А. Шоберт и часто бывал в доме Чайковских. В свою очередь Петр Ильич постоянно посещал дом учителя пения, где подолгу музицировали, главным образом исполняя итальянскую музыку. Но увлечение итальянской оперой не могло поколебать его любви к «Дон-Жуану», «Ивану Сусанину» и «Фрейшютцу», операм, которые он ставил выше всего.

Трудно определить, что узнал и полюбил в это время будущий композитор из произведений симфонической музыки. М. И. Чайковский говорит, что он вообще в то время мало знал ее и редко бывал на симфонических концертах. Однако пристрастие с детских лет к игре в четыре руки с кемнибудь из товарищей-любителей, вероятно, помогло узнать симфоническую музыку, по крайней мере классическую.

К периоду между окончанием училища и поступлением в Петербургскую консерваторию относятся три сохранившихся романса Чайковского. Точная дата их написания не установлена, но, по-видимому, они относятся к концу пятидесятых или самому началу шестидесятых годов. Первый из них написан на слова А. Фета «Мой гений, мой ангел, мой друг»⁴¹; второй, возможно, был написан в качестве музыкальной иллюстрации к постановке инсценированной поэмы Пушкина «Цыгане» в кружке любителей. В автографе романса, представляющего песнь Земфиры у люльки, нет названия; третий романс написан на итальянский текст неизвестного автора («Mezza notte», т. е. «Полночь»).

В музыке всех трех произведений еще очень мало будущего Чайковского. Она сочинена под значительным влиянием бытовавшей в среде любителей вокальной литературы. «Мой гений, мой ангел, мой друг» — романс-вальс. Мелодия его, полная искреннего чувства, напоминает своими интонациями бытовой лирический романс. Незрелость юного композитора сказывается в некотором однообразии мелодии, нешироком диапазоне, примитивном аккомпанементе фортепьяно. В конце дана вокализованная каденция. Манера Чайковского угадывается лишь в одном: в своеобразной интерпретации текста как источника основного музыкального настроения, в свободном обращении с текстом (повторения слов и строк), в подчинении стихотворного начала музыкальному.

Песня Земфиры «Старый муж» написана не без влияния известной песни Верстовского на этот же текст. Даже тональность избрана та же (ля минор). Энергичный ритм и метр, пунктированный аккомпанемент оstinатного типа, небольшой контраст между первой и второй строфой — все это делает романс сходным с романсом Верстовского.

Третий романс «Mezza notte» — наиболее совершенный. Однако и в нем еще не выявлено лицо автора. Он написан под явным воздействием итальянских песен-романсов. Есть в нем и следы влияния известного романса Глинки «Венецианская ночь» (тот же ритм, сходные интонации). Романс был издан издательством Лейброка в Петербурге (без даты).

⁴¹ На автографе этого романса рукой М. И. Чайковского поставлена дата «1854 г.», однако в I томе биографии Чайковского он относит этот романс к более поздним годам

Вероятно, в эти годы Чайковский сочинял много музыки; однако записывать ее или не умел или не хотел. Пробуждающееся призвание к творчеству проявлялось в иных формах: в тяготении к опере, музицированию, ознакомлению с музыкальной литературой и, конечно, в импровизациях за роялем. Жизнь Чайковского складывалась противоречиво: внешне он был веселым, даже иногда легкомысленным юношей, увлеченным светской жизнью; но где-то глубоко в его душе происходили сложные внутренние процессы, которые привели к решению посвятить свою жизнь музыке и труду музыканта.

В Петербургской консерватории

Начало 60-х годов — период, имевший переломное значение в жизни Чайковского. С 1861 по 1866 г. он обучался в профессиональном музыкальном учебном заведении: в 1861/62 г. — в классах Русского музыкального общества и с осени 1862 г. по декабрь 1865 г. — во вновь открытой Петербургской консерватории. Успешные профессиональные занятия искусством, призвание к которому с детства жило в душе Чайковского, привели его к важнейшему жизненному решению: он вышел в отставку для того, чтобы посвятить себя исключительно музыкальным занятиям⁴².

На рубеже 50-х и 60-х годов, когда новые общественные условия всколыхнули передовые круги русского общества и вызвали к жизни новые творческие силы, стремление к профессионализму, желание сделаться настоящим мастером характерны для целого ряда русских художников.

В эти годы, когда начинают создаваться профессиональные кадры исполнителей, в более широких масштабах разворачивается концертная жизнь, широкие круги публики начинают систематически посещать концерты — симфонические и камерные, музыкальное просвещение захватывает все более глубокие слои общества. Показательно, что вслед за консерваторией в Петербурге открывается Московская консерватория, а Балакирев и Ломокин организуют Бесплатную музыкальную школу, слушатели которой представляли широкие демократические круги. Еще недавно скованные творческие силы народа развиваются с неслыханной до того быстротой и приносят невиданные в России результаты.

Процесс становления мастерства одного из великих художников эпохи — Чайковского, несмотря на всю исключительность явления, показателен для общего культурного роста и развития подлинного профессионализма в русском искусстве.

⁴² Невольно напрашивается параллель с М. П. Мусоргским, который несколькими годами ранее оставил военную службу с многообещающим будущим ради музыки. По его признанию, приведенному В. В. Стасовым в биографии композитора, служба мешала молодому музыканту полностью отдаться искусству (См. В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. 2. М., 1952, стр. 168).

В письме к сестре А. И. Давыдовой от 10 марта 1861 г. Чайковский пишет: «За ужином говорили про мой музыкальный талант. Папаша уверяет, что мне еще не поздно сделаться артистом. Хорошо бы, если так, но дело в том, что если во мне есть талант, то уж наверно его развивать теперь невозможно. Из меня сделали чиновника, — и то плохого; я стараюсь по возможности исправиться, заняться службою посерьезнее — и вдруг в то же время изучать генерал-бас?»⁴³

Юноше, служащему в департаменте юстиции, занятому светской жизнью, мысль о серьезных занятиях музыкой представляется нереальной. Он сомневается в успехе профессиональных занятий, начатых в двадцатилетнем возрасте. Однако сочувственное отношение отца, желавшего, чтобы сын занимался близким душе делом, способствовало постепенному созреванию мысли посвятить свою жизнь музыке.

Летом 1861 г. Петр Ильич впервые побывал за границей, отправившись в качестве компаньона-переводчика инженера В. В. Писарева, изучавшего горное дело в западных странах.

Чайковский посетил Берлин, Гамбург, Антверпен, Брюссель (откуда съездил в Остенде), Лондон и Париж. Юноша с огромным интересом осматривал иностранные города и описывал свои впечатления в письмах к отцу. Берлин ему не понравился, он нашел его казенным и безвкусным. Разочаровался он и в музыкальной жизни этого города, о которой он не мог, впрочем, составить верное представление, побывав только на «Орфее в аду» Оффенбаха в каком-то летнем театре («вроде большого балагана»⁴⁴). Гамбург пришелся ему больше по душе; Антверпен «не произвел особенно приятного впечатления»⁴⁵, зато очень понравился морской курорт Остенде. Лондон заинтересовал юного путешественника; Чайковский осмотрел Вестминстерское аббатство, парламент, Хрустальный дворец. Из лондонских музыкальных впечатлений Петр Ильич в письме к отцу отмечает концерт Патти, которая хотя «производит страшный фурор», но на него «особенного впечатления не сделала»⁴⁶.

Более всего Чайковскому понравился Париж, где он прожил некоторое время; он встретился там с русскими, что скрасило его путешествие. В Париже Чайковский усердно посещал театры и был два раза в опере — он слушал «Трубадура» и «Гугенотов»; голоса ему не понравились, они показались ему хуже, чем в Петербурге, но постановка восхитила его, как и замечательный ансамбль⁴⁷.

В письмах из-за рубежа не проявляется специальный интерес к музыкальной жизни; назревавшее решение посвятить себя музыке никак внешне не выражалось. Тем не менее, вернувшись в Петербург, Чайковский записался слушателем классов Русского музыкального общества, открывшихся

⁴³ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 61.

⁴⁴ Там же, стр. 65.

⁴⁵ Там же, стр. 67.

⁴⁶ Там же, стр. 68.

⁴⁷ Там же, стр. 69.

осенью 1861 г. в Михайловском дворце. Придавал ли сперва Чайковский большое значение своим занятиям в этих классах — судить трудно. В письме к сестре от 23 октября 1861 г., содержащем описание поездки за границу, рассуждения о своем характере, о тяге к удовольствиям, наряду с шуточными виршами в честь недавно родившейся племянницы есть лаконичное сообщение: «Я начал заниматься генерал-басом, и идет чрезвычайно успешно; кто знает, может быть, ты через года три будешь слушать мои оперы и петь мои арии»⁴⁸. Он сообщает об этом, оказавшемся, как впоследствии выяснилось, важнейшим событием всей жизни между прочим, вскользь, но в словах его уже чувствуется уверенность в своем призвании, может быть, еще не совсем для него ясном. По неопытности он назначает слишком короткий срок для того, чтобы получить возможность писать оперы — три года; знаменательны и слова о том, что занятия идут «чрезвычайно успешно».

Что же это были за занятия?

«Общедоступные» музыкальные классы РМО, основанные инициативной группой во главе с А. Г. Рубинштейном и В. А. Кологривовым, имели пять отделений: фортепьяно, скрипки, виолончели, пения и теории композиции. На последнее и поступил Чайковский. Это отделение вел Николай Иванович Заремба, хорошо подготовленный теоретик и композитор. В течение первого года Чайковский изучал генерал-бас, т. е. гармонию, и, видимо, хорошо с этим справлялся. Большое значение имело не только природное дарование юноши, но и значительный слуховой опыт, накопленный к тому времени.

Об отношении Чайковского к занятиям на первом году обучения существуют два свидетельства современников, совпадающих в основном по содержанию, но расходящихся в именах. Н. Д. Кашкин в своих «Воспоминаниях» пишет: «Первое время он, посещая классы и слушая лекции Зарембы, сам почти не работал, а следовательно, оставался на уровне дилетантского отношения к делу. Но все изменилось вследствие вмешательства еще нового лица — А. Г. Рубинштейна, очень интересовавшегося классом теории музыки и часто бывавшего в нем. Во время этих посещений и просмотра работ учащихся А. Г. тотчас же отличил выдающиеся способности молодого человека, но в то же время заметил и небрежность его в занятиях. А. Г. поступил со свойственной ему решимостью и прямоотой; он обратился однажды после класса к привлеченному на себя его внимание ученику, сказал свое мнение о его таланте и вместе с тем обратился с просьбой или заниматься вполне серьезно, или покинуть классы...»⁴⁹.

Г. А. Ларош в статье «Из моих воспоминаний. Чайковский в консерватории» (на которую опирается М. И. Чайковский в своем капитальном труде), ссылаясь на рассказ самого Петра Ильича, пишет примерно то же самое, но называет вместо А. Г. Рубинштейна Н. И. Зарембу: «Заремба после класса отозвал его в сторону и стал увещевать его относиться к делу

⁴⁸ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 70.

⁴⁹ Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1954, стр. 11—12.

серьезнее, между прочим говоря, что у него несомненный талант, и вообще вызывая неожиданно теплое к нему отношение»⁵⁰.

Мы думаем, что более достоверно рассказанное Ларошем, так как его «Воспоминания» вообще точнее, чем «Воспоминания» Кашкина и, кроме того, внушение, сделанное молодому человеку, естественнее было сделать руководителю класса, хорошо знающему своих учеников. Возможно, что беседовали с Чайковским на эту тему оба музыканта. Но так или иначе, занятия музыкой становились все более важным делом в жизни Петра Ильича.

Проучившись два месяца, Чайковский пишет А. И. Давыдовой 4 декабря 1861 г.: «Дела мои идут по-старому. На службе надеюсь получить в скором времени место чиновника особых поручений при М[инистерств]е... Что касается до провинции, то едва ли я из Петербурга могу теперь выбраться; я писал тебе, кажется, что начал заниматься теорией музыки и очень успешно; согласись, что с моим изрядным талантом (надеюсь, ты это не примешь за хвастовство) было бы неблагоприятно не попробовать счастья на этом поприще. Я боюсь только за бесхарактерность; пожалуй, лень возьмет свое и я не выдержу; если же напротив, то обещаюсь тебе сделаться чем-нибудь...»⁵¹

Он сообщает сестре, что времени для светской жизни, посещения театров у него стало гораздо меньше, так как два вечера в неделю у него заняты уроками, в пятницу он занимается с Пиччиоли или с Бонне⁵², а в воскресенье и понедельник занят игрой в восемь рук с товарищами-музыкантами.

В этом письме Чайковский говорит о своем таланте гораздо увереннее, чем в предыдущих; по-видимому, профессиональные занятия окончательно укрепили в нем веру в себя. Он осознал также, что искусство требует огромного труда и внимания. Музыкальные уроки для него стали теперь настолько важным делом, что из-за них он готов отказаться от выгодного места в провинции. Интересно и расписание, сообщенное сестре; из него мы видим, что свободными от музыкальных занятий оставались всего лишь два вечера в неделю. Музыка прочно вошла в жизнь Чайковского.

М. И. Чайковский, будучи в то время одиннадцатилетним мальчиком, запомнил, как постепенно изменялся домашний образ жизни старшего брата. Мальчика поразило внезапно открывшееся трудолюбие Петра Ильича, представление о котором у младшего брата в детстве составилось как о добром, отзывчивом человеке, но всецело увлеченном светской жизнью. Модест Ильич отмечает, что Чайковский много занимался в первый год профессионального обучения серьезной классической музыкой, игрой «не опер и не благозвучных пьес, что я так любил, а каких-то отвратительных, недоступных моему пониманию фуг и прелюдий»⁵³. Далее Модест Ильич сообщает о постоянной игре Чайковского в четыре руки с кем-либо из товарищей по

⁵⁰ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1. М., 1922, стр. 41.

⁵¹ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 71—72.

⁵² М. Бонне — певица, соученица Чайковского.

⁵³ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 148.

музыкальным классам симфоний Бетховена и о многочасовом «корпении» брата над гармоническими задачами. Все это рисует довольно явственно облик Чайковского — ученика музыкальных классов. Уже на первом году обучения Чайковский принялся за работу с энтузиазмом, вникал в сочинения Баха и Бетховена и трудился, овладевая тайнами гармонии.

Лето 1862 г. прошло довольно скучно, занятия в классах прекратились на каникулы, и Чайковскому приходилось усердно служить и даже принести из департамента работу на дом. Осенью 1862 г. (8 сентября) Музыкальные классы были преобразованы в Петербургскую консерваторию. Чайковский еще в конце августа подал заявление о зачислении его на отделение теории и композиции. В первый год существования Петербургской консерватории в ней сразу же установился учебный распорядок, предполагающий профессиональное воспитание. Ученики занимались специальными предметами отделения и проходили обязательные для всех курсы. Для учащихся теоретического отделения, на которое поступил Чайковский, обязательными предметами были: фортепьяно, игра на каком-либо оркестровом инструменте для участия в ученическом оркестре и дирижирование. Кроме того, Чайковский учился дополнительно в классе органа проф. Г. Штиля. В специальном классе теории в 1862/63 г. Чайковский, так успешно закончивший курс гармонии, посещал класс контрапункта Н. И. Зарембы. С осени 1863 г. он перешел в класс формы Зарембы и в класс инструментовки, который вел Рубинштейн.

Переход из Музыкальных классов в консерваторию и все возрастающий интерес к занятиям произвели окончательный перелом в жизни Чайковского; молодой чиновник, одаренный дилетант превратился в музыканта-профессионала, трудолюбиво овладевающего техникой композиции; в то время он уже окончательно решил посвятить себя музыке. Об этом свидетельствует письмо к сестре А. И. Давыдовой от 10 сентября 1862 г., в котором Петр Ильич, сообщая о переменах в домашнем быту их семьи и о делах отца, особенно выделяет свое поступление в консерваторию:

«Я поступил во вновь открывшуюся Консерваторию, и курс в ней начинается на днях. В прошлом году, как тебе известно, я очень много занимался теорией музыки и теперь решительно убедился, что рано или поздно, но я променяю службу на музыку. Не подумай, что я воображаю сделаться великим артистом, — я просто хочу только делать то, к чему меня влечет призвание; буду ли я знаменитый композитор или бедный учитель — но совесть моя будет спокойна, и я не буду иметь тяжкого права роптать на судьбу и на людей. Службу, конечно, я окончательно не брошу до тех пор, пока не буду окончательно уверен в том, что я артист, а не чиновник»⁵⁴.

В этих словах раскрывается внутренняя убежденность Чайковского в своем недюжинном даровании и музыкальном призвании; проучившись всего год в консерватории, он решает «рано или поздно» посвятить свою жизнь музыке. Г. А. Ларош считает, что уже тогда «в глубине души вера в свою звезду у него была колоссальная», прибавляя, что при этом Чайков-

⁵⁴ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 74.

ский никогда не страдал любовью к хвастовству и прочими неприятными проявлениями самокадеянности⁵⁵.

Уверившись, что из него выйдет профессионал, Петр Ильич настолько укрепился в своих убеждениях, что решил бросить службу и выйти в отставку. Отчисление Чайковского от штатного места в департаменте министерства юстиции датировано 1 мая 1863 г., но решение, по-видимому, было принято раньше. Уже в письме к сестре от 15 апреля 1863 г. Петр Ильич пишет об отставке как о деле, окончательно им решенном:

«Ты, вероятно, не будешь отрицать во мне способностей к музыке, а также и того, что это единственное, к чему я способен; если так, то понятно, что я должен пожертвовать всем для того, чтобы развить и образовать то, что мне дано богом в зародыше. С этою целью я начал серьезно заниматься теориею музыки; пока это мне не мешало кое-как заниматься и службою, я оставался в Министерстве, но так как занятия мои делаются все серьезнее и труднее, то я, конечно, должен выбрать что-нибудь одно...»⁵⁶

Далее он сообщает, что выбирает музыку и выходит в отставку. Он пишет о своих надеждах получить в будущем место помощника профессора в консерватории, так как «все профессора Консерватории мною довольны и говорят, что при усердии из меня может выйти многое»⁵⁷. Аргументы, которыми Чайковский снабжает известие о своем решении, настолько его занимают, что он заполняет ими всю первую половину письма. Характерно, что, сообщив подробно о своих занятиях, он спохватывается и поздравляет сестру с рождением второй дочки. В предшествующих письмах он обычно сперва излагал все домашние и светские новости, а потом уже писал несколько слов о своих музыкальных делах.

В этом же письме содержится интересное описание его музыкальных выступлений. Чайковский участвует в концертах в качестве аккомпаниатора, выступает на вечере у великой княгини. Видно, что он уже втянулся в новую жизнь музыканта-профессионала и «сжег за собой корабли», так как выступать в публичных концертах чиновнику-правоведу не полагалось.

М. И. Чайковский проводит параллель между изменением образа жизни Петра Ильича и изменением его отношения к семье, состоявшей в то время из отца и двух младших братьев-близнецов (остальные дети уже разъехались). Именно ко времени поступления в консерваторию и усиленных занятий музыкой относит он начало нового отношения композитора к семье. Хотя Петр Ильич всегда любил своих родных, в частности был очень привязан к братьям, в период учения в Училище правоведения и увлечения светской жизнью он мало обращал на них внимания. Теперь же он становится их близким другом, воспитателем, помощником и советчиком. Он начинает относиться к ним с той почти отцовской нежностью и заботой, которая сохраняется в течение всей его последующей жизни. Вполне вероятным представляется нам предположение Модеста Ильича, что занятия музыкой способствовали развитию самых лучших сторон его натуры, а выбор определен-

⁵⁵ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 33.

⁵⁶ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 77.

⁵⁷ Там же.

ного пути в жизни повлиял на укрепление чувства долга и ответственности перед семьей.

Большим утешением и опорой в решении оставить службу и полностью отдаться музыке для Петра Ильича было отношение к этому вопросу его отца — он не слышал от Ильи Петровича ни слова упрека. Вспоминая это время, в письме к Н. Ф. фон Мекк, написанном в 1878 г., Чайковский особенно подчеркивает: «Хотя отцу было больно, что я не исполнил тех надежд, которые он возлагал на мою служебную карьеру, хотя он не мог не огорчаться, видя, что я добровольно бедствую ради того, чтобы сделаться музыкантом, но никогда ни единым словом он не дал мне почувствовать, что недоволен мною. Он только с теплым участием осведомлялся о моих намерениях и планах и одобрял меня всячески. Много, много я обязан ему. Каково бы мне было, если бы судьба дала мне в отца тиранического самодура...»⁵⁸

Однако далеко не все родные и близкие Чайковского одобрили его решение. Особенно недоволен был старший брат Николай Ильич, человек практического трезвого ума и склада, отговаривавший Чайковского от серьезных музыкальных занятий, мешающих, по его мнению, карьере. Модест Ильич рассказывает один характерный эпизод, в котором с одной стороны, отразился типичный для дворянского круга общий взгляд на роль музыканта в обществе и, с другой, выявилось глубокое убеждение молодого композитора в своем призвании: «В конце 1862 г., несколько месяцев после поступления в консерваторию однажды он ехал на извозчике с братом Николаем Ильичем. Последний принадлежал к числу тех близких, которые осуждали задуманное решение бросить службу и поступить в консерваторию; поэтому, воспользовавшись случаем, он начал отговаривать брата и, между прочим, высказал, что надежды на талант Глинки в нем нет и что, стало быть, он осужден на самое жалкое существование музыканта средней руки. Петр Ильич сначала ничего не ответил, и оба брата доехали молча до места, где им нужно было разойтись, но когда через несколько минут он вышел из саней, то как-то особенно взглянул на Николая и проговорил: „С Глинкой мне, может быть, не сравняться, но увидишь, что ты будешь гордиться родством со мной“»⁵⁹.

Выйдя в отставку, Чайковский резко изменил образ жизни. Он предельно сократил материальные расходы, перестал появляться в свете, бросил свое щегольство. С радостью стал он трудиться, зарабатывая себе на жизнь небольшие средства уроками фортепьянной игры и аккомпанементом.

По свидетельству Лароша, Чайковский был прекрасным аккомпаниатором. Он занимался с немногими⁶⁰, рассчитывая точно, сколько ему нужно на самую скромную жизнь; все остальное его время было посвящено занятиям, объем которых и по количеству и по сложности и ответственности все увеличивался, особенно с переходом в класс А. Г. Рубинштейна. Н. Д. Каш-

⁵⁸ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 245—246.

⁵⁹ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 129.

⁶⁰ М. И. Чайковский в числе учеников брата в эти годы называет Бонне, Теляковскую, Желябужскую, Троскина. См. «Жизнь Петра Ильича Чайковского», т. I, стр. 158.

кин приводит рассказ А. Г. Рубинштейна о том, как Петр Ильич работал в классе последнего:

«Чайковский работал удивительно, — говорил А. Г. — Однажды в классе композиции я задал ему написать контрапунктические вариации на данную тему и прибавил, что в подобной работе имеет значение не только ее качество, но и количество, предполагая при этом, что он напишет десяток — другой вариаций, а вместо того на следующий класс я получил их, кажется, более двухсот. Куда же мне было, — с добродушным смехом прибавил рассказчик, — просмотреть все это, пришлось бы употребить гораздо больше времени, нежели во сколько они были написаны»⁶¹.

Именно тогда, в консерваторские годы, была заложена основа великой «трудовой дисциплины» Чайковского, его подлинно профессионального отношения к технике искусства.

Материальное положение молодого музыканта было очень трудным. С 1863 г. Илья Петрович вышел на пенсию и не мог помогать сыну, так как должен был растить младших детей. Уроки давали молодому музыканту не более 50 рублей в месяц; в течение последних полутора лет пребывания в консерватории Петр Ильич вел ассистентскую работу в классе гармонии Н. И. Зарембы, но и это давало очень мало. Чайковский во всем себя урезывал, питаясь в «пятикопеечной» кафейне и одеваясь более чем скромно, и все же не мог избежать долгов, все возрастающих и к концу его обучения в консерватории грозивших стать препятствием к ее окончанию. Не умея свести концы с концами, он сделал много долгов, хотя и мелких, но чрезвычайно его беспокоивших. Один из его кредиторов был особенно требовательным. В период работы над дипломным сочинением — кантатой «К радости» — Чайковский пережил много тяжелых минут из-за своих денежных невзгод. Его письмо к мачехе Елизавете Михайловне Чайковской⁶², в котором он умоляет ее позаботиться о несчастном и избавить его от «тьмы крошечной (т. е. долгового отделения)», несмотря на полушутливый тон, полно тревоги и боязни прервать работу над кантатой и вместо окончания консерватории угодить в тюрьму⁶³.

Но эта туча была общими усилиями рассеяна, и 31 декабря 1865 г. Чайковский благополучно закончил курс учения в Петербургской консерватории. Диплом, выданный ему в 1870 г., свидетельствует о присвоении Чайковскому звания «свободного художника» и награждении серебряной медалью. Он содержит следующие оценки:

«Успехи по теории композиции класса Зарембы и инструментовки отличные; оркестровки, класс Штиля — хорошие; игре на ф-п весьма хорошие; дирижировании — удовлетворительные»⁶⁴.

⁶¹ Н. Д. К а ш к и н. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 12.

⁶² Е. М. Чайковская (урожденная Липпорт) — третья жена И. П. Чайковского. Вышла за него замуж в 1865 г., но до этого была близка семье Чайковских и нередко помогала Петру Ильичу в его бытовом устройстве.

⁶³ П. Ч а й к о в с к и й. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 89.

⁶⁴ Диплом Чайковскому выдан 30 марта 1870 г. Хранится в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину.

Развитие Чайковского как музыканта в период учения в Петербургской консерватории проходило многосторонне; кроме непосредственных занятий композицией, в процессе его музыкального воспитания большую роль играли изучение музыкальной литературы, общение с окружающими его музыкантами — профессорами и товарищами, влияние художественной жизни Петербурга того времени.

Чайковский учился в консерватории у нескольких профессоров. Его учителями были Н. И. Заремба и А. Г. Рубинштейн; кроме них — преподаватель фортепьяно А. А. Герке, флейтист Чезаре Чиарди и органист Генрих Штиль. Наибольшее влияние на Чайковского имел А. Г. Рубинштейн. Талант замечательного пианиста и плодovitого композитора, общая одаренность артистической натуры резко выделяли его среди добросовестных профессионалов, какими были другие учителя Чайковского.

Ко времени открытия Музыкальных классов РМО А. Г. Рубинштейну было 32 года, но он уже много лет был известен в России и за рубежом как даровитый пианист и талантливый композитор. Рубинштейн был душой организованной им консерватории. Увлекаясь своим детищем, молодой директор входил буквально во все дела консерватории, в особенности заботясь о двух отделениях: фортепьянном и композиторском. Ларош в своих «Воспоминаниях» воспроизвел образ Рубинштейна тех лет и описал его кипучую деятельность. Как великолепный артист-художник, Рубинштейн был известен Чайковскому еще до поступления в консерваторию, и юноша относился к нему с восторженным обожанием. В свою очередь Рубинштейн не раз отмечал одаренного ученика еще в бытность последнего в классе Зарембы.

С осени 1863 г. одновременно с занятиями по форме у Зарембы Чайковский стал заниматься у Рубинштейна. Учитель относился к своему новому ученику весьма благосклонно, ценя в нем не только дарование, но и исключительную трудоспособность. «Видя необыкновенное равение своего ученика и, быть может, судя о процессе его работы по той чудовищной легкости, с которой работал сам,— пишет Ларош,— Рубинштейн менее и менее стеснялся размерами задач. Но по мере того, как возрастали требования профессора, трудолюбие ученика становилось отчаяннее; одаренный здоровым юношеским сном и любивший выспаться П. И. высиживал напролет целые ночи и утром тащил только что оконченную, едва высохшую партитуру к своему ненасытному профессору»⁶⁵.

Метод воспитания А. Г. Рубинштейна сочетал практическую работу по сочинению и по инструментовке одновременно. Впрочем, он задавал ученикам оркестровать и классические фортепьянные произведения (Бетховена, Шумана). В течение 1863—1864 гг. Чайковский написал много «задач» для различного исполнительского состава. Известно, что Рубинштейн также заставлял молодых композиторов сочинять прямо в классе на данную тему.

Об отношениях учителя и ученика очень трудно судить более глубоко ввиду скудных материалов по этому вопросу. Ларош указывает, что,

⁶⁵ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 46.

несмотря на восхищение Рубинштейном как артистом, Чайковский кое в чем не соглашался с ним по существу. В частности, он имел свои взгляды на наилучший состав оркестра и употребление оркестровых инструментов. Рубинштейн в творчестве и в преподавании опирался, главным образом, на классический оркестр и классические принципы оркестровки. Его молодые ученики во главе с Чайковским, отдавая дань уважения классическому оркестру, предпочитали более современный оркестр Берлиоза, Вагнера, Листа и Мейербергера и стремились к усвоению принципов оркестровки новейших композиторов. На почве различного понимания оркестровки произошло известное столкновение Рубинштейна с его учеником по поводу состава оркестра программной симфонической увертюры «Гроза» — первого большого сочинения Чайковского. Впрочем, критика разгневанного учителя, выразившаяся в полном «равносе» увертюры, оказалась заочной; ее выслушал Ларош, принесший, по просьбе Чайковского, партитуру «Грозы» Рубинштейну. «Никогда в жизни не получал я такой головомойки за собственные проступки, — пишет Ларош, — какую здесь... мне довелось выслушать за чужой». Он прибавляет, что «оркестр он (Чайковский. — Н. Т.) взял самый, что ни на есть еретический, с большой трубой, английским рожком, арфой, тремоло в разделенных скрипках, большим барабаном и тарелками»⁶⁶.

Не входя в подробности оркестровки «Грозы», подчеркнем, что именно «еретический» состав оркестра вызвал негодование Рубинштейна.

Были ли серьезные принципиальные расхождения между А. Г. Рубинштейном и его учеником? Трудно это предположить. В период учения Чайковского в консерватории его вкусы и склонности были еще недостаточно определенными. Изучение классической музыки Баха, Моцарта (которого он любил с детства), Бетховена, а также Вебера, Мендельсона, Шумана не могло вызвать осуждения Рубинштейна; преклонение Чайковского перед Глинкой тоже не являлось в глазах Рубинштейна проступком против хорошего вкуса. Расхождение могла только вызвать любовь Чайковского к итальянской опере или его интерес к новейшим произведениям (Берлиоз, Лист, Вагнер). В годы учения Чайковский относился весьма положительно и к творчеству своего учителя. Ларош указывает, что особой симпатией Чайковского пользовалась Вторая симфония Рубинштейна «Океан», которую он усердно изучал, играя в четыре руки и слушая в исполнении оркестра под управлением самого автора (что еще более усилило его энтузиазм). Будучи зрелым композитором, Чайковский относился критически к творческой деятельности Рубинштейна и считал, что тот «свой огромный творческий талант разменял на мелкую монету»⁶⁷. Однако он ценил его лучшие произведения, как, например, уже упомянутая симфония «Океан», главную тему которой Чайковский и в 1878 г. называл «прелестной, свежей мыслью», а также фортепьянные концерты, соната для виолончели, оратория «Вавилонское столпотворение», оперы «Фераморс», «Демон», «Маккавей», симфонические поэмы «Иван Грозный», «Дон Кихот» и другие произведения. Позднейшие отношения между А. Г. Рубинштейном и Чайковским были

⁶⁶ Г. А. Л а р о ш. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 47.

⁶⁷ П. И. Ч а й к о в с к и й. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 40.



ВЫСОЧАЙШЕ
УТВЕРЖДЕННАГО
РУССКАГО
ОБЩЕСТВА

С. ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРІЯ ДИПЛОМЪ.

(Свѣтъ Консерваторіи сего свидѣтельствуеъ, что оный Инженеръ-Генералъ-Майоръ, Имѣнный Соупольникъ, Петръ Ильичъ, Чайковскій, Православнаго вѣроисповѣданія, 25-ти лѣтъ, окончивъ въ Консерваторіи въ Декабрѣ мѣсяцѣ 1865 года полный курсъ музыкальнаго образованія и на испытаніяхъ оказавъ сдѣлающіе успѣхи въ главнѣйшихъ предметахъ; теоріи композиціи по классу Профессора *Лермоль* и инструментовкѣ по классу Профессора *А. Рубинштейна* — оныя оныя, игрѣ на органѣ по классу Профессора *Штиса* — хоромъ; во вѣростѣпныхъ обязательныхъ предметахъ, игрѣ на фортепиано — *всѣми крѣпко и директированными* Велѣствію тѣмъ, и на основаніи

§ 19 Высочайше утверждѣннаго Устава Консерваторіи, Петръ Чайковскій, Свѣтъ Консерваторіи удостоивъ званія СВОБОДНАГО МУЗАНТИНА и утвердивъ въ ономъ Президентомъ Русскаго Музыкальнаго Общества 31-го Декабря 1865 года, со всѣмъ присвоеннымъ ему званію правами и привилегіями: во вниманіе же къ означеннымъ способностямъ Петръ Чайковскій награжденъ *серебряною медалью*. Въ удостовѣреніе чего и выданъ сему, Чайковскому, сей дипломъ съ приложеніемъ печати Консерваторіи. Мѣсяцъ Мартъ 30-го 1870 года.

Прислѣдуетъ

Лермоль
Директоръ Консерваторіи

Членъ Общества: *Генералъ-Майоръ Г. С. Свѣтъ*
Михайло Рубинштейнъ
Фридрихъ Гуммель
Александръ Г. Свѣтъ
Владимиръ Н. Свѣтъ
Владимиръ Н. Свѣтъ

За свѣдѣніе



Дипломъ Чайковскаго



А. Г. Рубинштейн. 60-е годы

омрачены композиторской ревностью Рубинштейна к всемирному признанию и огромной популярности произведений его бывшего ученика.

М. И. Чайковский утверждает, что творчество Рубинштейна не оказало существенного влияния на Чайковского в период консерваторского обучения. Действительно, несмотря на сходство некоторых интонационных оборотов, которое можно найти в произведениях обоих композиторов, в целом музыкальный язык Рубинштейна не оказал глубокого воздействия на Чайковского, обладавшего иной творческой индивидуальностью. Но невозможно отрицать, что сама личность Рубинштейна — артиста-энтузиаста оказала на молодого композитора большое влияние. В Рубинштейне Чайковский видел для себя пример беззаветного служения искусству.

В конце жизни, отвечая известному музыканту и критику Е. Цабелю, просившему дать сведения об А. Г. Рубинштейне, Чайковский написал длинное письмо, в котором изложил свое отношение к личности и композиторской деятельности Рубинштейна: «Я обожал в нем не только великого пианиста, великого композитора, но также человека редкого благородства, откровенного, честного, великодушного, чуждого низким чувствам и пошлости, с умом ясным и с бесконечной добротой, словом, человека, парящего высоко над общим уровнем человечества»⁶⁸.

Другой преподаватель Чайковского по композиции Николай Иванович Заремба не был композитором-практиком. Он писал мало и почти не публиковал своих сочинений. Известно, что в одном из университетских концертов 40-х годов под управлением К. Шуберта была исполнена его симфония; в более поздние годы он написал квартет в «гайдовском духе», по определению Чайковского, и ораторию «Иоанн Креститель». Н. И. Заремба был музыкантом немецкой школы, он прошел курс композиции в Берлине у А. Б. Маркса и преподавал по методу последнего.

Ларош, описывая Зарембу, подчеркивает одаренность его как лектора, умевшего привести в единую и стройную систему материал своего предмета, но довольно-таки беспомощного в части практической; он, по словам Лароша, «не обладал техникой „цехового музыканта“, необходимой для правильного задач: найти выход из затруднения, написать несколько тактов вместо ученика и лучше ученика не было его делом»⁶⁹. Положительной стороной преподавания Зарембы была его терпимость по отношению к современному творчеству. Все же, по-видимому, Заремба не имел большого влияния на Чайковского, равнодушно относившегося к лекторскому красноречию профессора, зло высмеянному Мусоргским в «Райке».

О взаимоотношениях Чайковского с его учителем по фортепиано Антоном Антоновичем Герке, у которого молодой композитор занимался в течение полугода, известно, что ученик прилежно работал, а педагог ценил его. Чайковский был пианистически одарен и к поступлению в Музыкальные классы был достаточно подвинут технически. Г. А. Ларош характеризует его как пианиста, игравшего с блеском и без тени сентиментальности. Чайков-

⁶⁸ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III. М., 1903, стр. 542.

⁶⁹ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 39.

ский был противником салонного стиля игры на фортепьяно; в частности, он, по словам Лароша, критиковал Герке за склонность к излишней чувствительности и беспрестанному *rubato*, которого Чайковский не выносил. «Герке, тем не менее,— пишет Ларош,— импонировал нам своим обширным знакомством с фортепьянным репертуаром, а главное — исполненным трудолюбием и железной энергией»⁷⁰. Таким образом, и в деятельности Герке Чайковский мог наблюдать трудовую дисциплину музыканта-профессионала.

Проучившись полгода в классе обязательного фортепьяно, куда он был зачислен по ошибке, так как вполне владел инструментом, Чайковский получил освобождение от этих бесполезных для него уроков. На этом закончились уроки фортепьянной игры в жизни Чайковского, что не мешало ему в течение последующих лет вполне профессионально играть на фортепьяно. Оба брата Рубинштейна видели у него пианистические способности, а Николай Григорьевич даже предлагал специально заниматься с ним, от чего Чайковский отказался, не желая тратить время, нужное для сочинения.

Занятия Чайковского в классе флейты у профессора Чезаре Чиарди в течение двух лет были связаны с формированием ученического оркестра консерватории. Чайковский настолько хорошо овладел флейтой, что не только играл партию второй флейты в симфониях Гайдна, Моцарта и других композиторов, бывших в репертуаре консерваторского оркестра, но даже выступил с тремя другими учениками в концерте, исполнив квартет Кулау. Практическое знание флейты очень пригодилось ему впоследствии в творческой работе.

Об отношении Чайковского с профессором Чиарди мало сведений. Известно, что до занятий в его классе Чайковский был с ним хорошо знаком и нередко аккомпанировал ему на концертах. Еще меньше сведений сохранилось о пребывании Чайковского в классе органа. Ларош свидетельствует, что А. Г. Рубинштейн платил из собственных средств за учеников, желавших учиться игре на органе, что в числе этих учеников был и Чайковский, одно время увлекшийся этим инструментом. Профессор органа молодой, блестяще одаренный органист Генрих Штиль, не лишенный дарования композитор, работал в лютеранской церкви Петра и Павла. «На поэтическую и впечатлительную душу Петра Ильича,— пишет Ларош,— и величественный звук инструмента, и неистощимое разнообразие его средств, и самая обстановка урока в пустынной и таинственно темной Петропавловской лютеранской церкви не могли не производить действия»⁷¹.

Однако увлечение Чайковского органом прошло довольно быстро и не оставило значительного следа. «Добросовестный и исправный ученик во всем, он у Штиля занимался к полному его удовольствию, но однажды вышедши из класса, больше не обнаруживал к инструменту никакого интереса и не сочинил для него ни одной пьесы»⁷².

⁷⁰ Г. А. Л а р о ш. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 42—43.

⁷¹ Там же, стр. 49.

⁷² Там же.

Круг людей, с которыми постоянно общался Чайковский в консерватории, включал в себя не только профессоров, но и товарищей. Список учеников класса специальной теории Н. И. Зарембы, напечатанный в «Отчете Русского музыкального общества за 1862—1863 гг.», включает 18 человек: Альтани, Бороздин, Брянский, Губерт, Креницын, Кросс, Ларош, Лумберг, Люджер, Маренич, Мирецкий, Рубец, Рыбасов, Самохвалов, Тирон, Фан-Арк, Чайковский, Яковлев; кроме них, названа еще ученица Спасская. Далеко не все эти молодые люди занимались в классе теории с целью сделаться впоследствии композиторами; многие из них учились в исполнительских классах (Рыбасов, Фан-Арк, Кросс, Рубец) и теорией занимались с целью расширить свое музыкальное образование. Ларош называет несколько товарищей Чайковского, бывших ему более приятными, но тут же подчеркивает, что за исключением его самого и Н. А. Губерта, у Чайковского не было в консерватории особо близких друзей, хотя он был «хорош со всеми и, как водится, со многими на «ты». Из более близких товарищей Чайковского Ларош называет Кросса, Фан-Арка, а также Р. Мецдорфа и Иосифа Люджера.

Наибольшее значение для Чайковского имела дружба с Ларошем, который своей талантливостью, ранней зрелостью, глубокими и обширными знаниями резко выделялся из среды товарищей. Ларош был моложе Чайковского на пять лет⁷³, но занимался музыкой с детства, питая к ней чисто профессиональный интерес; кроме того, он был хорошо образован, постоянно много читал и владел несколькими иностранными языками. Поэтому, поступив в 1862 г. в консерваторию, он оказался несравненно сильнее подготовленным, чем другие ученики. Чайковский писал о нем в более поздние годы: «Это одна из самых даровитых натур, когда-либо мной встреченных. Он обладает и громадным музыкальным дарованием, и большим литературным талантом, и совершенно непостижимой эрудицией, доставшейся ему очень легко, так как он никогда и нигде ничему не учился и всеми своими громадными познаниями обязан исключительно необычайно развитой памяти и вообще сильным природным способностям»⁷⁴.

Эрудиция юноши Лароша, глубина и профессионализм его суждений о музыке, близость вкусов к его собственным привлекли Чайковского к новому товарищу. Несмотря на ряд ссор и размолвок, несмотря на строго критическое отношение зрелого Чайковского к Ларошу, несмотря на последующие расхождения в эстетических взглядах, Чайковский сохранил теплое дружеское чувство к Ларошу до последних своих дней. Показательно, что в программе последнего концерта, которым дирижировал Чайковский 16 октября 1893 г., наряду с его новой Шестой симфонией стояла увертюра Лароша «Кармозина», одно из немногих произведений музыкального критика, к тому же инструментованное Чайковским.

Ларош также с первого взгляда проникся симпатией к своему сотоварищу, он был одним из первых, кто почувствовал огромное дарование Чайков-

⁷³ Г. А. Ларош родился в Петербурге 13 мая 1845 г.

⁷⁴ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 299.

ского в начале его творческого пути. Ларош охотно встречался со своим другом, они постоянно играли в четыре руки и вместе посещали оперу и концерты. Чайковский любил говорить впоследствии, что в первый год их дружбы он многому научился у Лароша, вероятно, подразумевая отличную осведомленность последнего в области классической музыки. М. И. Чайковский в своей неопубликованной «Автобиографии», вспоминая годы своего детства, пишет, что Ларош постоянно бывал в их доме и был принят в их семье как свой⁷⁵. Ларош указывает на свои систематические посещения Чайковских, которые в это время жили при Технологическом институте, и на усиленные совместные с Чайковским занятия музыкальной литературой. «Могу в точности сказать все, что мы с ним проиграли в первом году (т. е. в первом году их знакомства — 1862/63 г. — Н. Т.), — это были: девятая симфония Бетховена, третья Шумана, «Океан» Рубинштейна, «Геновева» Шумана (не увертюра, а вся опера целиком) и затем, кажется, „Рай и Пери“ и „Лознгрин“... Из всего перечисленного мною самое сильное впечатление на него произвели третья симфония Шумана и „Океан“ Рубинштейна»⁷⁶.

Молодые люди вели долгие разговоры о музыке и музыкантах, иногда спорили по поводу того или иного произведения. Ларош, считавшийся в консерватории одаренным композитором и знатоком музыки, вероятно, не раз критиковал сочинения Чайковского. Об этом свидетельствуют замечания, написанные им на полях рукописи оркестровки двух вариаций из «Симфонических этюдов» Шумана, сделанной Чайковским. Эти замечания касаются тех или иных промахов оркестратора; они указывают, что Ларош чувствовал превосходство над товарищем в области музыкальных знаний. Впрочем, их тон свидетельствует и о сказывающейся уже тогда музыкально-критической направленности Лароша, а также о склонности к техническому анализу музыки.

Чувствуя себя большим знатоком музыкально-технических вопросов, Ларош испытывал, в свою очередь, сильное влияние, исходившее от личности Чайковского; «в вопросах общих», по признанию Лароша, он Чайковского «слушал» и даже «побаивался»⁷⁷. Чайковский первый увидел в Лароше способность к музыкально-критической деятельности и посоветовал ему заняться писанием статей о музыке. Ларош в своих «Воспоминаниях» непосредственно связывает начало своей критической работы с «первоначальным толчком», который дал ему Чайковский.

Ценность дружбы Чайковского с Ларошем в годы учения усиливалась той большой верой в его композиторское будущее, которую неизменно питал Ларош, неоднократно пророчивший своему другу блистательную славу. Юный критик прозорливо увидел громадный масштаб дарования Чайковского после исполнения его дипломного сочинения — кантаты «К радости» на выпускном экзамене. В письме в Москву через неделю после отъезда

⁷⁵ М. И. Чайковский. Автобиография. Рукопись. Архив Дома-музея П. И. Чайковского в Клину.

⁷⁶ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 50.

⁷⁷ Там же, стр. 57.

Чайковского на службу в Московскую консерваторию Ларош написал пророческие слова: «...Вы самый большой музыкальный талант современной России. Более мощный и оригинальный, чем Балакирев, более возвышенный и творческий, чем Серов, неизмеримо более образованный, чем Римский-Корсаков, я вижу в Вас самую великую или, лучше сказать, единственную надежду нашей музыкальной будущности... Ваши творения начнутся, может быть, только через пять лет; но эти, зрелые, классические, превзойдут все, что мы имели после Глинки...»

Не за то, что Вы сделали до сих пор, люблю я Вас так сильно, но за то, что Вы можете написать, имея в виду мощь и живость Вашего гения...»⁷⁸

Эти слова друга, которого он любил, уважал и чутью которого доверял, поддержали начинающего композитора в те дни, когда он вступил на трудный путь русского музыканта; они укрепили его веру в свою звезду.

●

Театр, как уже говорилось, был предметом любви Чайковского с юных лет. Ларош пишет: «Страсть к театру, т. е. к посещению театра,— одна из тех черт, которые почти с одинаковой силой были присущи и юному и зрелому Чайковскому. В молодости он, вполне согласно с его тогда преобладавшими светскими наклонностями и традициями, любил больше всего итальянскую оперу и Михайловский театр, затем Александринский театр и балет»⁷⁹.

Театр оказал большое влияние на формирование художественной индивидуальности Чайковского. Процесс этого влияния был сложным и «много-слойным»: будущий композитор охотнее посещал итальянскую оперу и французский театр, но наиболее сильное воздействие на него оказали русская опера и русский драматический театр.

Страстно любивший итальянскую оперу еще во времена Училища правоведения, завсегдатай итальянских спектаклей, Чайковский продолжал посещать их и в консерваторские годы. Ученики консерватории, имевшие доступ в оперный театр, постоянно ходили на репетиции и спектакли итальянцев, хорошо знали их репертуар.

Итальянская опера в Петербурге в начале 60-х годов была еще на достаточной художественной высоте, хотя по сравнению с эпохой 50-х годов заметно клонилась к упадку. В 60-е годы в петербургскую труппу входили: тенора Кальцолари и Тамберлик, баритоны Дебассини, Марини, Грациани, бас Анджеллини, сопрано Лагруа и Барбо. Репертуар итальянской оперы в тот период основывался на прославленных произведениях итальянской оперной музыки; с успехом шли «Норма», «Сомнамбула», «Пуритане» Беллини, «Линда», «Лючия» и другие оперы Доницетти, «Риголетто», «Травиата», «Бал-маскарад», «Эрнани» Верди, оперы Россини и других композиторов. В 1862 г. по специальному заказу дирекции императорских театров Верди написал для Петербурга оперу «Сила судьбы», для постановки которой ему пришлось прожить некоторое время в русской столице.

⁷⁸ Письмо Г. А. Лароша от 11 января 1866 г. См. М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 204—205.

⁷⁹ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 28.

В сезоне 1863/64 г. итальянская труппа с большим успехом поставила «Фауста» Гуно и «Белую даму» Буальде; из других французских опер шла с успехом «Динора» Мейербера, а 6 января 1866 г. состоялась премьера его «Африканки». Чайковский уже не мог присутствовать на этом спектакле, так как днем раньше выехал в Москву.

Из длинного перечня итальянских опер, шедших в те годы на императорской сцене, следует особо выделить оперы Беллини и Верди. Чайковский еще до поступления в консерваторию любил Беллини, ценя его музыку за мелодичность и лиризм. В частности, он, по словам Лароша, просто «обожал» «Сомнамбулу», впечатление от которой сохранил еще с детских лет. Любовь к Беллини он питал и в дальнейшем, в зрелые годы не раз советовал Ларошу написать большую статью о нем. В письме к Н. Ф. фон Мекк в 1882 г. Чайковский писал: «Я всегда питал большую симпатию к Беллини. Еще ребенком я плакал от силы чувства, которые возбуждали во мне изящные, всегда проникнутые меланхолией мелодии его. И до сих пор, несмотря на многие его недостатки, на плоские его аккомпанементы, на площадные, банальные стретты его ансамблей, на грубость и пошлость речитативов, у меня сохранилась симпатия к его музыке»⁸⁰.

К Верди Чайковский относился в юности более критически, чем к Беллини; он, хотя и признавал в нем талант, искренность, силу, но считал его грубым и тривиальным. Впоследствии мнение о Верди изменилось в лучшую сторону. А между тем из всех итальянских композиторов, которых Чайковский знал в юности, Верди был ближе всех его оперному идеалу и должен был привлекать его правдивой обрисовкой психологических состояний романтических героев и действенностью музыкальной драматургии. Возможно, что оперы Верди, слышанные Чайковским в годы учения, оказали на него воздействие, хотя и не осознанное им самим.

Русская оперная труппа имела в своем репертуаре оперы Россини, Беллини, Доницетти и Верди, исполнявшиеся на русском языке. Значительно шире, чем у итальянцев, на русской сцене была представлена французская опера: с успехом шли оперы «Фра-Дьяволо», «Гонзаго», «Фенелла» («Немая из Портичи») Обера; «Гугеноты» и «Роберт-Дьявол» Мейербера. В сезоне 1863/64 г. был возобновлен не шедший на русской сцене с 1828 г. «Дон-Жуан» Моцарта с превосходными силами (О. Петров, В. Бианки, В. Сарриотти, Ф. Комиссаржевский)⁸¹.

Из русских опер в этот период были возобновлены «Русалка» Даргомыжского (1865) и его же «Эсмеральда» (1860 г.); шел «Иван Сусанин» Глинки. Кроме того, в репертуаре были «Кроатка» Дютша и «Наташа» Вильбоа. Важнейшим событием сезона 1864/65 г. было возобновление «Руслана». Значительную сенсацию произвели постановки двух опер А. Н. Серова — «Юдифч» (1863) и «Рогнеды» (1865).

В 60-е годы русская оперная труппа обладала талантливыми певцами, многие из которых удачно соперничали с итальянцами. В то время пели: О. Петров, Д. Леонова, В. Васильев, И. Сетов, Ф. Никольский, В. Бианки,

⁸⁰ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 40.

⁸¹ Эта опера в течение ряда сезонов шла у итальянцев.

В. Сариотти, М. Лилеева, Ю. Платонова, Ф. Комиссаржевский и др. Чайковский с большим интересом относился к русской опере. Ларош отмечает огромное впечатление, которое произвела на него опера Глинки «Руслан и Людмила». С детских лет любя «Ивана Сусанина», Чайковский к началу шестидесятих годов знал всего несколько номеров из «Руслана», которыми по свидетельству Лароша, «восхищался без всякой оговорки». Это были фрагменты оперы, исполнявшиеся в концертах Русского музыкального общества: увертюра и антракты, интродукция I акта (пробуждавшая в Чайковском «безмерный энтузиазм»), персидский хор и обе арии Ратмира.

Когда «Руслан» был возобновлен на сцене Мариинского театра, Чайковский и Ларош постоянно посещали спектакли этой оперы, несмотря на то что, по словам Лароша, «хоры и оркестр, в сравнении с нынешними, вероятно, показались бы очень жалкими, а обстановка нищенскою; но для нас не было сравнения, и не прерывающаяся гениальность музыки потопляла собой отдельные мелкие и крупные недочеты исполнения. Мы бегали слушать „Руслана“, когда могли, и в скором времени добрую половину его знали наизусть»⁸².

Это свидетельство чрезвычайно интересно. Известно, как высоко ценил Глинку Чайковский в зрелом возрасте; как видно, глубокое уважение, любовь и профессиональный интерес к оперному творчеству Глинки проявились еще в период формирования композитора. Впоследствии он находил недостатки в оперной драматургии «Руслана» и ставил «Сусанина» выше, но уже в юные годы он полюбил музыку «Руслана», в которой гений Глинки выявился с наивысшей силой.

Большое впечатление произвела на молодого Чайковского опера Серова «Юдифь», премьера которой состоялась 16 мая 1863 г. Он смог хорошо изучить эту оперу, так как консерваторские ученики посещали все репетиции. В течение двух последующих за премьерой лет Чайковский неоднократно слушал «Юдифь». Ларош пишет, что «сюжет и музыка понравились ему чрезвычайно»⁸³. Любовь Чайковского к «Юдифи» сохранилась до последних лет его жизни; в более поздние годы талантливая, но неровная музыка «Юдифи» нравилась ему как живая память юношеского увлечения эффектным драматизмом и монументальностью формы оперы. В беседе с корреспондентом журнала «Петербургская жизнь» в ноябре 1892 г. на вопрос о его любимых произведениях Чайковский ответил, что после «Дон-Жуана» Моцарта и «Ивана Сусанина» Глинки он больше всего любит «Юдифь» Серова, объяснив это сильным первым впечатлением от оперы⁸⁴.

⁸² Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 53.

⁸³ Там же, стр. 54.

⁸⁴ «Мне кажется,— сказал композитор,— что испытанные в годы юности художественные восторги оставляют след на всю жизнь и имеют огромное значение при сравнительной оценке нами произведений искусства даже в старческие годы... Опера („Юдифь“.— Н. Т.) 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» (П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II, стр. 368—369).

Поставленная через два года опера того же композитора «Рогнеда» (премьера 27 октября 1865 г.) имела шумный успех. Чайковскому сперва понравилась и эта опера, на которую он перенес свою симпатию к «Юдифи». Однако вскоре Чайковский разочаровался в «Рогнеде», значительно уступавшей «Юдифи» в выразительности музыки. Впоследствии в критической статье «Возобновленная „Рогнеда“, опера Серова. Новая постановка „Ивана Сусанина“», напечатанной 5 сентября 1872 г. в газете «Русские ведомости», Чайковский дал «Рогнеде» весьма нелестную характеристику, отметив «бедность мелодического вдохновения, грубую декоративность гармонии и инструментовки, отсутствие органического сплетения отдельных номеров, совершенную слабость речитативов в отношении требований правильной декламации»⁸⁵. В противовес этим большим недостаткам Чайковский поставил «огромную опытность, замечательный ум и громадную эрудицию» Серова, объясняющие наличие в опере ряда прекрасных по музыке номеров⁸⁶.

Это позднейшее суждение, по-видимому, имело свои корни в первом впечатлении от оперы, слышанной молодым композитором в годы учения.

Ларош, описывая восприятие молодым Чайковским того или иного произведения или художественного явления, всегда подчеркивает самостоятельность его суждения и критический подход к ним: «Склад ума Чайковского был вообще несколько скептический, потребность независимости — необычайная; во все продолжение моего с ним знакомства я не был свидетелем ни одного случая, когда бы он беззаветно и слепо отдался чьему-нибудь влиянию... но у него могли быть увлечения личные, на время более или менее окрашивавшие его образ мыслей»⁸⁷.

Что же понравилось молодому композитору в операх Серова? В первую очередь те их свойства, которые были связаны с музыкально-театральной стороной: живо развертывающееся действие, контрастность развития, противопоставление различных музыкальных сфер и противопоставление характеров. Видимо, вопросы оперной драматургии занимали Чайковского уже в те годы, он знал и понимал специфику театра. Недаром Ларош говорит о большом интересе Чайковского к операм Мейербера, прославленного знатока законов сценического действия в опере, отмечает увлечение юноши Чайковского «Гугенотами», «Робертом» и «Динорой»⁸⁸.

Ранние оперные впечатления Чайковского оказались в достаточной мере стойкими и способствовали его общему музыкальному и художественному развитию.

⁸⁵ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II, стр. 48.

⁸⁶ Чайковский называет эти номера: «идоложертвенный хор II акта, песенку Изяслава, балладу Рогнеды и гимн, завершающий оперу. Интересно сравнить его оценку с мнением, высказанным Римским-Корсаковым в «Летописи»: «Не могу не сознаться, что „Рогнеда“ меня сильно заинтересовала и многое мне в ней понравилось, например колдунья, идоложертвенный хор, хор в гримнице, пляска скоморохов, охотничья прелюдия, хор в 7/4, финал и многое другое — отрывочно» (Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. I, М., 1955, стр. 43).

⁸⁷ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 40.

⁸⁸ Там же, стр. 53.

Важнейшей стороной музыкального образования Чайковского были симфонические и камерные концерты. Практическая школа изучения музыкальной классики и современной музыки, каковой явилось систематическое слушание музыки, нередко с партитурой в руках, заложила основу для последующего всестороннего развития Чайковского.

«Концерты Русского музыкального общества в то время давались по вторникам в зале Городской думы,— пишет Ларош,— с оркестром, сборным отчасти из итальянской, отчасти из русской оперы. Вторник был избран как один из балетных дней, в который и та и другая оперы были свободны. Маленькая зала Думы была совершенно полна; звучность, сколько помню, была превосходная. По воскресеньям утром были генеральные репетиции, на которые мы, ученики, имели свободный вход и сажались, где попало. Для концертов же нам была отведена просторная галерея; налево сидели ученицы, направо ученики. И на репетициях и на концертах мы с Петром Ильичом были неразлучны; изредка мы впадали в несогласия, большею же частью восхищались и негодовали вместе»⁸⁹.

Ларош сообщает далее об особом пристрастии Чайковского к программным увертюрам Литольфа «Робеспьер» и «Жирондисты» и музыке Мейербера к драме «Струэнзе»; образность и яркость программной музыки, видимо, захватывали его воображение. Из листовских программных произведений симпатиями Чайковского пользовалась поэма «Орфей»; к остальным сочинениям Листа он оставался равнодушным.

Рассматривая обширный репертуар симфонических собраний РМО, который мог прослушать Чайковский за годы учения, нельзя не упомянуть добрым словом организатора, вдохновителя и главного исполнителя концертов А. Г. Рубинштейна. Он был поистине неутомимым пропагандистом классической музыки, постоянно выступал в качестве дирижера симфонических и участвовал в качестве пианиста-солиста в квартетных собраниях; он же составлял репертуар. Соглашаясь со справедливой критикой балакиревского кружка, участники которого упрекали Рубинштейна за недостаточную пропаганду современной музыки, надо отдать должное Рубинштейну за большую полноту показа классической музыки. Он стремился выполнить задачу, сформулированную им в отчете Русского музыкального общества за 1860/61 г.:

«Дирекция общества старалась, как и в прошедшем году, знакомить публику с сочинениями, принадлежащими к различным эпохам и замечательным в историческом или в художественном отношении; в каждом концерте непременно исполнялось хотя одно сочинение русского автора. чего мы намерены придерживаться по возможности и на будущее время»⁹⁰.

За несколько сезонов, начиная с 1859/60 г. и кончая 1865/66 г., в концертах РМО были исполнены все девять симфоний Бетховена, причем Третья, Седьмая, Восьмая и Девятая по нескольку раз; кроме того, исполнялись все три увертюры «Леонора», увертюра к опере «Фиделио», увертюра «Кориолан», музыка к Эгмонту и «Африканским развалинам» увертюра

⁸⁹ Там же, стр. 50—51.

⁹⁰ «Отчет Русского музыкального общества за 1860—1861 гг.», стр. 4.

«Король Стефан», увертюра до мажор ор. 115, все фортепьянные концерты (кроме второго), великолепно сыгранные А. Рубинштейном, концертная фантазия для фортепьяно, хора и оркестра (солист — пианист Дрейшок), месса до мажор и отрывки из «Торжественной мессы». В квартетных собраниях были сыграны многие квартеты Бетховена, в том числе поздние, трио, скрипичные и фортепьянные сонаты; в сезоне 1863/64 г. А. Г. Рубинштейн сыграл четыре из последних сонат Бетховена (ор. 101, 109, 110, 111).

Реже исполнялись симфонии Моцарта, но зато нередко в программах стояли отрывки из опер «Дон-Жуан», «Похищение из серала» и «Волшебная флейта»; квартетные программы изобиловали различными ансамблями Моцарта. А. Г. Рубинштейн исполнял с оркестром и хором отрывки из опер Глюка, ораторий Генделя, кантат и «Passion» Баха.

Из композиторов нового времени Рубинштейн отдавал предпочтение Мендельсону и Шуману. В нескольких сезонах он неоднократно дирижировал «Шотландской» и «Итальянской» симфониями Мендельсона, ставил отрывки из его ораторий «Павел» и «Илия», а также из неоконченной оперы «Лорелея». Исполнялись не раз фортепьянные и скрипичный концерты Мендельсона, его увертюры «Фингалова пещера», «Мелузина», хоры из трагедии «Антигона», музыка к «Сну в летнюю ночь» и другие произведения. Шуман был представлен всеми четырьмя симфониями, музыкой к «Манфреду», «Реквиемом Миньоны» и ораторией «Рай и пери»; Шуберт — симфониями до мажор и си-бемоль мажор.

В квартетных собраниях часто исполнялись квартеты, трио, квинтеты Шуберта, Шумана и Мендельсона. В сезоне 1864/65 г. в Петербург приехала Клара Шуман. Она играла сочинения Шумана в сольных концертах и участвовала в ансамблях.

Произведения Листа, Вагнера и Берлиоза попадали в программы концертов РМО реже. Но все же за годы учения Чайковский мог услышать «Прелюды», «Орфей», «Мазепу», «Festklänge», первый фортепьянный концерт Листа; «Римский карнавал», отрывки из «Ромео и Юлии», увертюры «Король Лир», «Тайные судьи», симфонию «Гарольд в Италии», «Лелио» и ораторию «Бегство в Египет» Берлиоза; «Фауст-увертюру», отрывки из «Летучего голландца», вступление к «Тристану», «Полет валькирий» и увертюру к опере «Тангейзер», отрывки из оперы «Лоэнгрин» Вагнера. Свои произведения Вагнер исполнял и сам во время гастролей в России весной 1863 г.

Из русской музыки в концертах РМО исполнялись произведения Глинки. Рубинштейн не раз дирижировал увертюрами к обоим операм Глинки, большими фрагментами из них, испанскими увертюрами, «Камаринской», музыкой к «Князю Холмскому». Чайковский мог услышать в концертах РМО: «Валашские танцы» из оперы Верстовского «Громобой», увертюру к «Русалке» и отрывки из «Торжества Вакха» Даргомыжского, часть из симфонии Вильеговского, «Океан» и фортепьянные концерты А. Г. Рубинштейна в авторском исполнении, концерт для виолончели К. Ю. Давыдова, а также произведения молодых композиторов: «Скерцо» Мусоргского, первую часть симфонии Гуссаковского, «Скерцо» и отрывки из опер Кюи.

К репертуару концертов РМО надо добавить произведения исполнявшиеся в концертах Филармонического общества (например, ораторию Генделя «Мессия»).

Не сохранилось никаких сведений, посещал ли Чайковский в период учения в консерватории концерты Бесплатной музыкальной школы, в которых исполнялся ряд новых произведений русской и западноевропейской музыки. Можно предположить, что он был на некоторых из них, принимая во внимание его интерес к музыке и то обстоятельство, что хором в этих концертах руководил Г. Я. Ломакин, хорошо ему известный по Училищу правоведения. Но и без концертов Бесплатной школы список сочинений, прослушанных Чайковским в годы учения, очень велик. Посещение концертов было для молодого композитора своеобразным музыкальным университетом; «курс» практического ознакомления с шедеврами мировой музыкальной классики принес ему огромную пользу, расширил его кругозор и дал ему многостороннее образование.

Творчество консерваторских лет

Творческое развитие Чайковского в годы учения прошло ряд этапов; молодой композитор шел от ученических задач к более развернутым и крупным произведениям.

В архиве Дома-музея в Клину хранятся рукописи его ученических работ, которые М. И. Чайковский и Г. А. Ларош датировали 1863—1864 гг., когда композитор занимался в классе формы Н. И. Зарембы и в классе инструментовки А. Г. Рубинштейна.

Рукописи, написанные чернилами, отлично сохранились; в большинстве своем это — пьесы для различных камерных ансамблей, некоторые из них написаны для малого состава оркестра. Разнообразие состава инструментов — струнное трио, квартет, квинтет, квинтет с арфой, фортепьянный секстет, квартет валторн разного строя, октет духовых — заставляет предположить, что эти работы были написаны в классе А. Г. Рубинштейна при изучении оркестровки. Они не похожи на задачи по форме, так как почти все написаны в однотипной (трехчастной репризной) форме. Более развернутая форма только в трех задачах для оркестра.

По свидетельству Г. А. Лароша, Чайковский в консерваторские годы не любил сочинять романсы и фортепьянные произведения, а также пьесы для ансамбля, в особенности с участием фортепьяно. «Многое в этом роде, — пишет Ларош, — приходилось писать в консерватории в виде задач для класса композиции, но это писалось, скрепя сердце»⁹¹.

⁹¹ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 27. Впоследствии Чайковский победил в себе антипатию к романсам и фортепьянным пьесам, но остался верен нелюбви к фортепьянным ансамблям. Исключение составляет только трио «Памяти великого артиста», сочиненное в 1882 г.

Самые ранние из сохранившихся инструментальных сочинений Чайковского позволяют судить, как постепенно он овладевал техникой. В этих пьесах еще нет типичных черт стиля композитора, его манеры строить тему, его гармонического мышления. Пьесы написаны в классическом стиле и свидетельствуют, что преподавание композиции в Петербургской консерватории опиралось на классические образцы⁹².

Рукописи не датированы, и расположить их в хронологическом порядке можно лишь предположительно. Вероятно, задания начинались с пьес для струнных ансамблей. К ним относятся трио для скрипки, альты и виолончели ре мажор, а также три пьесы для квартета и одна для квинтета.

Из этих опытов интереснее всего квартетные пьесы. Хотя в основном все они выдержаны в классическом стиле, моментами в них проскальзывают характерные интонации и гармонические обороты, предсказывающие будущего Чайковского:



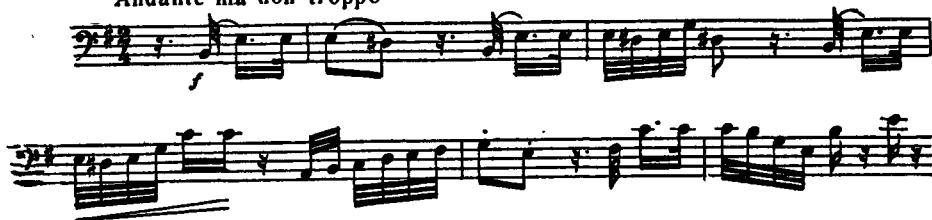
Более интересны пьесы для сложных составов, комбинирующих звучность струнных инструментов с арфой или фортепьяно. Пьеса для квартета с арфой ми-бемоль мажор привлекает благородством стиля; в ней умело распределена звучность; средняя часть пьесы основана на выразительной теме, хорошо разработанной. Элементы будущего патетического стиля Чайковского чувствуются в пьесе до минор для струнного квинтета с фортепьяно. В ней ощущается тяготение к непрерывности развития, преодолению расчлененности, усилению активного драматического начала:



⁹² А. Спасская, проходившая курс одновременно с Чайковским, свидетельствует о талантливости задач, выполнявшихся им: «Ученические задачи Чайковского были всегда интересны, выработаны до мелочей и носили на себе отпечаток недюжинного таланта» (А. Спасская. Товарищеские воспоминания о Чайковском. «Русская музыкальная газета», 1899, № 44, стр. 1117).

В прелюдии для струнного квартета ми минор Чайковский создал выразительную тему речитативного характера и развил ее, проведя во всех голосах:

Andante ma non troppo



Естественно предположить, что после выполнения ряда заданий для различных струнных составов Чайковский стал изучать духовую группу оркестра. Сохранились две задачи: небольшой фрагмент для четырех валторн и пьеса для октета духовых в классическом роде.

По-видимому, уже после этих задач композитор получил задание написать пьесы для симфонического оркестра. Их сохранилось пять. Первым заданием, вероятно, было *Allegro ma non tanto* соль мажор в трехчастной форме с эпизодом для виолончелей; в нем используется струнный состав, но тематизм пьесы еще мало интересен. К этой задаче непосредственно примыкает *Allegro* с медленным вступлением (ре мажор) для струнной группы и двух флейт. Наиболее интересны три пьесы для малого состава. *Allegro vivo* до минор сочинено в трехчастной форме с контрастной средней частью в параллельном мажоре и с сокращенной репризой. В изложении уже чувствуется владение техникой письма для оркестра. Первый раздел основан на двух темах: бурной, стремительной мелодии, напоминающей тему из увертюры к «Князю Холмскому» Глинки, и второй в духе Бетховена:

Allegro vivo





Лучшей по мастерству и цельности среди ученических задач бесспорно является пьеса *Agitato* и *Allegro* ми минор для малого симфонического оркестра, возможно, написанная раньше до-минорной. В ней ценно единство тематизма и последовательность музыкального развития. Эта пьеса выделяется из всей группы ученических задач как наиболее симфоничная.

В архиве Дома-музея Чайковского в Клину хранятся также рукописи оркестровок, сделанных Чайковским для большого симфонического оркестра: оркестровка первой части «Крейцеровой сонаты» (ор. 47) Бетховена и двух вариаций из «Симфонических этюдов» Шумана. Содержание замечто, обильно рассыпанных на полях рукописи и принадлежащих Ларошу, — критика звучности инструментровки Чайковского на основе практической проверки. Очевидно, работа была зачетной и исполнялась на оркестровой репетиции⁹³.

Работы по инструментровке служат интересным дополняющим материалом, освещающим процесс овладения техникой композиции для оркестра. Некоторые задания по оркестровке, возможно, предшествовали собственным сочинениям Чайковского. Так, на рукописи инструментровки скерцо из сонаты для фортепьяно № 2, ор. 39 Вебера рукой Чайковского написано: «Первые консерваторские работы в 1863 г.» Со слов Лароша известно, что А. Г. Рубинштейн задавал Чайковскому оркестровать ре-минорную сонату Бетховена (ор. 31, № 2) четырьмя различными способами. «Одна из оркестровок, — пишет Ларош, — вышла изысканная и мудреная с английским рождом и прочими редкостями, за что Чайковский тут же получил нахлобучку»⁹⁴. Рукопись этой оркестровки не сохранилась.

Сохранилась оркестровка Чайковского для большого симфонического оркестра вальса И. Гунгля «Le retour» («Возвращение»). Все работы 1863/64 г. показывают, как быстро овладевал молодой музыкант техникой композиции в тот год, когда впервые почувствовал себя профессионалом, успешно справляющимся с трудностями специального образования.

Тогда же Чайковский написал несколько более крупных сочинений. Часть из них утрачена, и мы знаем об их существовании только по свидетельству Лароша. Он называет в письме к Чайковскому ораторию, затем пьесу «Римляне в Коллизее», музыку к драме Пушкина «Борис Годунов». Что это были за сочинения — трудно сказать, вероятно, — опыты самостоятельного ком-

⁹³ Например: «Играла ли на репетиции флейта-пикколо? или «Не было слышно!» и т. п.

⁹⁴ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 45.

позиторства вне класса Рубинштейна. Сохранились фортепьянные сочинения: «Тема с вариациями» и «Экспромт», позже опубликованный как ор. 1, № 2. В вариационном цикле, несмотря на незрелость музыки, многое привлекательно. Тема написана в духе Мендельсона (может быть, она была навеяна музыкой первой части «Шотландской симфонии»? В самой технике создания вариаций Чайковский, возможно, руководствовался его же «Серьезными вариациями». В то же время в этом юношеском произведении угадываются черты будущего Чайковского — особая плавность в развертывании мелодии, насыщение фактуры мелодическими голосами, опора на тонико-субдоминантовые связи в гармонии.

Вариации обнаруживают рост технического мастерства композитора, в них заметно умение лепить форму, пользуясь масштабным развитием темы, умение создать разнообразную фактуру, применить различные типы мелодического движения.

Второе фортепьянное произведение этого времени — «Экспромт» ми-бемоль минор — интересно как пример зарождения индивидуального тематизма Чайковского. Крайние части пьесы основаны на энергичной теме, содержащей внутренний контраст стремительного порыва и торможения. Как это ни удивительно, но в ней можно услышать эмбрион написанной много лет спустя главной партии Пятой симфонии: кружащееся движение в пределах кварты, упругий оstinатный ритм, как бы «затрудненность» мелодического развертывания. Средняя часть «Экспромта» представляет собой лирический эпизод, созданный по типу оперного любовного дуэта (соло тенора, соло сопрано, далее оба голоса вместе). Так в этом раннем сочинении проявилась будущая характерная черта стиля Чайковского — связь инструментальных тем с оперной мелодикой.

В «Воспоминаниях» А. Рубца, освещающих период совместного с Чайковским учения в консерватории, говорится, что А. Г. Рубинштейн практиковал особый вид работы в классе: принося с собой какой-либо текст, он читал его вслух и требовал, чтобы ученики быстро набросали вокальное сочинение в каком угодно духе; окончательная редакция должна была представляться на следующий урок. Рубец называет «Молитву» Лермонтова, «Колокольчики» А. К. Толстого и другие тексты и рассказывает, что Чайковскому особенно удалось вокальное сочинение на слова Жуковского «Ночной смотр»: «Вещь Чайковского оказалась не романсом, а целой сложной картиной. Аккомпанемент каждой строфы был разнообразен и сложен...»⁹⁵.

Рукописи этих вокальных сочинений не сохранились. Уцелевшее консерваторское вокальное сочинение — хор на слова Н. Огарева «На сон грядущий» — написано Чайковским в двух редакциях: а capella и с оркестровым сопровождением. Очевидно сочинение хора было учебным заданием в классе А. Г. Рубинштейна, может быть на текст, избранный самим учеником. Текст Огарева, вероятно, привлек Чайковского лирико-философским содержанием, впоследствии (в 1875 г.) он создал на него романс (ор. 27, № 1).

⁹⁵ «Воспоминания проф. А. И. Рубца о первых годах Петербургской консерватории», гл. VII. «Новое время», 27 августа 1912 г.

В хоре проявилось значительное владение техникой: молодой композитор хорошо распределил звучность между отдельными хоровыми группами. Музыка возвышенного характера проникнута настроением, господствующим в стихотворении. Хор является единственным сохранившимся вокальным сочинением Чайковского консерваторских лет (кроме дипломной кантаты).

К годам учения в консерватории относятся первые опыты Чайковского в области крупной формы: одночастные и циклические. Первое большое произведение — увертюра «Гроза» — сочинено летом 1864 г.; все другие датируются 1865 г. Среди них — фортепьянная соната, первая часть квартета, «Характерные танцы» для оркестра, две симфонические увертюры и кантата «К радости». Первые большие сочинения Чайковского представляют значительный интерес для исследователя. Хотя, по-видимому, не все тут получилось так, как задумал молодой композитор, в них обнаруживается значительность его дарования; они свидетельствуют о становлении индивидуального стиля.

Самое раннее из крупных сочинений — увертюра «Гроза» — было первой попыткой Чайковского отразить в музыкальном произведении одну из основных идей его будущего творчества: трагизм борьбы человека за лучшую долю, его стремление к счастью. Чайковский, как уже говорилось, очень любил «Грозу» Островского и как только получил серьезное задание написать в течение лета 1864 г. программную увертюру, остановился на сюжете «Грозы». Композитор избрал большой оркестр, где, кроме парного состава деревянных, струнного квартета и полной медной группы, введены флейта-пикколо, английский рожок, арфа, литавры, тарелки и там-там.

Сохранился набросок программы, написанный композитором на рукописи оркестровки вариаций из «Симфонических этюдов» Шумана: «Вступление: *adagio* (детство Катерины, и вся жизнь до брака), (*allegro*) намеки на грозу; стремление ее к истинному счастью и любви (*allegro appassionato*) — ее душевная борьба — внезапный переход к вечеру на берегу Волги; опять борьба, но с оттенком какого-то лихорадочного счастья; предзнаменования грозы (повторение мотива после адажио и его дальнейшее развитие); гроза, апогей отчаянной борьбы и смерть».

Уже в этом раннем программном сочинении Чайковского отразилось характерное для него воплощение сюжета в симфоническом произведении. План сочинения не излагает последовательно сюжет драмы, но выделяет главную идею: душевную борьбу Катерины, ее стремление к свободе, к счастью и трагическую смерть. В «Грозе» проявился типичный для Чайковского в будущем метод: выделение основных движущих сил драмы, воплощение их в музыкальных образах, столкновение антагонистических сил и трагическая развязка.

Не все удалось композитору в «Грозе». В частности, музыка страдает некоторой иллюстративностью, в произведении не хватает единства развития формы в целом, темы недостаточно индивидуализированы, оркестровка еще не служит средством выражения драмы, как в зрелых произведениях. Но наряду с этим в «Грозе» есть характерное для Чайковского контрастное

противопоставление главной и побочной партий, логика внутреннего развития отдельных разделов формы; появляются синкопированные ритмы, внезапные удары всего оркестра после «разбега», которые в дальнейшем будут часто встречаться в трагических сочинениях Чайковского; можно указать и на ряд гармонических приемов, встречающихся в дальнейшем творчестве.

«Гроза» — большое сонатное *allegro* с медленным вступлением и кодой. Вступление посвящено образу юной Катерины. Психологическое содержание недостаточно глубоко воплощено в музыке. Неорганичность вступления выражается в разорванности отдельных тем, не связанных, а лишь сопоставленных друг с другом.

Центральный образ вступления воспринимается как образ героини драмы. Это — вариант известной народной песни «Исходила младенька»:

Andante misterioso

Выбор именно этой песни для характеристики Катерины нельзя не признать удачным. Мелодия проникнута глубоким и сдержанным лиризмом, плавно и широко распета; она модулирует в тональность доминанты, сочетая поступенное движение с широкими ходами на кварту, квинту и септиму. Чайковский гармонизовал ее очень просто, употребляя преимущественно соотношения тоники — доминанты и субдоминанты — тоники; пятью годами позже в обработке ее для фортепьяно в четыре руки он придал большее значение плагальным оборотам, значительно приуменьшив роль доминанты, что ярче выразило народный характер мелодии.

Во вступлении есть еще два образа: мотив «грозы» — короткая «вспышка» и удар оркестра создают образ чисто иллюстративный; мрачный мотив церковного песнопения воплощает религиозные чувства Катерины. Обе темы контрастируют лирической песне «Исходила младенька». Ни одна из тем вступления (кроме мотива «грозы») не участвует в дальнейшем.

После медленного вступления разворачивается быстрая часть в сонатной форме. Ее недостаток заключается в отсутствии единства целого. В частности, в экспозиции ощущаются «швы», т. е. переходы от одного раздела к другому. Но в изложении главной партии явственно проступают черты, типичные для будущего стиля композитора. По его замыслу, экспозиция раскрывает душевную борьбу Катерины, стремящейся к воле, любви, к освобождению от гнета семейного уклада.

Первая тема главной партии — короткий, судорожно-импульсивный мотив с острой угловатой ритмикой:



Его развитие подводит ко второй теме главной партии — образу отчаяния. Возгласы боли, ужаса, которые слышатся в этой теме, впоследствии станут интонационной основой темы адского вихря в симфонической фантазии «Фантаска да Римини» (см. пример на стр. 435).



Побочная партия также предвосхищает будущие образы любви и созерцания природы у Чайковского. Впоследствии композитор перенес эту тему в Первую симфонию именно как образ природы. В мелодии сочетаются широко распетые интонации с последующим плавно поступенным движением. Гармонизация типична для Чайковского: сопоставление тоники и альтерированной двойной доминанты станет любимым в произведениях композитора. Ощущается переменность лада:



Контраст главной и побочной усилен различной инструментовкой и фактурой. В главной партии большее значение имели tutti, тему побочной партии исполняют деревянные духовые с аккомпанементом арфы и контрапунктом скрипок. Побочная партия завершена внутри себя и даже несколько обособлена. Впоследствии мы встретим иногда у Чайковского такое обособление побочной. Разработка, по мысли композитора, должна была столкнуть контрастные образы. Не все в ней удалось молодому композитору. Так вряд ли можно признать счастливой мысль ввести фугато на теме главной партии, теряющей здесь свой импульсивный характер. Но дальше Чайковский удачно применил соединение двух тем: деревянные духовые играют побочную партию, в то время как у струнных звучат отдельные мотивы главной.

Этот прием развит и распространен на другие группы. Элементы главной появляются у деревянных, побочной — у медных. Постепенно значение главной партии усиливается все больше и больше. В насыщенном оркестровом изложении все отчетливее слышится тема отчаяния и смятения. Неожиданно развитие прерывается эпизодом медленного темпа, видимо, соответствующим программной записи: «Внезапный переход к вечеру на берегу Волги» (свидание Катерины с Борисом). Эпизод пленяет лирической пастораль-

ностью, но музыка скорее воплощает чувство восхищения природой, чем любовь:



Введение эпизода, хотя поэтичного и обаятельного, но спокойного, разбивает цельность и устремленность разработки. Нет органической связи между окончанием разработки и началом репризы. Реприза сокращена за счет сжатия побочной партии, которая теперь проходит в сопровождении главной. Все это драматизирует музыку и намечает тенденцию, типичную для будущего Чайковского — изменение в репризе эмоционального содержания экспозиции. Бурная кода («гроза») явно не удалась композитору. В ней преобладает изобразительное начало, в музыке не отражена трагическая развязка судьбы Катерины. Увертюра заканчивается эффектно, но несколько формально.

Несмотря на отмеченное нами несовершенство первого большого произведения Чайковского в нем налицо многие элементы, из которых впоследствии родились характерные для композитора приемы тембровой драматургии, гармонического языка, тематизма, принципы развития формы. Существенное значение имеет «Гроза» и в процессе становления идейно-эстетических взглядов Чайковского.

Наряду с «Грозой» нужно выделить еще два ранних произведения Чайковского: сонату до-диез минор и струнный квартет. Оба эти сочинения открывают иные стороны дарования Чайковского.

Сведения о процессе создания сонаты очень скудны, она не была опубликована при жизни композитора и вышла в свет только в 1900 г. в редакции С. И. Танеева⁹⁶. В четырехчастной сонате традиционный порядок ча-

⁹⁶ Записи С. И. Танеева в дневнике от 20 мая и от 3 июня 1900 г. содержат следующее: «Заехал в Клин вместе с Влад[имиром] Львовичем к Мод[есту] Ильичу. Про-

стей. Круг ее образов вызывает ассоциации с романтической фортепьянной музыкой; в частности, темы и тип тематических контрастов указывают на воздействие Шумана. Близко Шуману и контрастное противопоставление двух элементов главной партии первой части: мотива волевого утверждения и мотива мечты, а также контраст бурно романтической главной партии и созерцательной побочной, изложенной аккордами в любимой манере Шумана, причудливое по ритмике скерцо и контраст танцевальных и песенных образов в медленной части.

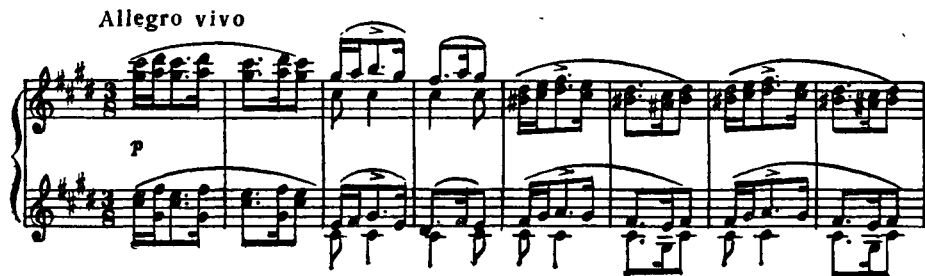
Однако в сонате есть много индивидуального, не похожего на Шумана. Уже в изложении главной партии можно видеть приемы, характерные для будущего Чайковского, его манеру развивать основное мелодическое зерно-мотив, противопоставляя ему контрастный элемент:



В дальнейшем развитии образа используется прием вычленения самого характерного мотива темы и его свободное секвенцирование. Секвенция приводит к кульминации, в роли которой выступает реприза основы темы, ее мотива-зерна, данного в ином, более динамичном изложении.

сматр[ивал] консерваторскую сонату Петра Ильича (копия) и делал кое-какие поправки... Я взял с собой сонату, чтобы присочинить заключительные такты в Andante» (см. «Дневники С. И. Танеева», рукопись, хранится в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину).

Третья часть цикла — скерцо, которое композитор годом позже использовал в Первой симфонии. Его главная тема — ранний образец многочисленных у Чайковского характеристических тем-арабесок. В основном ее мотиве содержится контраст порывистого движения и торможения:



В теме создается ритмическая формула, господствующая в скерцо: острота пунктирного ритма сочетается в ней с характерным синкопированием. Приемы развития скерцозной темы у Чайковского иные, чем в развитии лирической мелодии: в основе последнего лежит прием последовательного развертывания, здесь же — перестановка и варьирование мотивов темы.

Так уже первые творческие опыты композитора показывают, что он ясно сознавал различие в методе развития несходных по характеру образов; в дальнейшем многообразие форм разработки тематического материала станет существенной стороной его творческого стиля.

Соната до-диез минор была значительным шагом композитора вперед в индивидуализации тематизма и овладении формой.

Большой интерес представляет струнный квартет си-бемоль мажор, написанный ранней осенью 1865 г.; в этом сочинении индивидуальность композитора выразилась еще рельефнее.

Лето 1865 г. (до двадцатых чисел августа) Чайковский провел у сестры А. И. Давыдовой в Каменке. Там он записал народную песню, которую постоянно напевали женщины, работавшие в саду. Народная мелодия легла в основу музыки струнного квартета, который композитор сочинил осенью. Существует лишь одна часть квартета, были ли написаны остальные — неизвестно. Г. А. Ларош свидетельствует о том, что их вовсе не было, а М. И. Чайковский пишет: «Очень может быть, что остальные части квартета существовали и были уничтожены самим композитором впоследствии»⁹⁷.

Струнный квартет был исполнен в консерватории 30 октября 1865 г. Играли ученики: Пушилов, Панов, Бессель и Кузнецов.

По сравнению с сонатой квартет — более зрелое произведение. В развитии тем, строении тонального плана, в формообразовании индивидуальность Чайковского проступает более ясно и отчетливо.

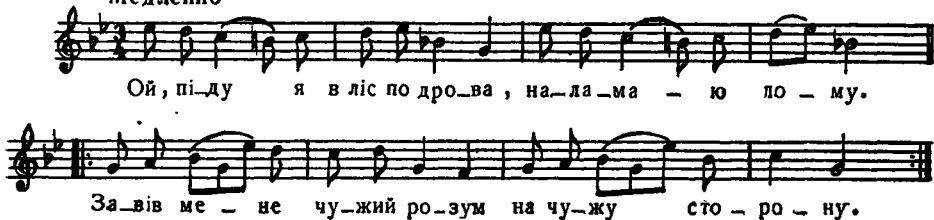
⁹⁷ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 201

Основная тема квартета, вероятно, была переработана композитором. Ритмика ее, возможно, была иной. Нам не удалось выяснить, с каким текстом пели песню в Каменке, и не удалось найти запись мелодии ни в одном из сборников украинских песен. Однако можно привести большое количество напевов, похожих на песню, использованную в квартете⁹⁸:

Allegro con moto



Медленно



Широко



Умеренно

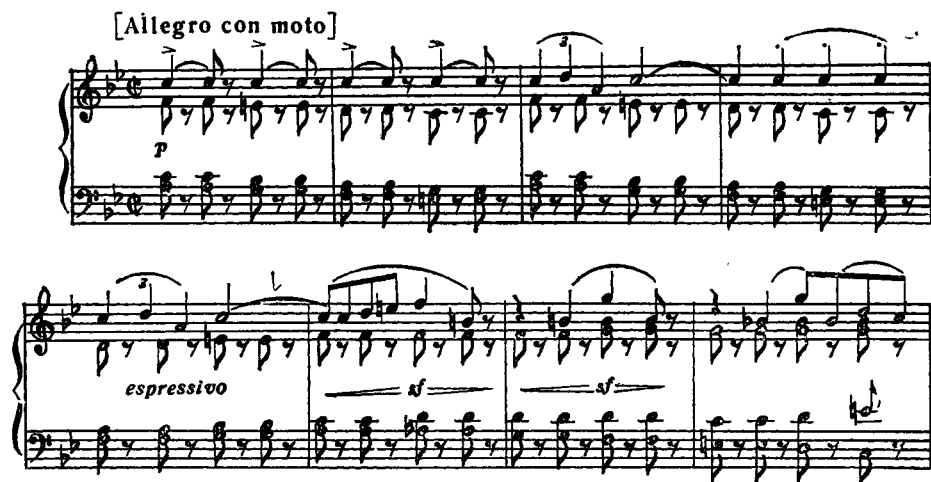


Умеренно



⁹⁸ Мелодии в примере взяты из сб. «Українські народні пісні в двох книгах», к. 1. Київ, 1955, стр. 420, 394, 262, 362. Г. А. Тюменева указывает на сходство темы квартета с песней «Куда їдеш, Явтуше?» (см. Г. А. Тюменев а. Чайковский и украинская народная песня. Сб. «Из истории русско-украинских музыкальных связей». М., 1956, стр. 192).

Тема квартета широко разработана, она развивается уже в экспозиции. Контрастный образ — парящая светлая тема побочной партии:



В развитии побочной партии использован контраст двудольности и трехдольности, заложенный в самой теме. Проведение виолончелью этой красивой мелодии предвосхищает любовный хореографический дуэт Принца и Одетты из балета «Лебединое озеро» и отчасти рассказ Франчески из фантазии для оркестра «Франческа да Римини».

В экспозиции квартета выступают характерные для зрелых сонатных экспозиций черты: разработка главной партии уже в пределах экспозиции, мелодическая разработка тем, гармоническое перекрашивание тем и отдельных мотивов, обособленность сфер главной и побочной партий.

Разработка логичнее и органичнее разработок в фортепьянной сонате; здесь происходит своеобразное переосмысление образов: побочная звучит тускло, с мрачным оттенком, главная — патетично. В подходе к репризе снова возрождается светлое настроение.

Контрастным обрамлением быстрой части квартета служит тема медленного вступления, повторяющаяся в сокращении в коде квартета. Ее строгий аккордовый склад навеян народно-хоровой исполнительской манерой. От народной же песни идут плагальные обороты:



Квартет — первое большое сочинение Чайковского на народную тему, и уже в нем композитор свободно пользуется народнопесенным материалом, не боясь изменить и переосмыслить его. Он не стремится сохранить его обязательно в этнографической неприкосновенности и подвергает народную мелодию развитию и разработке, обогащая музыкальный образ и придавая ему многогранность.

Два года спустя, уже живя в Москве, Чайковский переделал квартет в виртуозную фортепьянную пьесу «Scherzo à la russe» («Русское скерцо») оп. 1, № 1. В скерцо для фортепьяно разработка народной темы вследствие специфики фортепьянной фактуры получилась блестяще виртуозной. В средней части скерцо Чайковский использовал тему медленного вступления к квартету.

Вероятно, молодой композитор ценил свой квартет и считал его музыку достойной внимания, если обратился к материалу своего ученического сочинения, желая создать для Н. Г. Рубинштейна яркую репертуарную пьесу.

Написанные Чайковским в годы учения две симфонические увертюры были самым композитором признаны неудачными, и одну из них (до-минорную) он даже назвал «страшной мерзостью»⁹⁹.

Увертюра до минор в эскизах была сочинена раньше фа-мажорной (летом 1865 г.), но оркестровал ее Чайковский только в январе 1866 г. в Москве. Сочинение фа-мажорной увертюры в первой редакции (для малого состава) предположительно датируется до ноября 1865 г., так как 14 ноября она уже была исполнена под управлением автора на ученическом вечере в зале Михайловского дворца. Это было первое публичное выступление Чайковского в качестве дирижера. Вторая редакция была сделана композитором в самые первые недели жизни в Москве. В новом виде она была исполнена под управлением Н. Г. Рубинштейна в концерте Московского отделения РМО 4 марта 1866 г. В мае этого же года ее исполнил в Петербурге А. Г. Рубинштейн. Оба исполнения прошли с успехом. Увертюра до минор, забракованная А. Г. Рубинштейном, ни разу не была исполнена при жизни композитора¹⁰⁰.

Тематический материал обеих симфонических увертюр уступает по качеству тематизму ранее рассмотренных нами сочинений. Однако и здесь можно наблюдать процесс постепенной кристаллизации черт, характерных для будущего стиля Чайковского. Обе увертюры сыграли свою роль в овладении мастерством сонатно-симфонической формы. Их еще нельзя назвать достижением Чайковского с точки зрения оригинальности и выразительности музыки, но они свидетельствуют об овладении техникой письма для симфонического оркестра в крупной форме.

⁹⁹ На рукописи увертюры композитор написал: «Увертюра, написанная в Москве в январе 1866 года и нигде не игранная (страшная мерзость)». Чайковский датирует увертюру по окончательной редакции оркестрового изложения.

¹⁰⁰ Исполнена впервые оркестром Воронежской филармонии под управлением К. С. Сараджева в 1931 г.

Самым сложным и ответственным своим трудом в период учения в консерватории Чайковский считал дипломную кантату на слова «Оды к радости» Шиллера. Это сочинение было готово к концу 1865 г. и предназначалось для исполнения оркестром, хором и четырьмя солистами. Текст был предоставлен советом профессоров Петербургской консерватории. В письме к сестре А. И. Давыдовой от 22 октября 1865 г. Чайковский сообщает: «Занятия мои делаются очень серьезны. К окончанию консерваторского курса мне задано большое сочинение»¹⁰¹. В письме к мачехе Е. М. Чайковской от 29 октября он пишет: «У меня теперь к концу консерваторского курса будет огромная работа»¹⁰². По-видимому, музыка кантаты сочинялась молодым композитором в течение ноября 1865 г. и была готова в первой половине декабря (20 декабря начались экзамены).

Кантата Чайковского исполнялась на публичном экзамене хором и оркестром учеников; солистами выступили Бронников, Ирецкая, Скордули и Чернавин. Экзамен состоялся 29 декабря 1865 г. При жизни Чайковского кантата больше не исполнялась.

Кантата состоит из шести частей; первая играет роль маленькой увертюры или оркестрового вступления. В чередовании частей композитор стремился к контрастным сопоставлениям хора и сольных номеров, быстрой и медленной музыки. Единству формы кантаты способствует ее тональный план, логика которого основана на терцовых сопоставлениях тональностей и сочетании родственных. Объединяющим фактором служат и тематические связи между отдельными частями; тема первой части (оркестровая) — своеобразный лейтмотив кантаты. В целом тематизм кантаты нельзя назвать ярко индивидуальным. Не все части основаны на впечатляющих музыкальных образах. В этом заключена уязвимая сторона «Оды к радости».

Наиболее интересна «тема радости». В минорном варианте она имеет характер сурового речитатива, мажорный ее вариант близок торжественным фанфарным темам классической музыки:



¹⁰¹ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 87.

¹⁰² Там же, стр. 88.

В первой части сопоставлены оба варианта, что в перспективе выражает основную идею: от мрака к свету.

Из других частей выделяется лирическая по музыке третья часть. Красивая, гибкая и плавная мелодия этой части была использована Чайковским в опере «Воевода» в любовном дуэте:

Adagio molto



Контрастом служит хоровое *lamento*, основанное на передаче от голоса к голосу мотива плача.

Быстрая четвертая часть начинается с энергичного фугато. Звучность хора словно парит над подвижной оркестровой тканью. Острая по ритмике моторная тема фугато как будто бы «разбегается», потоптавшись на месте. В этой теме предвосхищены интонации темы фуги из Первой сюиты, написанной почти пятнадцатью годами позже:



Второй раздел четвертой части контрастирует быстрому энергичному фугато; это — соло тенора в сопровождении хора. Широко распетая мелодия, несколько напоминающая темы лирических эпизодов классических ораторий, развита при помощи вычленения отдельных мотивов, из которых образуются секвенции. Хор имитирует партию солиста и создает для нее красивый подвижный фон.

Пятая часть основана на развитии короткой, но оригинальной, яркой темы. Соло баса, которым завершается эта часть, построено на той же теме, но более широко и свободно распетой. В конце пятой части, как бы обобщая музыкальное содержание этого эпизода, возникает минорный вариант лейтмотива кантаты — «темы радости».

Произведение завершается большим хором в виде превосходной с точки зрения техники двойной фугой. Финал сочетает в себе черты полифонической и гомофонической формы и эффектно заканчивает кантату.

Кантата «К радости» — неровное произведение; в ней многое получилось, вероятно, не совсем так, как задумал композитор. Наряду с удачными тематическими и гармоническими находками в ней есть много «общих мест», не отличающихся индивидуальностью стиля. Но она была первым опытом Чайковского в овладении крупной вокально-инструментальной формой. Работая над частями кантаты, Чайковский понял, что необходимо иметь в виду все целое, и его юношескому произведению нельзя отказать в логике и стройности формы и композиции. Кантата «К радости» в какой-то мере была начальной ступенью, подготовившей первые оперные опыты молодого композитора.

Чайковский впоследствии относился к своей дипломной работе строго критически, он считал ее лишь юношеским сочинением, не подлежащим опубликованию и исполнению¹⁰³. Однако в момент окончания консерватории она казалась ему произведением ярким и удачным. Композитору пришлось пережить много тяжелых минут из-за критических отзывов, последовавших после исполнения кантаты «К радости» на публичном экзамене. А. Н. Серов, как передает М. И. Чайковский (со слов И. А. Клименко), сказал о ней: «Нет, не хороша кантата; я от Чайковского ожидал гораздо большего». К счастью, это мнение дошло до Чайковского позже. Самый резкий отзыв принадлежал Ц. А. Кюи; почти через три месяца после исполнения он написал в «С.-Петербургских ведомостях»: «консерваторский композитор г. Чайковский совсем слаб. Правда, что его сочинение (кантата) написано в самых неблагоприятных обстоятельствах: по заказу, к данному сроку, на данную тему и при соблюдении известных форм. Но все-таки если бы у него было дарование, то оно хоть где-нибудь прорвало консерваторские оковы»¹⁰⁴.

Этот резкий и несправедливый отзыв произвел ужасное впечатление на молодого композитора. На какое-то время он усомнился в своих силах. Впоследствии Чайковский приучил себя относиться сравнительно спокойно к несправедливым и пристрастным суждениям критиков, но, прочитав впервые отзыв на свое произведение, написанный с таким сарказмом, он пережил тяжелые минуты. В воспоминаниях А. И. Брюлловой приводится рассказ Чайковского о впечатлении, произведенном на него статьей Кюи: «Когда я прочел этот ужасный приговор, я не знаю, что сделалось со мной. У меня потемнело в глазах, голова закружилась, и я, как безумный, выбежал из кафе. Что я делал, куда попадал, я не отдавал себе отчета»¹⁰⁵.

¹⁰³ В письме к П. И. Юргенсону от 2 июля 1890 г. композитор пишет: «Рукопись кантаты в консерватории в Петербурге. Печатать ее я не желаю, ибо это юношеское произведение без будущности; к тому же ведь она на текст „К радости“ Шиллера. Соперничать с Бетховеном неловко» (П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2. М.—Л., 1952, стр. 171).

Н. Д. Кашкин в своих «Воспоминаниях» утверждает обратное: «...сам автор даже в последнее время своей жизни говорил, что совсем не считает эту кантату очень слабой и охотно бы увидал ее в печати» (Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 13).

¹⁰⁴ * * * Ц. А. Кюи. Музыкальные заметки. «С.-Петербургские ведомости», 24 марта 1866 г.

¹⁰⁵ «Дни и годы П. И. Чайковского». М.—Л., 1940, стр. 600.

К счастью, травма, нанесенная начинающему композитору резкой статьей Кюи, была излечимой и не оказала большого влияния на творческое состояние Чайковского. Вскоре он начал работать над первым крупным сочинением, созданным в Москве, — симфонией «Зимние грезы».

Прошли годы учения, и Чайковский вступил на нелегкий самостоятельный творческий путь. Пребывание в Петербургской консерватории положило начало трудовой профессиональной жизни композитора. Запас знаний, теоретических и практических, приобретенный в годы учения, оказал самое благоприятное влияние на его последующую творческую жизнь и значительно облегчил ему первые самостоятельные шаги. Его ученические опыты, одни — более, другие — менее удачные, были лишь «введением» к богатой и разнообразной творческой деятельности, длившейся около тридцати лет. Уже первые годы жизни в Москве показали интенсивный и стремительный рост его замечательного дарования. Вступив в 25 лет на поприще музыканта-творца, он очень быстро превратился в крупного, самобытного и индивидуального по стилю художника. Московский период его жизни и творчества явился временем богатого многогранного развития великого русского композитора.

Часть ВТОРАЯ

1866

1870

В Москве

•

«Зимние грезы»

•

Первые оперы

•

«Ромео и Джульетта»

•

«Романсы»



Молодой музыкант, получивший солидное академическое образование, приехал в Москву. Здесь все было не похоже на привычную петербургскую обстановку. Чайковский сразу же попал в среду профессионалов-музыкантов, людей простых, сердечных, ласково встретивших его. В этом демократическом кругу все было связано с музыкой. Благоприятное влияние новой обстановки немедленно сказалось на развитии дарования Чайковского. Весь строй художественной московской жизни способствовал этому.

Культура старого русского города, не связанного, подобно Петербургу, с придворной бюрократией, имела сложившиеся традиции. В Москве сохранялись тесные связи с народным искусством. Непосредственная близость к деревне, пребывание в городе массы крестьян, дворовых и оброчных подерживали эти живые связи. В Москве хорошо знали и любили народную песню во всех ее разновидностях: деревенскую, городскую, мещанскую и бытовавшую в разночинных кругах. Песня здесь непосредственно звучала в домашнем быту, на улицах и народных гуляньях. Чайковский, как и любой другой московский музыкант, мог слушать ее в живом звучании, никуда не выезжая из города.

В первых письмах к родным из Москвы композитор не раз упоминает о народных гуляньях¹. В то время в Москве народные празднества посещались огромной массой простого народа. Тут были ремесленники и фабричные, крестьяне и дворовые, а также представители купеческих кругов и разночинцев. Для народных гуляний были отведены особые места: на Пресненских прудах, в Петровском парке, под Новинским, в Сокольниках, в Марьиной роще и т. п.

Устраивались фейерверки, цирковые представления, конные скачки; в балаганах выступали фокусники, кукольный театр; тут же располагались «кабинеты восковых фигур», показывали дрессированных животных.

Здесь важное место занимала музыка: песни и инструментальная игра. Представления всегда сопровождались песнями; но не только в балаганах

¹ Например, в письме к братьям от 30—31 декабря 1866 г. Чайковский сообщает: «Только что вернулся из Зоологического сада, который здесь очень хорош. Там был сегодня большой праздник, фейерверк и т. д.» В письме от 7 февраля 1866 г., адресованном сестре, читаем: «...вчера ходил на балаганы и был там в цирке». В письме от 3 мая 1866 г. Чайковский пишет, что был на первом майском гулянье в Сокольниках и называет это гулянье великолепным и т. п. (П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V. М., 1959, стр. 98, 101 и 110).

можно было их слышать: пели отдельные группы гуляющих, тут же устраивались импровизированные пляски.

С течением времени народные гулянья под воздействием городского жизненного уклада перешли с площадей в городские сады. Увеселения в садах стали непременным условием праздничной московской жизни. Зимой катались с гор и на коньках, летом — на каруселях. Все это сопровождалось игрой духового оркестра. Летом в Сокольниках и в саду «Эльдорадо», в «Эрмитаже» и других парках происходили своеобразные концерты: играли духовые оркестры, выступали арфистки, хоры цыган и тирольцев. Изображение гуляний в саду можно найти в пьесах Островского, например в драме «Последняя жертва», где действие III происходит в саду с увеселениями².

В будни, когда не устраивалось никаких народных сборищ и гуляний, народное музыкальное искусство пробивалось всюду в московском быту: пели дворники, подметая улицу, разносчики, фабричные; вечером плясали под балалайку, собравшись у ворот на тихой улице или во дворе. Московский быт был насыщен разными формами народного музицирования.

Чайковский, впитавший в себя в детстве русскую песню в уральских ее вариантах, теперь мог полностью погрузиться в стихию московского народного музыкального быта. Живое соприкосновение с этой стихией оказало на него огромное влияние. Широта дыхания, активность развития, мелодичность музыки Чайковского, безусловно, были в какой-то мере навеяны исконно русским музыкальным началом, господствовавшим в московском песенно-творчестве. В нем сливались и получали новое общерусское звучание многие варианты песен разных губерний России, так как Москва притягивала к себе людей со всех концов России. Именно в Москве Чайковский смог близко познакомиться с обобщенным типом русской народной музыки, что сыграло самую положительную роль в процессе становления художника.

Чайковский стал преподавателем Музыкальных классов при Московском отделении Русского музыкального общества, организованном годом позже петербургского. Николай Рубинштейн пригласил его в расчете на превращение этих классов в консерваторию. Первоначально Московские музыкальные классы были немногочисленны и помещались в квартире Н. Г. Рубинштейна на Сретенке. Ядро преподавательского состава классов состояло из самого Н. Г. Рубинштейна, Э. Д. Лангера, Н. Д. Кашкина и еще нескольких педагогов. С 1864 г. классы расширились и перешли в более подходящее помещение на Моховой; в доме, где они помещались, находилась зала для репетиций хора любителей пения при Московском отделении РМО. В январе 1866 г. Н. Г. Рубинштейн, наконец, договорился с главной дирекцией РМО и его председательницей княгиней Еленой Павловной об открытии с осени 1866 г. консерватории в Москве. Во время этой поездки в Петербург он и пригласил Чайковского. Сперва тот должен был вести уроки теории для учащихся Музыкальных классов, а с осени войти в состав преподавателей консерватории.

² См. об этом подробно: Н. Зограф. Малый театр второй половины XIX века. М., 1960, стр. 14—20.

*Ваше! Купите у вас в магазине
ноты, а также и много
другого*

М. Л. Роберт

A MON AMI NICOLAS RUBINSTEIN.

SCHERZO

à la russe

IMPROMPTU

composés

POUR LE PIANO

PAR

P. TSCHAIKOVSKY.

OP. 1.

Pro, recte de l'Édition

MOSCOU chez P. J. JURGENSON

Stolotchnikoff péreaulok № 2

LEIPZIG A. WISSTENBACH

HAMBURG A. ERNST

NEW YORK J. SCHUBERT

NEW YORK J. C. C.

Prix 180 30 cop.
1/2 1/2

Обложка первого издания «Русского скерцо» и «Экспромта» оп. 1
с дарственной надписью Чайковского В. С. Шиловскому



Н. Г. Рубинштейн. 60-е годы

11 января в газете «Московские ведомости» появилось объявление об открытии класса теории музыки П. И. Чайковского. Плата с ученика назначалась три рубля, что в среднем составило около пятидесяти рублей в месяц. Эта скромная цифра должна была удовлетворить все многочисленные нужды молодого музыканта. Он приехал из Петербурга без средств, в поношенном костюме, в старой меховой шапке. Николай Рубинштейн охотно снабдил его необходимыми вещами и предложил поселиться вместе с ним³.

Но все это не смущало Чайковского. Он был счастлив. Работа соответствовала его желаниям: он чувствовал себя настоящим музыкантом-профессионалом. Педагогические обязанности на первых порах пугали его. Описывая брату Анатолию свою первую лекцию, он сообщает, что «конфузился ужасно, но прошло благополучно»⁴. Ученикам новый преподаватель сразу же понравился. «Молодой, с миловидными, почти красивыми чертами лица, с глубоким выразительным взглядом красивых темных глаз, с пышными, небрежно зачесанными волосами, с чудной русой бородкой, бедновато, небрежно одетый, по большей части в потрепанном сером пиджаке, — Чайковский неотразимо привлекал к себе молодежь»⁵.

Скоро между ним и учащимися завязались дружеские отношения. Уже в конце месяца композитор пишет, что уроки его идут очень успешно и он пользуется любовью учеников. В следующем письме содержатся еще более утешительные вести: «Курс идет, к моему удивлению, чрезвычайно успешно, робость исчезла совершенно, и я начинаю мало-помалу принимать профессорскую физиогномию. Ученики и особенно ученицы беспрестанно изъявляют мне свое удовольствие, и я этому радуюсь»⁶.

Так началась педагогическая деятельность Чайковского в Московской консерватории, которая продолжалась в течение 11 учебных лет до осени 1877 г.

Существует мнение, что Чайковский не любил педагогической работы и тяготился ею. Основанием служит ряд высказываний композитора в письмах, где он жалуется на однообразие и бесплодность уроков. Но надо иметь в виду, что эти высказывания большей частью относятся к более поздним годам жизни в Москве, когда Чайковский стал тяготиться всем, что мешало ему полностью отдаться творчеству. В начале же своей консерваторской деятельности Чайковский участвовал в работе коллектива профессоров и преподавателей консерватории с большим энтузиазмом. Он принимал очень близко к сердцу все дела консерватории, участвовал во всех ее культурных начинаниях. Видя, что учащиеся фактически не имеют никаких учебных пособий по теоретическим предметам, он создает свой «Учебник гармонии», в который вкладывает немало творческого труда (вышел из печати в 1872 г.), переводит в добавление к сделанному им раньше «Руководству к инструментровке» Геварта «Музыкальный катехизис» И. Лобе (издано

³ Они жили в том же здании, где были классы: в доме Воейковой на Моховой.

⁴ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 92.

⁵ Рост. Генрика. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне и П. И. Чайковском. «Русская музыкальная газета», 1916, № 49, стр. 940.

⁶ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 101.

в 1870 г.), а также «Жизненные правила и советы молодым музыкантам» Роберта Шумана (издано в 1869 г.).

В 1867 г. А. Н. Серов выступил в журнале «Музыка и театр» со статьей «Учено-литературная деятельность Московской консерватории», в которой высоко оценил учебные пособия, выпущенные педагогами консерватории, в частности книгу Геварта в переводе Чайковского. Серов похвалил инициативу переводчика, включившего в книгу примеры из произведений Глинки, и посетовал, что Чайковский не прибавил больше примеров из современной музыки. Статья заканчивается словами: «...русское юношество музыкальное должно сказать г. Чайковскому большое спасибо»⁷.

Чайковский был основателем одной из важнейших традиций Московской консерватории, заключающейся в чрезвычайно высоком профессиональном уровне теоретического образования учащихся как специальных, так и исполнительских классов. С его легкой руки музыкально-теоретическая наука в Московской консерватории с самого ее основания стала почитаться важнейшим компонентом в образовании молодых музыкантов. Эту традицию развил и укрепил Сергей Иванович Танеев, который поступил в консерваторию в числе ее первых учеников и был обязан своим композиторским и теоретическим образованием Чайковскому. Рассматривая сохранившиеся тетради и записи Танеева, можно отчасти выяснить, как преподавал Чайковский в специальном классе⁸. Кроме занятий с учениками, Чайковский участвовал в составлении программ по теоретическим предметам⁹. Судя по объему и ответственности поручаемых ему методических работ, его знания и опыт, хотя и небольшой, заслужили ему солидную репутацию в молодой консерватории.

О преподавании Чайковского в так называемых обязательных классах существует несколько воспоминаний. Наиболее полно свидетельство Р. Геники, учившегося в Московской консерватории во второй половине 60-х годов. Он упоминает о раздражительности Чайковского, о его досаде на непонятливых учениц, в которых было мало профессиональных задатков; но также пишет и о внимании Чайковского к одаренным и работающим ученикам: «Изложение Чайковского, его замечания, объяснения и поправки были

⁷ А. Н. Серов. Критические статьи, т. IV. СПб., 1895, стр. 1800.

⁸ С. И. Танеев поступил в 1866 г. вольнослушателем в класс фортепьяно Э. Лангера. В 1869 г. он стал действительным учеником консерватории, с сентября этого года он учится у Чайковского в классе гармонии. К первым двум годам учения в классе Чайковского относятся задачи по первой и второй гармонии. В 1872 г. он стал заниматься у Чайковского по классу инструментовки и композиции до окончания консерватории в 1875 г. Сохранившиеся тетради по инструментовке содержат оркестровки произведений Гайдна, Бетховена, Шуберта и Шопена, а также оркестровку собственных сочинений Танеева (с пометками Чайковского). В 1874—1875 гг. Чайковский давал задания сочинить фуги, хоры а саррелла, речитативы с оркестром, романсы, тему с вариациями для фортепьяно, одночастные пьесы для оркестра. Все это увенчалось сочинением квартета и симфонии в четырех частях (См. «С. И. Танеев. Личность, творчество, документы его жизни». М., 1925, стр. 113—120).

⁹ Чайковскому принадлежат программы по курсу гармонии, принятые в Московской консерватории в 60—70-е годы (опубликованы в «Полном собрании сочинений», т. III А, М., 1957). Он принимал участие и в других методических работах.

замечательно ясны, сжаты и удобопонятны. Позднее я проходил в его классе инструментовку и теорию так называемой свободной композиции, перекладывал для оркестра различные фортепьянные пьесы, писал под его руководством струнный квартет и для окончательного экзамена оркестровую увертюру. Простота, ясность изложения, пластичность формы, прозрачность, легкость инструментовки были идеалами, к которым Чайковский заставлял стремиться своих учеников; различные правила он любил иллюстрировать ссылками на Глинку и Моцарта»¹⁰.

Педагогическая деятельность Чайковского внесла значительный вклад в передовое музыкальное движение московской общественной жизни периода 60—70-х годов.

М. И. Чайковский, описывая начало жизни брата в Москве, подчеркивает значение дружбы композитора с его новыми товарищами по Московской консерватории: «...в течение дальнейшей музыкальной карьеры Петру Ильичу встречались люди, не менее преданные и даже, может быть, более восторженно относившиеся к его таланту, но более прочных, неизменно верных и дорогих его сердцу приятелей до самой смерти уже у него не было, потому что в них он нашел поддержку и сочувствие, когда наиболее в них нуждался»¹¹.

Чайковский сразу же был принят московскими музыкантами как дорогой и близкий товарищ. Он сошелся с Н. Г. Рубинштейном, К. К. Альбрехтом, Н. Д. Кашкиным; впоследствии к ним присоединились Н. А. Губерт (который стал работать в консерватории с 1870/71 г.) и Г. А. Ларош, окончивший Петербургскую консерваторию годом позже Чайковского. Были еще и другие, менее близкие друзья и знакомые. Все они очень ценили молодого композитора. Показательно, что в день открытия консерватории 1 сентября 1866 г. Чайковский выступил с горячей речью вместе с Н. Г. Рубинштейном и В. Ф. Одоевским; что в период пребывания в Москве Берлиоза в 1867 г. он был при нем представителем консерватории, показывал ему достопримечательные места Москвы, а на приеме произнес речь в честь французского композитора от лица коллектива консерватории.

Друзья Чайковского отлично дополняли друг друга, и в каждом из них он имел сочувствующего его композиторской деятельности товарища, готового помочь чем можно. Первым среди них был Николай Григорьевич Рубинштейн, выдающийся музыкант, пианист и дирижер, виднейший музыкально-общественный деятель Москвы, душа основанной им консерватории и симфонических концертов Московского отделения РМО, постоянный пропагандист творчества своего даровитого друга. Первые годы жизни в Москве Чайковский жил вместе с Рубинштейном, и тот, сколько мог, опекал его в житейских делах. Впоследствии дружба с Рубинштейном несколько ослабела, но до самой смерти последнего в 1881 г. Чайковский высоко

¹⁰ Рост. Генрика. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне и П. И. Чайковском, стр. 940—941.

¹¹ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, Изд. 2. М., 1903, стр. 220.

ставил его как артиста, исполнителя его произведений. Замечательным памятником этой дружбы осталось гениальное трио Чайковского, написанное после смерти Николая Рубинштейна и посвященное его памяти.

Более простые отношения связывали Чайковского с Кашкиным и Альбрехтом. Николай Дмитриевич Кашкин был одним из первых москвичей, подружившихся с Чайковским. Сотрудничая в качестве музыкального критика в московских газетах, Кашкин был умным и благожелательным рецензентом многих произведений Чайковского. В историю русской музыкально-критической мысли Кашкин вошел как превосходный музыкант, стоявший на передовых, демократических позициях, правильно и пронизательно оценивавший не только сочинения Чайковского, но и других современных композиторов.

С инспектором консерватории, отличным музыкантом Карлом Карловичем Альбрехтом Чайковского связали не только взаимные музыкальные симпатии; как-то сразу Чайковский стал своим человеком в его семье в тот период, когда особенно нуждался в уюте семейного очага. Он, как и Н. Г. Рубинштейн, столовался у Альбрехта, ежедневно бывая в его доме. Чайковский очень ценил музыкальную одаренность своего друга и сокрушался, что тот не занимается композицией.

Петр Иванович Юргенсон, молодой основатель издательской фирмы, стал близким приятелем Чайковского несколько позже. Кроме дружбы, их связывали деловые отношения: Юргенсон издавал почти все, что писал Чайковский. В письмах Чайковского к его петербургскому издателю В. В. Бесселю (с 70-х годов), стремившемуся как можно выгоднее для себя распорядиться сочинениями Чайковского, композитор неоднократно говорит о желании Юргенсона стать его единственным издателем. В этом намерении Юргенсона соединилось верное чутье делового человека, определившего сразу огромную прибыльность издания сочинений Чайковского в будущем, и дружеские чувства к композитору, к которому он был очень привязан.

Дружба с Ларошем, как известно, началась еще в Петербургской консерватории. Чайковский любил своего умного и музыкального друга-критика. Однако Ларош не всегда обладал внутренне правильным чувством при оценке произведений Чайковского, как Кашкин, и поэтому его отзывы о сочинениях Чайковского иногда бывали ошибочными. Чайковский сердился на это и в 1869 г. очень серьезно поссорился с Ларошем из-за рецензии последнего на оперу «Воевода»; в течение почти двух лет они не разговаривали друг с другом. Потом прежняя дружба возобновилась. Чайковский часто бывал несогласен с Ларошем и спорил с ним, его раздражала пассивность Лароша, недостаток творческой инициативы. Ларошу принадлежат многие удачные характеристики произведений Чайковского, и, судя по его «Воспоминаниям», он хорошо знал своего гениального друга.

Николай Альбертович Губерт был также знаком Чайковскому еще в Петербургской консерватории, но дружба между ними завязалась уже после поступления Губерта в Московскую консерваторию в качестве преподавателя контрапункта, фуги и формы — на специальном теоретическом отделении и других теоретических предметов — на общем. Чайковский считал Губерта отличным музыкантом и хорошим товарищем.

С другими профессорами консерватории: К. Клиндвортом, Ф. Лаубом, Б. Коссманом, впоследствии В. Фитценгагеном Чайковский был в хороших отношениях, но не столь близких, как с участниками постоянно встречавшегося дружеского кружка. Из профессоров-женщин теплые чувства связывали Чайковского с А. Д. Александровой-Кочетовой и Б. О. Вальзек.

Дружеские отношения помогли Чайковскому привыкнуть к новому месту и новым условиям жизни. Сперва Москва не понравилась молодому композитору, любившему Петербург и оставившему там родных. В письмах к братьям можно встретить отрицательные отзывы о Москве и московских учреждениях; но очень быстро они сменяются признаниями: он привык к Москве, чувствует себя в ней хорошо и т. п. Немалое значение в быстро развившейся любви к Москве сыграли, кроме консерватории, Малый театр и Артистический кружок.

Чайковский и в Москве продолжал оставаться страстным театралом. Сначала его отзывы о московских театрах таковы: оперный он считает неизмеримо худшим, чем петербургский, но зато драматический театр восхищает его. «Опера идет прескверно,— пишет он братьям 10 января 1866 г., т. е. через четыре дня после приезда в Москву,— зато не помню, чтоб я когда-нибудь испытал такое артистическое наслаждение, как в драматическом спектакле»¹². Он постоянно посещает Малый театр, смотрит произведения классического и современного репертуара с участием лучших артистов.

Малый театр в те годы переживал высокий творческий подъем. В труппе его были собраны крупнейшие таланты русской сцены, создатели реалистического актерского искусства: П. М. Садовский, С. В. Шумский, В. И. Живокини, И. В. Самарин, Н. М. Медведева, Н. А. Никулина, В. Н. Рыкалова, Г. Н. Федотова и др. Спектакли Малого театра оказывали огромное влияние на всю культурную жизнь Москвы, недаром его называли «вторым московским университетом». Чайковский, стремившийся в своем творчестве к правдивому отражению жизни, сразу же сроднился с Малым театром. Он познакомился со многими артистами, и московская актерская среда оказала на него самое благотворное влияние. Местом встреч московской художественной интеллигенции был Артистический кружок.

Еще с начала XIX в. в Москве существовали дворянские клубы; однако к середине века новые социальные группы — купечество, интеллигенция — способствуют открытию новых клубов. Организуется «Купеческое собрание», «Немецкий клуб». В клубах было сосредоточено театральное и музыкальное любительство; московское общество увлекается благотворительными полупрофессиональными-полулюбительскими спектаклями. В 60-е годы возникают клубы, объединяющие интеллигенцию, они сознательно ставили перед собой просветительские задачи. В 1881 г., например, был открыт кружок любителей драматического искусства, в который входили многие московские литераторы, ученые, студенты. Клубом такого же рода был и Артистический кружок, организованный в 1865 г. А. Н. Островским,

¹² П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 91.

Н. Г. Рубинштейном, В. Ф. Одоевским, П. М. Садовским при участии любителя К. А. Тарновского.

Создание Артистического кружка было важным событием в общественной жизни Москвы. Здесь происходили чтения, обсуждения прочитанного, устраивались концерты и спектакли. В первые годы существования Артистического кружка его руководителями (старшинами) были: А. Н. Островский, А. Н. Плещеев, П. М. Садовский, Н. Г. Рубинштейн. Действительными членами кружка могли быть деятели искусства-профессионалы: литераторы, артисты, музыканты, художники. Остальные зачислялись в «члены-любители». В 1867 г. число участников кружка превышало семьсот.

А. Н. Островский, бывший идейным руководителем нового художественного клуба, в своей записке об Артистическом кружке, поданной министру двора в связи с запрещением дирекцией театров устраивать открытые спектакли, писал: «Потребность изящного проведения времени, мирных удовольствий, доставляемых искусством, и их благодетельного цивилизирующего влияния для общества, только наполовину развитого, чувствуется в Москве уже с давних пор и очень осязательно. Приезжие знаменитости и дорогие выписные оркестры, составляя роскошь жизни, доступны только немногим и то не часто, общество смотрит на них как на праздничные удовольствия, интересные и дорогие только по своей редкости; а между тем искусство, чтобы выполнять свое назначение, должно постоянно сопровождать жизнь, быть дешево и доступно каждому члену общества, во всякую минуту его досуга. Чтобы достигнуть этой цели, общество должно само, у себя дома, найти и воспитать талантливых служителей искусства и поддерживать их в жизни...»¹³.

Задачи Артистического кружка Островский сформулировал следующим образом: «Члены собираются для исполнения музыкальных произведений классических, как древних, так и новых, а равно и современных композиторов; для исполнения и обсуждения произведений членов кружка; для чтения литературных произведений; для обмена мыслей о произведениях по всем отраслям искусства, об их теории и практике; для доставления начинающим и не пользующимся известностью приезжим в Москву артистам возможности ознакомления с публикой»¹⁴.

Закрытые вечера Артистического кружка постепенно превращались в публичные спектакли. В репертуаре были современные русские произведения, в частности пьесы Островского. Впоследствии, в 70-е годы, кружок становится профессиональным театром. Он получает в 1869 г. специальное здание на Театральной площади, на его сцене выступают крупнейшие провинциальные актеры, талантливые любители.

Вместе с тем в кружке шла и клубная жизнь, особенно в первые годы его существования, когда он помещался в доме Пукирева на Тверском бульваре. Устраивались концерты, литературные чтения, после них начинались танцы, карточные игры (не азартные). Интересно отметить, что играли для танцев

¹³ А. Н. Островский. Полное собрание сочинений, т. XII. М., 1952, стр. 25.

¹⁴ Там же, стр. 27.

лучшие музыканты Москвы, в том числе Н. Г. Рубинштейн и Иосиф Венявский. После всего этого ужинали и подолгу засиживались, коротая время в интересных беседах. Как пишет Н. Д. Кашкин, «учреждения, подобного Артистическому кружку первых годов его существования, теперь нет ни в Москве, ни в Петербурге. При всей простоте, царившей на его вечерах, они носили отпечаток какой-то умственной высокопоставленности и совсем не походили на вечера остальных клубов...»¹⁵

Чайковский был членом Артистического кружка и деятельно посещал его собрания. Уже 16 января 1866 г. он пишет брату Модесту, что был два раза на собраниях Артистического кружка и слышал, как Островский читал свою пьесу «Пучина», а Писемский — свой рассказ «Комик». Осенью 1868 г. Чайковский пишет брату Анатолию: «Стал довольно часто бывать в Артистическом кружке. Играю там обыкновенно по 1/2 коп[ейки] в ералаш, а потом ужинаю с Островским, Садовским и Живокини, которые очень милы и забавны»¹⁶.

Знакомство с Островским привело к сотрудничеству драматурга и композитора в работе над оперой «Воевода» и позже — над «Снегурочкой». Дружба с обоими замечательными актерами Малого театра также очень показательна; Чайковский входит в ту художественную среду, с которой его связало искусство.

В Артистическом кружке Чайковский встретился и близко познакомился и с представителями московского научного мира, профессорами и преподавателями университета. Композитор очень интересовался различными науками, в том числе естественными, бывшими в то время в центре внимания многих передовых людей и развивавшимися с неслыханной быстротой. Из писем Чайковского к братьям, а также из «Воспоминаний» Н. Д. Кашкина известно, что композитор интересовался астрономией и неоднократно беседовал с известным астрономом и математиком профессором Н. В. Бугаевым и посещал его лекции. Одним из друзей композитора был ученый-естественник (ботаник) С. А. Рачинский. Он известен как один из русских дарвинистов, переводчик труда Дарвина «О происхождении видов» (1864 г.). С. А. Рачинский был человеком с широкими интересами и, кроме естественных наук, увлекался литературой и искусством. Он был близок редакции «Русского вестника» 60-х годов, был исследователем народного творчества родного ему Смоленского края и Подмосковья, писателем-беллетристом и философом.

Через Рачинского Чайковский приобщился к новейшим открытиям в области естественных наук. Будучи по вкусам своим романтиком, Рачинский оказывал на молодого композитора некоторое влияние в вопросе оперной сюжетики и эстетики музыкального театра¹⁷. Чайковский в 1871 г. посвятил Рачинскому свой Первый струнный квартет.

¹⁵ Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, М., 1954, стр. 25.

¹⁶ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 145.

¹⁷ Впоследствии, в 80-е годы, Рачинский отошел от своих взглядов и примкнул к народничеству.

Из других выдающихся людей писательских и научных кругов мемуаристы Чайковского в качестве знакомых композитора называют поэта А. А. Плещеева, бывшего петрашевца, и поэта Я. П. Полонского. Однако более подробных сведений об его отношениях с ними не сохранилось.

С приездом в Москву значительно ослабели связи Чайковского с представителями светского общества. В письмах к братьям то и дело попадаются критические замечания по адресу бывших петербургских товарищей. Сообщая в письме от 16 апреля 1866 г. о посещении его в Москве Шаховским и Голицыным, с которыми он учился, Чайковский пишет: «Не могу сказать, чтобы я был особенно рад его (Голицына — Н. Т.) видеть; он вовсе не принадлежит к числу моих ближайших друзей; притом же в последнее время *пустота и ничтожность* этих людей стали особенно сильно бросаться мне в глаза»¹⁸. В другом письме этого времени Чайковский критикует взгляды своих новых московских знакомых — семью того самого Тарновского, который участвовал в организации Артистического кружка: «...они подчас меня ужасно бесят своей невообразимой пустотой и чисто московской приязанностью ко всему отсталому, старому, к муравьевщине, катковщине и т. д.»¹⁹.

Наставляя младшего брата Анатолия, воспитанника Училища правоведения, Чайковский излагает свои взгляды на жизнь: «нужно: 1) трудиться, трудиться и избегать праздности, чтобы быть готовым переносить труд впоследствии; 2) очень много читать; 3) быть относительно себя как можно скромнее...»²⁰ В письме брату Модесту он также настойчиво развивает мысль о том, что труд и работа есть лучшее лекарство от всех душевных страданий.

Жизнь Чайковского в первые годы его пребывания в Москве насыщена трудом; он очень много сочиняет, дает уроки в консерватории (иногда по шесть часов в день), участвует во всех ее делах, посещает концерты Московского отделения РМО, где дирижирует его друг Н. Г. Рубинштейн. Сам он тоже был вынужден однажды выступить в качестве дирижера в концерте в пользу пострадавших от неурожая. Чайковский дирижировал «Танцами сенных девушек» из оперы «Воевода». Вместе с ним выступали другие профессора консерватории и артисты Малого театра. Выступление Чайковского в качестве дирижера не было удачным, он так волновался, что не мог показать ни одного вступления. К счастью, музыканты хорошо знали его сочинение и легко сыграли без управления.

За три дня до этого Н. Г. Рубинштейн продирижировал в очередном концерте Московского отделения РМО «Сербской фантазией» Н. А. Римского-Корсакова. Это было первое исполнение произведения даровитого молодого композитора в Москве. Оно вызвало резко критический отзыв в жур-

¹⁸ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 107. Подчеркнуто мной. — Н. Т.

¹⁹ Там же, стр. 109.

²⁰ Там же, стр. 100.

нале «Артист» в статье, подписанной псевдонимом «Незнакомец»²¹. Чайковский написал ответ «Незнакомцу» в воскресном прибавлении газеты «Московские ведомости» — «Современная летопись». Это было первое выступление Чайковского в качестве музыкального критика и рецензента. Статья Чайковского называется «По поводу „Сербской фантазии“ г. Римского-Корсакова» и содержит ряд принципиальных положений относительно просветительского значения концертов, а также анализ произведения Римского-Корсакова и ряд аргументированных возражений «Незнакомцу». Чайковский очень тепло и доброжелательно пишет о Римском-Корсакове и предсказывает ему блестящую будущность.

Статья эта, так же как и написанная годом позже заметка «Голос из московского музыкального мира», гневно протестующая против отставки М. А. Балакирева от руководства концертами Русского музыкального общества в Петербурге, свидетельствует о глубоком чувстве товарищества у Чайковского, поддержавшего своих коллег, молодых петербургских композиторов, в которых он видел передовых деятелей русской музыки. Статьи укрепили дружеские отношения между Чайковским и композиторами балакиревского кружка.

Знакомство с Милием Алексеевичем Балакиревым относится к самому началу 1868 г., когда последний приезжал в Москву; весной этого же года Чайковский на каникулах был в Петербурге и там познакомился с остальными членами «могучей кучки». Римский-Корсаков пишет об этом в «Летописи»: «В один из приездов своих в Петербург Чайковский появился на вечеру у Балакирева, и знакомство завязалось. Он оказался милым собеседником и симпатичным человеком, умевшим держать себя просто и говорить как бы всегда искренне и душевно. В первый вечер знакомства, по настоянию Балакирева, он сыграл нам первую часть своей симфонии g-moll, весьма понравившуюся нам, и прежнее мнение наше о нем переменялось и заменялось более симпатизирующим, хотя консерватское образование Чайковского представляло собой все-таки значительную грань между ним и нами. Пребывание Чайковского в Петербурге было кратко, но в следующие за сим годы Чайковский, наезжая в Петербург, обыкновенно появлялся у Балакирева, и мы видались с ним»²².

Завязавшиеся отношения Чайковского с молодыми петербургскими композиторами перешли в дружбу с двумя из них: Балакиревым и Римским-Корсаковым. Отношения Чайковского с Балакиревым, отразившиеся в переписке обоих музыкантов, начались с деловых сообщений, за которыми последовал обмен мнениями по музыкальным вопросам. В особенности сблизился Чайковский с Балакиревым в 1869 г., когда Милий Алексеевич жил довольно долго в Москве. К этому времени относится его предложение

²¹ В. В. Яковлев высказал предположение, что под псевдонимом «Незнакомец» скрывался журналист и известный впоследствии издатель реакционной газеты «Новое время» А. С. Суворин, который был в то время в Москве и в дальнейшем пользовался таким же псевдонимом (См. П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II. М., 1953, стр. 384).

²² Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. I. М., 1955, стр. 46.

Чайковскому написать программное симфоническое произведение по «Ромео и Джульетте» Шекспира. Последующая за отъездом Балакирева из Москвы переписка свидетельствует об укрепившейся дружбе. Однако Чайковский не раз тяготился своими отношениями с властным и настойчивым Балакиревым. В одном из писем к брату Анатолию Ильичу он признается, что каждодневные встречи с Балакиревым тяжелы для него. «Это очень хороший и очень расположенный ко мне человек, — пишет Чайковский, — но не знаю отчего, я никак не могу сойтись с ним душа в душу. Мне не совсем нравится искренности его музыкальных мнений и резкость тона»²³. В других письмах он повторяет эту же мысль, но всегда высоко оценивает Балакирева как музыканта и артиста²⁴.

Причина неполного дружеского сближения с Балакиревым лежала в особенностях характеров обоих музыкантов. Как правильно заметил Ларош, «склад ума Чайковского был... скептический, потребность независимости — необычайная». Ларош свидетельствует, что в течение всего времени их знакомства он «не был свидетелем ни одного случая, когда бы он (Чайковский.— *Н. Т.*) беззаветно и слепо отдался чьему-нибудь влиянию...»²⁵ Не мог он покориться и Балакиреву, в натуре которого властная требовательность подчинения других его воле была характернейшей чертой. Но оба они прекрасно сознавали общность своих музыкальных интересов, общность задач в музыкально-общественной деятельности и находили друг друга нужными и полезными для России. Это было базой их дружбы.

С Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым отношения Чайковского были более простыми и сердечными; в особенности их дружба усилилась в начале 70-х годов, когда в творческой деятельности Римского-Корсакова наступил временный кризис и он искал помощи и совета у Чайковского.

Личная жизнь Чайковского в первые годы его жизни в Москве связана с родной семьей. Все его заботы, тревоги, все внимание было отдано близким ему людям. С детства Чайковский был очень привязан к родным, и с годами привязанность все росла. Он был всецело поглощен заботами о двух младших братьях-близнецах, которые к моменту его отъезда из Петербурга были подростками-правоведами. Письма Чайковского братьям раскрывают всю глубину и силу его любви к ним, почти отцовское отношение к мальчикам, выросшим без матери и временами чувствовавшим себя сиротами. Он пишет каждому в отдельности и обоим вместе, внушает им, что труд есть главное в жизни, просит хорошо учиться, выбирать хороших товарищей. Он сообщает им все, что происходит с ним, о новых друзьях в Москве, о Малом театре, о консерватории и т. п. Когда же братья заканчивают учение, он полон забот об их устройстве на службу, старается сделать все возможное, чтобы они были довольны жизнью. В его любви к ним есть что-то самоот-

²³ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 166.

²⁴ Там же, стр. 168 и 169.

²⁵ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1. М., 1922, стр. 40.

верженное, он заботится о том, чтобы они хорошо провели лето и отдохнули от учения. Не имея больших средств, сам постоянно нуждаясь, он старается помочь им материально.

Иное в отношениях к сестре. Любовь к ней, ее мужу Льву Васильевичу Давыдову и их детям заполняет место в его сердце, предназначенное для собственной семьи, которой у него никогда не было. Он нуждается в ласке и тепле семьи Давыдовых, где он принят как родной не только в семье зятя, но и старшими его родственниками. Он стремится в Каменку, мечтает проводить там каждое лето, в доме сестры ощущает покой и возможность отдохновения, необходимые при столь интенсивной творческой деятельности. Уже в 1868 году Чайковский думает, что в старости будет тихо и спокойно жить в деревне около любящей сестры. В письме к ней от 16 апреля 1868 г. он пишет, что в минуты, когда чувствует себя очень усталым, он мечтает о «какой-то блаженной, преисполненной тихих радостей жизни»²⁶, и эту жизнь он воображает себе возможной только близ семейства сестры. В другом письме (от 5 февраля 1870 г.) он говорит о потребности семейной жизни. «Я часто думаю об том, как я был бы счастлив, если б вы здесь жили или если б что-нибудь подобное было. Я чувствую сильную потребность в детском крике, в участии своей особы в каких-нибудь мелких домашних интересах — словом, в семейной обстановке»²⁷.

Чайковского очень любили в семье Давыдовых; одна из сестер зятя — Вера Васильевна Давыдова питала к нему большое чувство в течение нескольких лет. Александра Ильинична, видимо, очень хотела, чтобы любимый брат женился на Вере Давыдовой, которую очень ценила за душевные качества. Однако Чайковский не захотел этого брака. Отношения с Верой, к которой он имел лишь дружеские чувства, смущали его и иногда были причиной некоторого отдаления от Каменки.

Осенью 1868 г. Чайковский встретился с артисткой итальянской оперы Дезире Арто. Она была француженкой по происхождению, дочерью музыканта и ученицей Полины Виардо. В Москву Арто приехала уже известной артисткой, привлекавшей в равной мере прекрасным голосом и талантливостью актерского исполнения. Чайковский пленился артистической личностью Арто до самозабвения. Преклонение перед артисткой перешло в восхищение прелестной обаятельной женщиной, и так как Арто также очень нравился молодой композитор, то молодые люди решили пожениться. Но московские друзья Чайковского решительно восстали против этого брака. В особенности не хотел его Н. Г. Рубинштейн. В воспоминаниях Де Лазари приводятся его слова, сказанные Чайковскому уже после того, как помолвка была расторгнута и Дезире Арто вышла замуж за баритона труппы испанца Мариано Падилла Рамос: «Ну, не прав ли я был, когда говорил тебе, что не ты ей нужен в мужья? Вот ей настоящая партия, а ты нам, пойми, нам, России нужен, а не в прислужники знаменитой иностранки»²⁸.

²⁶ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 136.

²⁷ Там же, стр. 203.

²⁸ «Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества». М.— Л., 1940, стр. 58.

Возможно, что московские друзья Чайковского приняли какие-либо меры, чтобы развести влюбленных, возможно оказали (за спиной Чайковского) влияние на его невесту, которая изменила своему слову, даже не предупредив своего бывшего жениха.

По письмам к родным 1868 г. можно судить о том, как развивались отношения между Чайковским и Арто. Сперва в письме к брату Анатолию он пишет коротко: «Итальянская спера производит в здешней публике страшный фурор. Арто великолепная особа; мы с ней приятели». Через месяц он сообщает, что пишет для Арто речитативы к опере Обера «Черное домино», в которой она должна выступить. В ноябре письмо брату Модесту полно восхищения Арто как несравненной артисткой: «Если бы ты знал, какая певица и актриса Арто! Еще никогда я не бывал под столь сильным обаянием артиста, как в сей раз!» В декабре он признается тому же Модесту, что не писал ему потому, что все время посвящает «одной особе, которую я очень, очень люблю»²⁹. В конце года произошло объяснение и помолвка композитора и певицы. Чайковский посвятил Дезире Арто быстро завоевавший популярность фортепьянный «Романс» ор. 5, который часто исполнял в концертах Николай Рубинштейн.

В письме отцу от 26 декабря Чайковский сообщает о своей помолвке и излагает сомнения по этому поводу. Он пишет отцу о том, что говорят ему московские друзья, опасаящиеся потерять его в случае брака с французской-артисткой. «Подобно тому как она не может решиться бросить сцену,— пишет Чайковский,— я со своей стороны колеблюсь пожертвовать для нее всей своей будущностью, ибо не подлежит сомнению, что я лишусь возможности идти вперед по своей дороге, если слепо последую за ней». Далее он пишет: «С одной стороны, я привязался к ней всеми силами души, и мне кажется в настоящую минуту невозможным прожить всю жизнь без нее, с другой — холодный рассудок заставляет меня призадумываться над возможностью тех несчастий, которые рисуют мне мои приятели»³⁰.

Чайковский вновь встретился с Арто через двадцать лет (в 1887 г.) в Берлине, куда он приехал в качестве дирижера-гастролера. «Вчера был торжественный обед у Вольфа,— писал он брату М. И. Чайковскому,— на нем была Арто. Я был невыразимо рад ее видеть. Мы немедленно подружились, не касаясь ни единым словом прошлого. Муж ее, Падилла, душил меня в своих объятиях. Послезавтра у нее большой обед. Старушка столь же очаровательна, сколь и 20 лет тому назад»³¹.

В этот период возобновленной дружбы Чайковский написал шесть романсов на тексты французских поэтов ор. 65 и посвятил их своей бывшей невесте.

Встреча с Арто — наиболее значительное событие личной жизни Чайковского в первые годы его жизни в Москве. Другое, менее важное, но оставившее след в душе композитора — путешествие за границу летом 1870 г. Он поехал к больному ученику Владимиру Шиловскому. Чайков-

²⁹ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 146, 147.

³⁰ Там же, стр. 149—150.

³¹ П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. М., 1955, стр. 391.

ский выехал из России в середине мая и пробыл за рубежом до конца августа. За это время он посетил Берлин, пробыл три дня в Париже и около месяца жил в Содене; там лечился Шилловский. Остальное время путешественники провели в Швейцарии, где Чайковский был в первый раз. В письмах к братьям он описывает свои впечатления от путешествия³². Но как и впоследствии, пребывание за границей вскоре вызвало тоску по родине и желание поскорее вернуться домой.



Первые годы жизни в Москве — новый этап творчества Чайковского. Ученик становится художником. Поразительна быстрота и интенсивность развития творческого дарования композитора. За пять лет (с 1866 по 1870 г.) он создает 30 произведений, среди которых две оперы, четырехчастная симфония, две симфонических фантазии, увертюра, сборник из 50 обработок русских песен для фортепьяно в четыре руки, восемь вокальных произведений, 12 фортепьянных пьес, не считая переложений, переработок и сочинения музыкальных номеров к драматическим спектаклям. Но дело даже не в количестве; в первые годы жизни в Москве рождается своеобразный индивидуальный стиль Чайковского, вырабатывается своя творческая эстетика, обрисовывается основная направленность творчества. Пусть ему не все еще одинаково удастся и рядом с оригинальной и самобытной Первой симфонией возникает ординарная, хотя технически крепко сделанная «Датская увертюра»; пусть в непосредственном соседстве появляются незрелая, неровная фантазия «Фатум» и гениальная увертюра «Ромео и Джульетта». Лучшими своими произведениями этих лет Чайковский не только делает заявку на собственное видение и отражение мира в музыке, но и вносит в русскую музыку драгоценный вклад.

В эти годы еще нельзя говорить о равном интересе композитора ко всем жанрам и равном успехе его во всех видах музыкального творчества. Первые оперы Чайковского «Воевода» и «Ундина» еще не решили задачи создания собственного оригинального стиля в области музыкальной драмы. Сам композитор считал их впоследствии своими «оперными неудачами», произведениями, не выведшими его на верный путь оперного творчества. Первые опыты в оперном жанре были лишь началом сложного и трудного пути Чайковского-оперного композитора. Однако и они очень показательны для творческого облика молодого Чайковского: с одной стороны, создание русской бытовой оперы, опирающейся на народнопесенное творчество, с другой — романтической оперы на фантастический сюжет. Эти две тенденции типичны для данного этапа художественного развития Чайковского.

Процесс преодоления романтической эстетики и переосмысления приемов романтического стиля, подчинения их задачам реалистического искусства, типичный для всего московского периода творчества Чайковского, в первые годы его жизни в Москве выражается очень ясно. Романтические сюжеты

³² См. письма к братьям и отцу, написанные летом 1870 г. П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 219—229.

и необычные ситуации в операх и программных симфонических сочинениях воплощаются Чайковским с жизненной правдивостью; глубокий психологизм, внимание к истинности изображения чувств и страстей романтических героев придает произведениям Чайковского новое качество, отличающее их от произведений романтического искусства. Темы, часто встречающиеся в произведениях романтиков: человек и природа, любовь и смерть, искупление вины и т. п., в творчестве Чайковского приобретают иное значение.

В Первой симфонии, посвященной теме человека и природы, человека и окружающего его быта, композитор создает новое ее понимание, отличное от романтического. Природа не служит контрастным фоном, на котором возникает образ необыкновенного героя, обуреваемого страстями, полного раздирающих противоречий, и не является прелестной рамкой для идиллических настроений; в Первой симфонии природа составляет органическую часть жизни, без которой немислимо существование человека. Образ «героя» симфонии не отделим от образа окружающей его природы и быта. Сама концепция симфонии выдвигает на первый план не исключительное, необычайное, но поэтизирует окружающую жизнь и быт.

В «Ромео и Джульетте», трагедийном произведении, вдохновленном гением Шекспира, Чайковский создает драму борьбы жизнеутверждающего начала (в образе любви) и противоположной ему губительной силы (олицетворенной в образе вражды семейств). Ни необычная обстановка драмы, ни исключительность ее ситуаций не стали в центре произведения. В этом своем раннем сочинении на тему о любви и смерти композитор воплотил столь типичную для него впоследствии концепцию о победе сил жизни даже в самой смерти, в самой гибели. Острота и сила обобщенности «Ромео и Джульетты» подымает увертюру-фантазию высоко над всеми сочинениями Чайковского этих лет. Здесь композитор смотрит далеко вперед.

Трудно судить с полной компетентностью об уничтоженной опере «Ундина». Однако сохранившиеся фрагменты и то, что известно о ней из высказываний композитора, позволяют предположить, что и здесь тема искупления любовной измены смертью, связанная с темой непоколебимо верной любви, была воплощена с исключительной искренностью лирического чувства, отражения человеческих страстей.

Вторая сторона, не менее типичная для творчества Чайковского этих лет, — пронизанность его произведений народными образами. Опора на народнопесенные темы и жанры в симфонических и фортепьянных сочинениях, опора на бытовой романс в вокальной лирике приводят к накоплению национальных и реалистических элементов музыкального стиля в сочинениях молодого Чайковского. Не случаен его интерес к обработкам народных песен, его заинтересованность вопросами претворения народной музыки в профессиональной, использование ее в сложных формах.

Шестидесятые годы явились этапом, предшествующим широкому и всестороннему прониканию народных образов в сочинения Чайковского разных жанров. В первой половине 70-х годов эта тенденция достигает наивысшего развития и переходит в иную стадию — стадию органического взаимопроникновения жанрового и лирического начал и «лиризации» жанра.

В первые годы московского периода жизни и творчества складывается индивидуальный творческий почерк композитора, вырабатываются типичные, характерные для него в дальнейшем приемы построения мелодии, приемы гармонического развития, методы формообразования. И уже в ранних сочинениях композитор проявляет себя как новатор, в творчестве которого новое рождается на основе глубокого усвоения классики. Как пронизательно впоследствии заметил Г. А. Ларош, уже тогда в Чайковском проявилось «то счастливое равновесие между „исканием новых путей“ и инстинктивной привязанностью к классической традиции, которое именно и дает художнику силы на самые смелые новшества, на прочные и действительные завоевания»³³.

Новое содержание, новая трактовка тем и сюжетов произведений заставляют Чайковского искать новые формы и новые пути для их воплощения. Отсюда новизна построения формы сонатного *allegro* в «Ромео», отсюда отклонения от традиционного симфонического цикла в Первой симфонии, отсюда новые приемы инструментовки и смелость гармонических планов. В опере, где композитор чувствовал себя менее уверенно, чем в области инструментальной музыки, он еще близок к романтической традиции, к установившимся оперным формам и приемам музыкальной драматургии. Оперное новаторство пришло несколькими годами позже.

В первых произведениях Чайковского очень заметна их связь с музыкальной средой, в которой они возникли. В особенности это относится к произведениям малой формы, создавая которые, композитор не ставил перед собой каких-либо ответственных художественных задач. Фортепьянные сочинения и романсы молодого Чайковского тесно связаны с музыкальным бытом его времени. И в то же время в каждом из этих маленьких сочинений выступает индивидуальность композитора, проявляющаяся в отдельных деталях музыкального языка, в углублении лирического элемента, в поэтичности и страстности, которыми проникнуты эти произведения. Уже чувствуется, что автором их является гениальный художник, расправляющий крылья для полета к вершинам подлинного искусства.

Симфония „Зимние грезы“

Первое произведение, созданное Чайковским по переезде в Москву, открыло новый период его творческой деятельности и положило границу между ученичеством и подлинно художественным творчеством. Это была Первая симфония, названная композитором «Зимние грезы».

Начало нового пути было трудным, но многому научило Чайковского и многое дало ему как человеку и художнику. М. И. Чайковский пишет, что «ни одно произведение не давалось ему ценой таких усилий и страданий»³⁴, как Первая симфония.

³³ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 19.

³⁴ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 248.

Начало сочинения Первой симфонии связано с поездкой в Петербург, где композитор в конце марта 1866 г. прожил две недели. А в мае эскизы симфонии были в основном готовы, так как в письме к сестре А. И. Давыдовой от 7 июня Чайковский сообщает, что начал оркестровать симфонию³⁵. Лето 1866 г. Чайковский провел на даче под Петергофом, где жила свекровь его сестры, вдова декабриста А. И. Давыдова с дочерьми. Вместе с ними поселился и Модест Ильич, которому тогда было 16 лет, а Илья Петрович Чайковский жил в той же местности в десяти минутах ходьбы от дачи Давыдовых³⁶. Этим же летом Чайковский совершил вместе с Апухтиным небольшое путешествие к берегам Ладожского озера и посетил остров Валаам. Древний монастырь, известный уже в X в., окруженный множеством скитов, разбросанных по многочисленным островам Ладожского озера, суровая красота природы: скалы, густые хвойные леса, иногда сменяющиеся живописными долинами, ширь величественного озера,— произвели на композитора, по словам М. И. Чайковского, «неизгладимое впечатление».

В своих воспоминаниях о лете 1866 г. М. И. Чайковский подчеркивает, что Петр Ильич был задумчив и озабочен. «Днем он стал чаще прежнего совершать прогулки в одиночестве, отказываясь от моей компании, что меня очень обижало, и проводил время со всеми нами только по вечерам»³⁷. Причиной омраченности молодого композитора была симфония, которая долго ему не удавалась. Чайковский работал над ней не только днем, но и по ночам, в результате чего его нервная система совершенно расстроилась.

Впоследствии Чайковский писал брату Модесту Ильичу: «Вспомни, до чего я расстроил себе нервы в 66-м году на даче Мятлева оттого, что коптел над симфонией, которая не давалась,— да и только»³⁸.

Поправившись после нервного заболевания, композитор вернулся к своему труду, но боязнь, что болезнь повторится, по словам М. И. Чайковского, «на всю жизнь отучила его от ночной работы. После этой симфонии ни одна нота из всех его сочинений не была написана ночью»³⁹.

Из-за болезни, помешавшей закончить симфонию летом, Чайковский завершил партитуру только в ноябре, уже будучи в Москве. Но перед возвращением в Москву, еще не окончив работу, он решил показать новое произведение своим бывшим учителям по Петербургской консерватории А. Г. Рубинштейну и Н. И. Зарембе, чтобы выслушать их советы и оценку. Симфония не понравилась строгим судьям. Такое отношение к его сочинению оскорбило молодого композитора, считавшего в душе, что далеко не все в услышанной им критике справедливо, и послужило началом охлаждения Чайковского к А. Г. Рубинштейну. Все же он решил переделать симфонию и усердно работал над партитурой по приезду в Москву.

Сразу же после окончания симфонии он получил срочный заказ: написать «Торжественную увертюру на тему датского гимна» по случаю

³⁵ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 113.

³⁶ А. И. Чайковский гостил у сестры в Каменке.

³⁷ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 247.

³⁸ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 388.

³⁹ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 248.



Дезире Арто в одной из оперных ролей. 60-е годы



П. И. Чайковский. 1863—1864 гг.

ожидавшегося приезда в Москву наследника с женой — датской принцессой. Увертюра была закончена 12 ноября⁴⁰.

Вторая редакция партитуры симфонии была снова представлена композитором на суждение Рубинштейну и Зарембе и снова не была одобрена. Лишь вторая и третья части цикла были признаны достойными исполнения. 10 декабря 1866 г. Н. Г. Рубинштейн в пятом симфоническом собрании Московского отделения РМО исполнил скерцо из Первой симфонии. Николаю Рубинштейну, в отличие от его брата, понравилась музыка симфонии, и 6 февраля 1867 г. он исполнил *Adagio* и скерцо в Петербурге. Полностью вся симфония была исполнена под управлением Н. Г. Рубинштейна только 3 февраля 1868 г. в Москве. Вопреки мнению петербургских учителей Чайковского симфония очень понравилась публике, и автора много раз вызывали. Первый настоящий большой успех обрадовал и окрылил Чайковского. Но восторженный прием его произведения московской публикой не скрыл от взыскательного автора ряд моментов, не удовлетворивших его. По собственному признанию Чайковского, он тогда же решил кое-что переделать в симфонии. Но выполнил это намерение только в 1874 г., и в этой, третьей по счету редакции партитура и четырехручное переложение были изданы Юргенсоном в 1875 г. В этой редакции Первая симфония Чайковского исполнялась при жизни автора и теперь известна всему миру; она стала одним из популярных симфонических произведений.

Чайковский любил свою Первую симфонию, хотя признавал ее недостатки. «Не знаю, известно ли Вам это мое сочинение,— писал он о симфонии Н. Ф. фон Мекк в 1883 г.,— хотя оно во многих отношениях очень незрело, но в сущности содержательнее и лучше многих других, более зрелых»⁴¹.

«Симфонию эту я очень люблю»,— признается он и в письме к П. И. Юргенсону в 1886 г.⁴².

⁴⁰ «Торжественная увертюра на тему датского гимна» не представляет собой большого художественного интереса, хотя в ней проявилось растущее мастерство Чайковского-симфониста. Композитор использовал в ней темы датского и русского государственных гимнов. Датская тема служит главной партией *Allegro*, а тема русского царского гимна проходит в коде. К достоинствам увертюры следует отнести, однако, не эти обязательные для официального сочинения мелодии, а поэтичную лирическую побочную партию, в которой есть интонации, типичные для индивидуального стиля Чайковского. На торжествах в честь наследника в апреле 1867 г. увертюра не исполнялась, по-видимому, вследствие «вольной» интерпретации мелодии русского гимна Чайковским, изложенной в начале коды в миноре. Однако увертюра была исполнена в Москве задолго до торжества в благотворительном концерте под управлением Н. Рубинштейна 29 января 1867 г. Чайковский, видимо, сохранил хорошее впечатление от своего произведения.

Четырехручное переложение увертюры было издано в 1878 г., а партитура в 1892 г. В связи с изданием партитуры «Датской увертюры» композитор писал Юргенсону: «...думаю, что выйдет вещь *репертуарная*, ибо она, помнится, очень эффектна, а по качеству музыки куда лучше *1812 года*» (см. П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2. М., 1952, стр. 244). Однако «Увертюра» не стала репертуарным произведением.

⁴¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III. М., 1936, стр. 235.

⁴² П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2, стр. 40.

К середине 60-х годов, когда появилась Первая симфония Чайковского, русская симфоническая музыка насчитывала небольшое количество произведений. Развитие русской инструментальной музыки в конце XVIII и первой половине XIX в. было подготовительной ступенью к ее классическому периоду, который начинается с «Вальса-фантазии», «Камаринской» и «Испанских увертюр» Глинки. Симфоническое творчество Глинки было новым этапом европейского симфонизма, оно оказало решающее влияние на последующую русскую инструментальную музыку. Чайковский еще до переезда в Москву хорошо знал произведения Глинки и многое почерпнул из них. Оказали определенное воздействие на его музыкальное развитие и симфонии Бетховена, а также Мендельсона и Шумана.¹

Но в Первой симфонии, как ни в одном из предшествовавших ей ученических сочинений, отразилась творческая индивидуальность композитора, своеобразие его творческого почерка, присущее ему музыкальное мышление. В этом смысле Первая симфония имеет очень важное значение в симфоническом творчестве Чайковского. Как оригинальная, талантливая русская симфония она сыграла большую роль в русской музыке.

В Первой симфонии Чайковский создал новый тип симфонического цикла, который впоследствии развил в других своих симфониях. Жанр лирической симфонии, типичный для романтиков, получил в творческом temperamente Чайковского новое, своеобразное толкование. При чертах внешнего сходства симфонии «Зимние грезы» с произведениями Мендельсона и Шумана (поэтизация окружающего быта, внедрение лирического начала в жанровое) образное содержание Первой симфонии Чайковского иное, чем у них. Даже если сравнивать ее с близкими по теме «симфониями путешествия» Мендельсона — «Шотландской» и «Итальянской», можно ясно почувствовать различие между ними. Обе симфонии Мендельсона отразили в музыкальных образах впечатления молодого композитора от природы и быта чужих стран. Музыкальные картины жизни Шотландии и Италии сменяются лирическими интермеццо, отражающими личные чувства, как бы воспоминания автора о дорогой родине.

В симфонии Чайковского вся система музыкальных образов удивительно органична и внутренне едина. Обычно содержание ее связывают с классической темой русской поэзии — дорогой. Название указывает на то, что композитор был вдохновлен образами зимней русской природы. Как большинство людей, родившихся и проводивших детство в суровом приуральском крае, Чайковский любил зиму, легко переносил холод. В его глубоком восхищении зимней природой, возможно, играли роль детские впечатления. Композитор ощущал в зимнем пейзаже что-то особенно русское, родное. Когда ему случалось проводить зимние месяцы за границей — во Франции или в Италии, он всегда тосковал о русской зиме, которая становилась для него символом родины.

Однако содержание Первой симфонии более широко и многогранно: в музыке отразились не только впечатления и мечты, навеянные природой, — в ней открылась глубокая и сложная душевная жизнь молодого музыканта.

Симфония была первым крупным произведением Чайковского, она была создана им «на пороге к делу», в начале многообещающей и манящей жизни «свободного художника». И может быть, контраст финала по отношению к двум первым частям можно толковать как контраст между мечтаниями, надеждами, предположениями о жизни и самой жизнью. В этом контрасте нет пока ничего драматического, он лишь показывает две различные стороны одного явления — начала творческой жизни молодого композитора, одаренного необычайным воображением, уносящим его к идеальным представлениям о жизни, и в то же время страстно влюбленного в жизнь, какова она есть, во всех ее порой грубоватых и противоречивых проявлениях.

Первая симфония — произведение, полное юношеского пыла и надежд, в ней отразились характерные черты Чайковского-художника: страстность отношения к предмету творчества и любовь к самому процессу воплощения жизненных впечатлений в музыкальных образах. Отсюда те пленительные качества симфонии, которые очаровывали слушателей в прошлом веке и продолжают неудержимо привлекать к ней сердца многих людей в наше время.

Качественное различие между Первой симфонией и ученическими сочинениями очень велико, несмотря на небольшой промежуток времени, разделяющий их появление на свет. Первая симфония намного значительнее всех предшествующих сочинений и по содержанию и по мастерству выполнения; это относится к тематизму, к своеобразию формы, к музыкальному языку в целом. Произведение свидетельствует о необычайно быстром возмужании таланта молодого композитора.


Симфония в четырех частях написана для классического состава оркестра (без тромбонов и тубы в трех первых частях, без арфы и других декоративных инструментов), но тембровое развитие музыки настолько интересно и значительно, что оркестровка ее является выразительным средством наряду с мелодическим и гармоническим языком.

Первая часть симфонии названа «Грезы зимнею дорогой». Это побудило музыковедов детально разбирать образы применительно к заглавию и давать им программное истолкование. Сравнения первоначального тремоло скрипок со звоном дорожного колокольчика, мелодии флейты, удвоенной двумя октавами ниже фаготом, — с песней ямщика имеют свои основания, однако они не полностью раскрывают сущность музыки первой части, лирической по характеру, содержащей развитие музыкальных образов. Особенность первой части в том, что камерный, «тихий» вначале образ, возникающий в главной партии, в дальнейшем приобретает широту и даже грандиозность. Широта симфонического развития в сочетании с камерно-лирическим характером образов заставляет воспринимать первую часть симфонии как большое полотно.


Главная партия «задает тон» всей части, в ней изложена основная мысль, развит музыкальный образ, определяющий содержание музыки. Главная партия не имеет подчеркнутой границы, она мягко переходит в побочную партию (причем реприза темы служит связующей).

Основная тема главной партии — песенная мелодия, которую исполняют флейта и фагот на фоне тремоло скрипок. Мелодия родственна народной, хотя найти для нее полную аналогию среди народных напевов нельзя. Наличие трихордных попевок, ровность ритмического развертывания сближают мелодию с народной песней. Отдельные интонации темы можно встретить в различных народных песнях, например в песне «Как у месяца золоты рога»:

Allegro tranquillo



Медленно



Как у ме - ся - ца зо - ло - ты ро - га .

Кроме этой темы, в главной партии имеет большое значение контрастный образ, рождающийся из мотива флейт. Вторая тема, хроматическая, сухо-вато-«колючая», в противоположность песенной первой представляет собой чисто инструментальный мотив:

[Allegro tranquillo]



Из сопоставления контрастных тем рождается разработочный раздел главной партии, приводящий к кульминации. В кульминации главной партии изменены обе темы: первая теряет свой песенный характер и звучит патетически-декламационно; вторая из скерцозного мотива превращается в «богатырский клич». Остроту усиливает триольный мотив-возглас духовых, как бы стремящийся разбить мерность двудольного ритма музыки. Полиритмический характер, яркая гармонизация, расширение диапазона — все это активизирует лирический образ. Затем появляется контрапунктирующая нисходящая хроматическая линия низких струнных, благодаря чему образуются два мелодических направления — восходящее и нисходящее. Этот прием, данный здесь в неразвитом виде, впоследствии станет одним из любимых приемов Чайковского в кульминации:

[Allegro tranquillo]



Побочная партия первой части неоднократно переделывалась автором. Со слов Н. Д. Кашкина, известно, что в самой первой редакции симфонии была другая побочная партия, не понравившаяся Н. И. Зарембе, и что композитор заменил ее новой. В окончательной редакции 1874 г. Чайковский пересочинил еще раз побочную партию. Кашкин пишет, что первый вариант темы нравился и самому композитору и Кашкину «своим контрастом с первой темой», но когда Чайковский, работая над последней редакцией, захотел вспомнить ее, усилия оказались тщетными⁴³. Отсюда можно сделать вывод, что последний вариант побочной темы в какой-то мере близок самому первому. Второй вариант сохранился совершенно случайно, благодаря ошибке издателя П. И. Юргенсона⁴⁴.

Мысль Н. И. Зарембы о необходимости смягчения контрастности главной и побочной партий, о желательной гладкости перехода отразилась в характере второго варианта побочной темы, менее интересного и индивидуального, чем общеизвестный вариант. Тема имеет чисто инструментальный

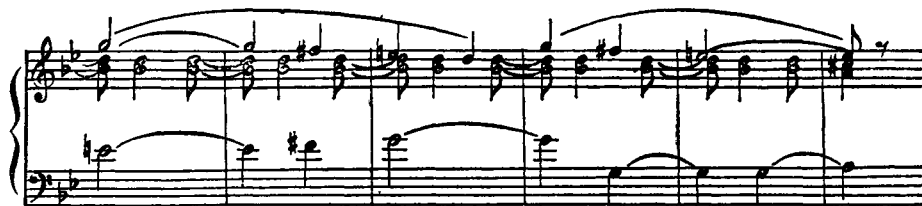
⁴³ Н. Д. К а ш к и н. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 35.

⁴⁴ В письме П. И. Юргенсону от 15 апреля 1886 г. из Тифлиса Чайковский выражает свое возмущение по поводу партитуры Первой симфонии, присланной в Тифлис Ипполитову-Иванову, который собирался ее исполнить: «Ты присылаешь Иванову Первую симфонию с вклееными в нее местами, которые я уничтожил при коренной переделке в 1874 г. Т. е. всю ту гадость, которую я выбросил, ты теперь тщательно возобновляешь. И откуда ты взял эти выброшенные места?» (см. П. И. Ч а й к о в с к и й. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2, стр. 39—40). Этот экземпляр партитуры с вклейками был найден в 1950 г. в библиотеке Московской консерватории Д. В. Житомирским, который определил идентичность его с описанным в цитированном письме Чайковского Юргенсону. См. статью Д. В. Житомирского «Ранняя редакция „Зимних грез“» («Советская музыка», 1950, № 5, стр. 65). В приложении к тому 15а «Полного собрания сочинений Чайковского» приведена эта редакция побочной партии.

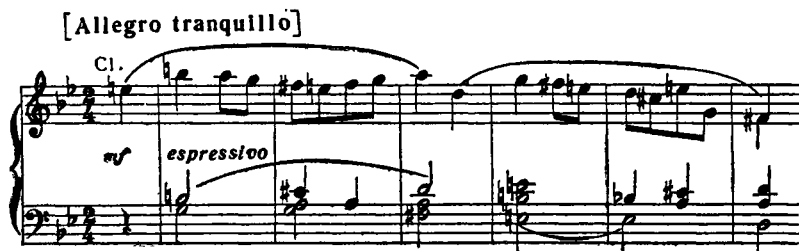
стиль и складывается из проведения малоразвитой мелодии скрипок и оstinатного мотива басовых голосов, интонирующих мотив, родственный первой теме главной партии:

[Allegro tranquillo]

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system includes the marking "p dolce". The music features a slow, flowing melody in the treble and a rhythmic, ostinato-like pattern in the bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.



Контраст главной и побочной партий в этой редакции сглажен, и композитор, считая это недостатком, в окончательной редакции создал новую тему, контрастирующую главной, хотя и не выходящую из круга образов и настроений первой части. Тема побочной партии в окончательной редакции (соло кларнета) — песенная мелодия, развертывающаяся из выразительной фразы восходящей квинты с последующим заполнением. Обаяние этого простого нежного образа в большой мере связано с ладовой стороной: мелодия начинается со II ступени ре мажора и по началу воспринимается слухом как ми-минорная:



Развитие побочной партии основано на принципе свободной вариационности; появляется целый ряд ее вариантов, которые проходят в различных голосах оркестра. Мелодия звучит все более мягко и поэтично, последние такты побочной партии как бы растворяются в нежной тихой звучности, завершаясь протянутой паузой. После этого снова появляется главная тема. Это — стихия бурного движения с острым «позваниванием» перекликающихся деревянных духовых. Экспозиция завершается ярким tutti, расширяющим форму и придающим ей масштабность, широту и размах. Однако лирическая струя не иссякает и здесь: завершающее проведение темы заключительной партии (квартет валторн на фоне низких струнных) звучит убаюкивающе. Этот же вариант, перенесенный в си минор, начинает разработку.

В разработке главная партия приобретает новые черты. Разработка имеет форму, типичную для будущих симфонических разработок Чайковского: она состоит из крупных разделов, своеобразных «волн». Здесь таких «волн» три: раздел лирический разрабатывает главную партию в си миноре, он сменяется драматическим, после которого следует кульминация и спад с общим торможением активного развития в переходе к репризе. В первом

разделе можно отметить в качестве будущего типичного приема Чайковского ритмическую разработку, сочетание мотивов двудольной первой темы с триольным ритмом контрапунктирующих голосов и постепенное внедрение более мелких длительностей (шестнадцатых). Во втором разделе свободное полифоническое развитие усиливается, тональное движение устремляется от си минора к бемольным тональностям, звучность становится громче, включаются духовые, молчавшие в начале разработки. Напряженная подготовка подводит к кульминационному разделу разработки — триольным возгласам медных, сочетающихся с проведением первой темы главной партии у струнных. Тема изменена: она идет в мажоре, отчего образ приобретает героические черты; мелодическая напевность уступает место патетической декламационности. Этот раздел отчасти предвосхищает разработку Четвертой симфонии с неподвижно мрачной темой фатума и драматическим изложением главной партии.

Общий план разработки первой части Первой симфонии напоминает план развития экспозиции главной партии с кульминацией на фанфарном триольном мотиве и поворотом к драматизированной репризе первой темы.

Реприза *Allegro* не особенно отличается от экспозиции, но развернутая кода — своего рода вторая разработка. Кульминацией коды служит драматическое проведение основной темы главной партии, после чего наступает спад напряжения. Часть заканчивается тихим элегическим проведением главной партии (флейта и фагот), чуть слышно звучит и вторая тема, замирая в нижнем регистре оркестра. Обрамление части темой главной партии придает музыке эпический оттенок, как бы открывая и потом вновь закрывая лирический дневник молодого путешественника.

Allegro Первой симфонии очень показательны для симфонического стиля Чайковского, хотя оно и написано в самом начале творческого пути композитора. Наиболее характерные его черты, впоследствии ставшие типичными для симфонизма Чайковского, — широкая разработка главной партии уже в пределах экспозиции *Allegro*, обособленность побочной партии, общий подъем и расширение к концу экспозиции. Характерными свойствами являются и построение разработки крупными разделами с постепенно усиливающимся напряжением звучности и ясно выраженным тяготением к кульминации, длительность кульминационного раздела и внутренняя его обостренность, существенное изменение образов в разработке по сравнению с экспозицией. Чрезвычайно типична для Чайковского большая кода, заменяющая вторую разработку, где в кульминации снова появляется главный музыкальный образ.

Все это доказывает, что уже в первом большом симфоническом произведении Чайковский нашел не только индивидуализированный тематизм, но и свою манеру построения формы, свой способ сопоставления образов, симфонический метод, который он широко развил в последующем творчестве.



Вторая часть Первой симфонии — *Adagio cantabile ma non tanto* — одно из высших вдохновений молодого Чайковского; не даром его строгие критики — А. Г. Рубинштейн и Н. И. Заремба — не нашли возможным осудить

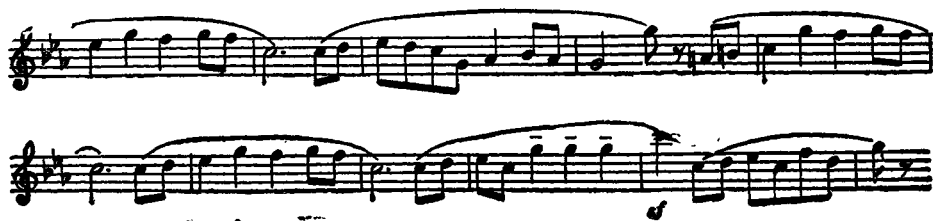
музыку этой части. Во второй части в полной мере выявились замечательное мелодическое дарование Чайковского, быстрота созревания гения молодого композитора.

Вторая часть симфонии посвящена северной природе, композитор дал ей название «Угрюмый край, туманный край». Музыка здесь проникнута личным чувством, это не нарисованный звуковыми красками пейзаж, но горячая лирическая исповедь художника, восторженно созерцающего природу. *Adagio* отличается широким симфоническим развитием, глубиной и силой лирического чувства. Как уже говорилось, проблема человека и природы ставится здесь и разрешается не в духе излюбленного романтиками противопоставления спокойной радостной природы мятущейся душе человека, не в идиллически-пасторальных тонах; здесь выражено исконно русское ощущение неразрывной связи человека и природы, при которой душа как бы сливается с созерцаемой природой. Чувство восторга перед красотой окружающего мира воплощено не только как сокровенное движение души, но и как часть жизни человека, без которой он не может существовать.

Уже первый образ, возникающий во вступительном разделе *Adagio*, основан на теме природы. Это — «тихий вечер на берегу Волги» из юношеской увертюры «Гроза». Тема получает здесь широкое развитие. Особенностью ее является лад, колеблющийся между ми-бемоль мажором и до минором, что придает музыке характер переменности, неустойчивости; также интересна фактура, насыщенная мелодическими голосами, то сближающимися, то расходящимися терциями. Нежная акварельная звукопись готовит основную часть *Adagio*.

Основой второй части служит замечательная песенная тема, протяженностью в двадцать тактов медленного темпа — один из самых выразительных образов симфонии. Мелодию исполняет солирующий гобой, его «пастушеский» тембр создает настроение светлой душевной печали. Постепенное развертывание песенной мелодии свидетельствует об умении молодого композитора придать теме широкое дыхание. Главный мотив близок интонациям, часто встречающимся в протяжной русской песне. Диапазон темы постепенно расширяется, основной мотив варьируется. Кульминацией развития мелодии из основного мотива служит последняя фраза, в которой легко узнать вариант основного мотива; это декламационный оборот с подъемом к верхнему звуку диапазона — до (мелодия модулирует из ми-бемоль мажора в до минор):





Ряд народных песен интонационно близок теме Чайковского ⁴⁵:



Народный колорит музыки создается также переменностью лада, фактурой с мелодическими подголосками, «ответвляющимися» от главного голоса. Это — мелодия фагота, мелодия концертирующей флейты, вызывающая ассоциацию с пением лесных птиц. Мелодии развертываются на «дышащем»

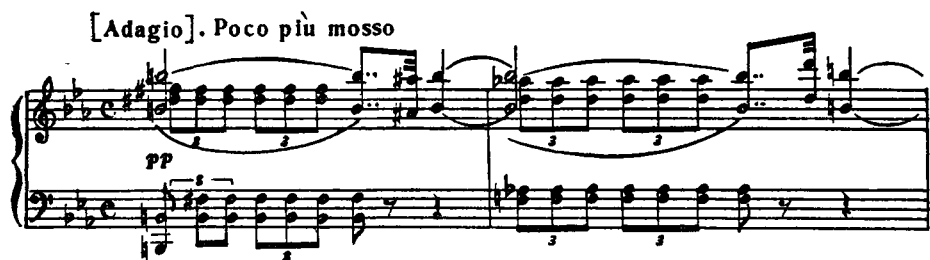
⁴⁵ Песня «Ой, долга ты, ночь осенняя» — из сб. «Русские песни» (М., 1956, стр. 17); песня «Не шуми ты, мать зеленая дубровушка» — из сб. Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина «Русские народные лирические песни» (М., 1956, стр. 360); песня «Злы татарченки» — из кн. Т. В. Поповой «Русское народное музыкальное творчество» (вып. 2. М., 1956, стр. 12, автором взята из неопубликованного собрания Н. Пальчикова).

фоне струнных. Уже в этом раннем сочинении Чайковский использует тембовую окраску деревянных духовых инструментов для создания лирического образа.

Adagio монотематично. Раздел, который можно условно назвать побочной партией, основан на теме, образовавшейся из интонационного ядра главной, изложенной в ля-бемоль мажоре. Эта мелодия звучит энергично и страстно:



Кульминацией побочной партии являются поэтичные мотивы-зовы, вызывающие представление о крике птицы в лесной чаще и откликающемся эхо:



Главная и побочная партии сливаются в единый образ. После небольшой разработки наступает динамическая реприза. Она начинается с побочной партии в главной тональности. Общее нарастание приводит к центральной кульминации второй части — репризе главной партии. Это третье по счету проведение темы поручено мужественному и благородному тембру солирующей валторны. В нем выражена огромная сила внутренней патетики, заключенная в теме, ее эмоциональная накаленность и декламационная выразительность. К моменту наивысшей кульминации музыка приобретает скорбно-патетический характер — чувство восторга и преклонения перед красотой природы достигает такой силы, что приносит не только радость, но и боль.

Вторая часть Первой симфонии — ранний пример замечательной органичности симфонического мышления Чайковского. Целостность этой части, созданная благодаря интонационному единству всех разделов формы, постепенность и мягкость тонально-гармонического и ладового развития,

сочетание сонатного принципа с вариационным выделяют эту часть как лучшую и наиболее совершенную по мастерству в цикле. *Adagio* занимает в симфонии положение лирического центра.

Третья часть симфонии — скерцо — переводит из мира лирических образов в область характеристического арабеска и танцевально-жанровой музыки. В противоположность двум первым частям цикла композитор не дал этой части названия, но в круг ее образов включаются и образы домашней жизни и быта. На такое толкование наводит средняя часть скерцо — опоэтизированный бытовой вальс; можно предположить, что в трио возникает картина зимнего вечера у домашнего очага с веселыми играми и танцами молодежи. Может быть, она связана с воспоминаниями композитора о раннем детстве, о жизни в старом, воткинском доме в кругу дружной любящей семьи.

Обрамление поэтической картины составляют крайние разделы скерцо, заимствованные из фортепьянной сонаты до-диез минор. По-видимому, композитор ценил свое раннее фортепьянное сочинение и решил использовать его в оркестровом звучании. Транспонированные в до минор крайние части скерцо сонаты почти совсем не изменены Чайковским. Причудливый капричный облик главной темы с ее острым ритмом, с чередованием «топтанья» на месте и стремительного движения, видимо, ассоциировался у композитора с «зимними» настроениями, может быть, с неумолчной песенкой зимней вьюги или с образом взметаемых с земли снежных вихрей. В инструментовке Чайковский подчеркнул контрастность «внутренних токов». Основная тема — первый восьмитакт «арабеска», изложенный четырьмя самостоятельными голосами (исполняют первые и вторые скрипки *divisi*); второй, контрастный восьмитакт, вводящий неустойчивый элемент, инструментован деревянными на фоне легких *pizzicato* низких струнных. Этот же прием переключки струнной группы с деревянной развит в разработочном построении первого раздела скерцо; реприза темы изложена в первоначальной инструментовке. Тембровая «раскраска» скерцо усиливает фантастический, причудливый характер музыки; в то же время звенящие тембры деревянных, в особенности острые стаккато у флейт, ассоциируются со звоном путевого колокольчика. Может быть, путешествие продолжается и игра воображения, навеянная дремлющему путнику вьюгой, не мешает слышать бубенчик тройки, мчащей сани по дорожным просторам? Вступительные такты трио (виолончели и контрабасы) как бы проводят границу между первым и средним разделами, открывая картину совершенно другого рода. Приснилась ли путнику эта мирная картина зимнего праздника или он случайно увидел в окне дома, мимо которого проезжал, кусочек чужой жизни, все равно — образы мирного семейного быта созданы с большой теплотой и нежностью.

Может быть, в контрастности крайних частей скерцо и его трио отразилось одно из первых детских впечатлений композитора. М. И. Чайковский рассказывает, что в воспоминаниях Петра Ильича сохранилась поездка с матерью и родственницей на Сергиевские воды в 1845 г.: «Особенно ярко за-

помнилось ему, как по дороге туда, после долгого и скучного поздним вечером пути, они подъехали к освещенному помещицкому дому и прогостили несколько дней у одной родственницы Александровны. Впечатление уютного, светлого домика после страхов и скуки ночной езды так глубоко врезалось в его воображение, что, по собственным его словам, было зародышем той сильной любви к деревенской жизни, которая никогда его не оставляла»⁴⁶.

В скромной непритязательности мелодии вальса выражена поэзия тихой жизни у семейного очага. Мелодия эта очень несложна; она состоит из звуков, входящих в аккорды тоники и доминанты ми-бемоль мажорного лада с проходящей VI ступенью; она однотипна по ритму, содержит четыре коротких фразы, отвечающие друг другу попарно: вторая — первой, четвертая — третьей. Мелодия гармонизована очень просто, только лишь аккордами тоники и доминанты. Инструментовка изящна и подчеркивает своеобразную фактуру вальса, несколько напоминающего механическую музыку (может быть, здесь отразились воспоминания о вогкинской оркестровке?):



В развитии этой простой темы Чайковский применяет два приема: мелодическое развитие, несколько изменяющее ее характер, — тема становится более лиричной с оттенком элегичности, и варьирование (главным образом, оркестровое) первоначального изложения. Диапазон мелодии значительно расширяется, она теряет неторопливую плавность движения, становится окрыленно-стремительной. Новое качество усиливается в среднем разделе вальса; мелодия разворачивается, бурно устремляясь к кульминации. Здесь Чайковский употребил тонкий выразительный прием, дающий эффект порыва, как бы не находящего своего разрешения.

Постепенное усиление лирического начала, простирающегося в развитии танцевальной темы, очень типично для Чайковского в будущем; в его творчестве отсутствуют объективные зарисовки картин жизни и всегда очень сильно ощущается личное отношение композитора к привлекаемому его внимание жизненному явлению.

Интересна и оригинальна кода скерцо, в которой использован прием полиритмии: на фоне оstinатного ритма литавр, заимствованного из главной темы скерцо, у струнных проходит вальс, но в миноре; он звучит «невесомо», как исчезающее воспоминание.

⁴⁶ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 29.

Заканчивая характеристику третьей части симфонии, необходимо отметить существенный момент — большую, чем в двух первых частях, отделенность «субъекта» от «объекта», т. е. более заметное различие между личным психологическим началом и созерцаемыми образами окружающей действительности. Это несколько не снижает лирической ценности скерцо, но в какой-то мере подготавливает восприятие финала симфонии.

Во многих статьях и музыковедческих работах подчеркивается, что финал Первой симфонии не удался композитору, что эта часть внесла разнотильность в цикл, что музыка финала по художественному качеству значительно уступает первым трем частям⁴⁷. Мнение, что финал Первой симфонии — наименее интересная часть цикла, прочно прижилось в профессиональных музыкальных кругах. Однако этот вопрос представляется нам в достаточной мере сложным, и, чтобы попытаться решить его, необходимо остановиться на ряде моментов, вытекающих из общей характеристики финала и анализа его строения и развития.

Финал Первой симфонии играет важную роль в общей концепции симфонического цикла. И тематизм его, и фактура, и колорит свидетельствуют о намерении композитора создать музыку массового характера, контрастную предшествующим частям. Шумный, несколько «пестрый» финал вводит много новых образов и настроений. Очень возможно, что предположение Ю. Кремлева о воздействии на финал впечатлений Чайковского от шумной уличной жизни Москвы во время ярмарочной сутолоки, правильно⁴⁸. В финале композитора занимают не столько личные настроения и чувства, сколько жизнь народа, взятая в бытовом аспекте.

Сама идея противопоставления массовых образов финала лирическим частям, проникнутым личным началом, не была изобретением Чайковского. Истоки ее ведут к симфонизму Бетховена, так как именно у Бетховена идея «личность и народ» приобрела центральное значение и выразилась наиболее полно и совершенно в классический период истории мирового симфонизма. Эта основная тема творчества Бетховена в различных аспектах разворачивается в идейно-художественных концепциях его героических симфоний; третьей, пятой, седьмой и девятой. Но герой Бетховена отличается от героя искусства середины XIX в. Это человек-титан, вождь народа, олицетворяющий собой стремительное движение народных масс к свободе. И поэтому образ героя Бетховена, созданный в первых частях его цикла, не противоположен образу народа, которому посвящены финалы цикла. У Бетховена трагический конфликт вытекает не из противоречия отдельного человека и народа, и драма Девятой симфонии, венчаемая великой победой, говорит о единстве борьбы человека и человечества за свободу и радость. В искусстве же романтиков тема «человек и народ» почти всегда разрабатывалась как тема противопоставления гордой одаренной личности — массе. Иначе нельзя

⁴⁷ См. например, И. Г л е б о в (Б. В. А с а ф ъ е в). Инструментальное творчество Чайковского. Пг., 1922, стр. 18; Л. Д а н и л е в и ч. О симфонизме Чайковского. «Советская музыка», 1940, № 5—6, стр. 40; А. А л ь ш в а н г. Опыт анализа творчества Чайковского М., 1951, стр. 132.

⁴⁸ Ю. К р е м л е в. Симфонии Чайковского. М., 1955, стр. 77.

понять не только берлиозовского «Гарольда», но и лирического героя симфоний Шумана, нельзя понять листовского «Фауста», «Тассо», «Гамлета».

В Первой симфонии Чайковский создает свое, отличное от романтиков толкование идеи личности и народа, и его концепция ближе к бетховенской, хотя и от нее отличается весьма значительно. Различие это, прежде всего, обусловлено временем и местом. Симфония русского композитора, написанная в 60-х годах XIX в., опиралась, естественно, на совершенно другие образы, чем те, которые привлекали Бетховена. Но стремление к единению личности с народом, стремление к радости сознавать себя его частью, проявившееся явно и в последующем творчестве Чайковского и в его многочисленных высказываниях, в какой-то мере продолжает основную тенденцию бетховенского симфонизма. Первая симфония Чайковского, несмотря на интимный лиризм, демократична по самой сущности.

Проникнутые образами русской природы части цикла естественно приводят к финалу, посвященному образу русского народа. Конечно, герой Чайковского (даже в Первой симфонии) — это не герой Бетховена, он не может так беспредельно и органично слиться с массой, со всем человечеством, как герой Девятой симфонии, но он далек и от гордого противопоставления себя народу, типичного для героев романтического склада, он не ставит себя выше всех прочих, не подчеркивает свое противоречие с обществом. Герой Первой симфонии — поэтический юноша показан в финале очень мало, но уже само существование массового народного финала, идущего вслед за лирическими частями, говорит о многом. Демократическая направленность симфонического цикла, новая и смелая, надолго определила линию развития симфонического творчества Чайковского. Позже, более десяти лет спустя, Чайковский напишет: «Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам... О, как им весело! Как они счастливы, что в них все чувства непосредственны и просты... Есть простыте, но сильные радости!»⁴⁹

Образ здорового, сильного и веселого народа, обаятельный для Чайковского образ Родины, отраженный в картине народного праздника, впервые в его творчестве возникает в финале Первой симфонии. И в связи с иными художественными задачами и целями, которые поставил перед собой композитор, он подошел к финалу совершенно иначе, чем к первым трем частям. Там — камерная звучность малого оркестрового состава без тяжелой медной группы; здесь — полный оркестр, использованный во всех его возможностях, с большим количеством *tutti* и широким использованием тяжелой меди; там — хотя и многозвучная, насыщенная полифонизмом, но тонкая, прозрачная фактура даже в моментах больших кульминаций, здесь — плотная и грузная фактура, хотя и насыщенная движением голосов (укажем на большое значение полифонических приемов развития в финале); там — свежий, оригинальный, очень индивидуализированный тематизм, здесь — нарочито грубоватые и обобщенные, «плакатные» темы; там — тонкая градация звучности, использующей все динамические оттенки, здесь — преимущественно громкое звучание, отсутствие тонких оттенков и переходов, хотя и при

⁴⁹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I. М., 1934, стр. 219.

наличии контрастов звучности. Можно продолжить эту параллель, но уже ясно, что приемы, употребляемые Чайковским в финале, иные, чем в первых трех частях. И бесполезно сравнивать, что больше удалось Чайковскому, что меньше. В разрешении новой задачи, поставленной в финале, он показал себя мастером.

Финал Первой симфонии представляет собой сонатное *allegro* (со вступлением и кодой) с некоторыми отклонениями от традиционного толкования сонатной схемы. Материалом для развития музыки служат две темы: главная и побочная партии, из которых вторая является народной русской песней. По поводу этой темы Н. Д. Кашкин написал в «Воспоминаниях»: «Чайковский в начале своей деятельности охотно пользовался народными песнями, и для финала своей первой симфонии он взял песню „Цвели цветики“». К сожалению, песня эта, попавшая в число общеупотребительных городских, сильно пострадала; конец же ее, очевидно, не народный, очень смушал Петра Ильича, который обращался к различным знатокам русской песни, как, например, П. М. Садовскому и А. Н. Островскому, знавшим наизусть множество народных напевов, но никто не знал ничего, кроме ходячего городского варианта, в таком виде и оставшегося в симфонии. Я привожу этот случай ради того, чтобы в позднейшие времена не подумали, что автор „Зимних грез“ вначале не совсем знал и понимал характер и склад народной мелодии. Он вполне сознательно взял напев, испорченный городскими образованными любителями...»⁵⁰

Мелодия, использованная Чайковским в финале симфонии, с текстом «Цвели цветики» ни в одном из сборников народных песен нами не найдена. В большинстве сборников эта мелодия записана с текстом:

Я посею ли, млада-младенька,
Цветиков маленько,
Цветы станут цвести, расцветати,
Сердце надрывать...

Возможно, что существовал какой-то другой текст, который начинался со слов «Цвели цветики»⁵¹.

Песня «Я посею ли млада-младенька» в 60-е годы была чрезвычайно популярна в городских кругах. М. Друскин в книге «Русская революционная песня» пишет о том, что среди народных напевов, распевавшихся в фабричных кругах с новым текстом, была и мелодия «Я посею ли млада», которую пели со словами «Долго нас помещики душили» и которая была очень распространена в революционно настроенных слоях⁵².

Эта песня — типично городская, к ней вполне применимы все те определения, которые дает Т. В. Попова в характеристике мелодии городской песни: «Для мелодики городской народной песни характерен достаточно широкий звуковой объем (в среднем не менее, чем октавный), ясный аккордо-

⁵⁰ Н. Д. К а ш к и н. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 35—36.

⁵¹ Существует известная песня «Цвели, цвели цветики, да засохли», но текст ее по размеру не подходит к мелодии.

⁵² См. М. Д р у с к и н. Русская революционная песня. М., 1954, стр. 36—38.

во-гармонический ладовый склад, во многих случаях определяемый танцевальным началом или же размеренной маршевой поступью»⁵³.

В настоящее время известно несколько вариантов песни «Я посею ли млада-младенька», при сравнении их с темой Чайковского ясна их идентичность⁵⁴.

Andante lugubre



Умеренно



Я по-се-ю ли млада, мла-денька цве-ти-ков ма-лень - ко ;



я на все цве-ты, цветы визи-ра-ла серд-це за - ми-ра - ло.

Бодро



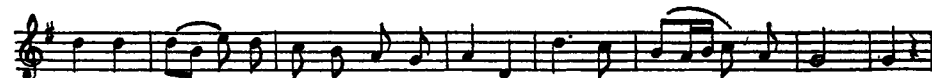
Я по-се-ю ли мла - да цве-ти-ков ма - лень - - ко ,



цветы ста-ли рас-це - та - ти , серд-це об - ми - ра - ги .



Дол-го нас по-ме-ши-ки ду-ши-ли, ста-но-вы-е би - - ли .



И при-вык - ли вся-ко-му зло-де-ю под-став-лять мы ше - ю .

⁵³ Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество, вып. 3. М., 1957, стр. 110.

⁵⁴ Первая строка нотного примера — вариант Чайковского; вторая — песня из сб. В. П. Прокунина «Русские народные песни» (М., 1873, «Уличная», № 39); третья — из сб. М. Бернарда «Песни русского народа»; четвертая — вариант, любезно предоставленный проф. Е. В. Гиппиусом; относится к 1905 г.

В более поздних вариантах в мелодии песни сильнее выступает маршевый характер, сближающий ее с солдатской походной песнью⁵⁵. В вариантах XIX в. ощущается плясовое начало.

Чайковский использовал песню очень широко и многообразно; уже во вступительном разделе он дал два варианта мелодии: минорный (скрипки на нижней струне) и мажорный (виолончели, контрабасы и фагот). В побочной партии проводится минорный вариант песни, в репризе-коде — мажорный. Песня варьируется, характер изменяется от мрачно-траурного вначале к ликующе-плясовому в конце.

Под стать этой мелодии и тема главной партии, постепенно устанавливающаяся в переходе от вступления к Allegro. Это одна из тем типа быстрого шествия, которые можно в дальнейшем нередко встретить у Чайковского (например, главная партия Allegro Третьей симфонии), шумная, с синкопами и ритмическими переключками. Основу ее составляет первый мотив с эффектным ходом на сексту вверх:



Тема главной партии мало индивидуализирована, в ней скорее подчеркнуто общее, массовое начало — недаром она всегда излагается полным tutti. В разработке из нее образуется новый энергичный мотив, который служит основой эпизода фугато.

Чрезвычайно интересно построена форма финала, значительно отличающаяся от формы первой части и созданная по другому принципу; контраст образов перемещен в самое начало; мрачное вступление, материал которого появляется и перед кодой Allegro, служит основным противопоставлением веселой «молодецкой» музыке Allegro с его энергичной полифонической разработкой. Как уже говорилось выше, вступление основано на минорном варианте «цветиков»; на мажорном варианте построен большой переход к Allegro. Таким образом, во вступлении образуется своеобразный маленький вариационный цикл.

Побочная партия тонально и по фактуре ясно выраженного гомофонного склада; она отделена от предшествующего, но образ, возникающий здесь не контрастирует образу главной партии, они составляют две стороны одной и той же картины. Тема «цветиков» проходит дважды в побочной партии, оба раза в си миноре. Первое проведение более камерное — как будто поет го-

⁵⁵ См. в первой главе первой части о бытовании на Урале солдатской песни «Похвалялся наш да французик» с текстом «Сею ли я, вею ли я, молоденька», (стр. 42).

лос, выделившийся из толпы: мелодия проходит у альтов, виолончелей и фаготов в унисон в сопровождении легких *pizzicati* остальных струнных. Второе проведение — «хоровое исполнение», песню подхватила масса народа, тему ведут все деревянные духовые (кроме фagота) и четыре валторны *forte*, в конце присоединяются трубы, тромбоны и туба. Струнные аккомпанируют синкопированными аккордами наподобие большого ансамбля бала-лаек и домр. Чайковский не боится резкой острой звучности оркестра, как не боится и несколько вульгарной ритмики, «залхватских» оборотов. Грубоватое, «площадное» начало, проявляющееся здесь, нужно художнику, стремящемуся передать картины подлинной жизни во всей ее сочности и непринужденности. В сопоставлении прекрасного и тривиального будущий великий реалист не побоялся представить живые образы окружающей действительности.

В экспозиции финала, несмотря на единство характера музыки, много различных пестрых элементов. Тональное развитие ее от соль мажора к си минору, необычное для симфонии, увязывается с общим оживленным характером музыки.

Разработка финала не велика и почти вся построена на полифонических приемах развития, в ней происходит сближение тем побочной и главной партий. Центральный раздел разработки — fuga на тему, производную от главной, но близкую и побочной. Fuga подводит к кульминации разработки — проведению темы fuga в ми-бемоль мажоре на органном пункте доминанты. Красочным сопоставлением ми-бемоль мажора, си и соль мажора начинается реприза главной партии.

Особенностью сонатной формы финала служит отсутствие в репризе побочной партии, вместо нее проводится лишь ее первый мотив. Но как бы взамен репризы побочной включено повторение медленного вступления в ми миноре, что оттеняет настроением тайной печали и меланхолии кипящее бурное веселье главной партии и fuga в разработке. Может быть, его следует считать отражением образа лирического героя симфонии, если принять за истину предположение, что в концепции финала Первой симфонии кроется зародыш финала Четвертой симфонии? Во всяком случае, хроматические мотивы и печально-вопросительная интонация, несколько напоминающая одну из вариаций финала Четвертой симфонии, наводят на подобные размышления.

Но подобно тому как в финале Четвертой симфонии мощный, светлый образ народа заслоняет собой страдающего человека, и здесь быстро наступает эффектная, торжественно шумная кода, построенная на мажорном варианте песни о «цветиках» и на других веселых мотивах народного праздника с «топотом трепака», колокольным перезвоном, общим грандиозным кличем радости.

Не случайно Чайковский, строго относившийся к своим ранним сочинениям, любил Первую симфонию. В музыке симфонии отразилось его восприятие мира, в ней заложены основы индивидуального симфонического стиля Чайковского; сочиняя Первую симфонию, он шагнул далеко вперед в овладении мастерством крупной формы.

Первая симфония Чайковского — произведение, типичное для эпохи становления национально-русской симфонии. При всех ясно выраженных чертах индивидуального творческого стиля Чайковского в ней можно найти общее с двумя другими русскими симфониями, появившимися приблизительно в одно время с нею. Мы имеем в виду первые симфонии Римского-Корсакова и Бородина, произведения, несущие на себе печать индивидуальности своих творцов и в то же время кое в чем близкие симфонии Чайковского.

Симфония ми-бемоль минор (во второй редакции ми минор) была первым крупным сочинением Римского-Корсакова, и хотя ее значение в истории русского симфонизма меньше, чем значение Первой симфонии Чайковского, она тоже типична для эпохи расцвета реализма и народности в искусстве. Центром ее является замечательное *Andante*, разрабатывающее народную русскую песню «Про татарский полон», в котором образы народной лирики и эпоса подняты на большую художественную высоту. Лучшее в других частях цикла также связано с музыкальным языком народной песни и поэтизацией природы и быта. И хотя в основе симфонии Римского-Корсакова не лежит такая глубокая концепция, как в «Зимних грезах», оба композитора воплотили в музыке образ Родины и опирались на богатый музыкально-интонационный слой народного песнетворчества.

Третий значительный вклад в русскую симфоническую музыку 60-х годов — Первая симфония Бородина — также отражает в обобщенной форме образы природы и народной жизни. В концепции цикла Первой симфонии Бородина есть общее с концепцией цикла Первой симфонии Чайковского — контрастность образов скерцо, глубокий созерцательный лиризм медленной части и энергичный массовый характер подвижного финала. Большое влияние на музыку симфонии Бородина оказала русская народная песня (в особенности, на тематизм побочной партии первой части и трио скерцо), что придало симфонии национально-русский характер.

Три русские симфонии 60-х годов начинают богатый и многогранный процесс развития русской классической симфонии, важнейшей области реалистического музыкального искусства, включающей в себя эпос, лирику, жанровую картинность как определенные аспекты отражения образов окружающей жизни.

Ранние опыты в оперном жанре

В годы учения в Петербургской консерватории, постоянно посещая русскую и итальянскую оперу, изучая музыку оперных шедевров, молодой композитор, естественно, сам готовился стать автором оперы. Интерес Чайковского к драме Островского «Гроза», отразившийся в создании одноименной симфонической увертюры, был, по-видимому, связан с замыслом оперы «Гроза». Однако мечтам композитора не суждено было осуществиться; познакомившись с А. Н. Островским в Москве, Чайковский узнал, что любимый им сюжет уже «занят»: «Грозу» сочинял композитор В. Н. Кашперов.

Еще до этого Чайковский пытался найти какой-либо оперный сюжет; вскоре после приезда в Москву он получил от Н. Г. Рубинштейна несколько либретто, но все они оказались неподходящими. В письме к братьям от 30—31 января 1866 г. композитор сообщает об этом и пишет: «Я остановился на другом сюжете и хочу сам составлять слова; это будет простая переделка одной трагедии. Здесь есть, впрочем, поэт Плещеев, который согласится помогать мне при этом»⁵⁶. Что это была за трагедия и в какой мере Чайковский рассчитывал на помощь Плещеева, осталось неизвестным. Вскоре мысли об опере временно отступили на второй план, так как Чайковский начал работать над Первой симфонией.

Сближение молодого композитора с Островским и беседы их об опере на сюжет одной из его драм происходили осенью 1866 г. По-видимому, тогда же Островский предложил Чайковскому сюжет своей пьесы «Воевода, или сон на Волге». Об этом свидетельствует письмо композитора брату Анатолию Ильичу от 8 ноября 1866 г., где он пишет: «Теперь займусь переделкой симфонии, а там, может, понемножку примусь за оперу. Есть надежда, что сам Островский напишет мне либретто из „Воеводы“»⁵⁷.

Еще до начала работы над «Воеводой» Чайковский по просьбе Островского написал музыку к его исторической хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», премьера которой состоялась в Малом театре 30 января 1867 г. с музыкой Чайковского⁵⁸. Чайковский сочинил для хроники два номера для малого состава оркестра: интродукцию и мазурку. Интродукция основана на музыке ученических ля-минорных вариаций, а мазурка сочинена заново и впоследствии переделана композитором в фортепьянную пьесу, вошедшую в ор. 9. Это было первое сотрудничество Чайковского с Островским, продолжившееся в работе над «Воеводой».

Островский начал писать либретто «Воеводы», вероятно, не раньше начала 1867 г., так как до этого он был занят аналогичной работой для Кашперова (либретто «Грозы»). 5 марта 1867 г. Чайковский получил рукопись либретто первого акта и через три дня приступил к сочинению музыки⁵⁹. Опера намечалась в четырех актах и пяти картинах. Чайковский принялся за сочинение музыки, но случайно утерял рукопись либретто. Работа приостановилась. Так как он писал эскизы в виде клавира с вокальными партиями, не подтекстовывая их, восстановить слова не было возможности. Пришлось признаться в исчезновении либретто Островскому. Видя огорчение молодого композитора, Островский обещал ему восстановить либретто по приезду в Щельково, где писатель проводил лето. Чайковский на лето уехал в Гапсаль. Там он оркестровал I акт и «Пляски санных девушек», в основу которых положил ученические «Характерные танцы». Летом Островский

⁵⁶ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 99.

⁵⁷ Там же, стр. 113—114.

⁵⁸ См. об этом: А. Глумов. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955, стр. 264—265.

⁵⁹ См. запись в тетради с эскизами оперы (хранится в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину): «„Воевода“, получил от Островского 1-е действие либретто 5 марта 1867 г. Начал писать 8-го».

был очень занят; судя по записям в дневнике, он одновременно с либретто «Воеводы» писал либретто для оперы Серова «Вражья сила» и переводил с итальянского комедию Т. Чикони «Заблудшие овцы»⁶⁰.

В середине июня Чайковский получил от него лишь восстановленный I акт либретто; но композитор больше нуждался в продолжении, так как музыка I акта была уже написана. Только в сентябре он смог приняться за первую картину II акта. Однако на этом сотрудничество маститого драматурга и молодого композитора временно приостановилось. Островский надолго уехал в Петербург, а Чайковский, соскучившись ждать продолжения либретто и охладев к сюжету, бросил свою работу.

Но в начале ноября к нему обратилась артистка Большого театра А. Г. Меньшикова с просьбой предоставить ей новую оперу для бенефиса. Чайковский вернулся к «Воеводе», и ему удалось, по его словам, «кое-как смастерить остальное (как либретто, так и музыку)»⁶¹.

Он сильно сократил оперу: вместо предполагавшихся четырех актов в ней остались только три. Партитура была завершена 29 июля 1868 г. Осенью начались репетиции в Большом театре, впрочем, быстро прекратившиеся по настоянию самого автора. Он объяснил это в письмах к братьям: «Гедеонов (директор императорских театров.— Н. Т.) был в Москве и велел немедленно приступить к репетициям „Воеводы“. Партии уже розданы. Но едва ли он поспеет к октябрю, как того хотел Гедеонов. С итальянцами оно почти невозможно; я думаю, что опера пойдет не ранее декабря»⁶². В следующем письме сообщается, что «Гедеонов велел приготовить оперу к 11 октября, и теперь все здесь помешались на том, чтобы желание его превосходительства исполнилось. Я крепко сомневаюсь, чтобы в один месяц можно было выучить вещь, столь трудную». Чайковский пишет, что сам аккомпанирует певцам и что «певцы все очень довольны оперой»⁶³.

В конце сентября композитор, видя, что оперу нельзя как следует приготовить к 11 октября, предпринял решительные действия. «Увидев, что в такой короткий срок невозможно поставить оперу, я объявил здешней дирекции, что пока здесь итальянская опера, которая отвлекает хоры и оркестр, я не даю партитуры, и в этом смысле написал Гедеонову письмо. Вследствие этого обстоятельства репетиции приостановлены и опера отложена до отъезда итальянцев»⁶⁴.

⁶⁰ Приводим выдержки из дневника Островского летом 1867 г. «4 июня. Начал переписывать либретто „Воеводы“. 5 июня. Писал либретто Чайковскому и Серову. 6 июня. Писал либретто для Серова и Чайковского. ...воротился в 8 часов, писал либретто Чайковскому. 7 июня. После обеда небольшой дождь, переписывал либретто Чайковскому. В 4 часа 23'. Писал либретто Серову. 8 [июня]. После обеда кончил 1-е действие либретто „Воеводы“. Писал Серову. 13 [июня]. Переводил комедию, писал либретто Серову и Чайковскому. 15 [июня]. После обеда переводил итальянскую комедию и писал либретто Чайковскому» (А. Н. Островский. Полное собрание сочинений, т. XIII, М., 1952, стр. 263—265).

⁶¹ П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, М., 1951, стр. 89.

⁶² П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 140.

⁶³ Там же, стр. 141.

⁶⁴ Там же, стр. 143.

Репетиции «Воеводы» возобновились в январе 1869 г. «Каждый день репетиции, и я едва нахожу время успевать везде, где нужно», — пишет композитор А. И. Чайковскому и прибавляет: «Опера идет покамест плохо, но все относится к ней с большим старанием»⁶⁵.

Премьера «Воеводы» состоялась 30 января под управлением Э. Мертена; в опере были сделаны купюры вследствие большой трудности некоторых мест для разучивания⁶⁶. Чайковский пишет брату Модесту Ильичу, что опера, «несмотря на пошлейшее либретто... имела блестящий успех. Меня вызывали пятнадцать раз и поднесли лавровый венок»⁶⁷. Н. Д. Кашкин пишет в «Воспоминаниях», что старания артистов и дирижера хорошо поставили оперу «разбивались о господствовавшее тогда равнодушие к русской опере вообще». Он добавляет, что обстановка была жалкая, декорации собраны из разных спектаклей и вовсе не подходили к месту действия оперы, костюмы также были случайные. Но музыка Чайковского имела большой успех. «Произвел очень хорошее впечатление женский хор на народную тему „За морем утушка“, быстро приобрела популярность песня про „Соловухку“, нравилась ария тенора, ...дуэт Алены с Марьей Власьевной также имел успех, а квартет в конце оперы еще больший»⁶⁸. «Воевода» прошел в сезоне 1868/69 г. пять раз.

Премьера «Воеводы» вызвала много статей и отзывов прессы. Почти все писавшие о новой опере сходились в том, что постановка небрежная, а музыка хотя очень талантливая, но недостаточно зрелая. Г. Ларош выступил в «Современной летописи» с критикой оперы Чайковского. Отдавая должное большому дарованию композитора, критик подчеркивал его односторонность — склонность к лирике и неумение выразить драматизм. Существенным недостатком оперы Ларош считал неинтересное, мелкое по содержанию либретто, порицал чрезмерную разработанность оркестровой партии в ущерб вокальным и подчеркнул главный, по его мнению, недостаток: отсутствие русского национального колорита в музыке в тех местах, где она не связана с подлинными народными песнями. «Музыка г. Чайковского, колеблющаяся между немецким (преобладающим) и итальянским стилями, более всего чужда... русского отпечатка»⁶⁹.

Чайковский был оскорблен этой далеко не во всем справедливой критикой. Кашкин уверяет, что особенно его обидел поверхностный и краткий обзор оперы в статье Лароша, композитор ждал от него большой и обстоятельной рецензии. В особенности Чайковский был рассержен упреком в отсутствии русского характера в его музыке. Действительно, этот несправедливый упрек доказывает узость трактовки Ларошем русского национального характера только как сходства музыки с крестьянским фольклором. В музыке же «Воеводы» очень многое родственно русскому городскому фольклору — песенному и романсному, что несколько не умаляет национального

⁶⁵ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 153.

⁶⁶ См. Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 67.

⁶⁷ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 155.

⁶⁸ Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 66, 68.

⁶⁹ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 104.

колорита и не дает никаких оснований говорить о чужеродности подлинных народных мелодий («Соловушка», «Утушка») по отношению ко всему музыкальному стилю оперы.

В. Ф. Одоевский оказался гораздо проникательнее Лароша, он записал в своем дневнике, прослушав новую оперу:

«На репетиции „Воеводы“ Чайковского. Русская тональность господствует, но даровитый Чайковский также не устоял против желания угодить публике разными итальянизмами. Эта опера — задаток огромной будущности для Чайковского»⁷⁰.

Одоевский оказывал молодому композитору знаки внимания, подарил ему ударный инструмент — тарелки, так как в оркестре Большого театра они были очень плохи и портили звучание; он также пригласил Чайковского в свою ложу на первое представление «Воеводы» (от чего, впрочем, композитор отказался). Благоволение Одоевского к новой опере при его большом авторитете сыграло значительную роль в положительной общественной оценке «Воеводы».

Чайковский, осознавший ряд недостатков своего сочинения еще до окончания его, все больше и больше разочаровывался в «Воеводе». После пятого представления он взял партитуру из театра и впоследствии, в начале 70-х годов, сжег ее, использовав лучшие места в других сочинениях.

В настоящее время партитура оперы «Воевода» восстановлена по оркестровым партиям, оставшимся в архиве Большого театра, и по сохранившимся черновым эскизам. Эту трудную и ответственную работу выполнили выдающийся советский композитор В. Я. Шебалин и музыковед П. А. Ламм. Для издания в полном собрании сочинений Чайковского партитуры и клавираусцуга «Воеводы» они подготовили весь материал. В. Я. Шебалин дописал ряд недостающих мест в вокальных и хоровых партиях⁷¹. В сценической редакции Ю. В. Кочурова опера «Воевода» была поставлена в 1949 г. ленинградским Малым оперным театром и шла с успехом несколько сезонов.

Пьеса «Воевода, или сон на Волге» Островского была напечатана в № 1 «Современника» за 1865 г. В том же году состоялось первое представление «Воеводы» в петербургском Марининском театре, а осенью в московском Большом театре⁷². В Петербурге главную роль исполнил В. В. Самойлов, в Москве — П. М. Садовский. К сожалению, и на той и на другой сцене «Воеводу» очень быстро сняли с репертуара. Представления этой пьесы прекратились на долгие годы, к крайнему огорчению автора, считавшего ее одним из лучших своих произведений. Через двадцать лет Островский

⁷⁰ «Литературное наследство», № 22—24. М., 1955, стр. 151.

⁷¹ См. «Полное собрание сочинений П. И. Чайковского», тт. 1а, 1б, 1в и 1-й дополнительный. М., 1953. В середине 30-х годов аналогичная работа по восстановлению «Воеводы» была начата музыковедом С. С. Поповым.

⁷² Хотя спектакли шли на сценах оперных театров, исполнителями были актеры драматических трупп. Премьера в Марининском театре состоялась 23 апреля 1865 г., в Большом театре — 9 сентября того же года.

сделал вторую редакцию «Воеводы», но она значительно уступала первой⁷³.

«Воевода» в первой редакции шел с большим успехом и на провинциальных сценах; в Казани представление «Воеводы» произвело такую сенсацию, что губернатор приказал скорее снять пьесу, как таящую в себе «опасный революционный элемент».

«Революционный элемент» в комедии из быта большого города на Волге (действие пьесы происходит в XVII столетии) состоял, по-видимому, в показе жестокости и жадности воеводы, который обирал и притеснял граждан, творил насилия над массой посадского люда, возмущенного его правлением. Важный момент в комедии Островского — жалоба посадских людей на воеводу Шалыгина, направленная в Москву царю; она приводит к лишению Шалыгина воеводства. Эта сюжетная линия ярко разработана в прологе, представляющем собой великолепную народную сцену, в которой показаны противоречия между воеводой и народом; кульминация ее — в «первом сне воеводы», где изображено рассмотрение жалобы думным дворянином и большим боярином в Москве. С темой социальной борьбы тесно соприкасается и любовная интрига: сын губного старосты, противника воеводы, Степан Бастрюков любит дочь купца Дюжого Марью Власьевну, которую воевода насильно берет в невесты. Степан вместе с Романом Дубровиным, беглым посадским, у которого воевода двумя годами раньше отнял красавицу-жену, хитростью проникают в дом Шалыгина, чтобы освободить молодых женщин. Из-за предательства шута воеводы и «роковых, пророческих» снов Шалыгина на ночлеге в деревне влюбленные пары попадают снова во власть воеводы. Любовная драма заканчивается с развязкой драмы социальной: новый воевода, назначенный из Москвы, отпускает арестованных беглецов по домам. Однако Островскому чужда идеализация «царского суда», последние реплики ярко характеризуют сатирическую направленность пьесы. Староста, обращаясь к посадским людям, говорит:

Посадские, готовьте-ка поминки,
Да на поклон несите воеводе:
Почествовать его с приездом надо.

На что слышит ответ:

Старые посадские:
Ну, старый плох, каков-то новый будет?
Молодые посадские:
Да, надо быть, такой же, коль не хуже.

Губернским властям в 60—70-е годы XIX в. могло не понравиться многое в ситуации комедии и в речах действующих лиц. Прежде всего, подозрение в «свободомыслии» драматурга вызывало то обстоятельство, что один из центральных образов, очень удавшийся Островскому, — исконный враг воеводы Роман Дубровин — представлен вожаком волжской вольницы. Этот

⁷³ Новая редакция «Воеводы» была представлена на сцене Малого театра 19 января 1886 г.

положительный герой пьесы вызывает сочувствие и любовь. И не ясно, какое средство в борьбе с воеводой оказывается сильнее: смена его новым, «таким же, коль не хуже», или восстание против всех порядков, которые установлены царем и воеводами. Вольным волжским духом овеяны речи Дубровина и других представителей народа. В сравнении с колоритной фигурой Дубровина несколько проигрывает «храбрый молодец», пылко влюбленный Степан Бастрюков. Противопоставленный этим двум героям Шалыгин обрисован драматургом сатирически. Слостолюбец, жестокий насильник, суеверный и в глубине души трусливый воевода, однако, представляет собой большую силу, бороться с ним трудно и опасно. Женские образы пьесы, как всегда у Островского, очень хороши. Обаятельна живая, решительная Марья Власьева; запоминается и сильная душой, преданная мужу Олена; как живые, выписаны старушка Недвига, души не чающая в своей воспитаннице Маше, продажная вдова Ульяна, недалекая «теща» воеводы купчиха Дюжая.

На основе «Воеводы» можно было бы создать народно-бытовую музыкальную драму, многоплановую, с большими хоровыми сценами. Однако материал пьесы слишком велик для оперы, и естественно, что драматург, перделывая «Воеводу» в оперное либретто, многое сократил.

Если бы Чайковский писал оперу «Воевода», будучи композитором, умудренным опытом, автором нескольких оперных произведений, он, вероятно, так легко не отказался бы от многого, что было исключено из пьесы. Либретто оперы обеднено по сравнению с оригиналом. Большим его недостатком явилось изъятие жалобы народа на воеводу; была выброшена композитором и многое объясняющая сцена в избе (воевода видит пророческие сны). В результате осталась ординарная любовная интрига, забавно, но верно изложенная Ларошем: «Нечай Шалыгин отнял у Бастрюкова Марью, а Бастрюков обратно отнял Марью у Шалыгина»⁷⁴. Смена Шалыгина новым воеводой в конце оперы никак не подготовлена, и поэтому развязка оперы выглядит надуманной.

Кто же был виноват в таком искажении пьесы? Вероятно, большая часть вины ложится на молодого неопытного композитора, который главным образом заботился о том, чтобы сценические ситуации были удобны для размещения отдельных оперных форм: арии, дуэта, ансамбля, и не думал о драматургии целого. Но часть вины ложится и на Островского, который, по видимому, считал, что в опере не обязательна ни политическая интрига, ни многоплановая драматургия; иначе он сам не исключил бы из либретто пролога и не разрешил бы композитору так вольно распорядиться пьесой. Но так или иначе, а либретто поставило Чайковского в условия, малоблагоприятные для создания глубоких и сложных драматических ситуаций и характеров. В опере действие свелось к следующему: I акт посвящен неудачной попытке Бастрюкова похитить Марью Власьевну из дома, после того как воевода против ее воли избрал ее невестой; II акт делится на две картины: в первой Бастрюков сговаривается с Дубровиным освободить женщин из дома воеводы, во второй Олена проникает в терем к Марье Власьевне,

⁷⁴ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 103.

чтобы предупредить ее о подготовке к бегству. III акт содержит развязку: обе пары встречаются в саду воеводы, чтобы бежать, но неожиданно вернувшийся Шалыгин задерживает их, и только приезд нового воеводы спасает пойманных беглецов от расправы. В этой сюжетной канве мало действия, зато в опере очень много музыкальных номеров в разных сценических ситуациях: большой любовный дуэт в I акте, дуэт Олены и Марьи Власевны во 2-й картине II акта, большой квартет в III акте и т. п. Впоследствии, критикуя свою первую оперу, Чайковский писал:

«„Воевода“ 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, насколько 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*»⁷⁵.

Но осознание важнейшего положения оперной драматургии о единстве музыки и действия пришло к Чайковскому значительно позже, и поэтому многое в «Воеводе» не соответствует этому требованию. Музыкальная драматургия оперы несет следы некоторых оперных штампов. Так, например, в I акте главный герой-тенор получил обязательную выходную арию, за которой следует традиционный любовный дуэт; весь же акт оканчивается огромным финальным ансамблем, чрезвычайно задерживающим стремительный темп развития действия, необходимый здесь по сценической ситуации (люди Бастрюкова должны поскорее скрыться, а люди воеводы столь же быстро преследовать их). Аналогичный промах есть и в III акте, в сцене бегства влюбленных.

Музыкальные образы действующих лиц оперы в основном соответствуют характерам героев пьесы Островского. Следует лишь оговориться, что Чайковский посвятил все свое внимание положительным героям и почти никак не охарактеризовал отрицательный персонаж — воеводу. Нечай Шалыгин в опере не получил индивидуализированной музыкальной характеристики, да и роль его невелика по объему. Невнимание к одному из главных персонажей — также недостаток оперы.

Наиболее привлекательной музыкальной характеристикой композитор наделил Романа Дубровина. У него есть свой лейтмотив — энергичная тема, впервые появляющаяся в антракте перед 1-й картиной II акта. Медленное вступление в этом антракте Чайковский позаимствовал из аналогичного

⁷⁵ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II. М., 1935, стр. 267—268.

раздела своей симфонической до-минорной увертюры. Лейтмотив Дубровина служит основой развития следующего за вступлением раздела. Тема, как верно отметил В. В. Протопопов, напоминает вступление к «Борису Годунову» Мусоргского⁷⁶. Можно также найти сходство темы с известной волжской песней «Эй, ухнем» и с песней «Ты заря ли, ой да ты заря ли». Зерном темы служит движение от тоники к III ступени и затем от тоники к IV ступени. Сходные интонации есть в указанных песнях, как и во многих других⁷⁷:



чувствуется умение композитора симфонизировать оперную форму, укрепляя ее целостность непрерывным развитием самостоятельной темы в оркестровой партии.

В III акте лейтмотив имеет большое значение в арии Дубровина. С самого начала акта он звучит в оркестре, объединяя речитативную сцену. В арии Чайковский создает вариант лейтмотива, в то время как в оркестре звучит новая самостоятельная мелодия песенного характера (соло кларнета). Ария Дубровина — пример воздействия бытовой романсной лирики на ранний оперный язык Чайковского. Особенно ясно романсный характер выступает в ее среднем разделе.

В дуэте Дубровина и Олены появляется еще одна тема, характеризующая Романа, — суровая мелодия пунктирного ритма с подчеркнутыми плагальными оборотами. Она также служит средством объединения оперной сцены. Лейтмотив же здесь играет роль дополняющего элемента.

Удалась композитору и характеристика Олены. Первоначально Чайковский хотел расширить партию Олены, дать ей более значительную драматургическую роль. В письме к Островскому из Гапсала летом 1867 г. он сообщает свой проект переделки 1-й картины II акта, либретто которой он еще не имел на руках: «Мне бы очень хотелось после дуэта Дубровина с Бастрюковым ввести в это действие *Елену*, причем мотивом к ее появлению служили бы следующие побуждения.

Возмущенная наглым поступком воеводы с ее новой госпожой и находя большую аналогию в положении боярышни с собственным своим, она приходит сказать Дубровину, что терпеть больше нельзя, что пора действовать...»⁷⁸.

Этот проект был, видимо, отвергнут Островским, так как несколько нарушал логику последующего действия: встречу Олены с мужем в саду воеводы после *долгой разлуки*.

В опере Олена появляется в первый раз во 2-й картине II акта, она приходит к Марье Власьевне якобы затем, чтобы «повиниться» перед ней, а на самом деле, чтобы сообщить ей о замысле побега.

Музыкальная характеристика Олены связана с этим «двойным» планом. Та часть ее партии, где она «винится» перед боярышней, написана в духе народных причитаний. Но как только она начинает говорить о себе, раскрывается ее смелая и гордая натура. Ее выразительная фраза: «Меня томит в неволе воевода!», рассказ о кознях воеводы против ее мужа написаны в том приподнятом патетическо-декламационном стиле, который впоследствии Чайковский применял в обрисовке сильных страстных женских натур — боярыни Морозовой в «Опричнике», Иоанны д'Арк в «Орлеанской девице», княгини в «Чародейке». Характерны в этом отношении широкий диапазон всей партии и ее декламационная выразительность.

В сцене с Дубровиным в III акте Олена обрисована с другой стороны. Светлая лирическая мелодия раскрывает любящее сердце Олены. Это — одна из плавных, «парящих» тем любовной лирики, которые нередко встречаются в произведениях Чайковского. Такого же типа тема дуэта.

⁷⁸ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 118.

Вторая пара положительных героев — Марья Власьевна и Бастрюков — имеет более обширные, но менее индивидуализированные характеристики. Бастрюков обрисован в арии I акта, где его образ воспринимается как обобщенно-лирический. В музыке выражены нежные любовные чувства, отражена красота летнего вечера с пением соловья и шелестом листвы. Ария напоминает романс не только типом мелодии, но и фактурой аккомпанемента, изложенного группами аккордов в триольном ритме, подобно фортепьянному сопровождению. В мелодии пентатонического склада характерны акценты на VI ступени лада, модуляция в тональность III ступени мажора, часто встречающаяся в русской бытовой лирике.

Большой любовный дуэт героев построен на разнообразном тематическом материале. В нем есть патетическая лирика, взволнованная нежность. В одном из разделов дуэта Чайковский использовал тему третьей части своей юношеской «Оды к радости», мелодию, широко развернутую по диапазону (см. пример на стр. 91).

Во II акте появляется лейтмотив Бастрюкова, неоднократно проводимый в течение оперы, — тема патетического склада с несколько маршеобразным ритмом. Наиболее приметная ее черта — ход от V ступени мажора к верхнему вводному тону и возвращение без разрешения в тонику, отчего мелодия звучит напряженно и остро:

Meno mosso

Мо - я круч-ва не под си-лу, мне у - мереть с моей го-ской.

Лейтмотив обрисовывает молодецкую натуру Бастрюкова. Эти же черты, но с оттенком задумчивости, выражены в его песне в финале I акта «Размычем мы горе», впоследствии перенесенной в оперу «Опричник»:

Adagio

Раз - мы - чем мы го - - ре
по ма-туш-ке по Во-ле раз - мы - - чем.

Интонации песни Бастрюкова родственны песне «Как под лесом, под лесочком»⁷⁹, а также многим другим протяжным и молодецким песням. Не случайно сходство этой песни и с песней вольницы в опере Римского-Корсакова «Псковитянка», отмеченное В. В. Протопоповым⁸⁰; есть некоторая близость у мелодии Чайковского и к песне дружины Всеволода в опере «Сказание о невидимом граде Китеже». Все эти связи указывают на опору композиторов на народнопесенное искусство:



Песня «Размычем мы горе» — хоровая мужская песня с запевом солиста; в ней обрисована не столько индивидуальность Бастрюкова, сколько вольные молодцы, противопоставленные воеводе и его холопам.

Образ Марьи Власьевны раскрыт, кроме ансамблевых сцен, в двух сольных эпизодах: арии-рассказе I акта и песне «Соловушка» во II акте. Веселая, задорная героиня Островского в опере получилась более бледной, хотя музыка ее арии кое в чем превосходит будущие женские образы Чайковского. Песня «Соловушка» принадлежит к большим художественным достижениям молодого композитора. Он положил в ее основу записанную им самой народной мелодию. В письме к А. И. Чайковскому от 28 сентября 1867 г. композитор пишет: «Мы с ним (Ларошем.— Н. Т.) провели целый день в Кунцеве, прелестном месте в 6-ти верстах от Москвы. Между прочим, записали там с голоса одной крестьянки превосходную песню»⁸¹.

Мелодия, записанная со словами «Коса ли, моя косынька», была развита и стала основой песни Марьи Власьевны «Соловушка». Не выяснено, кому принадлежит текст песни: в комедии Островского в соответствующем месте другие слова: «Я по горнице хожу, я по миленьком тужу»⁸².

⁷⁹ Н. А. Римский-Корсаков. 100 русских песен, № 22 (транспонирована).

⁸⁰ См. Вл. Протопопов и Н. Туманина. Оперное творчество Чайковского, стр. 36.

⁸¹ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 123.

⁸² Г. А. Ларош называет автором текста А. Н. Островского (см. Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2. М.—Пг., 1924, стр. 98).

Песня девушки, заключенной в тереме, в тоске обращающейся к соловушке, как нельзя лучше соответствует психологической и сценической ситуации.

Народнопесенная мелодия, развивающаяся во фригийском ладу, очень выразительна, особенно хороша тоскливо-восклицательная интонация восходящей малой сексты. Вся песня, занимающая 12 тактов на $\frac{4}{4}$ есть не что иное, как варьирование начальной фразы. Чайковский тонко и чутко гармонизовал мелодию, оттенив переменность лада:

Andante non troppo. Cantabile

Со-ло-вушко в дубро-вуш-ке громко сви-шет, так громко сви-шет.

Досочиненный им восьмитакт, составляющий второй раздел песни, вносит в музыку страстный порыв. Диапазон несколько расширяется, появляются секвенции. Однако все заканчивается понижающей интонацией, полной глубокой печали.

В песне «Соловушко» отражены не столько черты характера юной героини оперы, сколько поэтически обобщенный образ девушки, томящейся в неволе.

Национально-русский элемент музыки оперы в особенности выпукло выявился в хоровых эпизодах. В «Воеводе» много хоровых сцен. Не найдя еще путей создания оригинальной оперной драматургии, да вряд ли и ставя тогда такие задачи, Чайковский следовал образцам оперного творчества Глинки и Даргомыжского с их обилием хоровых и ансамблевых сцен. Хоры «Воеводы» можно условно разделить на хоры «бытового фона» и на хоры «действия». К первой группе относятся два женских хора, написанных на подлинные народные темы: «На море утушка» (I акт) и «На дворе лужок зеленешенек» (2-я картина II акта). Они не играют непосредственной драматургической роли, но оттеняют настроение. Хор «На море утушка» вносит оттенок затаенной печали, смутной тревоги, и хотя сценическая ситуация противоречит этому настроению, развитие действия впоследствии его оправдывает: Машу запирают в терем воеводы.

Мелодию, положенную в основу этого хора, сообщил композитору Островский. В письме Н. А. Римскому-Корсакову от 7 сентября 1876 г. Чайковский пишет об «Утушке»:

«Песня эта появилась у меня таким образом: *Островский* (довольно хорошо знающий русские песни) сам записал ее и передал на бумажке, которую

я тщательно искал вчера в столе. Это было давно, кажется, в 1866 году. Помню, что сущности я не изменил, но только *одиатонизировал* ее, ибо очень хорошо вспоминаю, что она была у него украшена *диезом вводного тона*. Откуда же записал *Утушку* сам *Островский* — не знаю. Полагаю, что он помнил ее с детства»⁸³.

«*Утушка*» — песня старинного происхождения, она помещена в сборнике народных русских песен Н. А. Львова-Прача в разделе «Песни свадебные» (№ 116):



Однако пример, приведенный Прачем, значительно отличается от варианта Островского — Чайковского; у Прача она изложена в гармоническом *ля мажоре* (или в доминантовом ладу *ре минор*) и напев другой, отличный от использованного в «Воеводе», даже если приписать откинутый «*диез вводного тона*»:



Очевидно, Островский знал другой вариант мелодии с распространенным текстом «*Утушки*».

На основе «*Утушки*» Чайковский создал живую оперную сцену в трехчастной репризной форме. Первый раздел ее составляет вариационный цикл на тему народной песни; средний — контрастная по настроению сцена Маши и подружек; репризу — новые вариации на народную песню и кода цикла. Вариации написаны в свободном стиле, большое значение в них имеет разрабаточное начало.

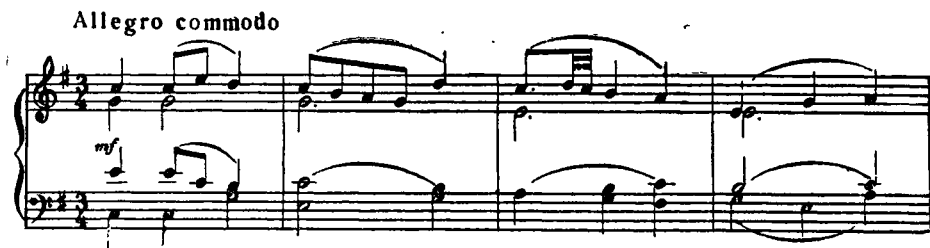
Чайковский проявил верный вкус и знание крестьянской песни, «одиатонизировав» мелодию «*Утушки*». Она укладывается полностью в *ля-минорный* звукоряд с натуральными ступенями. Чуткость выказалась в гармонизации без доминант, с подчеркнутыми плагальными оборотами, в опоре на IV, II и VI ступени лада, длительном тоническом органном пункте:

⁸³ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI. М., 1961, стр. 67.



Гармонизация «Утушки» нравилась самому композитору и другим музыкантам; она выявляет русский характер музыки и создает тонкое и глубокое настроение⁸⁴.

Хор «На дворе лужок зеленешенек» завершает 2-ю картину II акта, гармонируя веселым напевом с настроением юной героини оперы, узнавшей от Олены о готовящемся побеге из дома воеводы. Народная хоровая мелодия, положенная в основу, чрезвычайно лаконична, она разворачивается в перемennom ладу до мажор — ми минор; как во многих хоровых песнях, основой ее служат мотивы, опевающие звуки лада:



Мелодию Чайковский заимствовал из сборника народных песен Вильбоа («100 русских песен»), в котором она, однако, изложена с иным окончанием.

Хор на эту тему в опере написан в куплетно-вариационной форме. Гармонизация строф песни позволяет говорить о принципе трехчастности вариационной формы: первые строфы идут в до мажоре, средние — в ля миноре и соль мажоре, последние опять в до мажоре. Введением тональной репризы композитор добился ощущения укрепления и единства формы в целом.

Удачей молодого композитора были и мужские хоры, в особенности хор слуг Бастрюкова в 1-й картине II акта. Более традиционными вышли хоры условно торжественного характера, например хор в конце оперы.

Значительное место в «Воеводе» занимают ансамбли, которые, однако, лалеко не всегда органично включены в общее развитие. Их можно разде-

⁸⁴ Гармонизация «Утушки» оставлена без изменения в обработке, которую Чайковский поместил в сб. песен, аранжированных в четыре руки. В этой же гармонизации хор из «Воеводы» перенесен в оперу «Опричник». В гармонизации Чайковского «Утушка» вошла и в сб. Н. А. Римского-Корсакова «100 русских народных песен» (№ 89)

лить на ансамбли-сцены и ансамбли, обособленные и внутренне завершенные. Примером ансамбля-сцены является угощение гостей в I акте. В этом ансамбле не следует искать ярко выраженной индивидуальной характеристики участников, композитор поставил перед собой другую задачу — создать законченную сцену-ансамбль в рондообразной форме.

Квартет ми-бемоль мажор, идущий за сценой угощения, принадлежит к ансамблям, внутренне законченным и обособленным. Здесь можно говорить об индивидуализации партий при моцартовском принципе единства. Квартет звучит полнозвучно и лирично. По свидетельству Н. Д. Кашкина, «сам композитор считал этот номер если не лучшим, то, по крайней мере, едва ли не самым эффектным в опере»⁸⁵. К сожалению, ритмическая самостоятельность голосов оказалась слишком трудным препятствием в разучивании оперы, и квартет этот в постановке 1869 г. пропускался.

В III акте есть квартет двух пар — полнозвучный и нежный ноктюрн «Темная ночь», который очень нравился самому композитору. Тема квартета в виде имитационно построенного периода, излагалась без оркестра. Эта мелодия связана с образом природы:

Andante cantabile

Тем - на - я ноч - ка, ти - ха - я ноч - ка
Тем - на - я ноч - ка, ноч - ка

чер - ным по - кро - вом нас у - кры - ва - ет.
чер - ным по - кро - вом у - кры - ва - ет.

Особо следует сказать об ансамблях с хором, завершающих оперу. Все они основаны на темах русского характера. Заключительный ансамбль напоминает древнерусскую «Славу». Но развитие темы дано в традиционной манере, хоры несколько растянуты и статичны. В своей первой опере Чайковский еще не нашел драматургию ансамбля, которая столь типична для его зрелых оперных произведений. В «Воеводе» есть только ростки будущего.

⁸⁵ Н. Д. К а ш к и н. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 67.

В формообразовании сцен «Воеводы» наряду с традиционными формами Чайковский создал новые приемы, предсказывающие его будущую оперную драматургию. Главным из них является прием объединения речитативных сцен широким развитием в оркестровой партии какого-либо самостоятельного мотива. Типична для будущего Чайковского и тенденция к объединению ряда эпизодов в одно целое при помощи реприз на расстоянии. Так, например, в сцене III акта квартет «Темная ночь» обрамляет сцену Олены и Дубровина, которая в свою очередь написана в трехчастной репризной форме. Таким образом получается симметричная форма, широко развитая. Этот же прием применен в заключительной сцене. Большим достижением Чайковского в симфонизации куплетно-варьированной формы является песня «Соловушка». В ней налицо яркое усиление динамики к концу, преодолевающее внутренние грани, что и придает форме сквозной характер развития. В песне легко заметить типичный для Чайковского в будущем прием симфонизации формы введением разработанности в момент подхода к кульминации и в самой кульминации. Создание сольной оперной формы такого типа было бесспорным завоеванием молодого композитора, что он, по-видимому, чувствовал сам, так как перенес ее без изменения в I акт оперы «Опричник».

Подвергая критике свою оперу «Воевода» в цитированном нами письме к Н. Ф. фон Мекк от 27 ноября 1879 г., Чайковский писал: «Третий его («Воеводы». — Н. Т.) недостаток — слишком массивный оркестр и преобладание последнего над голосами»⁸⁶. Мастерство Чайковского в создании оркестровой партии «Воеводы» отметили многие рецензенты. Анонимный рецензент «Русских ведомостей» писал: «Опера поражает необыкновенно мастерской оркестровкой... Нельзя однако же не заметить, что инструментальная часть оперы далеко превосходит ее вокальную часть»⁸⁷. Ларош в своей рецензии также подчеркнул, что оркестр «обработан со тщанием и тонкой обдуманностью, с теплой любовью», вокальные партии написаны «небрежно и незначительно»⁸⁸. Не соглашаясь полностью с оценкой вокальной стороны «Воеводы», в которой выше мы отметили много хорошего, можно присоединиться к оценке оркестровой партии. Композитор, начавший творческую деятельность созданием симфонических произведений, в своей первой опере показал себя симфонистом, хорошо знающим выразительные возможности оркестра. Конечно, оркестр «Всеводы» еще нельзя поставить рядом не только с «Онегиным», но и с «Кузнецом Вакулой»; однако в оркестровой партии первой оперы Чайковского очень много удачных моментов и (что еще важнее) в партитуре «Воеводы» чувствуется тяготение композитора к подлинно симфоническому развитию.

В опере есть два больших номера, предназначенных исключительно для оркестра: увертюра в виде вариаций на одну тему и «Пляски сенных девушек», в основу которых положены ученические «Характерные танцы».

⁸⁶ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 268.

⁸⁷ Цитируется по кн. «Дни и годы П. И. Чайковского». М., 1940, стр. 58.

⁸⁸ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 104.

Музыка «Плясок» основана на контрасте медленного и быстрого движения. Медленные лирические темы интонационно связаны с бытовой романской лирикой, быстрые темы — острые и четкие по ритму.

Как увертюра к «Воеводе», так и «Пляски сенных девушек» представляют собой законченные эпизоды. Не случайно увертюра и «Пляски» были изданы Юргенсоном в 1878 г. (переложение для фортепьяно в четыре руки): по-видимому, уничтожив оперу в начале 70-х годов, Чайковский считал возможным сохранить увертюру как отдельный концертно-симфонический номер. То же относится и к «Пляскам сенных девушек», которые неоднократно исполнялись при жизни Чайковского как отдельный номер, в том числе и под управлением самого композитора.

Мастерство Чайковского-симфониста сказалось не только в этих чисто инструментальных эпизодах, но и в партии оркестра в оперных сценах. Очень колоритна партия оркестра в арии Бастрюкова в I акте, где композитору удалось создать легкий, воздушный фон в аккомпанементе. В этой арии выразительно использована солирующая флейта, которая имитирует пение соловья виртуозными пассажами, создавая картину летнего вечера. В дуэте Бастрюкова и Марьи Власьевны (в медленном разделе) использованы весьма характерные в будущем для Чайковского фигурации у деревянных духовых инструментов подвижными аккордами; там же применен тонкий прием звукового фона виолончелей *divisi*.

В сцене угощения для усиления русского характера музыки Чайковский широко использует квартет деревянных инструментов (два фагота и два кларнета); контрастирующий эпизод — образ Шута — окрашен свистящим тембром флейт в высоком регистре.

Большое значение имеет тембровая окраска в развитии описанной нами выше лейттемы Дубровина; обычно она проходит у фагота или валторны, что подчеркивает ее мужественность. В арии Дубровина III акта солирует кларнет, оттеняя лирическое содержание. Тонко, даже изысканно оркестровано сопровождение квартета «Темная ночь», в котором участвуют струнные *divisi* и арфа. В драматических моментах Чайковский применяет мощные и звучные *tutti*. В целом партия оркестра в опере «Воевода» может быть отнесена к значительным творческим завоеваниям молодого композитора.

В письме к Н. Ф. фон Мекк, посвященном критическому анализу недостатков «Воеводы», Чайковский писал: «Необходимо пройти через ряд неудавшихся опытов, чтобы дойти до возможной степени совершенства, и я нисколько не стыжусь своих оперных неудач. Они послужили мне полезными уроками и указаниями»⁸⁹.

Чему же научился Чайковский в «Воеводе»? Соприкоснувшись практически с задачами оперного драматурга, молодой композитор, естественно, не мог решить их полностью в своем первом произведении. В «Воеводе» Чайковский еще не овладел мастерством построения оперной сцены со сквозным вокально-симфоническим развитием, не создал характеров всех дейст-

⁸⁹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 268.

вующих лиц, не всегда следил за соответствием музыкальных форм сценическому действию.

Но вместе с тем он во многом верно решил вопрос соотношения оркестровой партии и вокальных голосов, широко развив первую, но отдав главную роль вторым; он создал отличные лирические ансамбли, овладел техникой построения ансамбля с хором, применил рондообразный принцип (сцена угощения). В самой музыке он выразительно оттенил русский характер, создал много впечатляющих эпизодов.

Многое в музыке «Воеводы» нравилось самому композитору. Он составил из музыки оперы фортепьянное попури, изданное Юргенсоном в 1868 г. под псевдонимом Крамер, в которое вошел, вероятно, наиболее ценный автором музыкальный материал: первый раздел увертюры, лейттема Бастрюкова, хоры «Утушка» и «За двором лужок», песни «Размычем мы горе», женский дуэт, квартет «Темная ночка» и другие номера.

Кое-что из музыки «Воеводы» композитор перенес в оперу «Опричник».



Осенью 1868 года, когда в Большом театре начались первые репетиции «Воеводы», Чайковский виделся с А. Н. Островским и вел с ним беседу о новом оперном произведении. В письме к А. И. Чайковскому от 25 сентября 1868 г. он описывает свой визит к драматургу и сообщает, что Островский «сам предложил» написать ему «новое великолепное либретто. Сюжет его планирует он уже 20 лет, никому до сих [пор] не решился отдать и, наконец, избрал меня. Действие происходит в Вавилоне и в Греции при Александре Македонском, который сам принимает в опере деятельное участие. В опере сталкиваются представители двух классических наций: евреи и греки; герой — молодой еврей, обманутый в любви к одной еврейке, предпочтившей Александра из честолюбия, который в конце концов делается пророком. Ты не можешь себе представить, до чего эта канва великолепна»⁹⁰.

Замысел этот не был осуществлен ни драматургом, ни композитором. Островский действительно в начале 50-х годов предполагал написать драму из жизни Александра Македонского. В одном из писем к М. П. Погодину в августе 1850 г. он обещает кончить к сентябрю какую-то драму, на которую возлагает большие надежды. Вероятно, речь идет о драме в стихах «Александр Македонский», краткое сообщение о которой было помещено в декабрьском номере «Библиотеки для чтения»⁹¹.

В письме, написанном тому же адресату через год (начало сентября 1851 г.) драматург пишет: «„Бедная невеста“ была готова еще летом; сцены из русской жизни я уже начал; только «Александра Македонского» Вам придется подождать»⁹². Следовательно, пьеса была давно обещана «Мос-

⁹⁰ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 144.

⁹¹ «Библиотека для чтения», 1850, № 12, стр. 188.

⁹² А. Н. Островский. Полное собрание сочинений, т. XIV. М., 1953, стр. 25. Упоминаемые «сцены из русской жизни» — очевидно комедия «Не в свои сани не садись».

квитянину». Была ли драма завершена Островским или нет — осталось неизвестным, так как рукопись ее утрачена; сохранился лишь небольшой фрагмент «Песнь еврея»⁹³, которая, возможно, была написана позже и, может быть, предназначалась не для драмы, а для оперного либретто.

Кроме приведенного письма Чайковского к брату А. И. Чайковскому, никаких других сведений об этом оперном замысле нет. Задумав писать новую оперу, композитор искал сюжета, не похожего на «Воеводу», далекого от русской жизни; по-видимому, он хотел испытать свои силы в новой для себя области оперной романтики, лишенной бытовизма «Воеводы». Возможно, что первоначально, пленившись необычностью обстановки и романтичностью сюжета «Александра Македонского», соблазнившись благодарной для музыканта задачей показать два различных национальных характера, мечтая создать блестящую, эффектную оперу в стиле «Юдифи» Серова, Чайковский увлекся предложением Островского. Но потом остыл к этой идее (тем более, что не было готового либретто), почувствовал, что сюжет обуславливает трафаретность и ходульность оперы и отказался от этой мысли. Предложение Островского свидетельствует об укоренившихся даже в среде передовой художественной интеллигенции взглядах на оперу как на пышное, сложно-постановочное зрелище в духе романтических опер Мейербера. Иначе трудно понять желание драматурга сотрудничать с Чайковским — композитором, уже тогда известным в Москве склонностью к искреннему лиризму и правдивости, именно в написании оперы на сюжет из эпохи Александра Македонского.

Чайковский продолжал искать оперный сюжет; просматривая сочинения В. Соллогуба, он натолкнулся на оперное либретто, сделанное Соллогубом для композитора А. Ф. Львова (что и было обозначено в издании) по стихотворной повести «Ундины» Жуковского (свободный перевод сказки Ламотт-Фуке). Опера Львова на это либретто была поставлена в 1848 г. на петербургской сцене и успеха не имела. Чайковский любил поэму Жуковского, сюжет «Ундины» отвечал его желаниям; кроме того, налицо было готовое либретто, что значительно упрощало дело.

В письмах к братьям он сперва скрывает название своей будущей оперы, не желая широкой огласки, но вскоре оно становится известным. Работа над эскизами «Ундины» продолжалась с начала января до середины апреля 1869 г.; тогда же весной Чайковский оркестровал I действие, а вся партитура была готова в начале августа. Одним из стимулов быстрой работы композитора была надежда поставить оперу в Петербурге. В апреле, закончив оперу в эскизах, Чайковский написал директору императорских театров С. А. Геденову письмо, в котором спрашивал, может ли он рассчитывать на постановку «Ундины» на петербургской сцене в будущем сезоне; на что последовал ответ секретаря П. С. Федорова: если опера будет представлена к сентябрю, она может пойти в ноябре. В начале августа партитура «Ундины» была отправлена в театральную контору и там пролежала без движения до мая 1870 г.

⁹³ См. «Ученые записки Московского городского педагогического института», кафедра русской литературы, т. XX, вып. 1. М., 1952.

Отправив оперу в Петербург, Чайковский надеялся на скорую постановку оперы. Однако время шло, а из театра не было никаких известий. Чайковский снова написал письмо Геденову с просьбой сообщить о судьбе оперы. 18 ноября 1869 г. композитор пишет М. И. Чайковскому, что наконец вопрос с «Ундиной» выяснен и что опера в этом сезоне не пойдет⁹⁴. Но он не терял надежды на постановку «Ундины» в будущем сезоне и, желая ознакомить московскую публику со своим новым сочинением, включил три отрывка из «Ундины» в программу симфонического концерта под управлением дирижера Э. Н. Мертена. Концерт состоялся 16 марта 1870 г. Были исполнены интродукция, песня Ундины и финал I акта. В рецензии на этот концерт Ларош похвалил исполнившиеся отрывки и заявил, что «новая опера Чайковского заслуживает полного внимания»⁹⁵.

О дальнейшей судьбе «Ундины» известно из статьи Ц. Кюи в «С.-Петербургских ведомостях» от 9 мая 1870 г. Кюи пишет, что опера Чайковского рассматривалась постановочным комитетом Мариинского театра и была отклонена. «„Ундина“ — вторая опера г. Чайковского — забракована, представлена не будет, и мотивами неодобрения послужили, как я слышал, якобы ультрасовременное направление музыки, небрежная инструментовка, отсутствие мелодичности. Признаюсь, все это меня немало поражает. Первая опера г. Чайковского „Воевода“ была найдена достойной постановки и дана в Москве, а вторая опера автора уже известного, испытанного, вновь подвергается обсуждению комитета и не удостоивается постановки...»⁹⁶.

Чайковский первое время тяжело переживал неудачу, но постепенно успокоился. «Я сначала впал в меланхолию, получив это грустное известие, — писал он сестре А. И. Давыдовой, — но теперь привык к ужасной мысли, что я был глупейшим образом обманут, и успокоился. Начиная сильно подумывать о новой опере, но не могу остановиться ни на одном сюжете»⁹⁷.

Партитура «Ундины» после отклонения ее оперным комитетом долго провалялась в конторе театра, потом была разыскана издателем Чайковского В. Бесселем; по просьбе композитора он в 1873 г. переслал ее в Москву. Чайковский использовал музыку «Ундины» в нескольких своих произведениях. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 30 апреля 1878 г. композитор, упоминая об «Ундине», пишет, что «года три тому назад» он «сжег партитуру»⁹⁸. О музыке «Ундины» можно судить по сохранившимся трем отрывкам, исполнявшимся в Москве в 1870 г., и по тем фрагментам, которые были использованы автором в других его произведениях⁹⁹.

⁹⁴ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 189.

⁹⁵ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2, стр. 15.

⁹⁶ *** [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки. «С.-Петербургские ведомости», 9 мая 1870 г.

⁹⁷ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 196.

⁹⁸ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 315.

⁹⁹ Сохранившиеся фрагменты «Ундины» напечатаны в «Полном собрании сочинений Чайковского», т. 2, М.—Л., 1950.

В одном из писем к М. И. Чайковскому композитор пишет, что сюжет «Ундины» его «ужасно пленяет»; в другом письме он сообщает, что пишет свою оперу «с большим жаром»¹⁰⁰. По этим признаниям, а также по тому, что опера сочинена очень быстро, можно заключить, что музыка «Ундины» создавалась в порыве вдохновения и что сюжет вызвал огромный подъем творческих сил композитора.

Сюжет поэтической повести Ламотт-Фуке основан на народных повериях о духах природы, населяющих леса и воды. Главная героиня поэмы — дитя вод Ундина — стремится обрести человеческую душу, стать подругой избранного ею человека. Но над духами природы лежит заклятье: если возлюбленный Ундины изменит ей, Ундине суждено навсегда вернуться в подводное царство; если же он возьмет другую жену, то сам должен умереть. Ундина живет у старых рыбаков, в их хижине она встречается с рыцарем Гульбрандом и становится его женой. Но брак не принес Ундине счастья. Гульбранд увлекается Бертальдой. Во время путешествия по Дунаю Ундина исчезает в волнах реки. Но и Гульбранду суждена смерть. Вступив во второй брак с Бертальдой, он умирает. Верная Ундина, превратившись в ручей, обвивает его могилу, чтобы никогда не разлучаться с любимым.

С повестью об Ундине сходны многие сказки о русалках; есть ряд литературных произведений, основывающихся на них: от французской старинной повести о Мелузине до «Маленькой русалочки» Г.-Х. Андерсена и «Потонувшего колокола» Г. Гауптмана. По этим же народным мотивам написана либретто Ярослава Квапила к опере Дворжака «Русалка».

Сюжет «Ундины» привлекал многих композиторов до Чайковского; существовало несколько опер об Ундине, начиная с «Ундины» Э.-Т.-А. Гофмана и кончая «Ундиной» А. Ф. Львова, либретто которой воспользовался Чайковский. Большой известностью в 40-е годы пользовалась опера немецкого композитора Лортцинга на этот сюжет, сохранившаяся долгое время в репертуаре немецких театров¹⁰¹.

Драма Ундины пленяла художников-романтиков тем, что в ней затрагивались проблемы романтического искусства: человек и природа, тяготение фантастического существа к людям, «тоска по человечности», возмездие за любовную измену.

Для Чайковского, вероятно, наиболее заманчивой была идея просветляющей, самоотверженной любви. Трагическое окончание оперы — смерть Гульбранда от любовного поцелуя Ундины — выражала косвенно мысль о том, что любовь сильнее смерти.

Интерес к повести Ламотт-Фуке — Жуковского сохранился у Чайковского до самой смерти, он неоднократно возвращался к мысли еще раз музыкально воплотить этот сюжет. В 1878 г., будучи уже автором «Онегина», он задумывает написать новую оперу «Ундина» и просит брата Модеста

¹⁰⁰ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 160 и 156.

¹⁰¹ Опера Лортцинга «Ундина» была поставлена впервые в 1845 г. в г. Магдебурге. Она кончалась сценой в подводном царстве, где находятся Ундина и Гульбранд, попавший туда после смерти.

Ильича составить ему сценарий. «Меня начинает подмывать снова написать музыку на этот сюжет,— пишет он А. И. Чайковскому,— и на этот раз вполне хорошо»¹⁰². Но вскоре интерес к «Ундине» вытесняется намерением писать оперу «Ромео и Джульетта», по сравнению с которой «Ундина, Бертальда, Гульбранд кажутся величайшим ребячеством и вздором»¹⁰³.

В 1886 г. композитор избрал сюжет «Ундины» для балета и предполагал сделать из него «жанровый шедевр»¹⁰⁴, но потом отказался от этой мысли, может быть, из-за сходства содержания «Ундины» с сюжетом «Лебединого озера». Последнее возвращение к повести «Ундина» относится к 1893 г., незадолго до смерти композитора. М. И. Чайковский писал по просьбе С. В. Рахманинова либретто оперы на основе повести Ламотт-Фуке и хотел, чтобы брат заинтересовался им и, может быть, снова написал бы оперу «Ундина». Композитор ответил, что не может сочинить этой оперы по многим причинам и главная из них та, что «та „Ундина“, которая меня восхищает и трогает, невозможна на сцене»¹⁰⁵. Он ссылается на массу подробностей, которые пленяют его в поэме и которые невозможны в опере, говорит, что по существу сюжет «Ундины» отрицает условность, которой нельзя избежать в оперном жанре. «А что касается условной, оперной, более или менее опрозраченной „Ундины“, то ведь одну оперу на этот сюжет я уже написал. И это главная причина, почему я не могу взять ее опять сюжетом для оперы. В той, когда-то написанной «Ундине», кое-что было, кажется, очень прочувствовано и удачно, и если бы я теперь стал снова писать, то уж не было бы свежести чувства»¹⁰⁶.

Эти слова были сказаны мудрым и зрелым мастером, художником, достигшим зенита своего развития; в начале же своего творческого пути Чайковский не относился столь взыскательно к оперному сценарию и поэтому избрал для своей оперы грубое, хотя не лишенное эффектности, либретто Соллогуба, во многом искажавшее образы и идеи первоисточника.

Трудно точно представить, какая музыка была написана Чайковским на это либретто. Судя по фрагментам, исполненным в концерте 16 марта 1870 г., и по использованным во Второй симфонии, музыке к «Снегурочке» и «Лебедином озере», она была очень хороша, поэтична, не только искренне лирична, но и очень красочна. Строгий к своим творениям, композитор считал впоследствии свою оперу «плохой», однако признавал достоинства отдельных мест. Мы можем судить о пяти фрагментах оперы: об оркестровой интродукции (исполнявшейся 16 марта 1870 г. и полностью перенесенной в музыку «Снегурочки»); о песне Ундины «Водопад — мой дядя» из I акта, также исполнявшейся в концерте и также перенесенной с небольшими изменениями в «Снегурочку»; о финале I акта (исполнявшемся 16 марта 1870 г.); о свадебном марше III акта (использованном во Второй симфонии); о дуэ-

¹⁰² П. И. Чайковский. Письма к близким. М., 1955, стр. 164.

¹⁰³ Там же, стр. 168.

¹⁰⁴ Письмо И. А. Всеволожскому от 25 декабря 1866 г. См. Ю. Слонимский. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956, стр. 164.

¹⁰⁵ П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 536—537.

¹⁰⁶ Там же, стр. 537.

те Ундины и Гульбранда из III акта (музыка его использована во II акте «Лебединого озера»).

Первые три фрагмента близки друг другу по общему настроению. В них отражены поэтические образы природы, романтика леса и фантастических его обитателей; волшебный колорит в особенности ощущается в финале I акта.

Оркестровая интродукция к опере представляет собой своеобразный вариационный цикл, построенный на двух темах. В фантастико-романтической опере Чайковский отказался от большой увертюры и написал интродукцию, вводящую в основное настроение музыки I акта и намечающую главные музыкальные образы. Трудно угадать, были ли темы интродукции использованы в самой опере, являются ли они лейтмотивами образов таинственных обитателей леса? В финале I акта и в песне Ундины этот тематический материал не встречается. Темы интродукции, без сомнения, связаны с природой, об этом говорит их характер и то обстоятельство, что интродукция впоследствии была без изменений перенесена Чайковским в музыку к «Снегурочке», где ее толкование как картины пробуждения леса ранней весной является наиболее естественным¹⁰⁷.

Таинственный «лесной» колорит создается уже с самого первого звука — выдержанного «соль» валторны; на этом фоне в партии деревянных духовых возникает первый музыкальный образ, вводящий в атмосферу дремучего леса, населенного духами природы:



Вторая тема интродукции (соль мажор) не лишена элементов образности — в ней слышится и всплеск воды и шелест леса; она олицетворяет природу, ласковую и манящую красу леса. Эта тема широко развита, но на пути к кульминации обрывается внезапной модуляцией, с которой начинается реприза. Звучность постепенно становится все более насыщенной, нарастая к коде. Интродукция завершается полновзвучным и ярким утверждением образов природы; в коде музыке придан блестящий, светло-торжественный характер.

¹⁰⁷ Интересно отметить сходство идеи и содержания «Снегурочки» с «Ундиной». И в том и в другом случае фантастическое существо, дочь леса, хочет стать человеком, приблизившись к человеческим чувствам.

Образ главной героини оперы — Ундины — охарактеризован в песне «Водопад — мой дядя, ручеек — мой брат», впоследствии использованной Чайковским в качестве песни Леля «Земляничка-ягодка» в «Снегурочке». В тексте песни Ундины говорится об опасениях духов воды и леса за судьбу Ундины, они предсказывают ей страдания и гибель от людей. Музыка песни лишь косвенно отражает драматическую сторону содержания текста, в основном же она рисует нежный образ юной Ундины, стремящейся всем сердцем к любви, к радости жизни. В музыке светлого колорита соединены фантастичность и лиризм. Песня написана в трехчастной репризной форме. Прозрачная звучность оркестра в крайних разделах создает фантастический характер; изобразительный элемент — «говор струй» — служит здесь средством создания таинственного манящего образа. Тремоло флейт и кларнетов, звонкие пассажи верхнего регистра фортепьяно, аккорды арфы, тихая педаль валторн и гобоев, выдержанный бархатистый бас виолончелей, преобладание холодноватых тембров деревянных, отсутствие скрипок и альтов — все это создает оригинальную и во многом новую фактуру. Чайковский сделал большие успехи в колоритной и тонкой оркестровке по сравнению с «Воеводой». С мерцающей звучностью оркестра сливается нежная мелодия Ундины, очень простая; она разворачивается из начального мотива от терцового звука лада к квинтовому:

Moderato misterioso

Во-до - пад , мой дя - дя , ру-че-ек мой брат

на Ун - ди - ну гля - дя об од-ном твердят

В этой простой мелодии проявляется характерный для Чайковского прием однотипного ритмического движения в развитии темы. Мелодия модулирует из фа мажора в ля минор — тональность III ступени, что очень типично для русских бытовых лирических романсов. В соединении простых песенных оборотов с романтически красочной звучностью оркестра есть особая прелесть, придающая песне большое очарование.

Средняя часть развивается из первого тематического мотива. Во вступительном ее разделе все краски омрачены¹⁰⁸; зато особенно светло звучит центральная часть в ля мажоре. Мелодия, развивающая основную интонацию, широко распета, кантилена преобладает над декламационным началом, в оркестре на первый план выступают скрипки, удваивающие в октаву вокальную мелодию на фоне пассажей арфы. Ария-песня завершается повторением первого раздела и небольшой кодой, в которой голос как бы постепенно «растворяется» в воздушной фактуре оркестрового фона.

По сравнению с сольными формами «Воеводы» песня Ундины — шаг вперед; единство ее интонационного развития, не исключающее разнообразия оттенков выраженного настроения, органичность всей формы в целом свидетельствуют об этом.

Интересный пример музыки Чайковского фантастического характера представляет финал I акта, изображающий наводнение и бурю, вызванную духами леса. Он состоит из оркестрового вступления, хора рыбаков и дуэта Ундины и Гульбранда. Лейтмотив финала — тема наводнения, напоминающая фантастические образы Римского-Корсакова. Это — восходящий мотив в пределах заполненной уменьшенной квинты с последующим замедленным хроматическим нисхождением (скрипка); ему отвечает отрезок целотонной гаммы восходящих нижних голосов (фаготы и кларнеты), сочетающейся с нисходящим хроматическим движением верхних (флейты и гобои):



¹⁰⁸ Эта часть идет в фа миноре на органном пункте доминанты, вокальная мелодия дополнена выразительной темой гобоя.

Мотив наводнения развивается в оркестровом вступлении, в дальнейшем тема эта играет роль своеобразного рефрена. В музыке финала ясно ощущается изобразительное начало (тремоло литавр и струнных, бурные пассажи струнных и деревянных изображают разыгравшуюся водную стихию).

Финал I акта «Ундины» более целостный по своему развитию, чем финалы «Воеводы». Здесь заметна тенденция к музыкальному объединению формы при помощи постоянного использования лейтмотива наводнения; но форму финала нельзя назвать текучей, свободно импровизационной — в ней ясно намечаются основные эпизоды, контрастные по отношению друг к другу и внутренне самостоятельные.

Выразителен «хор бедствия» рыбаков, в котором господствует настроение растущей тревоги, страха, сменяющееся надеждой на спасение и переходящее в отчаяние. Первая часть хора основана на лейттеме наводнения, бурно развитой в оркестре; на этом фоне хор поет простые, но выразительные фразы; стонущие интонации, введение II низкой ступени ре минора придают им скорбный, тревожный характер. Вторая часть хора — грозный образ водной стихии. Это величавая мелодия, гармонизованная в ми-бемоль мажоре и развертывающаяся на фоне оstinатной фигурации в оркестре. Кульминационная, наиболее симфоническая, третья часть хора построена на мотивах горестных стонов и возгласов ужаса; она обрамляет дуэт Ундины и Гульбранда и завершает финал. В заключительной части финала применено выразительное и красочное тональное развитие: от си минора через до-диез минор к главной тональности — ре минор.

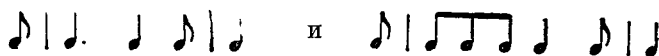
Дуэт Ундины и Гульбранда — большой лирический эпизод, контрастный по отношению к крайним частям финала. Влюбленных не страшит грозно ревущий поток, они отдаются радости любви. Тема любви здесь еще не так широко развита, как это будет в последующих произведениях Чайковского, но в ней отражены некоторые типичные для него приемы: выделение III ступени лада, подъем на IV ступень скачком, восхождение мелодии и расширение ее при помощи секвенции, движение «уступами», постепенное завоевание большого диапазона, отклонение в тональность VI низкой ступени, повторение ядра темы с его дальнейшим развитием.

Однако тема лирического «предсмертного» дуэта Ундины и Гульбранда из III акта оперы, использованная в *Andante* соль-бемоль мажор II акта «Лебединого озера», красотой мелодии и выразительностью значительно превосходит описанную выше мелодию дуэта I акта. Судя по единственному сохранившемуся автографу «Ундины» — черновой записи дуэта III акта, Чайковский замыслил последний дуэт своих героев как чисто лирический. Трагическая ситуация (рыцарь должен умереть от поцелуя Ундины) не отражена непосредственно в музыке дуэта; лишь тема, сопровождающая слова Ундины «Нет, скройся, беги, беги, друг любимый!»¹⁰⁹, также вошедшая в *Andante* «Лебединого озера», своим мерцающим, таинственно-смутным колоритом может в какой-то мере напоминать о смерти. Главное же в музыке — чистая юная любовь, заполняющая сердца влюбленных. В Ап-

¹⁰⁹ Эти слова не подписаны под наброском партии Ундины в автографе. Однако в либретто оперы они предшествуют выписанным словам: «Беги! Я — смерть» и т. д.

dante балета любовный дуэт исполняется двумя солирующими инструментами оркестра — скрипкой и виолончелью, что как нельзя лучше соответствует диалогу влюбленных и ситуации внутреннего действия (пробуждение и развитие любви в сердцах Одетты и Принца); в автографе «Ундины» намечены голоса певцов — сопрано и тенор, причем известная по репризе *Andante* балета партия виолончели исполняется тенором, а партия скрипки, перенесенная на октаву ниже, сопрано. В. В. Протопопов в книге «Оперное творчество Чайковского» высказывает предположение о том, что, возможно, дуэт начинался проведением темы только в партии Ундины¹¹⁰. Это представляется нам вполне вероятным. Но как бы то ни было, эстетическая ценность основной темы дуэта остается неизменной: это одна из прекраснейших мелодий, сочиненных молодым Чайковским, мелодия, чрезвычайно типичная для него и предвосхищающая другие его лирические темы.

Тема дуэта — одна из самых протяженных у Чайковского наряду с темой *Adagio* из Первой симфонии, темами любви из «Ромео и Джульетты» и «Франчески да Римини». Мелодия занимает 24 такта на $\frac{6}{8}$ живая, «дышащая», она в то же время по своей ритмической структуре основана на развитии двух главных сходных ритмических формул:



Мелодия принадлежит к группе модулирующих тем, она начинается в соль-бемоль мажоре и завершается в ми-бемоль миноре. Развитие темы отличается очень большой шириной диапазона (она захватывает дуодециму) и в своем течении сочетает плавную поступенность со скачками на кварту, квинту, сексту и октаву. Она разворачивается свободно и непринужденно, как импровизация, вылившаяся под влиянием сильного чувства; в то же время ее можно разделить на три восьмитакта, слитые друг с другом. В изложении как бы образуются три стадии: экспозиция основной музыкальной мысли, ее развитие и кульминация с завершающей частью.

В экспозиции тема вырастает из первого основного мотива:



¹¹⁰ См. Вл. Протопопов и Н. Туманина. Оперное творчество Чайковского, стр. 53.



Следующая стадия развития мелодии — восходящая секвенция из трех звеньев, основой которой служит мотив, образующийся из стыка третьего и четвертого мотивов экспозиции темы (отмечено на примере). Типичная для Чайковского мелодическая секвенция гармонизована «цепочкой» уменьшенных трезвучий и минорных сектаккордов. Последнее звено секвенции расширено до самого верхнего звука всей мелодии (си-бемоль второй октавы). Наступает кульминационная зона развития мелодии, подготовленная напряженным секвенционным подъемом. Здесь повторяется и развивается третий мотив темы; таким образом, мелодия развертывается подобно развитию темы в экспозиции. Кульминационный мотив темы с его скорбной интонацией от III ступени к I приобретает особое значение. Гармонизация его здесь аккордами, образующими каденцию в ми-бемоль миноре, придает ему особую патетическую силу, а применение оборота прерванной каденции позволяет продлить каденцию на всю завершающую часть темы:



В теме «предсмертного» дуэта сочетаются вокально-распевное и инструментальное (сказывающееся в непрерывности развития) начала. Это и позволило композитору свободно перенести его в музыку «Лебединого озера».

Пятый, известный нам фрагмент «Ундины» — свадебный марш III акта, материал которого, по свидетельству Н. Д. Кашкина и М. И. Чайковского,

использован во второй части Второй симфонии. Так как не осталось никаких черновиков марша, то о нем можно судить только по редакции, в которой он представлен в симфонии, вероятно, очень переработанной. Поэтому анализ этого фрагмента будет изложен в главе «Вторая симфония».

Обобщая суждения об «Ундине», можно сделать вывод о несомненном развитии Чайковского как оперного композитора в течение полутора лет, отделяющих «Ундину» от «Воеводы». Возросшее мастерство сказалось и в области выразительного тематизма, и овладении целостным развитием форм (ария Ундины, финал), и в органичности лирических музыкальных образов. Опыт Чайковского в области волшебного-романтической оперы, даже судя по оставшимся фрагментам «Ундины», можно считать удачным. Приходится только жалеть об утрате всей партитуры, сожженной автором.

Сочинив «Ундину», Чайковский не вполне исчерпал свой интерес к романтическому сюжету. Он хотел написать еще одну оперу фантастического содержания. Друзья предлагали различные сюжеты и темы, некоторые привлекли его внимание. С. А. Рачинский предложил три темы: «Небо и земля» по Байрону, «Мандрагора» и «Раймонд Луллий». Все они чисто романтического свойства. Об отношении Чайковского к первому из них ничего не известно; сюжет «Мандрагоры» увлек его, заинтересовал и «Раймонд Луллий»¹¹¹. И в «Мандрагоре» и в «Раймонде Луллии» много разнообразных приключений, действие изобилует внешними событиями; большое значение в обоих сюжетах имеет волшебный элемент. О сюжете «Раймонда Луллия», предложенном после «Мандрагоры» (в начале 1870 г.), полнее можно судить по историческим сведениям об этом лице и по отрывку поэмы «Алхимик» А. К. Толстого, использующего предание о Раймонде Луллии, средневековом философе и логике. Он жил в XIII в. и совершил с миссионерскими целями три путешествия в Африку. В письме к М. И. Чайковскому от 6 апреля 1898 г. С. Рачинский вспоминает оперный замысел на сюжет из жизни Луллия¹¹². В сценарии Рачинского Луллий представлен магом и чародеем, влюбленным в монахиню Инесу. Во время мессы он на коне врывается в церковь, где находится Инеса. Далее следовали приключения героя в Африке, в которых большую роль играли козни некоего злонамеренного мавра; Раймонд Луллий погибал от его руки.

Что могло привлечь Чайковского в этом сюжете? Вероятнее всего, образ юной Инесы, влюбленной в распутного Раймонда, и переворот, совершающийся в душе последнего при известии о пострижении Инесы. Так или иначе, но композитор скоро понял неудобство сюжета для сценического произведения и ходучность самого содержания.

¹¹¹ См. письмо композитора к М. И. Чайковскому от 13 января 1870 г., в котором он пишет о сочинении хора для оперы «Мандрагора» и о замысле оперы «Раймонд Луллий»: «Рачинский готовит мне очень интересный сценарий под названием „Раймонд Луллий“» (П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 202).

¹¹² Письмо С. А. Рачинского М. И. Чайковскому хранится в архиве Дома-музея П. И. Чайковского в Клину.

Сюжет «Мандрагоры» был предложен Чайковскому Рачинским еще до «Раймонда Луллия» (предположительно осенью 1869 г.) и настолько привлек композитора, что он начал сочинять музыку¹¹³. В упоминавшемся письме Рачинского М. И. Чайковскому от 1898 г. есть изложение и сценария «Мандрагоры», содержание которого сводится к следующему: рыцарь влюблен в прекрасную даму, но не пользуется взаимностью. Чтобы заставить ее полюбить себя, он идет ночью в лес и, когда зацветает волшебное растение мандрагора, вырывает его с корнем. Мандрагора обращается в прелестную девушку, влюбляется в рыцаря и под видом пажа всюду его сопровождает. После многих приключений рыцарь женится на своей возлюбленной, а Мандрагора снова превращается в растение. Судя по сценарию, в опере должна быть сцена праздника в замке с турниром рыцарей и пением менестреля, а также сцена в лесу в таинственную ночь расцветания мандрагоры. Нельзя не видеть некоторой близости сюжетов «Мандрагоры» и «Ундины»: та же фантастическая дочь леса, влюбленная в рыцаря, соперничество двух женщин, колебания рыцаря, возвращение волшебной девы в лоно природы.

Судьба этого оперного замысла известна со слов Н. Д. Кашкина: композитор поделился с ним своим планом и тот отсоветовал писать оперу на этот сюжет. В годы увлечения бытовой народной драмой русские музыканты обычно отрицательно относились к волшебнo-романтическим оперным сюжетам. О своем споре с Чайковским по поводу «Мандрагоры» Кашкин вспоминает: «Прочитав „Мандрагору“, я нашел, что в ней действительно много поэтичного, но в общем сюжет показался мне гораздо более подходящим для балета, нежели для оперы. Петр Ильич стал оспаривать мое мнение, а я с жаром защищал его, пустился в детали и указал ему возможность комичности каких-то сценических положений. Спор продолжался довольно долго. Вдруг я заметил, что лицо Петра Ильича изменилось, и он почти со слезами сказал мне, что я своего добился, оперы на этот сюжет он писать не может, но так огорчен этим, что на будущее время никогда не будет мне сообщать своих намерений и ничего не покажет»¹¹⁴.

Вполне доверяя свидетельству Кашкина, следует подчеркнуть, что, если бы Чайковский сам в глубине души не сомневался в жизненности сюжета «Мандрагоры», он вряд ли так скоро отказался бы от него. Может быть, сыграло роль осознанное композитором сходство сюжета «Мандрагоры» с только что написанной «Ундиной».

От «Мандрагоры» остался только один номер — «Хор цветов и насекомых». По-видимому, Чайковского привлекала картина волшебной ночи в лесу, когда расцветает таинственное растение и вся природа оживает и радуется. «Хор цветов и насекомых» был исполнен в Шестом симфоническом собрании Московского отделения РМО под названием «Хор эльфов» и ровно через год, 18 декабря 1871 г., в концерте Бесплатной школы в Петербурге под управлением Балакирева. Последнему очень понравился хор, и

¹¹³ См. письмо композитора брату М. И. Чайковскому от 13 января 1870 г. (П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 201).

¹¹⁴ Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 79.

он советовал Чайковскому сочинить кантату «Ночь», где, кроме этого хора, были бы и другие волшебные хоры и арии. Но Чайковскому уже в это время были далеки волшебные образы «Мандрагоры».

Музыка хора цветов навеяна фантастическими сценами «Руслана» (в садах Черномора) и отчасти «Обероном» Вебера. Крайние разделы изложены в прозрачной фактуре, мелодия (которую ведет хор мальчиков) проста и напевна, в ней есть черты русской песни. Но множество тонких деталей и колористических приемов придает музыке романтическую фантастичность. В красочной инструментовке широко использованы деревянные духовые, играющие аккордами стаккато в высоком регистре, колоритное звучание арфы и квартет валторн, сопровождающих мелодию хора мальчиков. Средняя часть хора, воспевающая царицу ночи — луну, написана в итальянском, «баркарольном» духе, мелодия звучит в терцию.

Музыка хора отличается изяществом и тонкостью, в ней много новых, не встречавшихся еще у Чайковского приемов инструментовки. Этот единственный фрагмент неосуществленной фантастической оперы, как и «обломки» «Ундины», свидетельствует о больших возможностях Чайковского в создании волшебного-романтической музыки, в полной мере проявившихся в более позднее время в его балетном творчестве.

Программные симфонические сочинения

После окончания оперы «Воевода» Чайковский снова обратился к симфоническому жанру — к концу 60-х годов относятся два программных симфонических произведения: фантазия «Фатум» (1868) и увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» (1869). Несмотря на то, что «Фатум» был написан всего годом раньше «Ромео и Джульетты», эти два сочинения глубоко отличаются друг от друга. «Фатум» — не лишенное талантливости, но незрелое произведение, тогда как шекспировская увертюра, даже в первой редакции, обладает высокими художественными достоинствами и принадлежит к числу лучших произведений Чайковского.

Симфоническая фантазия «Фатум» сочинена композитором в конце 1868 г., непосредственно после завершения «Воеводы». Передав партитуру оперы в театр для постановки, Чайковский некоторое время ничего не писал. В письме к брату Анатолию Ильичу от 10 сентября 1868 г. он жаловался: «Нового я ничего не пишу и не могу ни на чем остановиться»¹¹⁵. Но в одном из следующих писем к тому же адресату (от 25 сентября) встречается первое упоминание о «Фатуме». Сообщая об интересном проекте оперы, предложенном А. Н. Островским, Чайковский пишет: «Пока пишу симфоническую вещь под названием „*Fatum*“»¹¹⁶.

¹¹⁵ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 140.

¹¹⁶ Там же, стр. 144.

21 октября 1868 г. сочинение фантазии было закончено, а к концу года была готова и партитура. Первое исполнение «Фатума» состоялось 15 февраля 1869 г. в концерте Московского отделения РМО (Восьмое симфоническое собрание) под управлением Н. Г. Рубинштейна. Были специально выпущены программки, в которых к симфонической фантазии Чайковского прилагался следующий текст К. Батюшкова:

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

Новое сочинение Чайковского имело успех; композитор писал об этом брату Анатолию в письме от 15 февраля 1869 г.: «Пишу тебе это письмо ночью после концерта Музыкального общ[ества]. Исполнялась в первый раз моя фантазия „Фатум“. Это кажется, лучшее, что я до сих пор написал, по крайней мере, так говорят другие (успех значительный)»¹¹⁷.

Вскоре «Фатум» был исполнен М. А. Балакиревым в Петербурге и также с успехом¹¹⁸. Однако отзывы прессы не были сочувственными. Ларош, писавший о «Фатуме» после московского исполнения, нашел музыку фантазии внешне изобразительной. Сетуя об излишнем, по его мнению, увлечении современных композиторов программной музыкой, Ларош писал, что и Чайковский не избежал общей участи и что его новая пьеса «скорей похожа на изображение сражения, восстания или стихийной катастрофы, чем на мрачный монолог разочарования... Бессвязность, разрозненность формы, разорванной частыми генеральными паузами и обремененной слишком большим числом различных мотивов и различных эффектов, довершает тягостное впечатление, производимое целым»¹¹⁹. Отмечая далее красивую тему медленного раздела фантазии, Ларош все же характеризует «Фатум» как творческую неудачу молодого композитора.

Ц. Кюи в обзоре «Девятый концерт РМО» оценил «Фатум» как произведение, «чуждое рутинных приемов», которое «слушается от начала до конца с большим интересом». Недостатком «Фатума» Кюи считал несоответствие музыки программе¹²⁰. Изложение содержания фантазии в программе вызвало недоумение критиков.

Относительно текста в программках концерта РМО, перепечатанного в посмертном издании партитуры (изд-во Беляева, 1896 г.), существует ряд

¹¹⁷ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 156.

¹¹⁸ Исполнение «Фатума» в концерте РМО в Петербурге под управлением Балакирева состоялось 17 марта 1869 г.

¹¹⁹ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2, стр. 3—4.

¹²⁰ *** Ц. А. Кюи. Музыкальные заметки. Девятый концерт РМО. «С.-Петербургские ведомости», 1 апреля 1869 г.

расходящихся друг с другом свидетельств. Н. Кашкин в «Воспоминаниях о Чайковском» пишет, что «в содержании фантазии было нечто автобиографическое»¹²¹; это же подтверждает И. А. Клименко. Он пишет, что Чайковский на его просьбу комментировать заглавие пьесы «решительно отказывался дать какое-нибудь разъяснение, говоря, что смысл заглавия составляет дело чисто личное, исключительно касающееся только его одного»¹²².

Оба мемуариста сообщают, что стихи Батюшкова были предложены в качестве эпиграфа к фантазии С. А. Рачинским, хотя последний в тот момент еще не знал музыки «Фатума», и что композитор дал на это свое согласие. М. И. Чайковский, основываясь на письме С. А. Рачинского Ларошу, напечатанном в газете «Голос» после критической рецензии Лароша на «Фатум», пишет, что эпиграф из Батюшкова действительно был предложен С. А. Рачинским, но не автору, а Н. Г. Рубинштейну, который принял его якобы без ведома композитора и распорядился напечатать стихи в программах. Эту версию И. А. Клименко решительно опровергает.

Споры эти не имеют существенного значения. Даже если Чайковский и дал согласие предпослать стихи Батюшкова своей фантазии, это не доказывает, что он воплотил в «Фатуме» их содержание. Сплошь мрачные высказывания Мельхисидека плохо увязываются с контрастом образов в музыке Чайковского. Вызывает интерес другое приведенное мемуаристами свидетельство — о личном, «автобиографическом» характере музыки «Фатума». Фантазия сочинялась в тот период жизни композитора, когда, увлеченный Дезире Арто, он собирался вступить с ней в брак и находился в бодром, приподнятом состоянии духа, хотя временами его охватывали сомнения в возможности семейного счастья. Может быть, мысли о невозможности совместить творчество и личное счастье навяли композитору идею «фатальности» судьбы артиста, который должен отказаться от любви ради искусства; вряд ли основой «Фатума» послужила идея брэнности и бессмысленности земного существования, выраженная в стихах Батюшкова, — это не похоже на Чайковского, всегда страстно любившего жизнь.

Фантазия «Фатум» написана для большого симфонического оркестра, форма фантазии свободная. Тема медленного вступления предвестник будущих образов «судьбы», олицетворяющих у Чайковского губительную силу, встающую на пути человека к счастью. Важным элементом выразительности в этой и подобных ей темах является ритм — мерный, властный, подчеркнутый мощными аккордами всего оркестра на слабых долях такта. Не меньшее значение имеет интонационное содержание темы: она состоит из ряда мотивов, устремленных к тонике, подчеркнутой ударом оркестра. Вызывающе жестко звучит здесь аккорд гармонии двойной доминанты соль минора с увеличенной секстой. Подобный аккорд в дальнейшем творчестве Чайковского нередко связан с выражением трагического начала в жизни, с образами внезапно вторгающейся смерти:

¹²¹ Н. Д. К а ш к и н. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 72.

¹²² И. А. К л и м е н к о. Мои воспоминания о Петре Ильиче Чайковском. Рязань, 1908, стр. 11.

Moderato assai



Тема такого типа, упорно повторяющая одну и ту же интонацию, сопровождаемая грозными ударами всего оркестра, станет позже типичной для драматической музыки Чайковского.

Следующая за вступлением медленная часть (ля-бемоль мажор) — лучшая в «Фатуме». Именно она удостоилась похвалы Лароша, который отметил в ней «глубокое чувство, изящную, удачную отделку и прелесть инструментовки»¹²³. Балакирев также оценил красоту благородной, проникнутой искренним чувством мелодии, близкой другим любовно-лирическим образам Чайковского. Недаром несколькими годами позже Чайковский перенес весь раздел в любовный дуэт оперы «Опричник»:

[Moderato]. Più mosso, largamente



¹²³ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2, стр. 4.

В медленной части «Фатума» композитор использовал выработанные им в Первой симфонии приемы развития: трехчастное репризное построение темы с измененной репризой, «волновый» тип разработки, контрасты оркестровых тембров, подчеркнутые тематические контрасты.

По мнению ряда критиков, а также Балакирева, Чайковскому не удалось быстрый раздел фантазии, написанный в миноре. Ларош почувствовал в нем «дикое и напускное иступление». Кюи, напротив, увидел «карикатурный комизм». Балакирев считал тему быстрого раздела совершенно неинтересной. Можно согласиться с тем, что быстрая часть не обладает обаянием медленной, но все же она достаточно показательна для творческого развития Чайковского-симфониста. По тематизму она не может считаться шагом вперед, но это отчасти искупается органичностью внутреннего симфонического развития. Положительной стороной здесь надо отметить хорошо подготовленную кульминацию (в чем предчувствуется будущий мастер симфонических разработок). В результате развития образ приобретает властную силу.

Реприза медленного раздела не изменяет существа лирического образа; реприза быстрого раздела представляет собой попытку драматизировать его внесением резких диссонирующих аккордов, стремительных пассажей. Кода, построенная на теме вступления, транспонированной в до мажор, звучит помпезно, но не вытекает органично из предшествующего.

Недостатками «Фатума» являются неровный по качеству тематизм и неорганичность формы в целом при целостности развития отдельных частей. Повторение каждого из контрастных разделов способствовало разобщенности, клочковатости всего произведения. Возможно, что причиной неудачи композитора послужила неясность общей концепции фантазии, неполное владение методом драматического развития формы, требующего не только противопоставления, но и взаимодействия образов. Ведь «Фатум» был первой «пробой» в области драматического симфонизма, если не считать юношеской «Грозы».

Разочаровавшись в своем сочинении, композитор уничтожил партитуру «Фатума», используя лучшую ее часть в опере «Опричник». После смерти Чайковского партитура «Фатума» была восстановлена по партиям и издана М. П. Беляевым в 1896 г. Ее первое (после восстановления) исполнение состоялось 15 марта 1897 г. в Русском симфоническом концерте под управлением А. К. Глазунова.



Замысел увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» связан с именем Балакирева. Н. Д. Кашкин в «Воспоминаниях» довольно подробно останавливается на истории этого замысла. «Позднее весной 1869 года,— пишет он,— М. А. Балакирев приехал в Москву и поселился на Воздвиженке, в двух шагах от консерватории, помещавшейся тогда на той же улице, и мы часто виделись... М. А. Балакирев, Чайковский и я были большими любителями длинных прогулок пешком и совершали их иногда вместе. Помнится, что на одной из подобных прогулок М. А. предложил Чайковскому план увертюры к „Ромео и Джульетте“, по крайней мере, у меня воспоминание об этом

связывается с воспоминанием о прелестном майском дне, лесной зелени и больших соснах, среди которых мы шли. М. А. уже знал до известной степени характер таланта Чайковского и находил, что предложенный сюжет вполне для него подходит»¹²⁴.

Далее Кашкин останавливается на плане произведения, предложенном Балакиревым, и упоминает о «назначении» последним основных тональностей увертюры: си минор для главной партии и ре-бемоль мажор для побочной партии (в репризе она должна проходить в ре мажоре). Эти тональности были особо любимы Балакиревым, который неоднократно использовал их в своих сочинениях.

Сообщение Кашкина, очень интересное по существу, страдает неточностью; он пишет, что «Петр Ильич вскоре уехал из Москвы на лето, вероятно, в деревню, в Киевскую губернию, и к сентябрю вернулся с увертюрой „Ромео и Джульетта“, кажется, вполне оконченной»¹²⁵. Это не соответствует действительности. Чайковский прожил два летних месяца 1869 г. в Каменке, но в течение всего времени был занят оркестровкой оперы «Ундина»; увертюра «Ромео и Джульетта» не только не была окончена к осени, но и не была даже начата. По-видимому, прогулка, которую описывает Кашкин, состоялась не в мае, а в августе 1869 г., уже после возвращения Чайковского в Москву, так как Балакирев в середине мая приехал из Петербурга в Клин к тяжело больному отцу (который и скончался 3 июня) и вряд ли бывал в Москве подолгу, а Чайковский уехал из Москвы в начале июня. В августе же Балакирев жил в Москве и много времени проводил с Чайковским, о чем тот писал брату А. И. Чайковскому в августовских письмах. Балакирев вернулся в Петербург 19 августа и незадолго до отъезда совершил с Чайковским большую прогулку за город. Возможно, что именно тогда с ними был Кашкин и состоялась та самая беседа о «Ромео и Джульетте», о которой рассказано в «Воспоминаниях». Таким образом, замысел «Ромео и Джульетты» следует отнести не к маю, а к августу 1869 г.

Но работа над увертюрой-фантазией началась не сразу после разговора с Балакиревым; в письме к последнему от 2 октября 1869 г. Чайковский жалуется на отсутствие творческой фантазии: «Я все ждал, чтоб на меня снизошло вдохновение; не хотелось Вам писать до тех пор, пока не набросаю хоть что-нибудь из увертюры. Но представьте себе, что я совершенно выдохся и что ни одна сколько-нибудь сносная музыкальная идея не лезет в голову...»¹²⁶. В ответ на это Балакирев рекомендует Чайковскому сначала выработать точный план программы и «воспламениться» им; идеи музыкальные должны прийти позже. Заботливость Балакирева по отношению к Чайковскому простирается до того, что он присылает ему в письме образец музыкальной темы вражды Монтекки и Капулетти.

Чайковский ответил уклончиво. Сочинение «Ромео и Джульетты», по-видимому, было начато в первых числах октября; перечисляя М. И. Чайковскому 12 октября свои музыкальные работы, Чайковский сообщает: «Пишу

¹²⁴ Н. Д. К а ш к и н. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 75.

¹²⁵ Там же, стр. 76.

¹²⁶ П. Ч а й к о в с к и й. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 174.

увертюру к „Ромео и Джульетте“¹²⁷. В последующие дни работа пошла, по-видимому, очень интенсивно, так как к 30 октября композитор «почти написал вчерне увертюру к трагедии „Ромео и Джульетта“», а в письме от 18 ноября он сообщает: «увертюру к „Ромео и Джульетте“ я благополучно окончил, и в одном из последующих концертов она будет исполнена»¹²⁸. Отсюда можно сделать вывод, что работа над увертюрой продолжалась с начала октября до второй половины ноября 1869 г. Окончив увертюру, Чайковский пишет об этом Балакиреву 17 ноября и посылает по просьбе последнего основные темы увертюры. Балакирев не замедлил сообщить композитору свое откровенное мнение об этих темах: ему совершенно не понравилась тема медленного вступления, показалась малоудачной тема главной партии Allegro, но привели в восторг обе темы побочной партии.

В начале января 1870 г. Балакирев и Римский-Корсаков приехали на некоторое время в Москву, и Чайковский показал им увертюру полностью. Новое произведение пришлось по душе обоим, как нравилось оно и всем московским музыкантам. Первое исполнение «Ромео и Джульетты» состоялось в Москве 4 марта 1870 г. под управлением Н. Г. Рубинштейна. К сожалению, внимание к новому сочинению Чайковского было ослаблено происшедшим незадолго до этого инцидентом, по поводу которого в московских газетах был подвергнут несправедливым обвинениям Н. Г. Рубинштейн. На концерте публика бурно и демонстративно выражала симпатию к своему любимцу, отчего увертюра Чайковского осталась несколько в тени¹²⁹.

Композитор был внутренне оскорблен пренебрежением к его сочинению, которое сам очень ценил. Чайковский писал И. А. Клименко, что увертюра не имела успеха и прошла незаметно и это ему обидно.

В Петербурге увертюру Чайковского члены балакиревского кружка приносили до небес (особенно восхищение вызывала тема любви). Но вследствие ряда обстоятельств исполнение «Ромео и Джульетты» под управлением Балакирева не состоялось; в Петербурге увертюра так и не исполнялась в первой редакции.

Чайковский значительно переработал увертюру летом 1870 г. В новом виде партитура была напечатана издательством Ботэ и Бок в Берлине; издательство Бесселя выпустило в свет четырехручное переложение увертюры, сделанное Н. Н. Пургольд, и переложение для двух фортепьяно К. Клиндворта. Вторая редакция была впервые исполнена в Петербурге в концерте РМО под управлением Э. Ф. Направника 5 февраля 1872 г., а затем в Москве под управлением Н. Г. Рубинштейна. Кюи после петербургского исполнения написал рецензию, назвав «Ромео и Джульетту» произведением «чрезвычайно талантливым». Высоко оценил увертюру-фантазию и Ларош в статье 1873 г., посвященной произведениям Чайковского.

¹²⁷ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 179.

¹²⁸ Там же, стр. 182 и 189.

¹²⁹ Одна из учениц консерватории подала на Н. Г. Рубинштейна жалобу в суд по поводу якобы оскорбительного для нее выговора, из чего было создано целое дело, окончившееся штрафом (см. Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 76—77).

Чайковский вернулся к «Ромео и Джульетте» через десять лет после ее создания. Это было связано с новым сильнейшим его увлечением трагедией Шекспира, на сюжет которой он хотел написать оперу. Опера проектировалась на рубеже 70—80-х годов, и к 1881 г., вероятно, относится набросок дуэта Ромео и Джульетты (сцена в спальне), в котором композитор использовал темы любви из симфонической увертюры. Возможно, что мысль усовершенствовать увертюру-фантазию возникла в связи с замыслом оперы.

Живя летом 1880 г. в Каменке, Чайковский сделал третью редакцию «Ромео и Джульетты». В письмах к П. И. Юргенсону от 24 и 29 августа 1880 г. композитор сообщает о своей работе над увертюрой и просит Юргенсона содействовать изданию ее в новой редакции в издательстве Ботэ и Бок. Полужутливо он пишет: Боку надо сказать, что «увертюра вследствие перемен и сокращения в конце очень много выиграла и сделалась теперь настоящим *chef d'oeuvre* (каково самохвальство!)»¹³⁰. Издание было осуществлено в 1881 г., однако первое исполнение увертюры в новой редакции состоялось только в 1886 г., в Тифлисе под управлением М. М. Ипполитова-Иванова, после чего она была исполнена в Петербурге и в Москве и быстро стала репертуарным произведением. Еще при жизни композитора увертюру-фантазию часто исполняли не только в концертах симфонических собраний РМО, но и на открытых эстрадах в садах Петербурга и Москвы и пригородов, где выступал симфонический оркестр¹³¹. Сам композитор постоянно включал «Ромео и Джульетту» в программы своих концертов за рубежом и в России.

В наше время увертюра «Ромео и Джульетта», яркое драматическое произведение Чайковского, признано одним из лучших сокровищ русской симфонической классики и повсеместно исполняется с огромным успехом.

Чайковский писал «Ромео и Джульетту» с необыкновенным энтузиазмом и вдохновением. Тема увертюры была тесно связана с «генеральной линией» его творчества. Центральная идея «Ромео и Джульетты» — победа любви над враждой семейств, воплощенная в трагедийной концепции борьбы старого, отживающего, и нового, нарождающегося, — отразила великое движение гуманизма шекспировской эпохи. Шекспир показал в драме падение и гибель идеологии средневекового общества. Огромная сила воздействия трагедии «Ромео и Джульетта», не уменьшившегося в наши дни, заключается в борьбе юных героев за право на любовь и счастье вопреки вражде и жажде разрушения.

Трагедия Шекспира была близка натуре Чайковского как художника-гуманиста, борца за освобождение личности. Кроме того, содержание «Ромео и Джульетты» было в какой-то мере созвучно передовому общественному движению в России его времени. Проблема свободного выбора в браке,

¹³⁰ П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 1, стр. 166—167.

¹³¹ Например, дирижер Р. Буллериан неоднократно исполнял «Ромео и Джульетту» в концертах на Электрической выставке и в Зоологическом саду; дирижер А. Ф. Арендс — в Сокольниках.

борьба против тиранической власти родителей над детьми, против семейного уклада, угнетающего человека, нисколько не устарела для русской жизни начала второй половины XIX в. Более того! Борьба против угнетения женщины в семье была одной из важных сторон передового движения. Чайковский, «влюбленный», по словам Модеста Ильича, в драму Островского «Гроза», вероятно, ощущал идейную общность «Грозы» с великим творением Шекспира, хотя, конечно, учитывал различие обоих литературно-драматических произведений, разделенных тремя веками. Дилемма, стоявшая перед героиней «Грозы» Катериной — либо жить, покорясь семейному деспотизму, либо умереть во имя правоты своего чувства — стояла и перед веронскими любовниками, которые так же, как Катерина, убили себя, но не изменили своей любви, доказав тем самым, что она сильнее смерти, сильнее ненависти.

Образы великодушной, решительной Джульетты и пылкого Ромео производили сильное впечатление на Чайковского. Если в 1878 г. трагедия Шекспира, перечитанная им, могла вызвать взрыв величайшего восхищения и энтузиазма композитора, то можно предположить, насколько сильнее (будучи на десять лет моложе и пережив только что сильное сердечное увлечение) Чайковский был пленен «великой, архигениальной драмой Шекспира»¹³². Он чувствовал особое пристрастие к этой трагедии. «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», — пишет он Модесту Ильичу в мае 1878 г.¹³³

Сюжет «Ромео и Джульетты» предоставлял возможность создать трагедийное музыкальное произведение. Конкретное содержание трагедии Шекспира, рельефно очерченные характеры, развитие фабулы, ситуации — все это оказало большое воздействие на творческий процесс Чайковского. Но было бы ошибочным полагать, что в своем произведении Чайковский поставил целью музыкально «проиллюстрировать» драму Шекспира. В «Ромео и Джульетте» впервые с полной ясностью выявился тот своеобразный метод создания музыкального произведения, связанного с определенным литературным первоисточником, который характерен почти для всего программно-симфонического творчества Чайковского. В известном письме к Н. Ф. Мекк от 5 декабря 1878 г., где Чайковский изложил свой взгляд на программную симфоническую музыку, он писал:

«Я нахожу, что вдохновение композитора-симфониста может быть двоякое: субъективное и объективное. В первом случае он выражает в своей музыке свои ощущения радости, страдания, словом, подобно лирическому поэту, изливает, так сказать, свою собственную душу. В этом случае программа не только не нужна, но она невозможна. Но другое дело, когда музыкант, читая поэтическое произведение или пораженный картиной природы, хочет выразить в музыкальной форме тот сюжет, который зажег в нем вдохновение»¹³⁴.

¹³² П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 341.

¹³³ П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 168—169.

¹³⁴ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 531.

Следовательно, не музыкальная иллюстрация литературного произведения по заранее составленной программе-сценарию, а выражение его сущности в музыкальной форме специфическими именно для музыки средствами.

Чайковский не хотел сперва составить подробный сценарий, а потом уложить в его рамки музыкальные идеи и темы. Вдохновленный трагедией Шекспира он, однако, не стремился дать изложение ее сюжета в основных сценах (например, встреча Ромео и Джульетты на балу, их разговор в саду, сцена с Кормилицей и т. д.); это привело бы к созданию произведения лирико-эпического, повествовательного, а не драматического. Он же стремился воплотить основные движущие силы трагедии в музыкальных образах и показать их столкновение и трагическую развязку, т. е. музыкально выразить центральную идею трагедии.

Это не значит, что Чайковский отказался от конкретного содержания трагедии, пренебрег фабулой, литературно-сценическими образами, духом эпохи средневековья — все это оказало большое влияние на характер музыкальных образов, но воплотилось в крупном плане, вследствие специфического свойства симфонической музыки сочетать единство частного и общего в неразрывной связи.

В обобщенном выражении идеи и образов Шекспира выявился симфонизм Чайковского. Б. В. Асафьев в книге «Глинка» (М., 1947) назвал метод симфонизма «великим переворотом в сознании и технике композиторов». Эпоха симфонизма — это «эпоха самостоятельного освоения музыкой идей и заветных дум человечества, идеалов народно-героического, людской любви, становления жизни и трагедии смерти», т. е. всех явлений действительности в обобщении. В своем определении подлинно симфонического мышления в программной музыке Асафьев называет рядом с Бетховеном Чайковского, программные произведения которого никогда не были «иллюстрацией» данных произведений поэзии и драмы, но симфонистическим их преломлением». «Это движение (симфонизация всех музыкальных жанров. — Н. Т.) вовсе не было завоеванием «жанров» чужих искусств, потому что не жанр, а темы, содержание, идеи симфонизировались. Не драму Шекспира как произведение «соседнего» или родственного искусства брали Берлиоз, Чайковский, Верди, а *шекспировское*, потому что в Шекспире закрепилось великое содержание, великие конфликты»¹³⁵.

В более ранней работе, посвященной инструментальной музыке Чайковского, Асафьев совершенно правильно подчеркивает, что в программных сочинениях Чайковского есть «элементы описательной программности», но не они имеют решающее значение для произведения. «Сущность программности, — пишет Асафьев, — пребывает не в звукописании, а в выявлении идеи, исходящей от программы, т. е. заключается в претворении *личной лирики* в характеристику *извне* данных образов или в переводе поэтической идеи в музыкальное состояние звучания»¹³⁶.

¹³⁵ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. I. М., 1953, стр. 92—93.

¹³⁶ Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). Инструментальное творчество Чайковского. Пг., 1922, стр. 34.

Приведенная мысль Асафьева верно выявляет специфику творческого метода Чайковского в работе над программными симфоническими произведениями. Именно воплощение идеи шекспировской трагедии средствами чисто музыкального развития, а не изображение сюжета способом звукоописания представляет собой увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта».

Форма одночастной симфонической поэмы — сонатное *allegro* с медленным вступлением — вследствие драматической природы сонатности оказалась наиболее приемлемой для Чайковского. Целеустремленная логика развития сонатной формы справедливо казалась ему более способной воплотить идею шекспировской трагедии. Впрочем, и сама драма Шекспира могла натолкнуть на мысль о сонатной форме. Идеально четкая и ясная форма трагедии «Ромео и Джульетта» использует принцип динамической повторности. Сцены свидания Ромео и Джульетты у балкона во II акте и сцена в спальне Джульетты в IV; битва в I акте и поединок Меркуцио и Ромео с Тибальтом; Ромео в келье Лоренцо во II акте и Ромео у него же в III акте; все это может найти аналогию в динамической репризности сонатной формы. Однако такая аналогия, естественно, может иметь лишь косвенное отношение к созданию музыкальной формы как таковой.

Сонатное *allegro* с медленным вступлением и большим заключением в программной симфонической увертюре встречается у Бетховена («Леонора», «Эгмонт»); эту же форму избрал Шуман для увертюры к «Манфреду», Мендельсон — ко «Сну в летнюю ночь», Глинка — к «Князю Холмскому». Внутреннее развитие «Ромео и Джульетты» показывает новаторский подход Чайковского к этой форме. Формообразование увертюры в широком смысле, т. е. определенный характер тем, их контрасты, направленность их развития, — словом, все то, что воплощает музыкальное содержание, было для Чайковского важным вопросом. Об этом свидетельствуют его редакции, совершенствующие увертюру.

Третья редакция 1880 г. — наиболее совершенный вариант; в ней найдена наивысшая драматизация формы при лаконизме и строгой логике строения. Все три редакции написаны для большого состава оркестра с арфой и группой ударных; оркестровка каждой последующей редакции демонстрирует рост мастерства Чайковского-симфониста.

Огромным художественным достижением Чайковского в «Ромео и Джульетте», отмеченным еще его современниками, был выразительнейший тематизм увертюры. Уже не говоря о «Фатуме», но даже в Первой симфонии, столь богатой мелодиями большого дыхания, Чайковский не создал таких тем, как в «Ромео и Джульетте». В тематизме увертюры ясно выразилась индивидуализация лирических и драматических образов в инструментальной музыке.

В увертюре развиваются три темы: хорал медленного вступления, тема вражды (главная партия) и тема любви (побочная партия). Медленное вступление должно, по идее Балакирева, рисовать образ монаха Лоренцо; Чайковский также связывал свою тему с этим героем Шекспира. В первом

варианте увертюры тема Лоренцо была в другом характере, чем в окончательной редакции. Это была спокойная, созерцательная мелодия в классическом стиле, с мягкими задержаниями и каденциями в духе Моцарта:

Andante non troppo



По-видимому, эта тема в воображении Чайковского связывалась с образом философа и гуманиста XIV в., каким обрисован Лоренцо в монологе 3-й сцены II акта. Балакирев нашел, что тема «не представляет ни красоты, ни силы и даже не рисует надлежащим образом характер патера Лоренцо». Он советует Чайковскому ввести нечто другое, «вроде хоралов Листа („Der Nächtliche Zug“ Fis-dur, „Hunnenschlacht“ и „Св. Елизавета“) с древнекатолическим характером, подходящим к православию, а между тем Ваша тема (E-dur) носит совсем другой характер — характер квартетных тем Гайдна, гения мещанской музыки...»¹³⁷

Не соглашаясь с Балакиревым в оценке Гайдна, можно присоединиться к его мнению, что первоначальная тема вступления написана в венском классическом стиле. Замкнутое ее строение, внутренняя уравновешенность

¹³⁷ «Переписка М. А. Балакирева и П. И. Чайковского». СПб., 1912, стр. 49.

создают образ, далекий от драматических страстей и чувств, борьба которых составляет содержание увертюры-фантазии.

Кроме этой темы, в первом варианте вступления играли роль еще две темы — мотив сурового хорального склада и начальная интонация будущей темы любви:



Не только Балакирев, но и сам Чайковский не был, видимо, удовлетворен вступлением в этом варианте. В редакции 1870 года композитор почти ничего не оставил от прежнего вступления. Новый вариант оказался гораздо более выразительным и значительным, чем первая редакция. В письме к Балакиреву Чайковский написал: «Вы желали, чтобы интродукция была вроде листовского религиозного места из „Фауста“. Этого не вышло; я хотел в интродукции выразить одинокую, стремящуюся мысленно к небу душу; удалось ли — не знаю!»¹³⁸

В новой редакции тематический материал вступления несравненно выразительнее и ярче. Важное значение получила первая тема — хорал, исполняемый кларнетами и фаготами. Мысль придать первой теме форму старинного хорала была очень удачной. Это вызывает определенные ассоциации. Чайковский положил в основу хорала медленно разворачивающуюся мелодию, в которой можно найти сходство не только с грегорианскими хорами, но и со старинными русскими церковными песнопениями. Неуклонный подъем мелодической линии от III ступени натурального фадиез минора к верхнему тоническому звуку, мотив степенного опевания этого звука и замедленное нисхождение к V ступени придают теме характер сосредоточенной отрешенности. Гармонизация мелодии, опирающаяся на сопоставление тоники и аккордов субдоминантовой группы почти без

¹³⁸ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 237.

применения септаккордов, введение минорной доминанты и трезвучия VII натуральной усиливает величавый и мрачный характер темы:



Последующее построение вносит новые контрастные черты в наметившийся образ: струнные вступают с мотивом стоны или скорбного возгласа. После оригинального эллиптического оборота происходит гармонический сдвиг в далекую тональность — фа минор¹³⁹. Новая тема дополняет и конкретизирует образ. Тембр флейт и кларнетов, приглушенный фон альтиков, глубокий бас — все это отчасти напоминает начало вступления, отчасти вносит новое. Глубокий психологизм придает образу неоднократно повторенная каденция с выразительно устремленным мелодическим ходом от вводного звука лада к III ступени:



Обобщающее значение тематического материала заключается в сочетании единства и контрастности. Образ соединяет в себе противоречивые черты. Недаром в разработке сонатного allegro тема хора выступит как символ грозной губительной силы. Вместе с тем мотивы стоны, страдания говорят о глубоко человеческой сущности образа.

¹³⁹ Здесь применен в сущности простой, но выразительный прием: бас до-диез, являющийся доминантой фа-диез минора, трактуется как ре-бемоль, т. е. VI ступень фа минора.

Создав тематизм, гораздо более выразительный, по сравнению с первой редакцией, Чайковский придал новому варианту вступления форму, внутренне более сложную: весь большой экспозиционный раздел повторен в другой инструментовке и другой фактуре в тональности фа минор, модулирующей в ми минор. Таким образом, тональное движение от первоначального фа-диез минора к си минору сонатного *allegro* разворачивается через длительное пребывание в тональностях глубоких субдоминант, что придает музыке большую напряженность и драматизм.

Во второй редакции Чайковский не удовольствовался обособленным вступлением, он написал переход к *Allegro*, в котором постепенно ускоряется темп, усиливается общая динамика, активизируется мотив стона, а хоральная тема, и в особенности ее центральный мотив, переосмысливается, превращаясь из истового молитвенного образа в тревожный возглас. Переключка секстаккордов тоники си минора в партиях деревянной и струнной групп все ускоряется, звучность становится громче и напряженнее; вступление непосредственно переходит в изложение первой темы сонатного *allegro*.

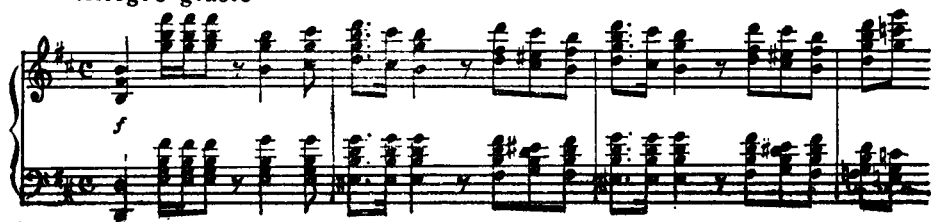
Сравнивая первую и вторую редакции вступительного раздела увертюры, нельзя не отметить возросшего мастерства Чайковского. Слабыми сторонами первого варианта были малоподходящий характер основной темы, развитие, почти не меняющее ее облик, введение других тем, которые потом используются в *Allegro*, обособленность и завершенность вступления. Создав новые темы во второй редакции, композитор отказался от мысли ввести элементы побочной партии во вступление, он добился внутренней контрастности вступления другим, более органическим способом, углубив гармоническую и тональную контрастность в развитии образа. Важным существенным улучшением было сочинение перехода к *Allegro*, в котором подготавливается общий характер будущей главной партии, устанавливается главная тональность и появляются интонации темы вражды. Работа Чайковского над вступлением увертюры доказывает возрастание требовательности к себе.

Экспозиция сонатного *allegro* была перенесена во вторую и третью редакции без изменения. Этот раздел сразу же удался Чайковскому, в нем проявились характерные черты зрелого симфонического стиля композитора. Экспозиция содержит сильнейший контраст главной и побочной партий. Они знаменуют собой основные противодействующие силы трагедии: вражду — символ смерти и любовь — символ жизни. Резкое разделение сонатной экспозиции на два противоположных друг другу раздела, взаимоисключающих друг друга, — черта, характерная и для более поздних сочинений Чайковского, включая первую часть Шестой симфонии. Показателен сам метод изложения партий — широкое развитие каждого образа, уже в экспозиции значительно разработанного.

Главная партия — динамическое трехчастное построение с разработочным средним разделом. Тема, хотя и контрастирует вступлению, все же несколько родственна ему (в особенности варианту хора в переходе к *Allegro*). Главная партия — образ жестокой битвы, символ разрушительной силы вражды семейств. Из всех тем увертюры она наиболее картинна.

Настойчивое повторение коротких отрывистых мотивов со скачками, подчеркнутыми резко диссонантными гармониями субдоминантового нонаккорда, аккордами двойной доминанты с увеличенной секстой, стремительность пассажей, длительное отстранение от тоники с отклонениями в сторону далекой субдоминанты (до мажор), подвижность голосов оркестра, богатая синкопами ритмика, «бурлящий» характер фактуры, каноническая разработка основного мотива, звон тарелок во время мгновенных пауз, вызывающий представление об ударяющихся друг о друга мечях,— все это воспроизводит живую картину битвы на узких улицах средневекового города:

Allegro giusto



Важнейшим фактором динамизации образа служит ритм. Чайковский нашел выразительный ритмический рисунок, отражающий напряженный и беспокойный характер образа. Первая ритмическая ячейка — зерно, из которого произрастает последующая ритмическая фактура; в особенности следует отметить роль маленького, но важного «бурлящего» мотива, использованного композитором в разработочном разделе главной партии и в переходе от главной партии к побочной:

Allegro giusto



«Движущая сила» главной партии — интенсивное и напряженное тонально-гармоническое развитие. Мы уже упоминали о сложности гармонического содержания самой темы — об отклонениях в тональность II низкой и резком подчеркивании субдоминант; в дальнейшем тонально-гармоническое развитие еще усложняется; это достигается путем ухода в тональности, далекие от главной. Так, каноническая разработка главной партии проходит в ре миноре и соль миноре, далее в секвенции затрагиваются фа, соль, ля-бемоль и ля мажор, движение направлено к ре мажору, но вместо него секвенция прерывается внезапной модуляцией (через любимый Чайковским аккорд

двойной доминанты с увеличенной секстой) в главную тональность си минор, укрепленную длительным бурным унисонным пассажем струнных, с резкими ударами *tutti*, приводящим к репризе темы вражды.

Красочна и выразительна гармония перехода от главной партии к побочной. В экспозиции нет связующей партии как таковой, ее роль играет дополнение к главной, построенное на развитии короткого синкопированного мотива. Движение сдерживается глубоким органичным пунктом на ля — доминанте готовящейся тональности ре мажор (минор); на фоне этого органичного пункта проходят хроматические гармонии; ожидается что-то очень значительное. И после длительной подготовки ре мажора выразительно звучит внезапная модуляция в ре-бемоль мажор побочной партии — открывается новый прекрасный мир юности и любви.

О теме любви увертюры много писали, начиная с современников Чайковского. Римский-Корсаков отмечает в «Летописи», что весь балакиревский кружок был восхищен «певучей темой увертюры Чайковского». Он называет тему любви одной из самых лучших в русской музыке: «До чего она вдохновенна! Какая неизъяснимая красота, какая жгучая страсть! Это одна из лучших тем всей русской музыки», — говорил он В. В. Ястребцеву. Балакирев в письме к автору находил в ней «негу и сладость любви», Кюи называл любовные темы «превосходными», Ларош написал, что тема побочной партии «принадлежит к тем неотразимо чарующим напевам, от действия которых не может освободиться слушатель, каково бы ни было направление его вкуса или настроение его духа». Глазунов считал, что «так выразить беззаветную любовь юной четы, как про это пропел, а не сочинил Чайковский в „Ромео“, никому из композиторов не удалось»¹⁴⁰.

Советские исследователи творчества Чайковского справедливо подчеркивали, что сочинением побочной партии «Ромео и Джульетты» Чайковский сделал большой шаг вперед в области создания лирического тематизма большого дыхания¹⁴¹.

Как и главная партия, побочная изложена в виде сложного трехчастного построения с большой развитой репризой. Такая структура позволила Чайковскому показать развертывание, «расцветание» образа, его рост и симфоническое развитие.

Вначале тема любви дана только в виде эмбриона, «зерна», из которого потом вырастет вдохновенная мелодия большого дыхания. Тема любви чрезвычайно выразительна, по своему интонационному содержанию она несколько напоминает мелодию известного романа Чайковского «Нет, только тот, кто знал», написанного вскоре после окончания увертюры-фантазии; связь этой темы с более ранними произведениями Чайковского можно

¹⁴⁰ Н. А. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка, т. I, стр. 46; В. В. Ястребцев. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания, т. I. Л., 1959, стр. 52; «Переписка М. А. Балакирева и П. И. Чайковского», стр. 49; Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2, стр. 28; Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, М., 1954, стр. 217.

¹⁴¹ См. Ю. А. Кремлев. Принципы симфонического развития у Чайковского. «Советская музыка», 1940, № 5—6; Л. Мазель. О мелодии. М., 1952, стр. 262.

найти, сопоставляя ее с темой «Тихого вечера на Волге» в увертюре «Гроза» (она же проходит в начале второй части Первой симфонии), с темой среднего раздела фортепьянного «Каприччио» ор. 2, любовной арией Бастрюкова из «Воеводы». Она исходит из переосмысления широко напевных романтических оперных мелодий, в ней то же сочетание патетической декламационности с ариозной распетостью.

Источком темы является ее первый мотив; он разворачивается в диапазоне октавы, начинаясь патетической интонацией нисходящей сексты, которая служит импульсом последующего развития. Дальнейшее интонационное содержание темы — развитие этого мотива, в котором подчеркнуты восторженные интонации. Гармоническое содержание темы очень естественно развивается в ре-бемоль мажоре. Инструментовка темы в первом изложении матовая, приглушенная, но колоритная:



Средний раздел побочной партии построен на второй теме; ее неоднократно сравнивали то с нежным баюканьем, то с тихим любовным шепотом, то с колыханием деревьев у балкона Джульетты. Ее структура очень проста: плавное «колышущийся» напев, изложенный ровными четвертями, обаятелен благодаря гармонизации, использующей альтерации и хроматические ходы в голосах; исполняют только струнные:



Тема эта получает своеобразное развитие, она постепенно расширяется в диапазоне, «раскачивание» становится все более глубоким, тонально-гармоническое движение ведет к ре мажору, но вместо него снова появляется ре-бемоль мажор и снова звучит тема любви, на этот раз развитая очень широко.

После мягко приглушенного звучания струнных с сурдинами вступление мелодии темы любви у верхних деревянных (флейты и гобои) вносит колорит просветления. Полное проведение темы любви состоит из изложения темы, ее длительного секвенционного развития, нарастающего все более и более, устремленного к кульминации, и самой кульминации, в роли которой выступает новое проведение темы, появляющейся на «гребне» высочайшей волны предшествующего разработочного построения. Она звучит здесь особенно впечатляюще, с торжествующей силой чувства благодаря тому, что появляется после длительного и напряженного подъема.

Такой тип изложения лирической темы, в котором кульминацией служит реприза ее зерна, вступающая в наивысший момент развития, будет типичнейшим и характернейшим для всего последующего творчества Чайковского. Достаточно вспомнить любовную тему «Франчески да Римини», темы любви в операх «Орлеанская дева» и «Пиковая дама», тему из второй части Пятой симфонии и многое другое.

В побочной партии «Ромео и Джульетты» секвенционное развитие темы достигает огромного напряжения, чему способствует все увеличивающийся диапазон, неуклонное волнообразное устремление вверх, выразительная гармонизация на фоне органного пункта доминанты, оттеняющем движение верхних голосов, средний голос валторны, исполняющий повторяющийся мотив страстного томления.

Прелесть и обаяние темы любви связывается и с ее программным значением: мгновенно зарождающееся чувство быстро растет и достигает своего апогея и мелодия любви постепенно развертывается, как цветок, который выходит из бутона для роскошного и пышного цветения. Экспозиция завершается заключительным разделом, дополняющим побочную партию. Здесь использовано колышущееся движение второй темы побочной партии — аккорды арфы ровными четвертями, на фоне которых идут мелодические каденции флейты и английского рожка. Длительное постепенное утихание, «растворение» в гармонии заключительного раздела экспозиции является своеобразной кодой экспозиции, отделяющей ее от II акта инструментальной драмы — разработки.

Разработка не сразу удалась Чайковскому. В первом варианте она не получилась ни бурной, ни драматичной по существу. Ее недостатком было ненужное в драматическом сочинении сближение контрастных образов, а не усиление их антагонизма. Ведущее значение в ней имела тема главной партии, но в кульминации звучали тема любви и благостная тема Лоренцо. Первый раздел был занят фугато на начальный мотив темы вражды, превращенный в новую тему. В качестве активизирующего элемента выступал короткий ритмический мотив из главной партии; столкновение с ним темы фугато подводило к кульминационному разделу. В главной кульминации несколько формально соединились все три темы увертюры. Разработка

обрывалась на кульминации внезапным ударом, после которого слышались затихающие удары литавр. Реприза начиналась после длительной паузы, чем подчеркивались границы формы. В первом варианте разработки не было еще единой линии непрерывающегося развития разработки и репризы, которую создал композитор во втором варианте.

Вторая редакция разработки использует выразительность мрачных, враждебных образов — тему главной партии и хора из медленного вступления. Исключением светлых образов композитор добился драматизации произведения в целом: после чудесного лирического эпизода любви разработка является новой стадией развития драмы, ведущей к последующему переосмыслению темы любви в репризе.

Разработка в окончательной редакции очень сжата и лаконична и в то же время очень драматична. Уже с самого начала вступает тема хора, причем только ее мелодия, интонируемая валторнами, что придает ей воинственно-грозный характер. Острые синкопированные мотивы из главной партии и бурные пассажи усиливают это настроение. Короткая волна обрывается таинственно сменяющимися аккордами, несколько напоминающими «аккорды оцепенения» из «Руслана». Новая, еще более напряженная волна опять соединяет тему хора с мотивами главной партии. На этот раз хорал исполняют четыре валторны, его гармонизация отличается от гармонизации вступления: теперь это ряд резко звучащих диссонирующих аккордов. В предкульминационном построении, основанном на переосмысленных мотивах темы вражды, начальный мотив темы превращается в грозный клич, второй мотив — в трагические восклицания тромбонов. Начинается кульминационный раздел: оркестр сотрясается мощными синкопированными ударами (как и в первой редакции, здесь использован ритмический мотив главной партии) и насыщенная музыкальная ткань прорезается пронзительным голосом трубы, играющей мелодию хора. Она становится страшным образом смерти, насилия, угнетения, подавляет собой все:



Кульминационный раздел непосредственно переходит в бурный пассаж струнных, прорезаемый ударами всего оркестра; он вводит в главную партию, как это было и в экспозиции, объединяя разработку и репризу в одно целое.

Мы далеки от мысли приписывать Чайковскому детальные программные намерения, не хотим объяснять переосмысление темы хорала роковой ролью, которую Лоренцо невольно сыграл в судьбе Ромео и Джульетты. Думается, что, поставив своей целью создать контраст разработки и побочной партии, создать новую фазу развития образов мрака и вражды, композитор использовал выразительные свойства мелодии хорала, ее мрачную, подавляющую сторону, усилив тем самым контраст разработки и экспозиции. Такая разработка очень сильно драматизировала всю симфоническую концепцию и требовала еще большего драматизма в репризе.

Репризу Чайковский переделывал неоднократно: в первой редакции было совершенно другое ее окончание и другая кода, во второй редакции Чайковский сильно увеличил репризу и заново написал коду, а в окончательной — несколько изменил вторую редакцию.

Реприза «Ромео и Джульетты» — показательный пример новаторства Чайковского в области формы. Она не является «повторением», не возвращает к начальной стадии образного содержания, а служит новой, высшей ступенью развития и превращения образов. Более того, реприза «Ромео и Джульетты» — это высшая кульминация инструментальной драмы, аналогичная трагической развязке. В данном случае необходимо подчеркнуть воздействие на форму увертюры ее программного содержания: стремительно развертывающееся действие трагедии требовало сквозного развития, нового качества образов, и сонатная форма с ее обязательной репризой-повторением в ее традиционном виде не устраивала Чайковского. Переосмысление сонатной формы в «Ромео и Джульетте» сочетает сквозное развитие с повторением образов, но в ином плане и в иных масштабах.

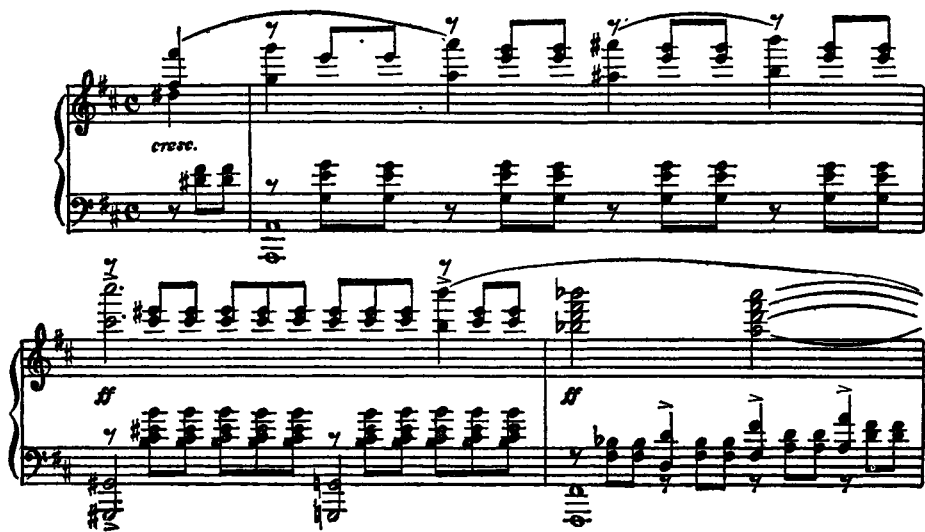
Главная партия в репризе предельно сокращена, она непосредственно переходит в репризу второй темы побочной партии («любовный шепот»), которая теперь, как и тема любви, изложена в ре мажоре. Наметив для темы любви струнную группу, Чайковский изменил инструментовку второй темы побочной партии: «воркующие» аккорды исполняются деревянными, фон создают альты¹⁴². Реприза темы любви очень изменена по сравнению с экспозицией. Невольно вспоминаются слова Чайковского, написанные брату Модесту по поводу проектировавшейся в 1878 г. оперы на этот же сюжет: «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 упизающихся любовью, Ромео и Юлия сделались людьми любящими, страждущими, попавшими в трагическое и безвыходное положение»¹⁴³.

¹⁴² Динамизация образа сказалась и в изменении фона: вместо мелодического органичного пункта — подвижная мелодическая линия альтов.

¹⁴³ П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 169.

Реприза темы любви представляется нам таким «вторым дуэтом», когда юные герои поняли трагизм своего положения. В репризе побочной партии и последующем за нею развитии, в котором отражен последний этап трагической борьбы, глубоко выражена сущность великой трагедии Шекспира.

Тема любви изменена в своем развитии по сравнению с экспозицией — в разработочном построении захватывается больший диапазон, кульминация звучит по-иному, благодаря задержанию, более драматично и сильно:



Это на первый взгляд небольшое изменение значительно расширяет диапазон темы, усиливает рост напряженной устремленности к кульминации, чему способствует и новая инструментовка: мелодию любви играют струнные (кроме контрабасов) в три октавы, отчего звучание становится насыщенным, трепетным и страстным; развита и контрапунктирующая линия валторны, состоящая из мотивов-стонов. После полного проведения темы любви начинается вторая разработка, в результате которой еще усиливается трагический характер и появляется новый мотив, образующийся из основного «зерна» темы. Новый бурный подъем приводит к новому (неполному) проведению темы любви, на этот раз в ми мажоре, светлому и прекрасному в своей патетической лирике, но именно в этом месте в тему любви врезается жестокая тема вражды (*tutti*), которую сменяет тема хорала, интонируемая медной группой. Чередуясь, обе эти мрачные темы сокрушают светлый образ любви.

Заключение репризы соответствует катастрофе — смерти влюбленных: после бурного натиска, основанного на ритмах и мелодических элементах главной партии, появляется речитатив низких голосов оркестра, как бы возвещающий о трагическом конце:

Allegro giusto]



В первом варианте увертюры реприза не была построена столь сложно: после сокращенного проведения главной партии и второй темы побочной партии следовала реприза темы любви, иначе инструментованная и имевшая два проведения: полное в ре мажоре и неполное в ми-бемоль мажоре, после чего был си-минорный эпизод, состоявший из бурных пассажей струнных и деревянных, пронзаемых ударами в ритме основного мотива главной партии и выдержанными звуками тромбонов и тубы; реприза заканчивалась внезапным ударом tutti на уменьшенном септаккорде, что, видимо, символизировало смерть героев.

Разница между окончательной и второй редакцией репризы заключается в изменении последнего ее построения: во второй редакции дано еще одно проведение темы хорала и темы главной партии и отсутствует последний подъем напряжения, как и эпизод с речитативом. Реприза во второй редакции заканчивалась постепенным утиханием на мотиве «аккордов оцепенения» из разработки.

В 1880 г., уже написав Четвертую симфонию и «Евгения Онегина», Чайковский захотел создать в третьей редакции «Ромео и Джульетты» более сильный и драматичный образ катастрофы и смерти влюбленных и применил при этом не только симфонические, но и оперные приемы (речитатив).

Кода увертюры, играющая своеобразную роль возвышенного эпилога, апофеоза в честь погибших юных героев трагедии, подверглась наиболее значительным изменениям. В первой редакции кода состояла из трех построений. В основе первого лежала вторая тема побочной партии, превратившаяся из образа «любовного шепота» в мрачные стоны медных инструментов, на фоне которых проходили «оборванные» интонации из темы любви:



Далее следовал «похоронный марш», исполнявшийся строго и холодно звучащими фаготами и кларнетами на фоне оstinатного ритма литавр; марш был основан на переосмысленном мотиве из темы Лоренцо:



Третье построение, вошедшее с изменениями в последующие редакции, излагало возвышенно-молитвенную тему в хоральном изложении, в которой слышались отголоски «любовного шепота». Тема разворачивалась в си миноре, но завершалась плагальной каденцией в си мажоре. В самых последних тактах были два громких удара оркестра (тоническое си-мажорное трезвучие), как бы проводившие резкую черту в конце симфонической драмы:



Чайковский не был удовлетворен этим вариантом коды, по-видимому, из-за большого количества тем и несколько иллюстративного их чередования; кроме того, здесь была использована «гайдуновская» тема вступления, которую он исключил во второй редакции.

Кода второй редакции начиналась с просветленного эпизода ми-бемоль мажор: на фоне воздушных фигураций деревянных звучали аккорды арфы (при поддержке гобоев и фаготов), из звуков верхнего голоса этих аккордов складывалась возвышенная мелодия:

Moderato assai

p

cresc

За эпизодом ми-бемоль мажор следовала тема любви, которая здесь звучала печально и отрешенно. Новый ее вариант складывался благодаря интонационному изменению (замкнутости первого мотива, возвращающего к исходному звуку) и гармонизации альтерированными субдоминантами:



Затем был эпизод контрастного характера: на трепетном оstinатном ритме литавр в разных голосах оркестра поочередно проходил минорный вариант основного мотива темы любви, потускневший образ побочной партии. Вслед за ним шел хоральный эпизод, найденный композитором в первой редакции. Последние четыре такта, полностью перенесенные в окончательную редакцию, представляют собой судорожные удары оркестра в синкопированном ритме — как бы последнее содрогание жизни или воспоминание о трагедии.

Этот вариант коды, вероятно, показался Чайковскому слишком растянутым (он занимает более 50 тактов), и в третьей редакции он исключил эпизод ми-бемоль мажор и поменял местами проведение темы любви в си мажор и хорал. В окончательной редакции кода начинается прямо с эпизода оstinато литавр, на фоне которого проходят отдельные мотивы темы любви. После этого звучит хорал и в самом конце снова возникает тема любви в си мажоре, приводящая к каденции и последним аккордам си-мажорной тоники.

Сжатость коды в окончательной редакции и новое распределение материала наилучшим образом выражают вывод трагедии и сочетаются с новым вариантом репризы (окончанием ее). После трагической кульминации в конце репризы, вызывающей представление о гибели юных героев драмы, кода звучит как возвышенное послесловие, завершающее трагедийное действие. В ней — печаль о погибших, очищающее начало и утверждение победы любви, победившей смертью вражду. Именно так воспринимается проникновенно-печальное, но светлое звучание темы любви после отрешенного, возвышенного хорала, функция которого аналогична речам, возвеличивающим погибших героев в финалах многих трагедий Шекспира. Первая редакция коды слишком подробно изображала события: похороны Джульетты, смерть влюбленных и примирение семейств; все это отражалось в чередовании трех эпизодов. Во второй редакции композитор еще не нашел наиболее впечатляющее распределение материала, да и наличие двух просветленных эпизодов (ми-бемоль-мажорного и хорального) несколько разрыхляло форму. И лишь в окончательной редакции Чайковский нашел идеальное решение драматургии финала симфонической драмы.

В процессе сочинения «Ромео и Джульетты» Чайковский овладел искусством воплощения драматической темы в одночастной симфонической форме. Он выступил как симфонист-новатор, воссоздавший образы бессмертного произведения Шекспира в музыке. Многие, найденные им в увертюре, стали типичными для него в работе над драматическими симфониями. Таким образом, увертюра «Ромео и Джульетта» отчасти предвосхитила не только Четвертую, но и Шестую симфонии. Контрастное противопоставление двух основных музыкальных сфер, выраженных в целом тематическом комплексе образов, взаимно противоположных, применено впервые в «Ромео и Джульетте» и далее было развито в целом ряде других драматических сочинений Чайковского. Строение сонатной формы, при котором снимается значение репризы как повторения и создается новая напряженнейшая ступень развития инструментальной драмы, непрерывность «сквозного симфонического действия», столь характерные для зрелого Чайковского, проявляются впервые в «Ромео и Джульетте». В этом произведении композитор создал подлинно трагедийную концепцию, симфоническую драму, к которой он тянулся со времени «Грозы». Конкретность сюжета и образов Шекспира помогли Чайковскому применить метод, совмещающий обобщенность инструментальной и конкретность музыкально-театральной музыки. Многие ведут от «Ромео и Джульетты» не только к поздним симфониям, но и к поздним операм.

Камерное фортепьянное и вокальное творчество Сборник народных песен

В первые годы жизни в Москве Чайковский написал, кроме крупных произведений, ряд фортепьянных пьес, тогда же изданных Юргенсоном, и первую серию романсов ор. 6. Среди фортепьянных сочинений этого периода есть несколько пьес, сохранившихся в репертуаре пианистов до наших дней. Первыми пьесами, увидевшими свет, были уже упоминавшиеся «Русское скерцо» и «Экспромт» ор. 1. Летом 1867 г., живя в Гапсале, в промежутках работы над «Воеводой» Чайковский написал три пьесы: «Развалины замка», «Скерцо» и «Песня без слов»; они были изданы в 1868 г. как ор. 2 под общим заглавием «Воспоминание о Гапсале». Осенью 1868 г. возникли «Вальс-каприз» ор. 4 и «Романс» ор. 5, а в начале 1870 г. — «Вальс-скерцо» ор. 7 и «Каприччио» ор. 8; три пьесы ор. 9: «Reverie» («Грезы»), «Polka du salon» («Салонная полька») и «Mazurka du salon» («Салонная мазурка») сочинены в октябре 1870 г.

Хотя в большинстве случаев эти пьесы не могут быть причислены к значительным художественным явлениям ни в творчестве Чайковского, ни в русской фортепьянной классике, в них намечены жанры, характерные для фортепьянного творчества композитора в целом. Это пьесы в танцевальных ритмах, пьесы скерцозного типа и лирическая инструментальная кантилена.

К этим трем разновидностям камерной фортепьянной музыки, широко представленным в творчестве романтиков, Чайковский нередко обращался и впоследствии. Каждый из этих видов фортепьянной музыки к началу творческого пути Чайковского имел свою историю.

Танцевальный жанр был популярен в русской музыке — инструментальной и вокальной. В фортепьянных сочинениях Глинки и А. Г. Рубинштейна танец занимает очень важное место, появляясь то в качестве блестящей виртуозной пьесы, то лирической миниатюры. У Чайковского развиты обе тенденции — концертная и камерная, и уже в первых фортепьянных опусах он развивает традицию Глинки, превратившего чисто танцевальный жанр в произведение с более обобщенным лирическим содержанием.

Два фортепьянных вальса, входящие в группу произведений второй половины 60-х годов, не являются вальсами в чистом виде. Один из них назван «Вальсом-каприсом», другой — «Вальсом-скерцо». Оба они представляют собой виртуозные пьесы, рассчитанные на пианиста, владеющего хорошей аккордовой и пассажной техникой. Несмотря на то что тематизм «Вальса-каприса» не отличается особой оригинальностью, в нем многое типично для манеры Чайковского. Первая, неоднократно возвращающаяся тема вальса возникает как фигурационная мелодия; она широко варьируется в дальнейших проведениях, а в некоторых разделах разрабатывается, расчлняясь на отдельные мотивы.

«Салонная полька» и «Салонная мазурка» относятся к камерному жанру, фактура не позволяет отнести их к произведениям виртуозного плана. «Полька» основана на живой, скерцозной теме; танцевальное начало подчеркнуто острой характерной ритмикой. «Мазурка» менее интересна, она передана из ранее написанной мазурки к драматической хронике А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». В ней, однако, не чувствуется стилизация в духе старинных танцев, как это можно было ожидать; пьеса несколько однотонна.

Наряду с пьесами танцевального жанра среди ранних фортепьянных сочинений Чайковского обращает на себя внимание концертное «Каприччио», посвященное известному пианисту К. Клиндворту и рассчитанное на его виртуозную технику. Пьеса эта может быть отнесена к типу скерцо, созданному Шопеном. Стремительное движение в крайних разделах формы оттеняется лирико-элегическим эпизодом трио. Среди рассматриваемых произведений есть еще одно, более простое скерцо камерного характера, входящее в цикл «Воспоминание о Гапсале». Это более раннее, чем «Каприччио», произведение близко к фортепьянным пьесам Шуберта («Музыкальным моментам и «Экспромтам»). В крайних разделах скерцо яснее проступает индивидуальная манера Чайковского, в особенности в развитии второй темы можно угадать будущего мастера страстно-элегической лирики¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Существует мнение, что средняя часть была написана Чайковским еще в консерваторские годы в качестве среднего раздела *Allegro* фа минор — фортепьянной пьесы, относимой музыковедами к 1864 г. (см. А. Николаев. Фортепьянное творчество Чайковского. М., 1949, стр. 81). Можно высказать и другое предположение, что крайними частями скерцо фа мажор ор. 2 были первоначально минорные части *Allegro* фа минор,

Из лирических пьес в медленном движении выделяется «Романс» фа минор ор. 5, одно из популярных фортепьянных произведений Чайковского и в наше время. Пьесы подобного рода богато представлены в творчестве А. Г. Рубинштейна, но Чайковский, пользуясь бытовавшей формой инструментального романса, создал произведение большей художественной ценности.

«Романс» ор. 5 был сочинен Чайковским в период расцвета его любви к Дезире Арто и посвящен ей; искренность и проникновенность этой музыки навеяны личными переживаниями композитора. Пьеса написана в трехчастной форме с контрастной средней частью в более быстром движении; в ней проявился принцип симфонического развития в малой форме инструментальной музыки. В «Романсе» налицо многие типичные черты будущего фортепьянного стиля Чайковского: применение «дуэтного» развития мелодии (тема, развернутой в верхнем голосе, отвечает средний самостоятельный голос); насыщенность фактуры мелодическими голосами; ясное выделение гармонического аккомпанемента. Типична для мелодического стиля Чайковского сама тема «Романса», нисходящая от верхнего исходного звука двумя плавными волнами; в какой-то мере можно видеть в ней прообраз «секвенции Татьяны» из оперы «Евгений Онегин»:



Элегический характер темы подчеркнут последующим контрастом — свежо звучащей модуляцией в параллельный мажор с трепетным взлетом мелодии. В целом развитие первого раздела «Романса» органично благодаря внутренней контрастности, которая и обуславливает мелодическое развитие большого дыхания — свойство, типичное для зрелого стиля Чайковского.

Средняя часть «Романса» — *Allegro energico* ре-бемоль мажор — написана в ином характере; она напоминает скерцо в ритме пляски. Сердечное излияние уступает место бытовой картинке. Развитие музыкального образа в средней части приводит к грандиозному разрастанию звучности, к яркой, почти симфонической кульминации. Реприза первого раздела изложена как дуэт-диалог верхнего и среднего голосов: это усиливает эмоциональную выразительность музыки.

которые потом были заменены новыми в фа мажор. Это подтверждается тем, что автограф *Allegro* фа минор написан на точно такой же бумаге, как сделанное Чайковским переложение пьесы Вебера «*Perpetuum mobile*», которое, хотя было издано в 1871 г., но сделано несколькими годами раньше. Оно предназначалось для ученицы Н. Г. Рубинштейна А. Зограф.

В этой ранней фортепьянной пьесе с ее контрастными разделами при единстве тематического развития, при сочетании элегической лирики и драматизма, сжатой и лаконичной форме, развитии, достигающем масштабов подлинного симфонизма, в какой-то мере отразились характерные черты Чайковского-симфониста.

Другие кантиленные пьесы — «Развалины замка», «Песня без слов» ор. 2 и «Грезы» ор. 9, значительно уступая «Романсу» по художественной значительности, содержат немало деталей, свидетельствующих о становлении индивидуального стиля композитора. В частности, «Грезы» интересны разнообразием колорита, отражением различных оркестровых тембров в фортепьянной фактуре. Такая «оркестральность», т. е. перенесение на фортепьяно красок оркестра, станет впоследствии одним из типичных приемов Чайковского.

Ранние фортепьянные сочинения Чайковского по-своему отразили процесс становления его индивидуального стиля, в них ощущается его почерк, видны типичные приемы изложения и развития музыкальных образов, хотя они не имеют такого значения, как симфонические и оперные произведения.

Серия романсов ор. 6 начинает обширный раздел творческого наследия композитора — камерную вокальную лирику. После ранних опытов 50-х годов Чайковский долгое время не сочинял романсов и обратился к ним уже будучи автором Первой симфонии, двух опер, «Фатума» и «Ромео и Джульетты». Романсы ор. 6 были написаны в конце ноября 1869 г. в очень короткий срок и в начале 1870 г. уже вышли в свет. Некоторые из них получили признание сразу же и вскоре стали репертуарными произведениями¹⁴⁵.

В первых романсах Чайковского выявились типичные качества его вокальной лирики в целом. Хотя эти шесть романсов нельзя рассматривать как цикл, их объединяет глубоко лирический характер содержания. Чайковский избрал для них тексты крупных поэтов: Плещеева, А. Толстого, Гейне и Гете, в переводе Мея¹⁴⁶.

По первым романсам Чайковского можно судить о творческом методе композитора в работе над вокальной лирикой малой формы. Чайковский не стремится отразить в музыке все особенности поэтической речи; главную роль в его романсах играет развитие ведущего музыкального образа, который он создает, отталкиваясь от основной идеи или основного образа стихотворения. Это не значит, что он невнимателен к декламационной стороне мелодии, напротив, нередко поэтическая декламация текста служит поводом и истоком зерна музыкальной темы. Однако нередко Чайковский

¹⁴⁵ В одном из писем к Н. Ф. фон Мекк Чайковский говорит, что два его романса — «И больно и сладко» и «Нет, только тот, кто знал» — в ходу у исполнителей (см. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 155). Показательно, что в повести И. С. Тургенева «Клара Милич» героиня исполняет на музыкальном вечере романс Чайковского «Нет, только тот, кто знал».

¹⁴⁶ Исключением является лишь посредственный текст стихов Е. Ростопчиной «И больно и сладко».

6
Романсы

Взвешивая романсы, цензор
имеет право и замечания
и предложения к автору
и редактору. Цензор
не имеет права
отказывать в
публикации
романсов.
Цензор
имеет право
замечания
и предложения
к автору
и редактору.

П. Гайдовская

- № 1 Не вярной бун
№ 2 Аисава, о думай
№ 3. И вольно и сладко
№ 4 Сиега бунта
№ 5 Отчего?
№ 6 Клятва, то. и корота кто знает

Дарованная цензурой. 11.10.1911 г.

Секрет. 11.10.1911 г.

Ваше письмо получено. Цензор
имеет право и замечания
и предложения к автору
и редактору. Цензор
не имеет права
отказывать в
публикации
романсов.
Цензор
имеет право
замечания
и предложения
к автору
и редактору.

Обложка рукописи романсов ор. 6 с замечаниями цензора
и ответом издателя П. И. Юргенсона

нарушает форму стихотворения вследствие особенностей развертывания музыкальной формы. Отсюда его «вольности» по отношению к тексту: повторение строк, отдельных слов и целых строф. Повторения чаще всего вызываются развитием формы, в частности в моменты кульминаций.

Романсы ор. 6 отличаются единством интонационного развития, органичным взаимодействием вокальной и фортепьянной партий. Тематизм романсов родствен тематизму других произведений Чайковского. Здесь кристаллизуются характерные для стиля Чайковского в целом мелодические и ритмические интонации, гармонические обороты и фактура.

Основой романса нередко служит, как уже говорилось, интонация распетой первой строки. Так, в романсе «Не верь, мой друг» мотивом, служащим источником последующего развития музыки, является музыкальная интерпретация слов «Не верь». Мотив этот неустойчив, его колеблющийся характер придает музыкальной фразе скорбно-элегическое настроение. Такой же опевающий, колышущийся мотив лежит в основе мелодии романса «И больно, и сладко», но здесь это не печально понижающаяся интонация, а страстно устремленная. При сравнении заметно, что в первом романсе общая направленность движения ведет мелодию вниз, во втором — вверх:

Moderato assai



Allegro vivo



Органично развертывается мелодия в романсе на слова Гейне в переводе Мея «Отчего». Этот романс наряду с «Песней арфиста» на слова Гете — замечательный образец симфонизации малой формы в раннем творчестве Чайковского. Единству развития музыки способствует поэтический текст высокохудожественного достоинства, проникнутый единым настроением, целостный по форме. Стихотворение Гейне, положенное в основу романса, не имеет названия, оно входит в цикл «Лирическое интермеццо»; в нем выражено настроение глубокой тоски. Форма стихотворения такова, что основная мысль выражена только в самом его конце — в четвертой строфе. Вопрошающая интонация «Отчего?» начинает каждую строфу; этот поэтически-композиционный прием помог создать единство музыкального развития романса. Мелодия Чайковского, лирическая вначале, в последней кульминационной строфе перерастает в драматическую, выражая отчаяние. Здесь используется прием напряженного нагнетания к кульминации:

[Moderato] meno mosso

От — че — го — о, ска — жи мне скорей, ты, по —

— ки — нув за — бы — ла ме — ня ?

molto riten.

Выразительность мелодического развития романса, служащая средством превращения лирического образа в драматический, дополняется выразительностью тонально-гармонического развития. Здесь сопоставлены ре мажор и си минор, а также фа мажор и ре минор — тональности, близкие друг другу. Однако в музыке ощущается острота сопоставления «на расстоянии» си минора и ре минора, си минора и фа мажора — тональностей, далеких и «противоречащих» друг другу, что усиливает внутреннюю напряженность. Единство, включающее в себя контраст внешнего спокойствия и внутренней напряженности, соответствует стихотворению Гейне.

Зерно темы романса «Нет, только тот, кто знал» — типичный пример патетической декламационной мелодии с ярким взлетом и падением:

Andante non tanto

p espressivo

Нет, только тот кто знал сви — дань — я жаж — ду —

Нет, только тот кто знал сви — дань — я жаж — ду —

Этот романс представляет собой замечательный пример взаимопроникновения и единства вокальной и инструментальной партий. Его можно назвать вокальной поэмой, так ярко выступает в нем динамизация формы в целом

Текст Гете, на который написан романс, был положен на музыку многими композиторами, в том числе Бетховеном и Шубертом; содержание его соприкасается с близкой Чайковскому темой страдания разлученных. В самом стихотворении намечена трехчастная репризная форма, так как третья строфа повторяет первую с небольшим изменением. Чайковский расширил романс по сравнению со стихотворением: у него не три, а четыре строфы, причем кульминационная третья повторяет текст первой с главной мыслью стихотворения:

Поймет как я страдал
И как я страдаю!

Особенностью романса является несовпадение границ частей формы в вокальной и фортепьянной партиях, что придает ему характер непрерывного развития. Третья строфа стихотворения дана с огромным динамическим нарастанием, после которого следует медленное изживание напряжения в коде. Реприза фортепьянной партии наступает позже, чем вокальная (перед кодой вокальной партии), кульминация фортепьянной партии смещена по отношению к кульминации вокальной:

[Andante non tanto]

string. cresc.

Поймет — как я стра — дал —

и как я страж — ду.

sf sf

Переkreщивание направлений мелодических потоков, которое налицо в этом примере, появляется у Чайковского в моменты особого напряжения.

Элементы симфонизации можно заметить и в других романах ор. 6, но они проявляются в другом. Например, в романсе «Ни слова, о друг мой» дан контраст в единстве. Романс этот написан на слова Плещеева (перевод стихотворения «Молчание» немецкого поэта-романтика Микаэля Гартмана). Текст Плещеева содержит две строфы неконтрастного содержания — об угасшей любви и прошедшем счастье. Он вызвал к жизни один из драматичнейших романсов Чайковского, воплотившего тему одиночества. Драматизм проявляется в средней части романа, где с огромной силой выражено отчаяние, бурный протест. Текст в сущности не дает основания для такой вспышки, в музыке Чайковского чувство напряжено так, как будто вопрос идет о жизни и смерти. Большое значение здесь имеют стонущие мотивы, взятые из фортепьянной прелюдии к романсу, но гармонизованные с большей остротой; перенесенные в вокальную партию, они превращаются в трагическое рыдание. Резкое падение мелодии на словах «Этого счастья не стало» на фоне аккорда двойной доминанты с увеличенной секстой, впоследствии применявшегося композитором в образах смерти, служит здесь символом катастрофы. Мрачная кульминация усилена фортепьянным сопровождением с фатально мерными аккордами и акцентами, подчеркивающими речитатив партии голоса:

[Andante ma non troppo]. Poco più mosso
rallen - tan - do

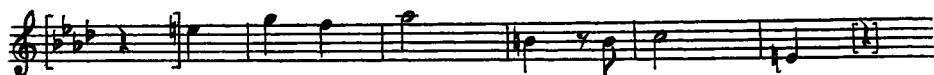


э - то - го счастья не ста - ло.

Что э-то-го счастья не ста - ло!

pesante

К романсам ор. 6 непосредственно примыкает, еще одно произведение, написанное Чайковским в октябре 1870 г. на слова неопубликованного стихотворения А. Апухтина «Забыть так скоро». Сохранился карандашный эскиз этого ромansa на чистых страницах тетради с эскизами оперы «Воевода». Это позволяет предположить, что романс был задуман раньше 1870 г., может быть, одновременно с романсами ор. 6, но отредактирован в октябре 1870 г. Эскиз почти полностью совпадает с окончательным вариантом первого раздела в фа мажоре и средней части в ре-бемоль мажоре. Реприза же имеет существенное различие с окончательной редакцией. В первом варианте репризы было бурное нарастание в фортепьянной партии, на фоне его выступал голос с речитативным возгласом:



В окончательной редакции романс «Забыть так скоро» может быть отнесен к лучшим произведениям ранней вокальной лирики Чайковского. Композитор создал лирическую поэму о любви, в которой образы мрачного настроения противопоставлены пленительным воспоминаниям. Тема средней части характерна для «любовных» тем Чайковского: плавно восходящая линия от V ступени к III и столь же плавно нисходящая. Она несколько напоминает одну из тем письма Татьяны:

Andante





Особое обаяние музыке среднего раздела придает диалог голоса и фортепьяно, имитирующего вокальную мелодию, подобный любовному дуэту. Реприза романса сильно изменена по сравнению с первой частью: она идет в одноименном миноре, в быстром движении, на фоне бурной и драматичной партии фортепьяно. После воспоминания о счастье в прошлом страстное чувство выражается с большей силой. Стремительное нарастание как бы разбивается о кульминационный речитативный возглас, найденный композитором в первоначальной редакции (см. первый прим. на стр. 197). Фортепьянная постлюдия представляет собой минорную репризу основной темы первой части романса, ее горестное звучание завершает эту маленькую вокальную драму.

В романсе «Забывать так скоро» с наибольшей полнотой выявились характерные черты романской лирики Чайковского: лаконизм при огромной динамизации формы, использование контраста крайних и средних частей, нарастание напряженности к концу, где находится наивысшая кульминация. Все эти важнейшие приемы развития широко применены в последующем романсном творчестве Чайковского.

Кроме романса «Забывать так скоро», к 1870 г. относится еще одно вокальное произведение Чайковского в совершенно другом роде: трио для женских голосов в сопровождении женского хора на собственные слова под названием «Природа и любовь», посвященное преподавательнице консерватории Б. О. Вальзек. Оно было исполнено на вечере учениц Б. О. Вальзек и повторено на авторском концерте Чайковского 16 марта 1871 г.

Текст трио говорит о красоте ночной природы, он напоминает слова хора цветов и насекомых из проектировавшейся в том же году оперы «Мандрагора». Музыка трио красива, благозвучна, мелодический стиль прост, в гармонии широко использованы альтерации, увеличенные трезвучия, что придает музыке красочность. Трио отличается полнотой звучности, оно проникнуто светлым восторженным настроением, как и другие произведения Чайковского, воспевающие природу и чувства человека, созерцающего ее красоту.

В письме к Балакиреву от 30 декабря 1868 г. Чайковский сообщает о заказанной ему Юргенсоном работе: аранжировке 50 русских песен для фортепьяно в четыре руки (в двух выпусках), которую он уже наполовину сделал, пользуясь записями из сборника К. Вильбоа.

Этот сборник, использованный композитором для первого выпуска, имеет название: «Русские народные песни, записанные с народного напева и аранжированные для одного голоса с аккомпанементом фортепиано К. Вильбоа». Он был издан Стелловским в 1860 г. в Петербурге. В подборе песен

и редактировании текста принимали участие Ап. Григорьев, А. Н. Островский, Т. И. Филиппов, П. И. Якушкин¹⁴⁷.

В основу второго выпуска композитор положил известный сборник М. А. Балакирева «40 русских песен» (СПб., 1866)¹⁴⁸. Перед тем как приступить к составлению второго выпуска, Чайковский в письме от 30 декабря 1868 г. спрашивает у Балакирева разрешения использовать песни из его сборника. Он пишет: «Дайте мне знать: 1) хотите ли Вы, чтобы я буквально придерживался Вашей гармонизации и аранжировал бы только ее в 4 руки¹⁴⁹; 2) или Вы, напротив, этого вовсе не хотите; 3) или и в том и в другом случае Вы были бы мной недовольны и вообще не желаете, чтоб я брал Ваши песни...»¹⁵⁰.

Балакирев отвечает 15 января 1869 г.: «Что касается до моих песен, которые Вы хотите переложить в 4 руки, то делайте, как Вам будет по вкусу. Где захотите оставить мою гармонию, там и оставьте. Где пожелаете сделать свою — там сделайте»¹⁵¹.

Второй выпуск был закончен Чайковским в начале осени 1869 г. после окончания оперы «Ундина»¹⁵². Оба выпуска обработок были изданы Юргенсоном в 1869 г.

Работа над русскими песнями дала возможность композитору непосредственно столкнуться с важнейшим пластом народного творчества; она оказала большое воздействие на его собственный стиль. Чайковский тонко чувствовал народную песню. Как уже говорилось, звучание народной песни в московском быту способствовало его отношению к песне как к музыкальному выражению народного характера. В это время начали складываться его взгляды на народную песню и ее обработку, выраженные им несколько лет спустя в письме Л. Н. Толстому и музыкально-критических статьях.

Практическая работа над гармонизацией песен способствовала уточнению теоретических воззрений композитора на взаимоотношения народного и профессионального творчества¹⁵³. Сборник народных песен для фортепьяно

¹⁴⁷ В числе ста песен, помещенных Вильбоа в сборнике, ряд песен был записан им самим, а также А. Н. Островским в 1856 г. во время их совместного путешествия по Волге; некоторые были сообщены составителю Т. И. Филипповым и другими лицами. Первые десять песен сборника вышли отдельными выпусками в качестве приложения к журналу «Драматический сборник» (кн. 5, СПб., изд. Стелловского, 1860). В том же году был напечатан весь сборник.

¹⁴⁸ В обоих выпусках есть песни, записанные самим композитором: «Сидел Ваня» и «Коса ль моя, косынька», а также полученная от Островского запись «Утушки» с поправками композитора.

¹⁴⁹ В таком случае, конечно, на заглавном листе будет оговорено, что гармонизация Ваша и мною у Вас заимствована (*примечание Чайковского*).

¹⁵⁰ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 151.

¹⁵¹ «Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским», стр. 22.

¹⁵² В письмах А. И. Чайковскому композитор пишет: «Очень сильно работал в последнее время; дописывал 25 песен в 4 руки, надеясь взять с Юргенсона денег» (П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 173). Письмо датировано 25 сентября 1869 г. Из этого можно заключить, что работа над песнями падает на август-сентябрь 1869 г.

¹⁵³ «Русская песня по своему оригинальному строю, по особенностям своих мелодических очертаний, по самобытности своего ритма, в большей части случаев не укладываю-

в четыре руки является доказательством тонкого понимания народной музыки и знания материала.

Обрабатывая песни для фортепьяно в четыре руки, имея в виду нужды многих музицирующих любителей, композитор преследовал просветительские цели. Обычно сборники народных песен, составленные и обработанные самими собирателями, представляли собой собрание песен для голоса с фортепьяно (реже для хора). Таковы известнейшие сборники конца XVIII и первой половины XIX в. В 60-е годы в Москве, где широко распространенное любительское музицирование включало в себя непременно игру на фортепьяно в четыре руки, естественно было избрать форму популяризации народной песни в виде четырехручных обработок. Издание такого рода имело в виду пропаганду русской народной песни в среде любителей и воспитание их художественного вкуса. Это издание имело просветительское значение в духе демократических идей эпохи.

Подбор и расположение песен свидетельствуют о личном вкусе Чайковского, выбиравшего мелодии по своему усмотрению. В этом отношении можно наблюдать некоторое различие между первым и вторым выпусками; в первом наряду с крестьянскими песнями попадают и городские, во втором (мелодии которого заимствованы из сборника Балакирева) представлен волжский, в основном, бурлацко-крестьянский фольклор. Наибольшее число песен, выбранных Чайковским, относится к жанру хороводных и плясовых, они составляют половину всех обработок. Вторая половина содержит лирические песни (18) и свадебные разного характера (6). Большинство песен (22) идет в умеренном движении, 14 песен — в медленном, 14 — в скором.

В процессе работы над песнями Чайковский стремился создать музыкальный образ, подчеркивая гармонизацией и типом изложения особенности мелодии песни. Кроме того, он заботился о придании обработкам специфически фортепьянного характера, имел в виду фактуру, удобную для пианиста. Впрочем, помня о возможностях музицирующих любителей, он избегал технической сложности и стремился не только к удобному, но и не слишком трудному изложению.

Основные приемы, которыми пользуется Чайковский в обработках, вытекают из самой природы русской народной песни. Во-первых, гармонизация в народном характере, подчеркивающая особенности ладового строения мелодии; во-вторых, обработка путем применения самостоятельных контрапунктирующих мелодий и подголосков; в-третьих, варьирование, нередко превращающее песню в маленький вариационный цикл для фортепьяно.

С точки зрения исследования работы Чайковского над народной песней большой интерес представляет первый выпуск, в котором композитор заново гармонизовал 22 мелодии, заимствованные из сборника Вильбоа. Гармонизации Вильбоа не отличаются тонкостью проникновения в народный строй песни, нередко в самих мелодиях, взятых из его сборника, Чайковский делает изменения, усомнившись в правильности записи. Так, например,

щегося в установленные тактовые деления, представляет для просвещенного и талантливого музыканта драгоценнейший, хотя грубый материал» (П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II, стр. 288).

песня «Вспомни, вспомни, моя любезная» (№ 3), относящаяся к лирическим любовным песням, записана Вильбоа в гармоническом миноре и соответственно гармонизована. Чайковский, чтобы придать песне более близкий к крестьянскому фольклору характер, гармонизовал ее в натуральном ми миноре, изменив в мелодии вводный тон на VII натуральную.

То же можно наблюдать в обработке песни «Вьюн на воде извивается» (№ 4) — одной из удачнейших обработок Чайковского в первом выпуске. В мелодии этой протяжной песни композитор также заменил гармонический минор натуральным. Благодаря гармонизации в русском характере, использующей только трезвучия и секстаккорды (без септаккордов), опирающейся на сочетание минорной тоники и минорной доминанты, VII натуральной, III, выявляется ладовая переменность, заложенная в мелодии и типичная для русских протяжных песен.

Удалась Чайковскому гармонизация песни «Не разливайся, мой тихий Дунай» (№ 5), благодаря которой музыкальный образ стал более поэтичным. Гармонизация без септаккордов подчеркивает диатонический строй мелодии. Одной из лучших обработок в первом выпуске является песня «Не хмель мою головушку клонит» (№ 14), введенная впоследствии Чайковским в хор гусяров из музыки к пьесе Островского «Снегурочка». В мелодии песни четыре одинаковых шеститакта. Чайковский сделал из нее миниатюрный вариационный цикл, создав четыре варианта гармонизации основной темы:



Наряду с прекрасными и тонкими гармоническими обработками в первом выпуске есть примеры высокохудожественной мелодической обработки. Так, обработка известной лирической песни «У ворот сосна» (№ 8) содержит две восьмитактные строфы. Чайковский использовал здесь прием вертикально-подвижного контрапункта. Тот же прием применен в песне «Не пой, не пой, ты соловьюшко» (№ 16).

Прекрасный пример мелодической обработки представляет собой песня «Плывет, всплывает» (№ 10) с двумя строфами, контрастно обработан-

ными. В первой строфе бойкая задорная мелодия хороводной песни изложена в партии *primo*, тогда как в партии *secondo* на полтора такта позже вступает энергичная контрапунктирующая тема, построенная из мотивных элементов песни (что придает ей отчасти характер имитационной мелодии). Во второй строфе партия *primo* остается почти неизменной, но в партии *secondo* меняется характер контрапункта: на фоне доминантового баса два средних голоса ведут навстречу друг другу хроматизированную линию. Все это образует подвижный фон в духе Глинки. Обе вариации без изменения использованы композитором в танцах IV акта оперы «Опричник».

Не прошел Чайковский мимо известной песни «Про татарский полон», которая в его сборнике озаглавлена «Не шум шумит» (№ 21) по тексту, приведенному в сборнике М. Стаховича и записанному П. И. Якушкиным. Обработка этой мелодии — трудная задача для любого музыканта, так как переменный лад в ней колеблется между мажором и дорийским минором. Чайковский гармонизовал мелодию как модулирующую из си-бемоль мажора в фа минор с отклонениями в соль и до минор. Такая гармонизация тонко оттеняет печальный, но светлый колорит лирико-эпического напева:



Этот пример выпукло показывает суть понимания композитором народной песни: она была для него прежде всего выражением живых и глубоких чувств народа.

Во втором выпуске песен Чайковский использовал ценный материал, не сравнимый с гармонизацией Вильбоа. В ряде случаев он оставил полностью гармонизацию Балакирева, лишь переложив в четыре руки, иногда создавал свой вариант балакиревской гармонизации¹⁵⁴. Но наряду с переложением балакиревских гармонизаций во втором выпуске есть песни, обработанные Чайковским совсем иначе, чем у Балакирева.

Протяжная песня «Эко сердце», впервые записанная Балакиревым на Волге, в его обработке (по сборнику Балакирева № 23) сопровождается скупым гармоническим аккомпанементом, в котором подчеркнуты плагальные последования, сочетание VI, VII натуральной и минорной тоники. Чайковский обрабатывает богатую выразительную мелодию песни по другому принципу (№ 35). Он приписывает к ней еще три мелодических голоса, составивших многозвучную полифоническую фактуру. Одна из мелодий — вариант основной темы, а две другие противоположны ей по ритмике и направлению движения:

¹⁵⁴ Например, в песнях: «Как по морю, как по синему» (№ 27), «Подойду, подойду во Царь-город» (№ 30), «Не спасибо те, игмну, тебе» (№ 31), «Во лузях» (№ 33), «Уж ты, сизенький петун» (№ 41) и в ряде других песен.



Песня «Стой, мой милый хоровод», по утверждению Е. В. Гиппиуса, является хороводной девичьей песней, которую Балакирев услышал в исполнении мужского хора бурлаков на Волге, чем и объясняется «героический», маршеобразный характер его обработки (№ 26)¹⁵⁵. Обработка Чайковского (№ 40) интерпретирует песню как женскую или смешанную хоровую, подвижно-игровую; тема песни в первой строфе проводится у *secondo*, а в верхнем голосе дан изящный легкий контрапункт; во второй строфе мелодия переходит в верхний регистр. Все это облегчает песню, музыкальный образ становится более простым и светлым, чем у Балакирева.

Балакирев приводит в сборнике два варианта одной из лучших протяжных песен «Уж ты, поле мое», и оба варианта включены Чайковским в его аранжировку. Обработывая мелодию песни в первом варианте (№ 39), Чайковский сохранил общий характер балакиревской гармонизации; но благодаря иной фактуре песня в его сборнике приобрела новые черты. Чайковский насытил фактуру подвижными мелодическими голосами; мелодическое обогащение придало задумчивой лирической песне мужественно-героические черты.

Второй вариант песни (№ 28 у Балакирева, № 43 у Чайковского) также обработан Чайковским с богатыми подголосками и контрапунктирующими голосами.

Во втором выпуске еще более, чем в первом, выступает главенство принципа полифонической обработки песен, что совершенно естественно сочетается с содержанием и характером самих песен.

Одной из лучших обработок второго выпуска является песня «Сидел Ваня на диване» (№ 47). Позже композитор включил ее в *Andante* Первого квартета. Обработка этой прекрасной лирической песни сделана по принципу постепенного развертывания подголосков и контрапунктирующих голосов, расширяющих общий диапазон и обогащающих внутреннее развитие музыкального образа¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Е. В. Г и п п и у с. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева. М., 1957, стр. 323.

¹⁵⁶ Подробнее о теме песни см. в главе «Первый квартет».

Интересным является вопрос формы обработок, проливающий свет на манеру Чайковского обрабатывать народную мелодию. Как уже упоминалось раньше, строфическое строение песен и практика их исполнения народом подсказала Чайковскому использование вариационной формы различного типа: от двух вариантов в двустрофных песнях до маленьких вариационных циклов. Примером варьирования второй строфы по отношению к первой может служить обработка песни «Пряди, моя пряжа» (№ 6), полностью перенесенная композитором в *Andantino* Второй симфонии. Приемы варьирования просты, но красочны. Развитие музыкального образа выявляет черты задумчивой светлой грусти, заключенные в народной мелодии.

Нередки случаи обработок, в которых первая строфа мелодии сопровождается строго аккордовым аккомпанементом, а вторая обработана при помощи полифонической фактуры или наоборот (песни «Не бушуйте, ветры буйные», № 12, «Как со горки, со горы», № 22 и др.).

В обработках нескольких, главным образом свадебных песен Чайковский использовал форму маленьких вариационных циклов. Они отличаются тонким вкусом и свидетельствуют о крепнувшем мастерстве композитора. Так, например, обработка свадебной песни «Как на зорьке, на заре» (№ 13) образует цикл из темы и четырех вариаций. Оригинальное строение темы песни, состоящей из семи тактов (4 + 3), заключается в том, что простая попеvка каденционного характера повторяется в несколько урезанном виде. Уже в самой теме заложена вариационность. Гармонизация Чайковского очень проста. Маленький вариационный цикл разворачивается с постепенным нарастанием и усилением общей звучности и расширением диапазона. Использован прием перенесения мелодии из одного регистра в другой, фигурации и аккордовое изложение. «Финальная» вариация звучит очень эффектно, подобно пению большого смешанного хора.

Обработка величальной свадебной песни «Гулял Андрей-господин» (№ 17) состоит из темы и трех вариаций. В развитии этого маленького вариационного цикла ощущается то же постепенное нарастание, что и в песне «Как на зорьке». Этим подчеркнут величальный характер песни. Первая строфа имеет гармоническую обработку, вторая — мелодическую, третья — новый вариант гармонической обработки, в четвертой применена оstinатная фигурация. Весь этот маленький цикл включен Чайковским в пляску IV акта оперы «Опричник».

Цикл изящных тонких вариаций представляет собой обработка хороводной песни «Ах, утушка луговая» (№ 18). Песни «А мы землю наняли» (№ 26) и «На Иванушке чапан» (№ 32) из второго выпуска разработаны также в виде маленьких циклов вариаций. Большинство обработок второго выпуска заключено в двустрофную вариационную форму.

Совокупность основных принципов обработки народных песен и их аранжировки в четыре руки показывает верное понимание народного творчества, закономерностей строения и развития народнопесенного образа; Чайковский проявил чуткость к особенностям ладового и интонационного содержания песен, развил и обогатил музыкальный образ каждой из них.

Работа над народными песнями оказала влияние на творческую деятельность Чайковского. Уже не говоря о том, что многие свои обработки

он почти без изменения перенес в свои произведения (Вторую симфонию, Первый квартет, Серенаду для струнного оркестра, оперу «Опричник», музыку к «Снегурочке»), практическое соприкосновение с народным искусством, отразившееся уже в Первой симфонии. «Русском скерцо», опере «Воевода», повлияло на процесс развития его музыкального стиля.

Крепкие связи тематизма и гармонического языка Чайковского в произведениях начала 70-х годов с музыкальной речью народнопесенного творчества, наряду с другими факторами, были отчасти результатом его внимательной работы над сборником обработок русских народных песен.

Кроме составления сборника для фортепьяно в четыре руки, Чайковский участвовал еще в подготовке к изданию собрания народных песен В. П. Прокунина, своего ученика по консерватории, отличного музыканта и знатока народного творчества. Песни, собранные и обработанные Прокуниным, вышли в виде двух выпусков (33 песни и 32 песни) в издании П. Юргенсона в 1872 г. На титульном листе помечено «под редакцией профессора П. Чайковского». Не сохранилось никаких документальных данных о степени участия Чайковского в обработке песен. Известно только, что он очень высоко ценил этот сборник. Так, в письме от 7 сентября 1876 г. Н. А. Римскому-Корсакову композитор писал: «Обратите вообще внимание на сборник Прокунина, он едва ли не богаче всех по выбору»¹⁵⁷.

В сборнике Прокунина много песен, причисляемых обычно к городскому фольклору (например, песня о Ваньке-ключнике), хотя большинство песен записано в Моршанском уезде. Говоря об обработках Прокунина, Б. В. Асафьев подчеркнул «городской» характер гармонизации: «Напевы песен поддержаны в сопровождении типичными для эпохи интонациями городского мещанского романса и песни, а также интонациями уличного фольклора. Это, так сказать, тип реалистической гармонизации, по всей вероятности инстинктивно найденный... песня дана в сфере звучания городского фольклора эпохи»¹⁵⁸.

Принципы, положенные в основу гармонизации Прокунина, близки принципам Чайковского в обработке народной мелодии, в которой композитор ощущал музыкальное мышление народа¹⁵⁹.

¹⁵⁷ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 67.

¹⁵⁸ Б. В. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., 1930, стр. 112.

¹⁵⁹ В 1872 г. к Чайковскому обратилась М. А. Мамонтова, занимавшаяся вопросами детского воспитания. Она просила композитора отредактировать составленный ею сборник народных песен для детей. Чайковский очень неохотно взялся за это дело, так как его совершенно не удовлетворяли ни подбор песен, ни их обработка. Первая часть сборника из 24 песен все же была им подготовлена к печати и издана Юргенсоном в 1872 г. Впоследствии сборник неоднократно переиздавался, песни из него включались в другие собрания детских песен, и, по-видимому, успеху способствовало имя редактора, представленное на титуле (полное название сборника: «Детские песни на русские и малороссийские напевы с аккомпанементом фортепиано, составленные М. Мамонтовой, под редакцией профессора П. Чайковского», вып. 1). Состав песен первого сборника Мамонтовой включает в себя самые различные песни — от старинных крестьянских до современных городских. Песни были, по-видимому, займствованы составительницей из различных источников. В сборнике можно встретить даже несколько мелодий Даргомыжского.

Часть третья

1871

1875

Квартеты

•

«Опричник»

•

Вторая и Третья симфонии

•

«Снегурочка»

•

«Буря»

•

«Кузнец Вакула»

•

Концерт для фортепьяно

•

«Времена года»

Новый этап московской жизни

Ж

изнь Чайковского в начале семидесятых годов, по сравнению с первыми годами его пребывания в Москве, насыщена более разнообразной деятельностью. Он продолжает работать в консерватории, ведя в ней классы гармонии, инструментовки и специальный композиторский класс. Занятия отнимали много времени и нередко тяготили его, хотя являлись неизбежным условием существования. В некоторые учебные годы Чайковский имел большую педагогическую нагрузку — до 27—28 часов в неделю. Уроки отнимали время, которое можно было бы отдать творческой работе. В ряде писем композитор высказывает свое раздражение по этому поводу. Когда в 1871 г. консерватория имела очень большой дефицит и встал вопрос о ее закрытии (против чего категорически восстала вся передовая общественность Москвы), Чайковский писал в письме к брату Анатолию Ильичу: «Дела нашей Консерватории еще колеблются, и будущность ее неизвестна. Одно только знаю: для дела я буду жалеть и возмущаться, если она лопнет; но для себя я буду рад. До того мне опротивели мои занятия, до того я утомляюсь и расстраиваюсь, что буду рад какой бы то ни было перемене. С голоду уж, конечно, не умру»¹. Это не мешало ему выполнять свои педагогические обязанности с большой добросовестностью. К началу 70-х годов относится работа Чайковского над учебником гармонии для учащихся консерваторий, который был первым русским учебным пособием по этому курсу.

Между тем композиторская известность Чайковского быстро росла и произведения его все чаще исполнялись не только в Москве, но и в Петербурге. В 1874 г. на Петербургской оперной сцене была поставлена опера «Опричник». Его Вторая симфония, Первый фортепьянный концерт и другие сочинения имели огромный успех в Петербурге. В Москве же Чайковский к этому времени стал настолько известным композитором, что первые исполнения его сочинений превращались в настоящий музыкальный праздник. Любовь московских слушателей к Чайковскому росла с каждым годом. Его сочинения, исполнявшиеся под управлением Николая Рубинштейна, популярнейшего человека в Москве, приобретали большую известность. Напечатанные фирмой Юргенсона, они быстро расходились.

Однако Чайковский никак не мог организовать свою домашнюю жизнь. Показательно, что в первой половине семидесятых годов, уйдя от Н. Г. Ру-

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. V. М., 1959, стр. 265.

бинштейна, жить вместе с которым стало уже очень неудобно для композиторской работы, Чайковский переменял несколько квартир². Он постоянно нуждался в деньгах, вечно должен был измышлять средства, как достать 50, а то и 25 рублей, совершенно необходимых на то или иное неотложное дело. Это не значило, что он мало зарабатывал: в эти годы его консерваторское жалованье превышало полторы тысячи в год; кроме того, он получал гонорар за печатающиеся произведения и за музыкально-критические статьи. Но привыкнув жить беззаботно, не считая денег на расходы, щедро раздавая их направо и налево, делая подарки своим родным, композитор нередко бывал без средств. Это очень угнетало его.

Он не мог жаловаться на чрезмерно строгий служебный режим в консерватории. Н. Г. Рубинштейн отпускал его беспрекословно в поездки по делам исполнения произведений в других городах и просто для отдыха. Чайковский в эти годы часто ездил за границу на несколько недель, обычно в летнее каникулярное время. Так, например, в 1873 г. он проделал интересное путешествие, посетив многие места южной Германии и Швейцарии; в конце путешествия прожил недели две в Париже. Поездка несколько развлекала его, хотя и вызвала обычную для него, как только он попадал за рубеж, тоску по родине. Во время пребывания в швейцарском городе Веве Чайковский сделал в своем дневнике характерную запись: «Среди этих величественно прекрасных видов и впечатлений туриста я всей душой стремлюсь в Русь и сердце сжимается при представлении ее равнин, лугов, рощей. О, милая родина, ты во сто крат краше и милее этих красивых уродов-гор, которые, в сущности, ни что иное суть, как окаменевшие конвульсии природы. У нас ты так спокойно прекрасна!»³.

Он по-прежнему охотно гостил у сестры в Каменке и в маленьком имении Вербовке, приобретенном Давыдовыми в начале семидесятых годов, а также в имениях своих друзей Н. Д. Кондратьева и В. С. Шиловского. Именно первого из них — Низы Сумского уезда Харьковской губернии — особенно нравилось Чайковскому прекрасным расположением на берегу реки Псел и чудесными дубовыми рощами. Имение Шиловского Усово Тамбовской губернии привлекало безлюдностью, заброшенностью. Местность эта обладала всеми типичными чертами природы средней России и очень полюбилась композитору. В течение первой половины семидесятых годов почти каждое лето Чайковский проводил неделю-другую в том или другом имении.

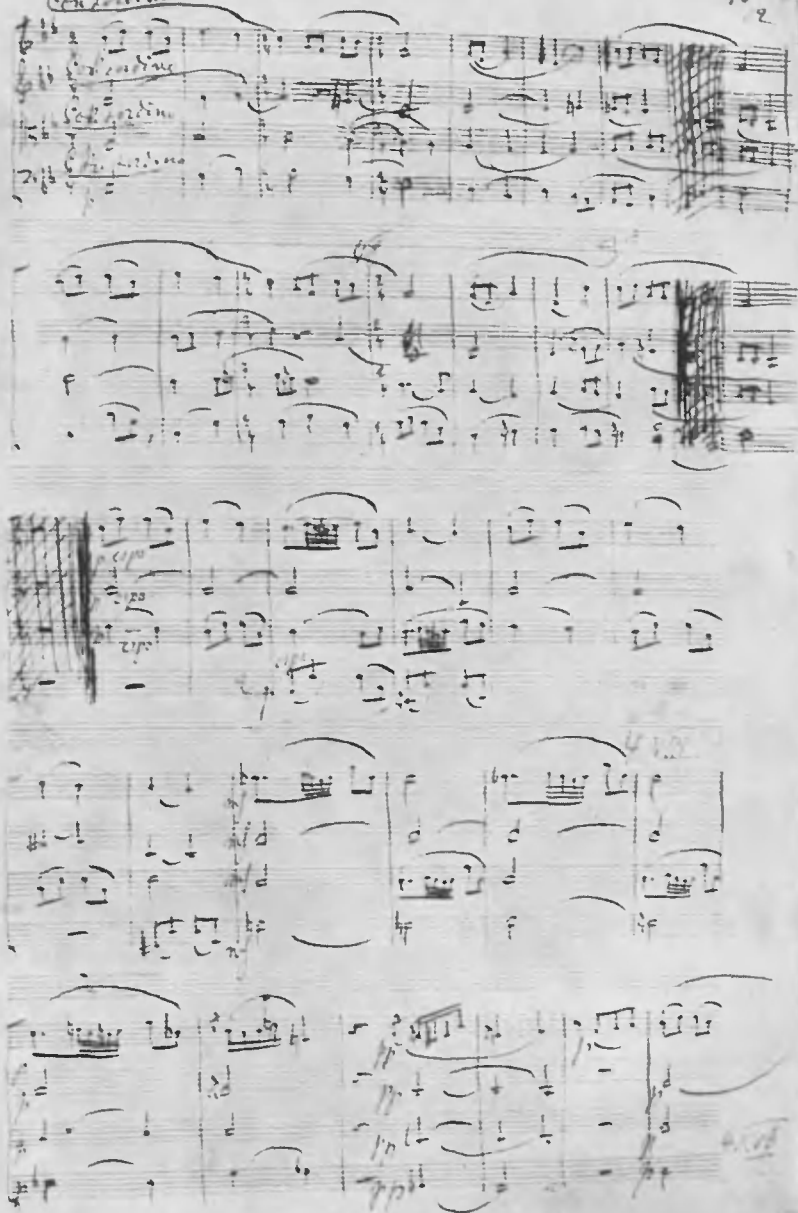
Он все чаще стал мечтать об уединенной жизни в сельской местности, где никто бы не мешал ему полностью отдаться творчеству. Однако мысли о бегстве «в обитель тихую трудов» сменялись периодами бодрой насыщенной деятельности. Чайковский в качестве музыкального критика газеты

² В 1871 г. Чайковский жил на Спиридоновке (ныне дом № 9); в 1872 г. он переехал на Кудринскую площадь (ныне дом № 46); в начале ноября 1873 г. Чайковский переехал на Малую Никитскую, в августе 1874 г. он живет на той же улице, но в другом доме, а в конце ноября 1875 г. ему пришлось переехать на новую квартиру в Крестовоздвиженском переулке на Знаменке (место, где находится новая станция метро «Арбатская»).

³ «Дневники П. И. Чайковского 1873—1891». М.— Пг., 1923, стр. 7.

Andante cantabile
Con sordina

13
2



Страница рукописи второй части Первого квартета

)



Эскиз декорации IV акта оперы «Опричник» Ап. Васнецова
Опера С. И. Зимина. 1911 г.

«Русские ведомости» постоянно бывал на оперных представлениях и в концертах, устраивавшихся в Москве довольно часто. Вечера были заняты, утром он обычно работал над своими сочинениями, днем давал уроки в консерватории.

Несколько лет упорной интенсивной и разносторонней работы привели к сильнейшему перенапряжению сил. Все чаще и чаще Чайковский впадает в состояние меланхолии, его угнетает тоска, он называет ее то хандрой, то мизантропией. Эти приступы сменяются веселым настроением. В письмах Чайковского, написанных в эти годы, отражены оба различных душевных состояния. Часто в письмах к братьям Чайковский жалуется на душевное одиночество, на отсутствие настоящих друзей. Единственным утешением для него является труд, работа. Он чрезвычайно высоко ставит труд в жизни. Узнав, что младший брат Модест, окончив Училище правоведения, увлекается светскими удовольствиями, Чайковский обеспокоен и пишет отцу письмо, где просит его внушить брату, что высшее наслаждение жизни есть труд. Труд и особенно композиторская работа служат отрадой его жизни в Москве. Он признается в письме близкому другу архитектору И. А. Клименко: «Хандра нас всех поедом ест, и это объясняется тем, что мы становимся старше... Что касается лично меня, то, по правде сказать, я один только интерес имею в жизни: это мои композиторские успехи»⁴.

Но все же Петру Ильичу в описываемые годы было немногим более тридцати лет, и молодость брала свое. Оригинальные юмористические письма, адресованные тому же Клименко, братьям и сестре показывают нам другого Чайковского, жизнерадостного, любителя посмеяться и посмешить друзей. Его письмо к И. А. Клименко, написанное на церковнославянском языке, полно неподдельного юмора; столь же остроумны стихотворные записки с причудливыми рифмами и неожиданными оборотами речи, письмо на английском языке с фразами из самоучителя, адресованное сестре и брату. В «Воспоминаниях» Клименко приводится много забавных случаев, когда проявлялась добродушно-веселая сторона натуры Чайковского, его жизнерадостность⁵.

Так, в тесном сплетении огорчений и радости, в напряженной многогранной работе прошли первые годы этого десятилетия. И все время неустанная, пытливая творческая мысль Чайковского вела свою, параллельную внешним событиям жизнь, результатом чего было возникновение замечательных по широте и глубине содержания произведений.

•

К началу семидесятых годов Чайковский окончательно привык к Москве и полюбил ее. Сравнивая московскую жизнь с петербургской, он все большее предпочтение стал отдавать Москве. В одном из писем к сестре Александре Ильиничне он жалуется, что его утомляет суэта и безалаберность петербургской жизни: «Вообще я теперь в эту поездку убедился, до какой степени

⁴ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 289.

⁵ См. И. А. Клименко. Мои воспоминания о Петре Ильиче Чайковском. Рязань, 1908.

я безвозвратно оторвался от Петербурга и, напротив, до чего я обжился в Москве. Как бы меня ни ласкали и какие бы удачи ни дались мне в удел в Петербурге, я уж теперь до конца жизни останусь закоренелым москвичом. Так, кажется, бывает со всеми, прожившими в Москве»⁶. Но ему пришлось в эти годы часто ездить в Петербург, так как известность его как композитора быстро росла и произведения его часто исполнялись в Петербурге. Это время ознаменовалось значительным сближением Чайковского с молодыми петербургскими композиторами «могучей кучки» и Стасовым.

Общая направленность творчества Чайковского в эти годы близко соприкасается с эстетикой балакиревского кружка. Задача создания национально-русских произведений, проникнутых народным характером, основанных на русском народном искусстве, обращение к историческим и эпическим сюжетам, работа над глубоко народным произведением Островского «Снегурочка», позже послужившим основой для оперы Римского-Корсакова, публицистическая деятельность Чайковского — все это способствовало его сближению с балакиревским кружком. В свои наезды в Петербург он часто посещал Балакирева и Римского-Корсакова, с которыми был наиболее близок, участвовал в музыкальных вечерах кружка. Первая половина семидесятых годов — это период растущей дружбы Чайковского и Римского-Корсакова, основанной не только на чисто профессиональной базе, но возникшей как результат глубокой взаимной симпатии и уважения.

Дружба двух композиторов отражена в их интересной переписке этого времени. Показательно, что Римский-Корсаков, переживавший тогда серьезный творческий кризис, чувствовал потребность в дружеской беседе именно с Чайковским, которого в балакиревском кружке, хоть и любили, но до конца не принимали, считая «консерваторским» композитором (в представлении Стасова и Кюи это нередко означало «консервативного»). Римский-Корсаков высоко оценил оперу «Кузнец Вакула» и Третью симфонию Чайковского. Последний со своей стороны в критической статье дал верную оценку д-мажорной симфонии Римского-Корсакова. Чайковский всячески поддерживал в Римском-Корсакове желание приобрести крепкую композиторскую технику. О творческой дружбе, хотя и при различии взглядов на ряд вопросов, говорят письма двух композиторов друг к другу.

Отношения с Балакиревым в этот период, по сравнению с периодом сочинения «Ромео и Джульетты», несколько охладились, виной чему был отход Балакирева от музыки и музыкальных дел. Но он по-прежнему любил Чайковского и интересовался его творчеством. Характерно, что Стасов и другие товарищи по кружку пользовались приездами Чайковского в Петербург, чтобы позвать на музыкальные собрания отходившего от них Балакирева и втянуть его в общую музыкальную жизнь.

Зато явно испортились отношения Чайковского с Кюи. Чайковский и раньше холодно к нему относился, он не мог простить Кюи несправедливого и жестокого отзыва на свое первое большое произведение «Оду к радости», а теперь ему приходилось нередко выступать печатно против мнений Кюи, высказанных обычно в весьма развязном тоне. Как Кюи, так и Стасов не

⁶ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 297.

принимали Чайковского до конца и не смогли оценить в нем самого главного. Им нравились произведения, близкие по эстетической направленности кружку, такие, как пресграммные фантазии «Ромео» или «Буря» (которую они встретили взрывом восторга), как опера «Кузнец Вакула». Однако некоторая тенденциозность не позволила им понять многое в Чайковском, не соответствовавшее их представлениям об искусстве (например, ориентацию его на широкие слои народного творчества, включающие наряду с крестьянским фольклором и городской, который иные петербургские композиторы считали «псевдонародным»). Не ценили они в нем и дарования симфониста-драматурга, не нуждающегося в конкретных программно-картинных определениях музыки. Однако все эти расхождения не мешали Чайковскому и петербургским композиторам чувствовать, что они работают сообща на пользу родного русского искусства. В этом смысле показательна фраза из письма Чайковского брату Анатолию Ильичу. Жалуясь на охлаждение к нему московских друзей, оскорбленный отрицательным отношением Николая Рубинштейна к его Первому фортепьянному концерту, Чайковский писал: «Удивительное дело! Разные Кюи, Стасовы и С°, хоть иногда пакостят мне, но при случае дают чувствовать, что интересуются мной гораздо больше моих так называемых друзей. Кюи недавно написал мне очень милое письмо. Сегодня я получил письмо от Корсакова, которое меня очень тронуло...»⁷.

Конечно, Чайковский был несправедлив к своим московским друзьям, считая, что они недостаточно внимательно относятся к нему, но доля истины в его жалобах все же была. Она, видимо, связана с тем, что несмотря на отличное отношение московских музыкантов к Чайковскому, среди них не было ни одного человека, не только равного ему по масштабам композиторского дарования, но и вообще по-настоящему, профессионально-композиторски интересующегося творчеством. Ведь все его московские друзья были исполнителями, теоретиками, педагогами. С петербургскими же друзьями — крупными композиторами его связывали большие темы, большие творческие проблемы и сознание общности совершаемого ими дела.

В разное время Чайковский по-разному оценивал композиторские таланты участников «могучей кучки»; есть ряд отрицательных его отзывов о Мусоргском, Бородине, Кюи. Наиболее известный его отзыв о композиторах «могучей кучки» в письме к Н. Ф. фон Мекк, написанном в 1878 г. и приведенном без всяких комментариев М. И. Чайковским в его книге, страдает односторонностью и некоторой предвзятостью. В более поздние годы Чайковский высоко ценил деятельность Бородина, считал Мусоргского большим талантом, не говоря уже о Римском-Корсакове и Балакиреве, о которых он всегда отзывался с большим уважением⁸.

⁷ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 390.

⁸ В беседе с корреспондентом «Петербургской жизни» в 1892 г. Чайковский, бывший в то время на вершине мировой славы, очень правильно анализирует различия между творчеством своим и представителей «могучей кучки», но приходит к выводу, что различия не дают оснований разделить их на враждебные друг другу течения. Говоря о Римском-Корсакове, он подчеркивает, что идет с ним по одной дороге и гордится иметь такого спутника (См. «Литературные произведения и переписка», т. II, М., 1953, стр. 372).

Новая сторона музыкально-общественной деятельности Чайковского в Москве в первой половине семидесятых годов — систематические выступления в печати в качестве музыкального хроникера газеты «Русские ведомости». В течение пяти лет (с 1871 по 1876 г.) он ведет деятельную и плодотворную работу музыкального критика. Она оказала огромное влияние как на самого Чайковского, так и на отношение к нему со стороны передовых кругов московской музыкальной общественности и консервативных представителей так называемого «светского» общества Москвы. Сделавшись публицистом, автором принципиальных музыкально-критических статей, Чайковский должен был продумать и сформулировать ряд эстетических и критических положений, которые легли в основу его интересных, ярких рецензий⁹.

Музыкально-критическая деятельность Чайковского — важная сторона не только его работы в Москве в эти годы, но и всей московской музыкальной жизни. Блестящие, увлекательно написанные статьи, несмотря на их нередко полемический тон, с интересом прочитывались любителями музыки, посетителями концертов и театров и содействовали музыкальному просвещению московской публики.

Именно эту цель и поставил перед собой Чайковский, когда решил взяться за перо и систематически выступать на страницах газеты. В одной из статей он изложил свой взгляд на задачу музыкального рецензента: «...я мнил приносить пользу моим согражданам, содействуя их музыкально-эстетическому развитию, направляя их вкус, руководя их мнением, разъясняя им достоинства и недостатки того или другого музыкального явления, подлежащего публичной оценке»¹⁰.

В сочинении музыкально-критических статей (или, как они тогда назывались, «фельетонов»), Чайковский видел важную часть своей общественной деятельности. Характерно, что, решившись систематически выступать в качестве музыкального рецензента, он писал брату Анатолию Ильичу: «...я стал фельетонистом... я делаю это единственно из самоотвержения, ибо Губерт¹¹ ленится, а чужих пускать не хочется»¹². Эта аргументация показывает, что Чайковский собирался проводить определенную линию в своих статьях, что он видел в критической деятельности средство пропаганды передовых взглядов.

И он делал это с большим талантом. Позже он признался в своем дневнике: «Не умею говорить о музыке». Однако его статьи, написанные в семиде-

⁹ Как уже говорилось, первые выступления Чайковского в качестве музыкального критика относятся к 1868 г., когда композитор написал статью «По поводу «Сербской фантазии» г. Римского-Корсакова» для «Современной летописи». В 1869 г. он выступил там же в защиту М. А. Балакирева. В 1871 г. «Современная летопись» поместила четыре статьи Чайковского. С 1872 г. он сделался штатным рецензентом «Русских ведомостей», где за четыре года напечатал около 50 статей.

¹⁰ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II, стр. 157.

¹¹ С осени 1871 г. Г. А. Ларош, бывший сотрудником газеты «Московские ведомости», переехал в Петербург и его должен был заменять в качестве музыкального критика Н. А. Губерт.

¹² П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 266.

сятые годы, опровергают это. Чайковский прекрасно писал о музыке, он умел писать понятным и доступным языком, не снижая профессиональной глубины и точности суждений о произведениях. Статьи Чайковского, за немногими исключениями, представляют собой обзоры событий музыкальной жизни Москвы за определенный промежуток времени. Он писал рецензии на концерты Московского отделения РМО, освещал оперную жизнь Москвы, определял и оценивал ряд исполнителей. Часто Чайковский останавливается на исполняемых сочинениях, симфонических и оперных, дает им оценку и определяет их историческое место и значение. Статьи Чайковского содержат много принципиальных высказываний композитора, суждения относительно современной и классической музыки.

Перечисляя главные вопросы, освещенные Чайковским в статьях, на первое место необходимо поставить его неустанную упорную борьбу против засилия итальянской оперы в Москве, не дававшей развиваться национально-русской опере. Цени заслуги итальянских композиторов, внесших большой вклад в развитие европейского оперного искусства, ставя высоко исполнительское мастерство итальянских певцов и певиц, Чайковский тем не менее яростно обрушивался на деятельность антрепренера Э. Мерелли, который захватил в те годы монополию на оперную сцену Москвы и давал итальянские спектакли почти каждый день. Нередко под прикрытием двух-трех имен блестящих и знаменитых гастролеров Мерелли заполнял свою труппу третьестепенными артистами.

Чайковский давал весьма положительные характеристики талантливым итальянским певцам. Он писал о Патти, что у нее «чудный по звуку, большой по растяжению и по силе голос, безупречная чистота и легкость в колоратуре, необыкновенная добросовестность и артистическая честность, с которою она исполняет каждую свою партию, изящество, теплота, элегантность...»¹³; находил гениальный сценический талант у Нильсон, которую называл олицетворением поэтической женственности. Ноден, по его мнению, «великий образцовый мастер своего дела; это один из чудесно сохранившихся обломков старой классической школы итальянского пения»¹⁴. Наряду с этим Чайковский не скупился на иронические выражения, описывая теноров Станнио и Марини, сопрано Стеллу Бонер и других второсортных певцов, «искусством» которых Мерелли угощал московскую «всеядную» публику в течение трех четвертей сезона. Разя Мерелли громовыми стрелами сатиры, Чайковский каждый раз говорил и о московской «светской» публике, для которой театр, где идет итальянская опера, это прежде всего место для показа туалетов и собраний сплетников; музыке же там уделено самое незаметное место. Не раз он зло иронизирует по поводу восторгов этой публики не столько голосом Патти, сколько тем, что она по мужу имеет титул маркизы и т. п.

В статье «Русская и итальянская опера» Чайковский прямо пишет о том неисчислимом вреде, который приносит увлечение московского «света» второсортной итальянской оперой. От засилия итальянской оперы жестоко

¹³ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II, стр. 281.

¹⁴ Там же, стр. 130.

страдает русская опера, а вместе с тем и все дело развития национального искусства. Он пишет: «На другой день после последнего представления «Ивана Сусанина» задние двери Большого театра широко раскрылись для принятия в свои недра иноземного чудища, называемого антрепризой итальянской оперы. Вооруженное неотразимым обаянием имени Патти, которою заручилось для каких-нибудь восьми представлений, любовно, усердно, твердо поддержанное, с одной стороны, благодушием театральной администрации, а с другой — беспримерной выносливостью нашей публики, оно по примеру прежних лет, поглотит не только свою жирную порцию, состоящую из четырех абонементов, но отвоюет и тощие порции, предназначенные для двух своих сожителей: балета и русской оперы, остроумно изобретая для этой цели длинный ряд бенефисов, сверхабонементных представлений и концертов»¹⁵.

В другой статье Чайковский сетует, что Москва должна пробавляться изделиями итальянских композиторов, слушать по несколько раз в сезон надоевшие публике итальянские оперы, тогда как в Петербурге идут русские оперы. «И разве не по-прежнему, — восклицает он, — наша публика, слушая все те же неувядаемые красоты «Трубадура» и «Травиаты», лишена возможности видеть, хотя бы только сносно поставленными, наши лучшие русские оперы: «Руслана», «Русалку», «Юдифь», «Рогнеду», «Вражью силу»? ¹⁶.

Русской оперной труппе в статьях Чайковского отводится меньшее место. Обычно он строго критикует исполнение русской оперы, но объясняет причину недоработанности или плохого звучания спектакля ужасными условиями, в которые поставлена русская опера. Ряд артистов русской оперы: Александрова, Кадмина, Николаев, несколько артистов Киевской оперы получают от него похвалы не только за хороший голос, но и за музыкальное исполнение и серьезное отношение к делу.

В борьбе против итальянской оперы как явления, мешающего развитию русской оперы, Чайковский солидаризировался с петербургскими музыкальными критиками передового направления. Эта тема, столь важная для статей Кюи, Стасова, Чайковского, была связана с одной из самых насущных задач, стоявших перед музыкантами-публицистами в 70-е годы. И надо признать, что Чайковский решал ее умно и основательно.

Пропаганда русского музыкального творчества — важнейшая тема музыкально-критических статей Чайковского. Он начал свою деятельность критика со статьи, высоко оценивающей произведение молодого русского композитора. Статью эту Чайковский закончил замечательными пророческими словами: «Римский-Корсаков еще юноша, ...перед ним целая будущность, и нет сомнения, что этому замечательно даровитому человеку суждено сделаться одним из лучших украшений нашего искусства»¹⁷.

Важное место в статьях Чайковского отведено музыке Глинки. Признавая его одним из крупнейших мастеров мировой музыки, Чайковский сетует

¹⁵ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II, стр. 266.

¹⁶ Там же, стр. 159.

¹⁷ Там же, стр. 27.

на недостаточное внимание к оперному творчеству Глинки дирекции театров. Он восторженно и с глубоким знанием пишет о симфонических произведениях Глинки — «Испанских увертюрах» и музыке к «Князю Холмскому». Глинка и его музыка служат своего рода критерием для оценки других явлений русского искусства.

Много хорошего и верного написал Чайковский о Даргомыжском; «Русалку» он ставил очень высоко: «По всей мелодической прелести, по теплоте и безыскусственности вдохновения, по изяществу кантилены и речитатива «Русалка» в ряду русских опер занимает бесспорно первое место после недостигаемо гениальных опер Глинки»¹⁸. Иначе он относится к «Каменному гостю», не сочувствуя в принципе реформе оперных форм, проведенной Даргомыжским в этой опере. В абзаце, посвященном «Каменному гостю», Чайковский высказывает интересное эстетическое суждение: «Известно, что сила Даргомыжского заключается в его удивительно реальном и вместе с тем изящно певучем речитативе, придающем его великолепной опере прелесть неподражаемой оригинальности. Покойный композитор признавал, по-видимому, господствующую силу своего дарования, и это-то сознание, к сожалению, не поддержанное твердою критической опорой, подвинуло его на странную мысль написать целое оперное произведение, состоящее исключительно из одного речитатива... 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... Написать оперу без музыки — не есть ли это то же, что сочинить драму без слов и действия?»¹⁹.

Другие статьи Чайковского содержат интересные и проницательные характеристики оперного творчества Серова, «Юдифь» которого он так высоко ставил, а «Рогнеду» остро критиковал. Произведения молодых русских композиторов, участников «могучей кучки», почти всегда находят в нем страстного пропагандиста, что не мешает ему говорить и о их слабых сторонах. Чайковский написал очень интересную статью о Третьей симфонии Римского-Корсакова, в которой верно заметил, что талантливый автор находится в периоде перестройки; высоко оценил он произведения Балакирева и даже оперу «Вильям Ратклиф» Кюи, с которым постоянно остро polemизировал.

Московское отделение РМО в части организации симфонических концертов в семидесятые годы достигло очень больших успехов. В Москве исполнялись многие замечательные произведения классической и современной музыки. Н. Г. Рубинштейн неутомимо работал в этой области, выступая как талантливый дирижер, быстро разучивавший с оркестром трудные и содержательные программы. Росло число посетителей симфонических концертов. Чайковский в письмах и статьях неоднократно обращает внимание на повышение интереса к симфонической музыке в Москве и отдает

¹⁸ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II, стр. 148.

¹⁹ Там же, стр. 149.

должное работе Н. Г. Рубинштейна. Он подробно рассматривает программы симфонических концертов и оценивает произведения, которые там исполняются. Много прекрасных, поэтических и верных слов пишет он по поводу исполнения произведений Моцарта (говоря об исполнении опер Моцарта, он дал замечательно глубокую характеристику «Дон-Жуану»), Бетховена, Шумана, Вагнера. По поводу последнего Чайковский находит нужным остановиться довольно подробно на теории музыкальной драмы, созданной Вагнером, и дать ей критическую оценку. Его вывод логично вытекает из отрицательного отношения к оперной реформе Вагнера, изгнавшего из опер арии, ансамбли, хоры и превратившего вокальную часть оперы в комментарий к симфонической. Чайковский пишет: «Вагнер по силе своего богатого, самобытного дарования мог бы стать во главе симфонистов нашего времени, если б теоретический склад его ума и ложно направленное честолюбие не свели его с того пути, на который влекло Вагнера призвание»²⁰.

В ряде статей Чайковский дает тонкие характеристики отдельным композиторам. Например, про Обера он пишет: «В нем было нечто особенное, напоминавшее петиметров и маркизов прошедшего столетия. Какая-то броня аристократической бесстрастности и скептицизма охраняла Обера от романтических бредней и мечтательной чувствительности...»²¹. О Мендельсоне, музыка которого была очень популярна и часто исполнялась, Чайковский написал, что он похож на встречающихся в жизни милых образованных людей, «с плавными и вечно сладкими речами, никогда не выходящих из границ тонкого приличия, всегда спокойных, чисто и элегантно одетых, тщательно причесанных и надушенных. Такие люди очаруют вас с первого раза, но попробуйте ежечасно беседовать с ними, и вам прискучит наконец их невозмутимо изящная элегантность. Такого рода музыкальной личностью является в среде композиторов Мендельсон»²².

Не прошел Чайковский и мимо одного из центральных вопросов эпохи, о котором столько спорили в его время, — о народной песне и ее обработке. Его высказывания в полемике вокруг концертов Д. С. Агренева-Славянского, выступавшего тогда в Москве с концертами русской песни (хор) с программой, состоявшей не из подлинных народных произведений, а из модных псевдонародных песен в обработке самого руководителя хора, вполне ясны. В самой ранней статье, в которой затронут этот вопрос, — «Второй концерт Русского Музыкального общества. Русский концерт г. Славянского» — Чайковский выражает сомнение, может ли человек, подобный Славянскому (он приводит данные о его музыкальной деятельности), заниматься обработкой народной песни, делом, «на которое едва достало такого первостепенного таланта, такого всестороннего музыкального развития, какие мы находим в г. Балакиреве». Далее Чайковский прибавляет: «...никто не может безнаказанно прикоснуться святоотечественною рукою к такой художественной святыне, как русская народная песнь, если он не чувствует себя к тому вполне готовым и достойным»²³.

²⁰ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II, стр. 91.

²¹ Там же, стр. 69.

²² Там же, стр. 74.

²³ Там же, стр. 40—41.

Концерты Агренева-Славянского, в которых его хористы выступали одетыми в какие-то бутафорские «боярские» костюмы и пели довольно пошлые песни, пользовались успехом среди определенной части московской публики, главным образом среди купечества. Поэтому газеты, отражавшие их интересы, выступили с возражениями Чайковскому. В ответ на это композитор развил свои мысли о народной песне и принципах ее возможной обработки в специально написанной статье; он снова приводил в качестве образцовых обработки Балакирева. Чайковский резко протестовал против превращения народного искусства в грубый лубок. «Русская песня,— писал он,— может интересовать нас как в высшей степени красивое этнографическое явление, как оригинальный продукт творческой индивидуальности народа, но в этом случае нужно: или слушать эту песню на месте, т. е. исполненную народом с той своеобразной манерой, которая так привлекательна для русского слуха, или выписывать из глубины деревенского затишья заправских народных певцов, вроде того Остапа Бересая, который в прошедшем году обратил на себя всеобщее внимание в Петербурге; или же, наконец, обращаться к песенным сборникам, которых у нас, правда, немного, но в числе которых есть такой превосходный труд, как сборник г. Балакирева»²⁴. Далее Чайковский подчеркивает: для того чтобы обрабатывать народную песню, нужно капитальное и всестороннее музыкальное развитие. Во всех этих высказываниях Чайковский сближается с взглядами деятелей «могучей кучки» и выступает как подлинно демократический художник, для которого опора на народное творчество есть не игра в «народность», но важнейшая основа музыки.

Значительное внимание уделяет Чайковский вопросам исполнительского искусства. Этот вопрос интересует его с эстетической и практической стороны; он всячески выдвигает и пропагандирует молодых русских исполнителей, дает им критическую оценку и в то же время высказывает принципиальный взгляд на исполнительство как на искусство выразительности прежде всего. Разбирая исполнение знаменитых певцов — Патти, Нильсон, Лавровской и других артистов, Чайковский всегда говорит о выразительности. Поэтому он отдает предпочтение Нильсон перед Патти; поэтому он выдвигает вокальную школу А. Д. Александровой, учившей своих учениц петь не только правильно и музыкально, но и выразительно. Чайковский пишет и об исполнительском искусстве инструменталистов, характеризует исполнительский стиль выдающихся артистов, таких, как Ф. Лауб, Г. Бюлов, К. Давыдов, А. и Н. Рубинштейны и молодых, только что окончивших консерваторию: С. Танеева, А. Бродского, В. Тиманову, А. Зограф и др. Благожелательный тон критического освещения концертов молодых не умаляет серьезности его замечаний, всегда направленных к углублению содержательности и выразительности исполнительского мастерства.

Публицистическая деятельность Чайковского очень ясно выражает общественную направленность всей его работы в Москве. Критические статьи, отражающие принципиальные взгляды и суждения автора, доставили

²⁴ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II, стр. 288.

композитору много недоброжелателей. Дважды (в статье, напечатанной в конце 1873 г. и в статье, напечатанной в октябре 1875 г.) Чайковский писал «объяснения с читателем», в которых прямо говорил о неприятностях, приносимых критической деятельностью. Он перечислял все злобные выпады против него, вплоть до возводимых обвинений чуть ли не во взяточничестве за хорошие отзывы и т. п., и заканчивал обращение к читателю заявлением, что как ранее проводил нелицеприятную правдивую критику, так и впредь намерен поступать так же. «Душа моя,— пишет он в первом «объяснении с читателем»,— вступила в тот фазис искусившегося в жизни человека, когда, потеряв веру в близкое осуществление своих идеалов, он все-таки не складывает оружия и намерен неуклонно продолжать борьбу в надежде, что самая назойливость его обратит на себя, наконец, внимание, голос его будет хоть сколько-нибудь услышан и вещаемая, по мере сил, истина принята к сведению. Этот благоприятный для меня переворот произвели три следующие случайно вспомнившиеся мне стиха, которые я некогда старательно переписывал с школьной прописи:

С умом ли, капля, ты меня пробить взялась...
Меня, гранитную,— ты, право, стоишь смеха.
Но капля молча все кап, кап — и пробралась.

Итак, читатель, отныне вы будете свидетелем грандиозного единоборства, в котором роль громадной скалы исполнит публика,— я же буду назойливо капать, а проберусь ли, покажет время»²⁵.

Работа музыкального критика во многом помогла Чайковскому как художнику. В одном из писем брату М. И. Чайковскому композитор жаловался на трудность процесса написания критических статей: «Я иногда по два часа сижу, грызя перо и не зная, с чего начать фельетон; думаю, что никуда не годно выйдет,— ая смотришь, другие хвалят и даже находят легкую работу и следы непринужденности в процессе писания»²⁶. Трудности вставали перед ним оттого, что сочинение критических статей не было для него второстепенным делом, которое можно сделать между прочим; в них он нередко формулировал и выяснял для себя те эстетические положения, которые жили в глубине его сознания, но иногда еще не были продуманы до конца. Таким образом, работа над критическими статьями сыграла благотворную роль в художественном развитии Чайковского.

Первая половина семидесятых годов — новый период творчества Чайковского. Его замечательное дарование вступает в фазу яркого расцвета. За пять лет — с 1870 по 1876 г. — композитор создает много разнообразных произведений, занявших почетные места в русской музыкальной классике. Его увлекает стремление испробовать свои силы все в новых и новых жанрах. На первом месте стоят симфонические произведения и опера. В этот период Чайковский создает две оперы («Опричник» и «Кузнец Вакула»), две симфонии (Вторую и Третью), симфоническую фантазию «Буря». Кро-

²⁵ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II, стр. 160—161.

²⁶ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 388.

ме этого, он обращается к новому для себя жанру фортепьянного концерта и создает гениальный Первый концерт. В область камерной музыки Чайковский вносит в эти годы большой вклад своими двумя квартетами, циклом пьес для фортепьяно «Времена года», несколькими десятками романсов. К этому же времени относится музыка к «Снегурочке» Островского, кантата на открытие Политехнической выставки и другие сочинения. Чайковский пишет много и быстро, интенсивность его творчества необычайно усиливается. Все новые и новые художественные задачи увлекают и захватывают его. Сознательно стремясь развить национально-русскую музыку, создать произведения, отмеченные русским характером, он продолжает изучение русской песни, еще шире, чем в шестидесятые годы, вводит песенные темы в свои произведения. Сочинения первой половины семидесятых годов изобилуют народнопесенными темами и народнопесенными жанрами. «Снегурочка», Вторая симфония, фортепьянный концерт си-бемоль минор — крупнейшие творения Чайковского этих лет — написаны на фольклорной основе.

Вместе с тем в эти годы полнее и глубже выявляется индивидуальный облик композитора как художника-психолога, раскрывающего в музыке глубокие жизненные явления, противоречия жизни и душевного склада людей. Лирическое начало приобретает все более и более доминирующую роль в произведениях Чайковского.

В эти годы Чайковский еще глубже переосмысляет романтическую эстетику и основы романтического искусства. Заметнее всего этот процесс проявляется в оперном творчестве. Развитие Чайковского как оперного композитора в первой половине семидесятых годов — сложный и трудный путь к идеальной лирической опере, основанной на реалистическом восприятии жизни. Чайковский стремился к опере, не претендующей на занимательность внешнего действия, изображающей не идеализированных романтических героев в необычайных обстоятельствах, а простых людей, близких современникам. Создать такую оперу было очень трудно, так как в оперном жанре, более чем в каком-либо другом, действовали неотразимо привлекательные законы романтической музыкальной драмы. Путь Чайковского — оперного композитора в первой половине семидесятых годов — это путь постепенного преодоления романтической оперной эстетики и создания новой, реалистической.

Первый шаг в области оперного творчества с точки зрения поставленной Чайковским задачи был шагом в сторону. Прельстившись яркой театральностью сюжета трагедии И. Лажечникова «Опричник», Чайковский сочинил историко-романтическую оперу, в которой национально-русские традиции, завещанные Глинкой, совмещены с методами и приемами романтической оперы Мейербера. Несоответствие оперы, над которой он работает, и еще неясно осознанным идеалом, беспокоит Чайковского с самого начала работы над «Опричником». Ему кажется, что сюжет не подходит к характеру его дарования, что либретто не соответствует его желаниям. Что-то мешает ему полностью отдаться творческому вдохновению в работе над этой многоплановой исторической драмой. Но лишь закончив оперу, на создание которой понадобилось более двух лет, композитор понял, что путь, которым он пошел в «Опричнике», не его путь. Стремление освободиться от уз романти-

ческой оперной эстетики, осознание необходимости искать формы и средства правдивого реалистического отражения жизни в оперном произведении заставляют Чайковского слишком строго отнестись к «Опричнику». Ему неприятна в этой опере мелодраматичность, неестественность ряда эпизодов, он не находит в ней истинного движения музыкальной драматургии. Он недоволен «оперным», в плохом смысле слова, характером изображения героев и ситуаций. Вместе с тем он знает, что со стороны музыкальной многое ему удалось. В письме к Б. Корсову от 17 июля 1874 г. после петербургской премьеры, в период подготовки «Опричника» в Одесском театре композитор писал: «...я знаю хорошо, что то тут, то там в нем («Опричнике». — Н. Т.) есть красивые вещи, но в целом, в целом! Это абсурдно, холодно, утомительно!»²⁷. В письме к В. В. Бесселю по поводу «Опричника» композитор признается: «Я не потерпел фиаско и получил вместе с тем отличный урок оперного композиторства, ибо с самой первой репетиции увидел свои грубые промахи и уж, конечно, не впаду в подобные же при сочинении! следующей оперы»²⁸.

Следующая работа Чайковского для оперного театра — «Кузнец Вакула» значительно приблизила его к достижению идеала лирической оперы. Однако, сочиняя оперу на конкурсный сюжет, имея дело с готовым либретто, Чайковский был лишен полной свободы действий. В опере лирико-комедийного характера можно было решить поставленную эстетическую задачу лишь отчасти. Не все удалось композитору в новой опере, он не был удовлетворен достигнутым. Размышляя над причинами среднего успеха «Вакулы» Чайковский пришел к мысли, что стиль «Вакулы» не оперный и в этом его беда. Но он был уверен, что в «Кузнеце Вакуле» нет фальши и нарочитости, нет романтической патетики внешнего характера, нет мелодраматизма. В этой опере еще нет симфонического метода развития как системы, но подготовлено все для ее возникновения. «Кузнец Вакула» был большим шагом Чайковского вперед по пути создания нового типа реалистической оперы.

Первая половина 70-х годов была новым этапом и симфонического творчества Чайковского. В 1872—1875 гг. появляется ряд симфонических произведений различного характера; по сравнению с предшествующим периодом круг жанров симфонического творчества композитора значительно расширился. Обогаติлись образное содержание произведений, в которых еще рельефнее, чем в произведениях 60-х годов, выступили основы народности и реализма.

Две симфонии, написанные в эти годы — Вторая и Третья, выражают две разные стадии развития Чайковского как симфониста. Хотя обе симфонии можно отнести к группе лирико-жанровых произведений, типичных для симфонического творчества Чайковского конца 60-х и первой половины 70-х годов, они значительно отличаются друг от друга. Процесс все большего насыщения симфонической музыки лирико-психологическим содержанием, происходивший в этот период в творчестве Чайковского, нашел отра-

²⁷ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 361.

²⁸ Там же, стр. 356.

жение в различной трактовке образов, связанных с музыкально-бытовыми жанрами. Третья симфония была создана через три года после Второй, и за это время Чайковский-симфонист создал Первый концерт для фортепьяно, одно из великих своих сочинений, стоящее рядом с лучшими симфониями.

Во Второй симфонии творческая задача художника выявилась очень ясно и определенно: музыка ее преимущественно посвящена народным образам, данным в самых различных аспектах. Личное, субъективное подчинено объективному, лирическое начало — картинной зарисовке народной жизни. Не случайно, что именно эта симфония ближе всего соприкасается с творчеством композиторов «могучей кучки» и что она была поднята ими на щит. Великолепный народный финал симфонии на тему украинской песни «Журавель» наиболее близок произведениям петербургских мастеров.

В Первом фортепьянном концерте отразилось новое отношение композитора к народнобытовому началу; многочисленные жанровые образы подчинились личному видению художника, они служат средством выражения его личного отношения к наблюдаемой им жизни. Как и Вторая симфония, образное содержание концерта связано с народной жизнью Украины, темы его навеяны украинским народнопесенным искусством. Однако, если во Второй симфонии народные образы предстают как таковые в том самом «амплуа», в котором они бытовали и бытуют в жизни, в концерте они переосмыслены композитором и от этого получили более индивидуальное и в то же время более многогранное освещение. Лирическое начало, сдерживаемое в симфонии и широко развитое в концерте, оказало огромное влияние на всю систему образов концерта, в том числе и на темы, связанные с бытовыми жанрами.

С точки зрения выявления и развития подлинно симфонической масштабности в процессе роста и изменения образов, мастерства их развития в целом, Первый концерт занимает особое, рубежное положение в творчестве Чайковского 70-х годов.

Третья симфония явилась новой ступенью в процессе насыщения симфонических жанров психологическим и лирическим содержанием; жанровые образы в ней большей частью также подчинены индивидуально-лирическому началу. В этой симфонии гармонично сочетаются углубленное инструментальное мышление с театральной жанровостью образов. В усилении жанровой природы тематизма симфонии выражен новый, по сравнению со Второй симфонией, подход к бытовому жанру как материалу для симфонической музыки. В ней нет жанра в чистом виде, так как начало жанровое слито воедино с лирическим. Можно говорить о своеобразной диалектике процесса развития образного содержания симфонического творчества Чайковского этих лет; лирическое, прорываясь изнутри, овладевает жанром, изменяя его. Этот процесс выражает творческое созревание индивидуального стиля композитора, шаг за шагом овладевающего искусством воплощения значительного содержания, мастерством обобщения образов, отразивших впечатления окружающего мира, прошедших через личное чувство. Все это завершится созданием Четвертой симфонии — одного из величайших творений Чайковского.

Путь к Четвертой симфонии лежал не только в области циклических форм, но и одночастных программно-симфонических произведений и кватретов. В первой половине 70-х годов Чайковский написал программную фантазию «Буря», по Шекспиру. В этом светлом, чисто лирическом произведении, типичном для мировосприятия Чайковского в годы молодости, раскрыты вечно прекрасные темы любви и единения человека с природой.

В небольшом концертном сочинении для скрипки с оркестром «Меланхолическая серенада» образы грустного размышления уравниваются жизнерадостными настроениями. То же содержание раскрыто в музыке Второго квартета.

Много нового и ценного внесли в русскую музыку и другие произведения Чайковского, написанные в эти годы в различных формах и жанрах.

Первый квартет

Первым произведением Чайковского, написанным в 1871 г., был струнный квартет ре мажор в четырех частях. Поводом к его сочинению послужило намерение композитора устроить концерт из своих произведений; но пригласить симфонический оркестр Чайковский не мог и должен был ограничиться исполнением лишь камерных произведений. Н. Г. Рубинштейн посоветовал ему написать квартет, и композитора так увлекла эта мысль, что в течение февраля 1871 г. квартет был сочинен и инструментован.

Авторский концерт Чайковского состоялся 16 марта, в программе, кроме нового квартета, стояли фортепьянные пьесы ор. 9 (исполненные Н. Рубинштейном), дуэт из оперы «Воевода» (А. Александрова и В. Байкова), романсы «Нет, только тот, кто знал» (Е. Лавровская), «Забыть так скоро», «И больно и сладко» (А. Александрова). Учащиеся класса Б. О. Вальзек спели новое вокальное трио Чайковского «Природа и любовь».

Квартет был с большим успехом сыгран Ф. Лаубом, И. Прянишниковым, А. Минкусом и В. Фитценгагеном. Ларош в рецензии на авторский концерт Чайковского очень высоко оценил новое произведение, подчеркнув, что сочинение квартета «составляет новый, крупный шаг» в развитии композитора. Критик отметил мастерство формы и развития тем, прелесть «сочных мелодий», красивую гармонизацию²⁹.

В Петербурге Первый квартет был впервые с успехом исполнен 24 октября 1872 г. в Третьем квартетном собрании РМО в присутствии автора. «Мой квартет произвел в Петербурге фурор», — писал композитор М. И. Чайковскому в письме от 2 ноября 1872 г.³⁰

Очень скоро квартет стал широко популярным произведением, его часто исполняли не только в Москве и в Петербурге, но и в провинции, а впослед-

²⁹ См. Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2. М.—Пг., 1924, стр. 7—9.

³⁰ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 288. Квартет был исполнен Л. Ауэром, И. Пиккелем, И. Вейкманом и К. Давыдовым.

ствии и за рубежом. Особенной любовью публики пользовалась вторая часть — *Andante cantabile*, которую нередко исполняли отдельно³¹.

К 90-м годам Первый квартет по количеству исполнений и распространности занял одно из первых мест среди сочинений Чайковского. Причина общей любви к этому произведению таилась в замечательном слиянии оригинальности образного содержания и новаторства музыкального языка с простотой выражения.

К моменту создания Первого квартета Чайковского в русской камерной музыке накопилось много отдельных элементов будущего классического русского квартетного стиля. С Первого квартета началась та глубокая внутренняя реформа русской квартетной музыки, которая связана с именами Чайковского и Бородина. Они демократизировали произведения для камерного ансамбля, включив в них народнопесенный и жанрово-бытовой элемент, и заложили основу нового этапа развития русской камерно-ансамблевой музыки конца XIX в.

Впечатляющая образность тематизма квартетов Чайковского и Бородина способствовала внедрению камерной музыки в концертный репертуар. Доступность, близость к музыке быта сочетаются в них с подлинно симфоническим мышлением композиторов в области несимфонической музыки. Квартеты обоих композиторов отличаются широтой масштабов, в них использованы сложные формы развития (мотивная разработка, фугато и т. п.), они обладают глубоким содержанием, не менее сложным, чем в симфониях.

В творчестве Чайковского пути развития русской симфонии и русского камерного ансамбля объединяются и представляют одно направление в инструментальной музыке. Квартеты Чайковского — один из этапов развития его творческого метода. Соединение симфонической развитости форм частей цикла, активного развертывания музыкального материала с конкретностью тематизма, интонационно связанного с народной музыкой, является характерной чертой нового типа квартета, созданного Чайковским.

Несмотря на то, что Первый квартет Чайковского выдержан в чисто камерном характере, в нем ясно выявились черты нового стиля, столь широко развитые во Втором и Третьем квартетах.

В построении цикла Первого квартета можно найти черты сходства с Первой симфонией; две лирические части в начале, характеристическое *скерцо* и финал народного характера. В последующих квартетах расположе-

³¹ Эта часть квартета вскоре после первого исполнения была переложена Ф. Лаубом для скрипки с фортепьяно; композитор ценит эту транскрипцию, и она часто исполнялась скрипачами. Другую транскрипцию сделал Л. Ауэр в 1874 г. В 1872 г. В. Фитценгаген переложил *Andante cantabile* для виолончели с фортепьяно, а бельгийский виолончелист Ж. де Сверт переложил *Andante* для виолончели со струнным квинтетом.

При жизни Чайковского были сделаны переложения и для других инструментов (например, для флейты с фортепьяно), что свидетельствует об огромной популярности *Andante cantabile*. Зная обаятельную силу своего произведения, Чайковский, выступая в качестве дирижера в различных концертах в России и за рубежом, ставил в программу *Andante cantabile* в исполнении струнной группы симфонического оркестра (см. об этом подробнее Л. Раабен. Скрипичные и виолончельные произведения П. И. Чайковского. М., 1958, стр. 14—17).

ние частей будет иным, но как в Первом, так и в двух более поздних квартетах лирический центр цикла находится в медленной части. В Первом квартете лирическим центром является знаменитое *Andante cantabile*, составляющее его сердцевину. Оно наиболее полно выражает основное настроение всего сочинения в целом. Это настроение можно определить как безоблачно-светлую радость, молодое упоение жизнью, но выражено оно не бурным потоком чувств, льющихся из души художника, а как бы тихо струящимся светом; в музыке квартета отразилось жизнерадостное восприятие молодым Чайковским окружающего мира: образов природы, народного быта и других явлений жизни.

Первый квартет — чисто русское произведение и не только потому, что в нем разработана русская народная песня, но и потому, что в нем Чайковский овладел мастерством квартетного письма, не подражая западноевропейским образцам. В то же время он поднялся высоко как над чисто бытовым, так и над этнографическим выражением русского национального начала. Музыка квартета — русская «по существу», в ней, родственной произведениям Чайковского в других жанрах, проявилась его характерная черта: отражать в музыкальных образах то общее и то особенное, что он видел и чувствовал в каждом явлении окружавшего мира.

Захватывающая сила мелодического гения Чайковского полно проявилась в Первом квартете, и она-то была, по-видимому, причиной огромной, уже прижизненной его популярности. Б. В. Асафьев правильно указал на Первый квартет как на произведение, в котором слились индивидуальность Чайковского и общерусская мелодическая «среда». Он пишет, что «сила впечатления, идущая от мелоса Чайковского, объясняется столько же искренностью творчества, сколько и преобладанием в этом мелосе эмоционально близких и вызывающих душевное сочувствие, глубоко вкоренившихся в воспитавшей композитора среде интонаций»³².

●

Мир светлых радостных чувств раскрывается в музыке квартета с самых первых тактов. Первая часть квартета — чисто лирическое сонатное *allegro* без контраста главных образов. Музыка первой части удивительно целостна по настроению. Нежная весенняя песня — главная партия — близка увлекательно-страстной теме побочной партии. Можно найти общее и в направленности отдельных мотивов тем, несмотря на различие интонационного и ритмического их строения.

Тема главной партии принадлежит к группе «парящих» лирических мелодий Чайковского. Плавность движения верхнего голоса вокруг тонического звука, органичный пункт басового голоса виолончели, гибкие переходы в средних голосах, ровность мелодии, обусловленная отсутствием ярко выраженных кульминаций, простая гармонизация, изысканная, мягко синкопированная ритмика — все это создает светлый, безмятежный характер музыки. Лирический образ рождается в легком ритмическом колыбании:

³² Б. В. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., 1930, стр. 246.

Moderato e semplice



Тема побочной партии также лирична, но здесь образ, по сравнению с первым, более открыто эмоционален. В побочной партии два элемента: раскачивающийся запев в низком регистре скрипки и внезапное развертывание мелодии, стремительно взлетающей к кульминационному звуку:

Moderato semplice
largamente e cantabile



Отсутствие существенного контраста главной и побочной партий придает экспозиции Allegro единство настроения, укрепленное еще и тем, что в связующей и заключительной партиях разрабатываются ритмические и мелодические интонации главной и побочной.

В разработке образы главной и побочной партий еще больше сближаются. Активизирующим началом разработки служит интенсивное тональное развитие. Сопоставление тональностей по полутонам придает музыке внутреннюю напряженность. Кульминационный раздел развивается в сфере ре мажор — си минор и фа мажор — ре минор; он подводит к утверждению главной тональности, разрешающему напряженность.

Тематическое развитие в разработке основано на главной и побочной партиях; в значительной части разработки остается ритмическая основа главной; в кульминационном разделе большую роль играют пассажи, заимствованные из связующей партии, где они, как и в разработке, являются носителем активного начала. Побочная партия в разработке подвергается

значительному изменению, в частности появляется ее новый минорный вариант.

Сгущенность и бо́льшая, по сравнению с экспозицией, острота гармонических и тональных красок в разработке, а также уплотнение фактуры (в особенности в кульминационном разделе) контрастируют легкости и прозрачности звучания экспозиции и репризы. Контраст между темами Allegro заменяется контрастом отдельных разделов формы. Однако в веселой, подвижной коде образы объединяются.

Allegro квартета не претендует на драматическое содержание, в нем нет борьбы двух основных образов; своим глубоким лиризмом оно подготавливает Andante cantabile — вторую часть цикла.

В Andante сопоставляются два лирических образа — русская народная песня, развернутая в крайних частях формы, и «ноктюрн», соло первой скрипки с аккомпанементом других инструментов — в средней части. Сопоставление этих двух образов усиливает глубину лирического чувства, которым насыщена музыка. Лирическое начало в народной песне выражено более обобщенно, более спокойно и объективно, в ней отражено ощущение природы, свойственное «тихим» русским песням, и чувство радости бытия. Лиризм средней части выражает иное чувство; это — личное, интимное высказывание, исповедь души художника в нежной, проникновенной песне.

Форма второй части очень проста: трехчастная-репризная с кодой, в которой проходит тема среднего построения. В то же время в Andante можно усмотреть воздействие сонатного принципа, так как две основные темы написаны в разных тональностях (си-бемоль мажор и ре-бемоль мажор) и в коде вторая тема проходит в главной тональности. Тональное объединение тематического материала в конце придает особую цельность Andante. Развитие музыки не выходит за границы простых соотношений; разделы формы, как уже говорилось, написаны в тональностях терцового соотношения; внутри разделов модуляционный план очень прост: в первом разделе отклонение в тональность доминанты, во втором — в тональность параллели.

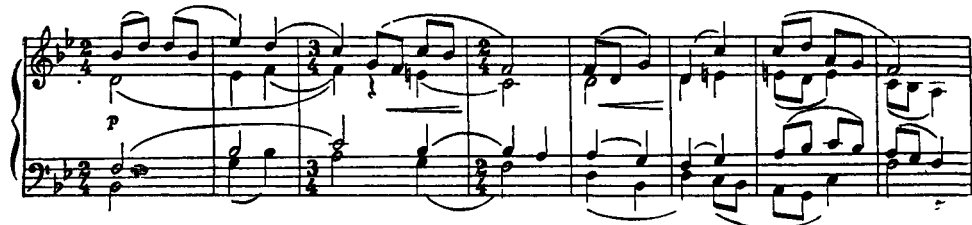
Целомудренная простота гармонии и формы выдвигает на первый план богатое мелодическое содержание Andante и его полифоническую фактуру; это придает особое очарование и прелесть музыке. Мелодия первого раздела — народная песня «Сидел Ваня на диване» — была записана Чайковским летом 1869 г. в Каменке от плотника, уроженца Калужской губернии³³; он работал в комнате, соседней с той, где композитор оркестровал оперу «Ундина». Эту песню Чайковский в своей записи поместил в сборник обработок народных песен для фортепьяно в четыре руки³⁴. Существуют и дру-

³³ См. П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI. М., 1961, стр. 76—77, письмо Н. А. Римскому-Корсакову от 29 сентября 1876 г. В «Воспоминаниях» Н. Д. Кашкина запись этой песни ошибочно отнесена к 1870 г., причем неверно изложены обстоятельства записи.

³⁴ Н. А. Римский-Корсаков также поместил ее в сб. «100 русских народных песен» (в гармонизации Чайковского), снабдив следующим примечанием: «Текст песни, очевидно, новейший, но напев, быть может, старинный».

гие записи песни с этим текстом, одна из них помещена в издании «Ноты к сборнику народных песен, собранных Ф. Лаговским» (СПб., 1876); есть и современные записи этой песни в сборнике А. В. Рудневой «Курские песни» (М., 1957) и др. Текст этой песни с другими напевами бытовал на севере России еще в сравнительно недавнее время; его происхождение следует отнести к шестидесятым годам прошлого века, мелодия же значительно старше. Приводим песню в записи и гармонизации Чайковского.

Andante cantabile



Песню, вероятно, следует отнести к группе свадебных. Об этом свидетельствуют ее музыкально-стилистические черты: непрерывность мелодического движения, «цепное» строение (реприза строфы естественно соединяется с ее окончанием, как бы «вытекает» из него), свободная ритмика, плавное движение. Мелодия сходна с некоторыми другими свадебными песнями, например с мелодией «Из-за гор, гор высоких» («Из-за лесу, лесу темного»), использованной в «Камаринской» Глинки. При сравнении двух мелодий общность их выступает очень ясно³⁵:

Moderato assai



Andantino



В квартовом строении песни «Сидел Ваня» есть известное сходство и с другими песнями свадебного круга, например с песней «Матушка, что во поле пыльно» и песней «Дружки, подружки, голубки мои». Начало мелодии «Сидел Ваня» сходно с началом свадебной песни «Ты заря ль, моя зорюшка»³⁶:

³⁵ Обе мелодии взяты из сб. Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских песен», № 81 (транспонирована) и № 14.

³⁶ Первая песня — из сборника Львова-Прача «Собрание народных русских песен с их голосами» (М., 1955, № 114); вторая — из сб. М. А. Балакирева «30 русских песен», № 18; третья — из сб. Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских песен», № 90.

Moderato

Ма — туш — ка , что во по — ле пыль —

но , су — да — ры — ня мо — я , что во по — ле пыль — но ?

Moderato

Друж — ки , по — друж — — ки , го — луб —

— ки мо — и — — си — — ди — те не —

— дол — — го , ло — — жи — — те — ся спать .

Moderato

Ты , за — ря ль мо — я , зо — ря , зо — рюш — ка вос — хо — жа — я

Но мелодия «Сидел Ваня» даже в богатой сокровищнице русских свадебных песен выделяется проникновенной мелодией. В ней содержится ладовая модуляция из мажора в миксолидийский лад с отклонением в параллельный минор по пути. Чайковский подчеркнул это гармонизацией: отклонением из главной тональности си-бемоль мажор в фа мажор в четвертом такте, в ре минор — в пятом и шестом и модуляцией в фа мажор в восьмом такте темы (см. пример на стр. 227).

Характерная черта этой мелодии — плавность. Несмотря на то, что в ней есть много широких интервалов — кварты, квинты, септима, интонации смягчены общим волнистым складом мелодии: каждый опорный звук окружен прилегающими. Чайковский проникательно угадал обобщенность лирического содержания песни и оттенил при помощи плаговых последований ее светло-спокойный характер. Вариации подчеркивают и укрепляют его.

В среднем (разработочном) построении Чайковский свободно развивает народную мелодию, отталкиваясь от ее главного мотива-зерна и придав ей более индивидуально-лирический характер.

В репризе первого раздела Чайковский создает новые вариации на тему песни. Варьирование идет со все большим усилением мелодического нача-

ла, что типично для протяжной русской песни, а здесь органично и тонко выявляет национально-русский характер мелодии, ее мягкость, душевность.

Тему среднего раздела, сочиненную композитором, можно отнести к другой группе лирических мелодий Чайковского. В ней важное значение имеет гармонический колорит и тембровая «раскраска». Мелодия ее очень проста, зерном служит опевание терцового звука лада:



Тонкий лиризм мелодии подчеркнут гармонизацией, очень простой, но выразительной: мелодия разворачивается на фоне тонической гармонии, в момент местной кульминации мелодии появляется доминанта, смягченная, как бы завуалированная оstinатным мотивом виолончели и в то же время подчеркнутая задержанием в мелодии. Важное значение для индивидуализации образа имеет фактура: одинокий голос на фоне мерного оstinатного движения виолончели *pizzicato* и выдержанных аккордов второй скрипки и альты. Эта фактура контрастна по отношению к насыщенной подголосками фактуре первой части. Тема, развиваясь, модулирует в параллельный минор; в ней проявляется декламационное начало. Этот момент образует внутренний контраст по отношению к первоначальному настроению. Но уход на короткое время в минорную тональность воспринимается подобно легкой тени, набегающей на ровный, нежный свет или подобно печали, которую человек иногда ощущает в минуту счастья.

Чайковский не дал программного истолкования *Andante cantabile*, не говорил и не писал ничего о его содержании. Можно предположить, что в этой музыке отразилось восприятие художником окружающего мира в тесной связи с личными, интимными чувствами. Сочетание это составляет особую, неповторимую красоту популярнейшего произведения Чайковского.

Andante cantabile вызвало слезы потрясенного Льва Толстого — настолько сильно было воздействие на него музыки Чайковского. Это можно понять. Чистая и глубокая красота этой части Первого квартета заставляет человека пережить радость соприкосновения с подлинным откровением искусства.

Скерцо Первого квартета отчасти напоминает скерцо Первой симфонии, хотя в нем нет противопоставления «арабеска» бытовой лирике. Маленькая третья часть квартета полна фантастического и причудливого юмора, заставляющего вспомнить скерцозные пьесы Шумана и последующие многочисленные скерцо самого Чайковского.

В скерцо три темы, составляющие три грани одного образа; первая из них выделяется своей оригинальной ритмикой:

Allegro non tanto e con fuoco



Вторая тема скерцо при остроте ритмики оригинальна и по интонационному содержанию. Скачки на большие интервалы здесь звучат как причудливый гротеск. Этот образ контрастен светлой мелодии с тем же ритмом, но она быстро оттесняется возвращением гротескного мотива иронического и загадочного характера. Трио основано на фантастической теме, в которой угловатая, «разбросанная» мелодия синкопированного ритма развертывается на фоне оstinатного «жужжания» виолончели:



Характер всех образов скерцо позволяет предположить, что в нем выражено сказочно-«страшное», таинственное. Оно сходно по настроению с песнями из «Детского альбома», написанными значительно позже (1879) и посвященными образам сказочной фантастики («Нянина сказка» и «Баба-яга»).

Оригинальное фантастическое скерцо оттеняет плавную мягкость *Andante* и буйное веселье финала.

Мы уже говорили, что благодаря своему лирическому содержанию *Andante cantabile* затмевает другие части квартета. А между тем финал Первого квартета может быть причислен к великолепным и новаторским достижениям Чайковского в начале семидесятых годов. Органичное сочетание лиризма и народно-бытового начала, общего и индивидуального, веселого и грустного делает финал одной из интереснейших частей цикла.

Здесь сопоставлены два образа: лирико-скерцовый в главной партии и «картинка народной жизни» в побочной партии. Оба образа даны в развитии и значительно изменяются. Веселое и светлое настроение экспозиции несколько омрачается в разработке, тень задумчивости ложится на обе темы, что сказывается и на начале репризы, где тема побочной партии проходит «оминоренной» (в одноименном миноре). В коде возвращается и

утверждается настроение беззаботной радости, ничем не омраченного веселья.

Оригинально строение главной партии финала. Зерном темы служит задорная интонация нисходящей кварты с ударением на первый звук, как бы в ответ на которую звучит плавная мелодическая фраза:

Allegro giusto



В последующем развитии первая интонация темы превращается в новый мотив-«вопрос» в виде нисходящей септимы, на которую следует «ответ». Первая тема развивается с импровизационной легкостью и свободой. Отдельные интонации и фразы сменяют друг друга, пока не переходят в брызжущее весельем заключительное построение, приводящее к повторению темы в более насыщенной фактуре.

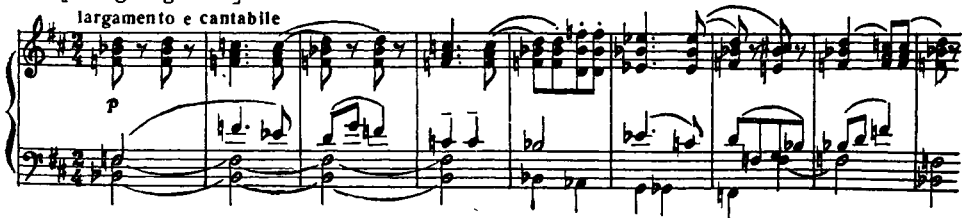
Живой, изящный облик главной партии ассоциируется с «капризной игрой воображения», с арабесками, которое рисует изображение художника³⁷. Внезапно в этот причудливый мир вторгается новое — звучит игра на гармонике, а потом и голос запекает молодецкую песню. Это — побочная партия несколько необычного, жанрового характера. Она состоит из двух элементов: «гармошечного наигрыша», предваряющего вступление второго элемента — песенного мотива в партии альты:

[*Allegro giusto*]



[*Allegro giusto*]

largamento e cantabile



³⁷ Так охарактеризовал Чайковский первую тему скерцо своей Четвертой симфонии.

Мотив «гармошечного наигрыша» очень прост: он складывается из чередования I и IV ступеней си-бемоль мажора в четкой ритмической формуле с акцентированной слабой долей такта. Мотив «молодецкой песни» выдержан в народном духе, напев похож на народные песни «Во донских во лесах» («Веселая голова») и «Полно, солнышко, из-за леса светить»³⁸.



Оба образа экспозиции приобретают иной характер в разработке: энергичный зачин главной партии исчезает, уступая место серьезной, несколько мрачной фразе виолончелей, на которую отвечает элегический мотив первой скрипки. В основе обеих интонаций лежат мотивы главной партии. «Гармошечный» мотив побочной партии звучит в разработке печально и мягко в си миноре на фоне фигуративной мелодии виолончели.

Изменение образов в разработке выражает общую тенденцию квартета, по своему характеру чисто лирического произведения. Углубление и «осерьезнивание» бездумных, улыбчивых тем финала в разработке свидетельствуют о преобладании лирического начала над жанровым. Однако в репризе образ главной партии возвращается к своему первоначальному виду; но побочная партия, как бы под воздействием ее изменений в разработке, проходит в миноре. Это придает музыке новый оттенок, усложняя ее внутреннее содержание. Только перед самой кодой в темпе *Andante* снова появляется мотив «гармошечного наигрыша» в главной тональности; он служит своего рода «границей», предвеляя бурное и веселое заключение квартета.

³⁸ Львов - Прач. Собрание народных русских песен с их голосами, № 90 и № 91

Финал достойно завершает цикл. В нем обобщаются две наиболее существенные черты квартета: лиризм и народность. Интересно отметить в финале квартета черты, предвосхищающие некоторые моменты Четвертой симфонии: как и в скерцо симфонии, здесь народно-жанровое начало выступает в картинках жизни, наблюдаемых композитором как бы «со стороны»; так же как в финале симфонии, тема народного характера становится лиричной, индивидуализируется. Возможно, что Чайковский уже в Первом квартете искал то новое, что потом широко развил в последующем симфоническом творчестве.

В Первом квартете выявились характерные черты индивидуального стиля Чайковского: опора на конкретную, выразительную тематику, привлечение народнопесенных жанров, стройность, логичность развития формы. Замечателен и музыкальный язык квартета — непосредственная красота мелодики, выразительность и простота гармонии, индивидуализированная ритмика.

Первый квартет не претендует на драматизм содержания и развития, это — чисто лирическое произведение. Вместе с тем он служит примером проявления принципов действенного симфонического развития в пределах камерной формы инструментального ансамбля.

Опера „Опричник“

Сочинение Первого квартета вторглось в работу Чайковского над третьей оперой — «Опричник», которую он начал в феврале 1870 г. и закончил в апреле 1872 г.

Отказавшись от фантастической «Мандрагоры» и романтического «Раймонда Луллия», не захвативших его глубоко, Чайковский продолжал искать новый оперный сюжет. По-видимому, на рубеже 1869 и 1870 гг. он остановился на трагедии И. Лажечникова «Опричник». Эта пьеса была написана еще в 40-х годах, но впервые поставлена на сцене только в 1867 г. (в Александринском театре 15 сентября и в Малом театре — 6 октября). Вероятно, Чайковский видел московскую постановку, удержавшуюся до сезона 1869/70 г. Трагедия «Опричник» шла в Москве в первоклассном актерском составе (П. М. Садовский, И. В. Самарин, К. Г. Вильде, Н. В. Рыкалова) и помимо литературных достоинств могла увлечь композитора своей театральностью.

Однако работа над новой оперой, либретто для которой композитор написал сам, шла медленно и с большими перерывами. Первое упоминание об «Опричнике» находится в письме к сестре А. И. Давыдовой от 5 февраля 1870 г.; в нем Чайковский сообщает, что собирается писать оперу на сюжет, заимствованный из трагедии Лажечникова³⁹. Очевидно, сочинение

³⁹ См. П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 203. В этом письме и в некоторых других Чайковский ошибочно называет трагедию Лажечникова «Опричники», тогда как ее название «Опричник».

оперы началось в конце февраля. Но уже в мартовских и апрельских письмах композитор жалуется, что работа идет вяло. В письме к брату А. И. Чайковскому от 7 марта написано: «Ленюсь я в последнее время жестоко; опера остановилась на первом хоре»⁴⁰. В письме зятю Л. В. Давыдову от середины апреля композитор пишет, что из оперы он написал «едва только несколько сцен»⁴¹.

Медленный темп композиторской работы, малохарактерный для Чайковского, сохраняется в течение всего 1870 г. и только весной 1871 г. в письме к Балакиреву Чайковский признается, что «...всей душой предался сочинению оперы „Опричники“ и не в состоянии был бы отвлечь себя от этой работы»⁴². Сочинение пошло быстрее, но до конца было далеко. Первоначально композитор хотел завершить оперу к концу 1871 г., но это оказалось невозможным. 2 декабря Чайковский писал брату Анатолию: «Опера моя подвигается медленно, и я едва ли вполне окончу ее даже к великому посту»⁴³.

Главная причина замедленного темпа работы над оперой заключалась в том, что сюжет ее недостаточно вдохновлял композитора. Он сам понял это уже вскоре после начала работы. В письме к брату А. И. Чайковскому от 23 апреля 1870 г. Чайковский писал: «Опера моя идет очень вяло. Причиной этого я считаю то, что сюжет ее, хотя и очень хорош, но как-то мне не по душе. „Ундина“, хоть и грубо скроенное либретто, но так как она подходила под склад моих симпатий, то дело и шло очень скоро»⁴⁴.

Овладение сложным многоплановым сюжетом «Опричника» было процессом, трудным для Чайковского; чтобы вжиться в работу, потребовалось много времени. Все же к началу 1872 г. опера была почти готова. 21 января 1872 г. в Седьмом симфоническом собрании РМО под управлением Н. Г. Рубинштейна исполнялся «Свадебный хор» из IV акта оперы.

Опера была закончена в апреле 1872 г.; на чистовой рукописи партитуры стоит дата 20 марта, но после этого композитор, очевидно, вносил дополнения и исправления. В начале мая Чайковский отправил свое новое детище в Петербург. После небрежной постановки «Воеводы» на московской сцене он утратил желание ставить свои оперы на сцене Большого театра. Партитуру сопровождало письмо к главному дирижеру Мариинского театра Э. Ф. Направнику:

«Милостивый государь!

Я отсылаю завтра в Петербург партитуру моей оперы „Опричник“. Позвольте попросить Вас отнестись благосклонно к этому произведению и оказать Ваше могущественное содействие к принятию ее для постановки.

Имею честь быть Вашим покорнейшим слугой

П. Чайковский»⁴⁵.

⁴⁰ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 208.

⁴¹ Там же, стр. 211.

⁴² Там же, стр. 256.

⁴³ Там же, стр. 265.

⁴⁴ Там же, стр. 212.

⁴⁵ Там же, стр. 276.

Несколько раньше Чайковский послал заявление в дирекцию императорских театров с просьбой поставить его новую четырехактную оперу «Опричник» на условиях перспективной платы. После этого начались странствования оперы по мытарствам цензуры. Чтобы облегчить «Опричнику» прохождение через все инстанции, Чайковский заключил договор с В. В. Бесселем о передаче последнему безвозмездно права на издание «Опричника» с тем, чтобы Бессель содействовал появлению оперы на сцене. В октябре 1872 г. опера была предварительно рассмотрена (в присутствии автора) и одобрена музыкальным комитетом при дирекции. Однако распоряжение о постановке задерживалось. Чайковский очень волновался, его раздражала волокита с «Опричником», в то время как опера «Сарданапал» бездарного музыканта и реакционного критика А. Фаминцына, представленная в театр в одно время с «Опричником», была очень быстро утверждена к постановке. В письме к И. А. Клименко Чайковский горько шутит, что участь оперы не решена и «есть много данных, что она так же точно канет в Лету, как и „Ундины“». Еще „Ундине“ куда ни шло кануть в воду — это ее стихи, но вообрази себе „Опричника“, утопающего в Лете, борющегося с волнами, ведь он, бедный, наверно утонет, и когда я полезу спасать его, он и меня с собой стащит, т. е. говоря просто, я клянусь честью, что никогда не обмкну пера в чернила, если моя опера будет забракована»⁴⁶.

В декабре 1872 г. Чайковский прожил почти месяц в Петербурге в связи с хлопотами о постановке «Опричника». Наконец, все препоны цензуры, в свое время долго не пропускавшей на сцену трагедию Лажечникова, были преодолены и 26 декабря 1872 г. снова состоялось заседание музыкально-театрального комитета Мариинского театра, на котором Чайковский играл свою оперу. В результате прослушивания вопрос разрешился положительно: опера была принята к постановке. Но было неясно — в каком театре будет поставлен «Опричник», предполагалось подготовить его к весне 1874 г. в московском Большом театре. Чайковский не хотел, чтобы опера прошла в Москве раньше, чем в Петербурге. Он хлопотал об ускорении постановки в столице и просил Бесселя пустить в ход все свои влиятельные знакомства и связи. В письме к Бесселю Чайковский выразил желание, чтобы роль Натальи исполняла певица В. Рааб, Морозовой — Ю. Платонова, Вязьминского — Б. Корсов. По совету Бесселя, он написал письмо директору театров Геденонову с просьбой поставить оперу в Петербурге. К концу октября 1873 г. наконец выяснилось, что опера будет поставлена на Мариинской сцене.

После всех задержек «Опричник» наконец попал в руки Э. Ф. Направника. Ознакомившись детально с партитурой, он дал композитору совет сократить хор и пляски IV действия и изменить в ряде мест инструментовку, так как, будучи слишком густой и яркой, она будет заглушать голоса певцов. Кроме того, он посоветовал отдать роль Морозовой меццо-сопрано, а именно А. Крутиковой, для чего требовалось несколько изменить партию. Чайковский сделал все изменения и сокращения, о которых шла речь

⁴⁶ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 289.

в письме Направника, и выехал на несколько дней в Петербург. Он писал брату А. И. Чайковскому: «Я решил очаровать его (Направника.— Н. Т.) полным согласием со всеми его требованиями и ласково-почтительным обращением. Цель эту я достиг блестящим образом, и мы расстались в самых дружеских отношениях. Все четыре дня я проработал за сокращениями и изменениями в партитуре... Затруднения с цензурой устранены благополучно. Вообще, с оперой покончено; со второй недели (поста.— Н. Т.) каждый день начнутся репетиции, и я знаю наверное, что Направник будет лезть из кожи»⁴⁷.

В феврале 1874 г. вышел из печати клавирауссуг оперы в издании Бесселя, а 12 апреля состоялась премьера. Чтобы присутствовать на репетициях, Чайковский выехал в конце марта в Петербург. Спектакль прошел с большим успехом, композитора много раз вызывали. По словам Бесселя, «представление было настоящим триумфом Чайковского»⁴⁸. Хотя дирекция театра не сочла нужным заказать для новой оперы специальные декорации и костюмы, музыкальная часть (в особенности оркестр и хор) была на большой высоте. Главные роли исполняли артисты: Д. Орлов (Андрей Морозов), А. Крутикова (боярыня Морозова), В. Рааб (Наталья), В. Васильев I-й (князь Жемчужный), И. Мельников (Вязьминский).

После спектакля члены дирекции РМО дали ужин в честь Чайковского и преподнесли ему премию в 300 рублей. Широкое освещение получила новая опера в прессе. Отзывы о петербургской премьере «Опричника» были в самом различном духе, но в большинстве случаев хвалебные. Не обошлось без дискуссии. Из статей выделились две, противоположные по содержанию. В газете «Голос» от 17 апреля 1874 г. (№ 105) в отделе «Музыкальная хроника» была помещена рецензия Г. Лароша, подробно разбирающая новую оперу Чайковского. Ларош писал: «Композитор „Опричника“ богат музыкальными мыслями, музыкальным вкусом и музыкальными знаниями»; далее критик пишет об «обилии прекрасных мелодий, нередко совершенно самостоятельного, индивидуального отпечатка», «интересе гармонической разработки», «блестящем оркестровом колорите». Ларош сделал заключение: «Богатство музыкальных красот в новой опере так значительно, что она, во всяком случае, займет важное место как между произведениями Чайковского, так и между образцами русской драматической музыки»⁴⁹.

В мае Ларош снова писал об «Опричнике», опубликовав еще одну, более развернутую статью в газете «Музыкальный листок» (№ 21 и 22); в ней он подробно рассматривает музыку «Опричника» и называет оперу произведением таланта, «сознательно усвоившего верное направление вопреки модным теориям, распространившимся в нашем музыкальном мире». «Явлением, в высшей степени своевременным и отрадным»⁵⁰.

⁴⁷ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 341.

⁴⁸ В. В. Бессель. Мои воспоминания о П. И. Чайковском. «Ежегодник императорских театров», СПб., 1896/97, кн. 1, стр. 35.

⁴⁹ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. I, М., 1922, стр. 117.

⁵⁰ Там же, стр. 115.

В газете «С.-Петербургские ведомости» от 23 апреля 1874 г. Ц. Кюни выступил с рецензией, в которой обвинил Чайковского и его новую оперу во всех смертных грехах. Написанная в неприятно-развязном тоне, статья Кюни, казалось, ставила задачей уничтожить Чайковского как оперного композитора. Кюни отказывал опере в идее, композитору во вдохновении, в умении развивать музыкальные мысли; он обвинял музыку в пошлости, в смешении «французского с нижегородским», в подражании итальянцам.

Пристрастность и несправедливость критика больно задела Чайковского, который воспринимал отзывы о своей опере с особой остротой. Он был измучен тяжелой историей постановки оперы. М. И. Чайковский пишет, что «первая встреча с Э. Ф. Направником нанесла ему уязвления самолюбия, от которых он отвык. Избалованный отношением Н. Рубинштейна к каждой ноте его симфонических произведений последних лет, он был слегка задет за живое обилием сокращений, которые Направник счел нужным сделать в его партитуре»⁵¹. Неудовольствие композитора вызвало и то обстоятельство, что вследствие болезни певицы А. Абариновой партию Басманова, написанную им для контральто, пришлось поручить тенору.

Но самое главное заключалось в том, что он разочаровался в собственном творении. Прослушав свою оперу на репетициях, Чайковский остался недоволен ею, она показалась ему неудавшейся. Это повергло его в мрачное настроение. Узнав, что многие его друзья, московские музыканты, собираются приехать в Петербург на премьеру «Опричника», Чайковский написал К. К. Альбрехту: «...по правде сказать, я бы лучше желал, чтобы никто не приехал. Ничего особенно хорошего в ней (опере.— Н. Т.) нет!»⁵². И примерно то же самое написано в письме к Танееву⁵³. Но, конечно, все московские музыканты присутствовали на первом спектакле «Опричника» и были свидетелями большого успеха Чайковского.

Через два дня после премьеры Чайковский уехал в Италию, где он собирался посетить в качестве рецензента «Русских ведомостей» готовившуюся в Милане постановку оперы «Иван Сусанин» Глинки. Из Флоренции он писал своим близким о тяжелых переживаниях в связи с «Опричником». В письме к двоюродной сестре А. П. Мерклинг от 25 апреля 1874 г. он писал: «Я должен открыться тебе: моя опера, по правде сказать, весьма слабое произведение; я очень недоволен ею... В ней мало драматического движения, неровность стиля и видны *живые нигки*. Хотя я (если останусь жив) напишу наверное несколько хороших опер, ибо (без ложной скромности) я могу это сделать, но „Опричник“ слаб, и это меня огорчает»⁵⁴.

Через два дня в письме к брату М. И. Чайковскому: «О тебе и некоторых очень немногих питерских вспоминаю с блаженством, но вообще Петербург-то в сущности и есть причина моей меланхолии. Меня терзает „Опричник“. Эта опера до того плоха, что на всех репетициях (особенно от 3 и 4-го акта) я убежал, чтоб и не слышать ни одного звука, а на представлении готов был провалиться. Не странно ли, что когда я написал ее, то мне

⁵¹ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I. М., 1903, стр. 425.

⁵² П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 345.

⁵³ См. там же, стр. 346.

⁵⁴ Там же, стр. 353.

первое время казалось, что это прелесть что такое. Но какое разочарование с самой первой репетиции! Нет движения, нет стиля, нет вдохновения»⁵⁵.

Чайковский предсказывал, что скоро его оперу снимут с репертуара, так как она не может иметь прочный успех. Однако вопреки этому предсказанию, опера шла с хорошими сборами и удержалась в репертуаре три сезона⁵⁶, после чего была возобновлена на петербургской сцене только после смерти Чайковского в 1897 г.

В Москве первое представление «Опричника» состоялось 4 апреля 1875 г. Но еще до этого «Опричник» прошел с огромным успехом в Одессе и в Киеве.

Чайковский присутствовал на киевской премьере своей оперы 9 декабря 1874 г. и в статье, освещающей деятельность частной оперы в Киеве антрепризы И. Сетова, изложил свои впечатления⁵⁷. Он особо выделил общесмузыкальное руководство дирижера И. К. Альтани и исполнителей: Д. Орлова, Е. Массини, М. Ильину, О. Пускову и Ф. Стравинского и написал, что за исключением оркестра и декорационной части, «Опричник» идет в Киеве «во всяком случае не хуже, чем в Петербурге»⁵⁸.

«Опричник» был первым произведением, познакомившим киевскую публику с творчеством Чайковского. В дальнейшем почти все его оперы с успехом ставились на киевской сцене вслед за столичными театрами. Музыка Чайковского при жизни композитора была очень популярна в Киеве и самого композитора встречали там всегда с большой любовью. Это началось с успеха оперы «Опричник». Теплый прием его оперы очень тронул Чайковского. В письме к В. Бесселю от декабря 1874 г. композитор писал: «Я ездил в Киев и видел там „Опричника“. Исполнение великопное. Опера имела успех; по крайней мере шумели ужасно, и овации были самые лестные, каких я никогда и не ожидал. Огромная толпа студентов провожала меня от театра до гостиницы. Я был вполне счастлив»⁵⁹.

Для киевской постановки, в которой роль Басманова исполняла певица Пускова, любимица киевской публики, Чайковский обещал написать вставную арию Басманова⁶⁰, но, по-видимому, не исполнил обещания.

Московская постановка «Опричника» состоялась через год после петербургской. Чайковский отнесся очень неодобрительно к намерению дирекции поставить оперу в Большом театре, но не мог препятствовать В. Бесселю, которому передал все права на постановку «Опричника». Опера была исполнена 4 мая 1875 г. под управлением дирижера Э. Мертена, в бенефис артиста С. Демидова, который исполнял роль князя Жемчужного; Андрея Морозова пел А. Додонов, Морозову — Е. Кадмина, Наталью — Смельская, Вязьминского — П. Радонежский. Чайковский писал брату Анатолию об

⁵⁵ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 353—354.

⁵⁶ В весеннем сезоне 1874 г. опера прошла 6 раз, в сезоне 1874/75 г. — 5 раз, в 1875 г. — 3 раза.

⁵⁷ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II, стр. 218.

⁵⁸ Там же, стр. 221.

⁵⁹ Там же, т. V, стр. 383.

⁶⁰ См. Вл. Протопопов и Н. Туманна. Оперное творчество Чайковского. М., 1957, стр. 84.

этом спектакле: «Присутствовал на многих репетициях „Опричника“, и со стоическим мужеством переносил систематическое обезображение этой злощастной оперы, и без того уже безобразной. Однако же представление „Опричника“, состоявшееся в прошлое воскресенье, не соответствовало моим ожиданиям в том смысле, что я ожидал еще гораздо худшего. Все очень старались»⁶¹.

В рецензиях на московскую постановку «Опричника» была высоко оценена музыка Чайковского, но критиковали постановку. Н. Кашкин положительно выделил лишь исполнение Кадминой и Додонова. Н. Губерт подчеркнул русский характер музыки, ее мелодическое богатство, драматизм и упрекнул дирижера в невыразительном исполнении. Но несмотря на недостатки постановки, «Опричник» удержался в репертуаре Большого театра и имел значительный успех у публики.

Чайковский на всю жизнь сохранил нелюбовь к «Опричнику» и всячески препятствовал постановкам оперы. Однако ряд театров хотел иметь оперу в своем репертуаре, и в связи с этим композитор в 80-е годы стал думать о переработке «Опричника». В дневнике 1886 г. есть записи, которые свидетельствуют о его намерении, которое все же не было выполнено: «Опричник» так и остался в первоначальной редакции⁶².



Обострение интереса к отечественной истории типично для развития русской общественной мысли тех лет. Он был порожден кардинальной проблемой эпохи — о роли народных масс в общественной жизни. Изучая историю России, ученые, писатели, художники, музыканты стремились к познанию жизни народа, к познанию его души и всего психического склада. Не случаен интерес к поворотным эпохам в истории России: Киевской Руси, XVI в., к народным восстаниям XVII и XVIII вв. Историки занимаются этими эпохами с преимущественным вниманием; им же посвящены многие художественные произведения 60—70-х годов.

По содержанию и направлению исторические труды и художественные произведения на историческую тему представляют собой пеструю картину, в которой ясно намечаются противоположные течения. Русская историческая опера этих лет показала примеры прогрессивного понимания истории и выявила решающую роль народных масс в прошлом родной земли. В опере Мусоргского «Борис Годунов» идея крестьянской революции воплотилась в трагедийной драме, в которой большую роль играет хор-народ. Вопрос несовместимости царской власти с благом народа, поставленный Пушкиным в трагедии, встал с новой остротой в опере Мусоргского. Недаром театральные чиновники, сочтя оперу революционной, всячески тормозили ее продвижение на сцену.

⁶¹ П. Ч а й к о в с к и й. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 403. См. также сб. «Чайковский на московской сцене». М., 1940, стр. 40—44.

⁶² «...Играл... 1-е действие «Опричника», который летом переделывать намерен... Играл 3-е действие «Опричника». Скверно. Уж если переделывать, так досконально» («Дневники П. И. Чайковского», стр. 111—112).

По исторической концепции «Борису Годунову» близка опера Римского-Корсакова «Псковитянка», в которой также отразилась идея несовместимости самодержавной власти и воли народа.

В «Опричнике» Чайковского не показано народное движение, в нем нет картин, подобных сцене под Кромами или сцене Псковского веча; внимание автора посвящено драме личности, подавленной и загубленной страшной эпохой борьбы самодержавной власти с земщиной. История нравственного падения и трагической гибели Андрея Морозова, ради отщепенца предавшего земщину, проклятого матерью и погибшего от рук опричников, может быть воспринята как протест против принесения в жертву простых людей ради укрепления государства.

Уступая по идейной значимости «Борису Годунову» и «Псковитянке», опера Чайковского представляет собой шаг молодого композитора вперед по пути овладения большой темой.

И. И. Лажечников принадлежит к поколению писателей пушкинской поры, доживших до новой эпохи. Он стал известен в 30-е годы своими историческими романами «Последний новик», «Ледяной дом», «Басурман». Патриотизм Лажечникова не возвысился до понимания народа как движущей силы истории — народные массы мало участвуют в его романах. Хотя автор относится с большим сочувствием к героям — выходцам из народа, но главную роль он отводит романтизированным историческим личностям. При этом Лажечников с большим вниманием к подлинным документам и со знанием материала изображает быт и обстановку исторической эпохи, хотя в концепциях своих больше следует воображению. В ряде произведений Лажечникова на исторический сюжет ясно выступает романтическая манера интерпретации сюжета.

В «Опричнике» образ царя Ивана Грозного выдержан в духе карамзинского толкования этой исторической личности, он представлен как тиран и злой гений своих подданных. В трагедии Лажечникова противопоставлены друг другу две группы действующих лиц: опричники и земские. Для характеристики земских Лажечников дает только светлую краску, опричники же представлены бандой разбойников, для них нет ничего святого.

Взяв за основу трагедию Лажечникова, Чайковский значительно изменил ее, переосмыслив образы героев. Трагедия сильно сокращена: вместо пяти действий и одиннадцати картин в опере четыре акта и пять картин. Композитор исключил многих действующих лиц и вместо царя ввел влиятельного опричника князя Вязьминского, заклятого врага Андрея Морозова. Характеры главных героев углублены и развиты, женские роли заняли центральное место. Изменено и строение пьесы: Чайковский ввел сцену на площади перед собором с эпизодом бегства Натальи из родного дома к Андрею и сцену проклятья Андрея матерью, которых нет в драме.

Опера имеет стройную драматургическую форму. В первом акте происходит завязка драмы: Андрей решает стать опричником. Второй акт содержит первую кульминацию: вступая в число опричников, Андрей дает клятву отречения от всех земских. Третий акт содержит центральную кульминацию, она определяет поворот к трагической развязке: Андрей мстит своему оскорбителю Жемчужному, но мать проклинает сына-опричника. В четвер-

том акте отказавшийся повиноваться царю Андрей гибнет на плахе, мать умирает, не вынеса казни сына.

Переделка и переосмысление драмы Лажечникова свидетельствуют о намерении Чайковского создать в опере романтическую драму судьбы. Андрей, хотя гибнет от происков врага Вязьминского, но над ним тяготеет проклятие матери. Социальная тема, намеченная в первоисточнике, в опере мало отразилась в судьбе Андрея.

Переосмысление концепции и образов трагедии было связано и с личными склонностями Чайковского, с юных лет стремившегося к психологической драме. В «Опричнике» чувствуется ориентация на историко-романтическую оперу, с ее исключительными положениями, необыкновенными страстями, контрастами и поворотами действия. Но мейерберовская опера одновременно притягивала и отталкивала молодого композитора своей внешней занимательностью. Отсюда его разочарование в своем детище.

В «Опричнике» проявились новые черты индивидуального оперного стиля Чайковского. По сравнению с «Воеводой» новая опера Чайковского свидетельствует о творческом развитии композитора в течение двух-трех лет, отделяющих одну оперу от другой. Сочиняя «Опричника», Чайковский овладел крупной оперной формой и добился значительного музыкально-драматического единства. Композитору удалось создать характеры действующих лиц и передать тревожный дух эпохи.

В музыке «Опричника» существуют две сферы: драматическая и бытовая. Обе они воплощены с достаточным мастерством и художественной силой. Музыка, раскрывая главный конфликт, включает образы двух контрастных движущих сил: мир опричнины как символа зла и мир любви и добра, связанный с образами матери и Наташи.

Два начала противопоставлены друг другу, их противоборство создает музыкальный конфликт оперы. Опричнина характеризуется лейттемой, впервые появляющейся в интродукции и впоследствии получающей очень широкое развитие в музыкально-драматическом развитии оперы. Лирическая сфера, противостоящая ей, широка и объемна; в ней также есть лейтмотивы и лейттемы (тема Андрея, тема любви матери и др.), но наибольшее значение имеют здесь характеристики героев в развитых оперных формах: песне, арии, ариозо, дуэте. Музыкальные образы контрастных сфер отличаются друг от друга.

Лейттема опричнины — один из удачно найденных Чайковским образов; в ней ощущается неотвратимость, страшная, почти нечеловеческая давящая сила, слышится суровый приговор судьбы. Это один из первых «роковых» образов у Чайковского, музыкальный образ зла, разрушающего счастье человека. В симфонических произведениях Чайковского шестидесятых годов к темам подобного рода относится вступление фантазии «Фатум» и вступление «Ромео и Джульетты». Для тем такого рода типичен ясно очерченный мелодический контур, четкость ритмики, активный, «врезающийся» в слух характер. Тема опричнины появляется в опере в различных вариантах, но основных видов ее два: минорный и мажорный, оба звучат в интродукции:



Минорный вариант в дальнейшем имеет значение подлинного лейтмотива. Лаконичный и мрачный, он отличается замкнутостью мелодического движения и скупостью гармонической раскраски, остроту вносит ритмический штрих — внедрение синкопы в мерную ритмику. Мажорный вариант несколько смягчен по сравнению с минорным, однако именно он появляется в трагических ситуациях и звучит особенно жестоко, знаменуя собой подавляющую силу.

Лейтмотивное значение темы определяется не сразу; первоначально опричники характеризуются музыкой, перенесенной из «Воеводы» (хор молодых Бастрюкова). Но потом появляется и лейттема.

Широко развита лейттема опричнины во 2-й картине II акта. Она является здесь поистине главной темой. Уже в мрачном вступлении тема опричнины создает настроение смятенности, тревоги, вносит тяжелое предчувствие: ее интонации постепенно обостряются, а в сцене клятвы она служит основой симфонического развития, являясь рефреном рондообразной формы. На протяжении сцены клятвы она значительно меняется, насыщается интонациями тритона, ее ритмика обостряется, гармония хроматизируется, достигая кульминации в момент отречения:



Смысловое значение темы в этой сцене ясно: служа символом опричнины, она приобретает здесь значение роковой силы зла, под власть которой попадает Андрей.

Сцена клятвы завершается грандиозным проведением мажорного варианта темы (хор опричников во славу царя), она звучит фатально и грозно, как апофеоз победившего зла. В сцене проклятья матери тема опричнины снова приобретает значение символа трагической судьбы Андрея. В момент отречения матери от сына она звучит наиболее драматично.

Минорный вариант лейттемы опричнины имеет большое значение и в музыке IV акта. Но заканчивается опера широким проведением мажорного варианта. Так в одной из своих первых опер Чайковский с чутьем настоящего драматурга применил прием музыкального раскрытия ситуации при помощи торжественно-мажорной музыки, звучащей резким контрастом по отношению к сценическому действию (Андрей казнен, мать умирает).

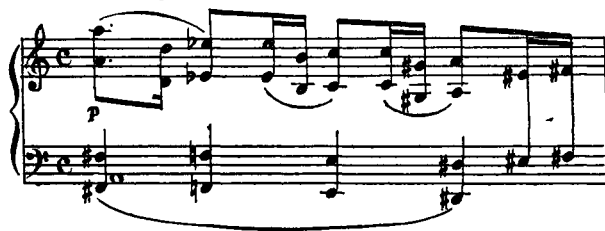
Кроме лейттемы опричнины, большое значение в мрачной драматической музыке имеет мотив проклятья матери, контрастный вариант темы материнской любви:

Allegro moderato



Ми_лый сын, ты ме_ня, о_ди-но-ку_ю, в горькой доле мо_ей не по-ки-дай.

Moderato poco a poco stringendo



Мотив проклятья полон напряженного драматизма, выраженного превращением устойчивого мажорного лада в звукоряд, близкий уменьшенному, что создает ощущение тональной неопределенности и незавершенности. Тема, возникающая в сцене казни Андрея, родственна теме проклятья матери, она имеет ту же ладовую основу. Сходно с этими образами и начало

интродукции, вводящее в характерную для оперы атмосферу жгучей волнующей тревоги.

Все эти мрачные, напряженные темы интонационно связаны друг с другом, что доказывает сознательное желание композитора показать в музыке связь гибели Андрея с проклятием матери, т. е. выразить в музыкальных образах внутреннее развитие драмы.

К мрачной музыкальной сфере относится и характеристика врага Морозовых князя Вязьминского. Он обрисован как типичный романтический злодей, в его образе нет контрастов, благодаря чему он теряет черты конкретной личности и превращается в олицетворение злобной мстительности. В этом образе есть сходство с героями опер Мейербера: Бертрамом, Сен-Бри, Нелуско. В то же время в характеристике Вязьминского есть национально-русский элемент: его первый речитатив идет на фоне мрачных аккордов медной группы оркестра, создающих образ, близкий похоронному отпеванию. Атмосферу Александровской слободы Чайковский выразительно передал в начале 2-й картины II акта в суровой молитве опричников.

Всем этим мрачным образам противопоставлены глубоко человеческие образы положительных героев: несчастного Андрея, его матери и невесты. Если образы князя Вязьминского и опричников страдают некоторой условностью, то положительные герои представлены как многогранные, живые характеры, они обрисованы музыкальными средствами выпукло и ярко.

Из трех положительных героев наименее цельным получился образ Андрея Морозова. Он обрисован как романтический герой, над которым тяготеет рок. Чайковскому импонировала его преданная, почти жертвенная любовь к матери и невесте, глубокая внутренняя борьба; в сцене вступления Андрея в опричники композитор раскрыл страдания юноши, его сомнения и отчаяние. Изменив земщине по слабости душевной, он искупает трагическую вину смертью.

Не все в музыке, характеризующей Андрея, получилось равноценно; его образ, однако, показан в развитии, чего еще нельзя сказать про героя «Воеводы» Степана Бастрюкова. Лучшее из музыкальной характеристики Бастрюкова Чайковский перенес в партию Андрея: выразительное си-бемоль минорное ариозо и молодецкую тему-лейтмотив Бастрюкова (см. примеры на стр. 142). Но не эти заимствования определяют музыкальную характеристику Андрея, все основное в его образе создано Чайковским заново. Андрей — образ, типичный для искусства XIX в.: мятущийся герой, буруемый противоречивыми чувствами. Любовь к матери и Наташе — святое святых его души; в то же время он не может устоять против соблазна отомстить своему заклятому врагу и изменяет земским, вступив в опричнину.

Музыкальная характеристика Андрея преимущественно лирическая. Его ариозо в сцене клятвы, дуэты с матерью и Наташей основаны на интонациях, родственных бытовой романской лирике. Наиболее типична в этом отношении его партия в дуэте с матерью, в которой интонации плача, причитания переходят в типичные для бытового романса мелодраматические обороты. В лучших местах мелодическая характеристика Андрея связывает

ся с народнопесенным языком. Так, тема любви к матери, являющаяся прообразом ряда будущих тем Чайковского, в интонационном и ритмическом строении родственна украинской лирической песне ⁶³:

Moderato



Andante sostenuto



Moderato con anima



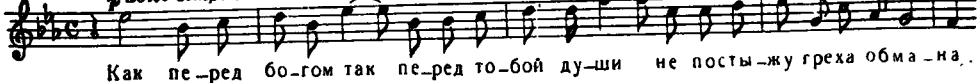
Andantino



Есть в музыке, характеризующей Андрея, отголоски оперно-романтической мелодики. Ариозо в сцене клятвы содержит стереотипные обороты, фермата на кадансовых задержаниях и септимах доминанты. Первая фраза ариозо используется в опере как лейтмотив Андрея:

Allegro

dolce semplice



⁶³ Первая строка — тема из «Опричника»; вторая из оперы «Кузнец Вакула», четвертая — из 2-й части Пятой симфонии; пятая — народная мелодия из сб. Я. Яро-славенко «Народные песни Западной Украины» (М., 1954, № 1).

Неровность качества тематизма в характеристике главного героя оперы искупается искренностью лиризма музыки. В Андрее можно предугадать черты любимого оперного героя Чайковского — пылкого юноши, борющегося и погибающего в столкновении с роковыми обстоятельствами.

Близость к героиням других опер Чайковского есть и в женских характерах «Опричника».

Наташа — сильная духом, благородная личность. Уже в первом акте раскрывается глубина и сила ее беспредельной любви к Андрею, ее тяготение к свободе и счастью. В III акте композитор романтизировал образ Наташи, заставив свою героиню бежать из отцовского дома (т. е. совершить поступок, исключительный для боярышни, воспитанной в тереме). Но несмотря на некоторую условность этого момента, образ Наташи очень привлекателен. В нем ясно проступают черты будущих любимых героинь Чайковского во всем очаровании их светлой женственности. Это цельная женская натура, прекрасная своей чистотой и великодушием. Ее образ становится обобщенным лирическим образом, стоящим вне эпохи и быта XVI в. Композитор раскрыл в этой боярышне «вечно женственное», и это было для него важнее бытовой характеристики и исторической достоверности.

Экспозиция образа Наташи дана в I акте. Чайковский воспользовался речитативом и песней Марьи Власьевны «Соловушка». Но если в характеристике героини «Воеводы» песня раскрывала ситуацию (тоска девушки, насильно заключенной в терем), то в экспозиции образа Наташи песня служит средством показа глубины и силы ее чувства. Введение этой песни сразу же вносит в образ Наташи русские черты и в то же время создает ее первую лирическую характеристику.

Замечательное ариозо Наташи соль-бемоль мажор «Ветры буйные» показывает героиню «Опричника» в страстном порыве чувства, в бурной тоске по возлюбленному, к которому стремится ее сердце. Ариозо основано на выразительной мелодии большого дыхания. В разворачивании музыки выявляется напряженность нарастания эмоции, основная тема проводится дважды — в оркестре (виолончели) и в вокальной партии; мелодия, перенесенная на октаву выше, звучит в кульминации. Постепенное расширение диапазона, рост объема звучания производят неизгладимое впечатление:

Moderato assai
Con passione

Ах, вет-ры буй-ны, до-не-си-те ми-лу дру-гу

Но не все хорошо в характеристике Наташи в музыке III акта. В частности, второй раздел арии-обращения Наташи к отцу не свободен от штампа манерного мелодического развития в характере романтической «оперности». Первый же раздел арии можно считать одним из лучших мест в опере. Здесь распевность, идущая от русской народной песни, соединяется с декламационной выразительностью распетой речи. Вокальная мелодия обогащена темой, самостоятельно развивающейся в оркестре. Этот прием станет типичным для оперных арий Чайковского:

Allegro tranquillo

Сл. О - тец ! Как пе-ред бо - гом , так пред то - бо - ю я :

каз - ни ме - ня , но вы - слу - шай сна - ча - ла .

espressivo

pochissimo cresc.

Найденный здесь композитором характер развертывания мелодии и фактура были им развиты в других операх. Несмотря на меньшую художественную ценность музыки «Опричника», можно найти общее в арии Наташи с ре-минорным разделом письма Татьяны в «Онегине» (а также с монологом прощания Иоанны в «Орлеанской деве»):

«Опричник»

Пь

«Онегин»



Лирическое начало в музыке IV акта выражено в дуэте Наташи и Андрея, вторая часть которого заимствована из фантазии «Фатум». Первая часть дуэта основана на оригинальной теме, идущей в движении вальса, нежной и полной тревоги. Может показаться странным, что в опере, действие которой происходит в эпоху Ивана Грозного, звучит вальсообразная мелодия. Явный анахронизм! Это объясняется тем, что для Чайковского гораздо важнее было раскрыть душевное состояние героев, чем точно воссоздать подлинный быт эпохи. Полная скрытой тоски и тревоги вальсовая мелодия оказалась способной правдиво передать чувства героев. Для усиления выразительности мелодия певцов удвоена струнной группой оркестра, играющей в октаву. Ощущению скрытой напряженности немало способствует синкопированная ритмика аккомпанемента:

Allegro giusto
Con passione

Ах! ско — рей бы ко — нец пи — ро — вань — ю!

Ах, ско — рей бы на — стал но — чи час.

Эта мелодия в дальнейшем развитии трагического действия приобретает значение лейттемы погибшего счастья, она звучит в момент разговора Андрея с Басмановым, пытающимся предупредить его о западне. Здесь ее лирическое звучание становится драматичным. Музыка как бы говорит о том, что предчувствие Наташи оправдалось.

Другую грань музыкально-лирической сферы составляет характеристика образа боярыни Морозовой, одного из самых сильных в опере. В душе Морозовой борются два чувства: оскорбленная гордость и любовь к сыну. Она не может, как Наташа, простить сына и любить его таким, каким он стал; сила ее воли превозмогает любовь, и, когда Андрей становится опричником, она проклинает его. Экспозиция образа Морозовой дана во II акте, и здесь сразу же раскрывается ее тяжкая душевная борьба. В дуэте с Андреем раскрыты материнская любовь и нежность, непоколебимая уверенность в своей правоте.

Тематизм арии Морозовой контрастен: молитвенная тема душевного смирения сменяется бурной темой гордости и гнева оскорбленной боярыни. Ария-монолог — завоевание композитора в овладении крупной оперной формой. Огромную роль в формообразовании играет сопоставление контрастных разделов, противоположных друг другу во всех элементах. Мелодия первой темы написана в нешироком диапазоне и постоянно возвращается к исходному звуку, в ней повторяется типично молитвенная попевка; гармония сопоставляет трезвучия I, VI, III, V с остановкой на доминанте параллельной тональности (до-диез минор). Чередование трезвучий без септаккордов придает музыке строгий, несколько архаизированный колорит. Фактура оркестра прозрачна:

Andante sostenuto

Я пе-ред во-ле-ю гос-под - ней скло-ню по-кор-ну - ю гла-ву.

Вторая тема с ее устремленностью вверх, с широкими ходами и внезапным развертыванием диапазона до предельно высоких звуков, с ее энергичной ритмикой, использованием в сопровождении tutti, контрастна во всем первой теме. И в гармонизации ее подчеркнуты неустойчивые уменьшенные септаккорды. Тональный контраст тем (ми мажор и ля-бемоль мажор), ускорение темпа еще более углубляют тематический контраст:



Однако в последнем разделе арии, когда измученная женщина страстно молит бога защитить ее сына от искушений, обе темы, сливаясь, выражают сильное лирическое чувство. Чудесной кантиленой широко развертывающейся мелодии завершает композитор эту арию.

Здесь Чайковский нашел прием создания драматического образа, который он применял в последующем оперном творчестве. В музыкальной характеристике Иоанны д'Арк, княгини из «Чародейки» можно заметить сходство с образом Морозовой в слиянии драматического ариозного речитатива с яркой оперной кантиленой, в использовании очень большого диапазона, энергичности развертывания мелодии.

Тема любви матери к сыну, как и первая тема арии, имеет молитвенный оттенок. На ней основан дуэт Морозовой и Андрея в этой же картине. Единство тематизма, которым обрисован образ Морозовой, создает цельность его развития.

Лирическое начало партии Морозовой во II акте сменяется драматическим в III акте. В сцене проклятья Морозова превращается в подлинно трагическую фигуру, полную почти эпического величия. В ее партии появляется величественная патетическая декламация:



Многообразный музыкальный тематизм положительных героев включает в себя различные типы музыки от песенно-романсной лирики до трагического пафоса. Чайковский показал своих героев романтически приподнятой музыкой, но их страсти и противоречивые чувства своей человечностью противостоят обобщенной «роковой» характеристике опричников во главе с Вязьминским.

Существенную роль в драматургии «Опричника» играют массовые сцены. В обрисовке народа Чайковский в первую очередь подчеркнул национальные черты. В хорах использованы подлинные народные песни и народные музыкальные жанры. В большом народном хоре, с которого начинается III акт, чувствуется эпическое начало. Русский народ-богатырь обрисован суровым и в то же время широко распевным хором. В хоре на свадьбе Андрея и Наташи Чайковский использовал жанр свадебной величальной песни. Первая тема напоминает древнерусскую «Славу»:



В сцене девушек I акта Чайковский использовал хоры из «Воеводы», перенеся народные песни «Утушка» : «За двором лужок». Интересным примером свободной обработки народнопесенных мелодий является «Пляска опричников и женщин» в IV акте. Здесь композитор воспользовался пятью народными песнями из своего сборника: «Винный наш колодезь» (№ 29), «Плывет, всплывает» (№ 10), «Гулял Андрей-господин» (№ 17), «Катенька веселая» (№ 34) и «На Иванушке чапан» (№ 32). Большинство этих песен относится к группе свадебных. Кроме народных тем, Чайковский ввел свои собственные в народном складе. Обработка песен в «Плясках» во многом точно совпадает с фортепьянной обработкой. Исключение составляет лишь песня «Винный наш колодезь», которая здесь дана в минорном варианте и обработана более виртуозно, чем в сборнике.

Песни чередуются по принципу контраста крупных частей. Так, например, песни «Винный наш колодезь» и «Плывет, всплывает», интонационно схожие, составляют первый раздел сложной трехчастной формы; песня «Гулял Андрей-господин», контрастная им по характеру и ритму, является основой большой средней части, и т. п. В конце «Плясок» помещены быстрые песни: «Катенька веселая» и «На Иванушке чапан». В тех разделах «Плясок», где введена оригинальная тема (средняя часть ля-бемоль мажор и кода), Чайковский широко пользуется принципом тематического развития разработочного типа; в разделах же, написанных на народные темы, применяет вариационное развитие.

В целом «Пляски» отличаются мастерством обработки народных тем и могут исполняться в качестве самостоятельного концертного номера. Но и в музыку оперы они вошли очень органично, образуя контраст по отношению к лирическому дуэту и трагической развязке IV акта.

Описанные выше отдельные элементы музыки оперы составляют единое целое благодаря мастерству формообразования и принципу оперного симфонизма, проявившемуся в «Опричнике» хотя далеко не со всей полнотой, но существенно.

Как уже говорилось, «Опричник» представляет собой новую, высшую, по сравнению с «Воеводой», стадию развития оперного стиля Чайковского. В нем складываются типичные черты Чайковского-драматурга; понимание оперы как цельного организма, создание в ней больших сцен, которые сам

композитор впоследствии называл «капитальными» и которые, пользуясь удачным термином В. В. Протопопова, можно назвать «симфоническим центром» оперы⁶⁴. В композиции сольных сцен (например, в ариозо Натальи, арии Морозовой), в композиции ансамблевых сцен Чайковский не только достиг больших успехов, но и создал определенный метод их построения. В этом ему очень помогала интенсивная творческая работа в области симфонической музыки. Взаимоотношение вокальных партий и оркестра в «Опричнике» возведено в степень подлинно симфонического взаимодействия. Ариозо Натальи, как уже упоминалось, основано на выразительной кантиленной теме; она первоначально проходит в оркестре и лишь после средней части разработочно-неустойчивого характера, в репризе ариозо, появляется в вокальной партии в момент наивысшей кульминации. Это один из типичнейших приемов зрелого Чайковского и применен им впервые именно в «Опричнике».

Второе завоевание Чайковского — построение формы рондообразного типа в оперной сцене больших масштабов. Построение подобного рода мы отмечали в сцене угощения в опере «Воевода», но там принцип рондо был применен лишь для общей завершенности музыкальной формы. В «Опричнике» рондообразное строение сцены выявляет развитие внутреннего действия. Например, в сцене Андрея с матерью (до дуэта «Милый сын») рефреном служит оркестровая тема (см. пример на стр. 245), лейтмотив любви юноши к матери, т. е. силы, движущей им в решении стать опричником. В сцене Андрея и Морозовой эта тема появляется в самых важных местах, обрамляя ее. Она звучит перед кантиленным разделом «Снега белее» и в момент, когда Андрей пытается оправдать свою дружбу с опричником.

Но наиболее показательным примером использования рондообразного принципа в цельной, насыщенной драматическим действием оперной сцене является 2-я картина II акта. Здесь роль рефрена играет возглас Вязьминского «Во имя господа и страшных сил его, клянись, клянись, Андрей Морозов!», повторенный хором опричников:

Allegro giusto

Во имя Гос-по-да и страшных сил е-го кля-ни-сь, кля-ни-сь, Андрей Моро-зов.

⁶⁴ См. Вл. Протопопов и Н. Туманина. Оперное творчество Чайковского.

Огромное значение в сцене клятвы имеет и лейттема опричнины, которая также играет роль второго рефрена. Эпизодами в этом своеобразном оперном рондо служат лирические ариозо Андрея, его речитативы, проведение темы дуэта из 1-й картины. Сцена завершается мощным хором славления царя, который основан на мажорном варианте темы опричнины. Благодаря этому второй рефрен — тема опричнины — получает доминирующее значение.

Возможно, что на Чайковского оказала влияние сцена «освящения мечей» из оперы «Гугеноты» Мейербергера, где тоже неоднократно проходит тема клятвы над мечами. Но у Мейербергера мы не найдем ни того музыкального единства, ни того последовательного тематического развития основных образов, ни того динамизма, которыми отличается сцена Чайковского, уже не говоря о художественном качестве самого тематизма.

Третье, что следует отметить как завоевание Чайковского в «Опричнике», это широкое и мастерское применение метода репризы как на близком, так и на далеком расстоянии. Принцип неоднократной репризы применен в формах рондообразного строения; большое значение имеют трехчастные репризные формы: ариозо Натали, ариозо Андрея. Репризы на более отдаленном расстоянии связаны с формой более крупной. Например, в IV акте реприза свадебного хора значительно отстоит от его первого проведения. Тем самым образуется большая трехчастность с контрастным материалом в центре. Иногда реприза преломляет материал в другом аспекте, чем он был трактован первоначально. Уже говорилось о том, что тема лирического дуэта Натали и Андрея звучит в оркестре в момент поворота действия к трагической развязке. Можно привести и другие примеры. Все это доказывает, что в момент создания «Опричника» Чайковский осознал большое выразительное значение музыкально-формообразующего начала в оперном произведении.

Как установил исследователь творчества Чайковского В. В. Протопопов, важным принципом симфонического развития в операх Чайковского, проявившимся уже в «Опричнике», является принцип вариационности лирических эпизодов⁶⁵. Здесь надо указать на арию-монолог Морозовой, в которой обе темы проходят неоднократно, обогащаясь каждый раз по-новому, на песню Наташи, дуэт IV акта и другие места оперы. В. В. Протопопову принадлежит также наблюдение о несколько ином, чем в других операх Чайковского, соотношении вариационности лирических и жанровых эпизодов «Опричника». Ссылаясь на отдельные примеры вариационности в лирических формах, В. В. Протопопов пишет, что «вариационность встречается в „Опричнике“ чаще в эпизодах не лирического, а жанрового характера»⁶⁶.

Таким образом, в «Опричнике» Чайковский вступил на путь оперного симфонизма в своем индивидуальном понимании, но, конечно, воплотил свои принципы еще далеко не совершенно. Тем не менее значение оперы «Опричник» в творческой эволюции Чайковского велико. Впервые композитор овладел искусством воплощения большой темы в музыкально-драмати-

⁶⁵ См. Вл. Протопопов и Н. Туманина. Оперное творчество Чайковского.

⁶⁶ Там же, стр. 79.

ческую форму, создал сложное психологическое содержание, многогранное действие. Кардинальная идея Чайковского: протест против угнетения человека, насилия над ним — впервые выступила в оперном произведении трагедийного характера. В «Опричнике» композитор творчески преломил народно-русское песенное начало, создал живые лирические образы, овладел развернутой оперной формой.

Вторая симфония

Сочинение «Опричника» сосредоточило внимание Чайковского на оперном жанре; в течение почти двух лет он не обращался к работе над симфонической музыкой. Лишь летом 1872 г. он принялся за сочинение Второй симфонии. Это лето композитор провел в деревне: июнь у сестры А. И. Давыдовой в Каменке, часть июля в Низах у Н. Д. Кондратьева и оставшееся каникулярное время — в Усове у В. С. Шиловского. 15 августа Чайковский вернулся в Москву и привез с собой черновые эскизы симфонии, над которой продолжал работать всю осень. Партитура Второй симфонии была закончена к середине ноября 1872 г.

Работа полностью захватила Чайковского. В письме брату М. И. Чайковскому он, извиняясь за долгое молчание, прибавляет: «Что же мне делать, когда симфония, которую я доканчиваю, до такой степени поглотила меня, что я не в состоянии приняться ни за что другое. Это гениальное произведение (как называет мою симфонию Ник. Дм. Кондратьев) близко к концу, и как только будет расписано на партии, так сейчас и исполнится. Мне кажется, что это мое лучшее произведение в отношении законченности формы — качества, которым я доселе не блистал»⁶⁷.

Окончив новое произведение, композитор стал смотреть на симфонию более критично, и в письме к И. А. Клименко, написанном двумя неделями позднее вышеприведенного, он отмечает: «Когда будет исполнена симфония, я тебе напишу, какова она, а теперь ничего не могу сказать, ибо то мне кажется, что она никуда не годится, то я начинаю неумеренно быть ей довольным»⁶⁸.

В декабре 1872 г. Чайковский провел две недели в Петербурге, куда выезжал по делам постановки «Опричника». В этот приезд он близко сошелся с композиторами балакиревского кружка, часто встречаясь с ними в доме Бесселя, а также у Римского-Корсакова. На вечере у последнего Чайковский сыграл финал своей новой симфонии на тему украинской шуточной песни «Журавель». Музыка очень понравилась всем присутствовавшим. «Вся компания чуть-чуть не разорвала меня на части от восторга, — писал потом Чайковский брату Модесту Ильичу, — а М-те Корсакова слезно просила аранжировать в 4 руки»⁶⁹. Впоследствии, когда композиторы «могу-

⁶⁷ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 287.

⁶⁸ Там же, стр. 289.

⁶⁹ Там же, стр. 303.

чей кучки» узнали всю симфонию, они очень высоко оценили народность ее музыки в глинкинском понимании этого качества.

Вторая симфония была исполнена в первый раз в Москве в Седьмом симфоническом собрании Московского отделения РМО 26 января 1873 г. под управлением Н. Г. Рубинштейна. Новое произведение Чайковского было встречено московской публикой с огромным энтузиазмом, симфония имела триумфальный успех. «Меня много вызывали и делали разные оации,— писал композитор отцу,— успех был так велик, что в десятом концерте симфонию сыграют еще раз и к этому дню теперь делают подписку, чтобы подарить мне подарок. Кроме того, из Музыкального общества мне выдали 300 рублей [серебром] в виде гонорария за исполнение симфонии»⁷⁰.

Прослушав Вторую симфонию в оркестре, Чайковский остался не вполне доволен ею; в частности, его не удовлетворило звучание оркестра; он объяснил это своими промахами в инструментовке. Композитор писал Стасову: «По правде сказать, я не особенно доволен первыми тремя частями, но самый „Журавель“ вышел ничего себе, довольно удачен»⁷¹.

Чайковский решил внести поправки в партитуру, и в Десятом симфоническом собрании Вторая симфония была сыграна с изменениями в оркестровке. Это второе исполнение симфонии в Москве состоялось 27 марта 1873 г. и прошло с еще большим успехом чем первое; автору был преподнесен лавровый венок и серебряный кубок. В Петербурге Вторая симфония была сыграна 23 февраля 1874 г. под управлением Э. Ф. Направника. Петербургская публика также высоко оценила новую симфонию. К сожалению, автор не смог приехать в Петербург.

Из прессы, посвященной первым исполнениям симфонии, выделяется обстоятельная статья Лароша, напечатанная в «Московских ведомостях» после первого исполнения в Москве, ради которого Ларош специально приезжал из Петербурга⁷². Ларош писал о колоссальном развитии дарования Чайковского, который в новом произведении сделал гигантский шаг вперед; он назвал Вторую симфонию «произведением, стоящим на европейской высоте», отметил «могущественное тематическое развитие мыслей», «мотивированные и художественно-обдуманые контрасты»⁷³.

В конце 1873 г. вышло в свет авторское четырехручное переложение симфонии, напечатанное издательством Бесселя. Бессель заключил с Чайковским договор и на издание партитуры, но оттягивал печатание с году на год. Впоследствии композитор воспользовался этим и решил значительно переложить симфонию.

Это произошло в 1879 г., когда Чайковский был уже автором Третьей и Четвертой симфоний и оперы «Евгений Онегин». В письме к Н. Ф. фон Мекк от 3(15) декабря 1879 г. он писал: «Принявшись теперь за пересмотр симфонии, я нашел, что в ней рядом с удавшимися вещами имеются такие слабые части, что принял решение первую и третью части написать

⁷⁰ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 301.

⁷¹ Там же, стр. 300.

⁷² Г. А. Ларош переехал в Петербург в 1870 г.

⁷³ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2, стр. 10—11.

вновь, вторую переделать, а последнюю только сократить. Таким образом, если мне удастся поработать в Риме хорошо, у меня выйдет вместо незрелой и посредственной симфонии хорошая»⁷⁴.

Работа над новой редакцией симфонии пошла столь интенсивно, что заняла всего несколько дней. 18 (30) декабря Чайковский писал Н. Ф. фон Мекк: «Сегодня я принялся за пересочинение Второй симфонии, в которой первую часть хочу написать вновь, и работа шла у меня так хорошо, что до завтрака я успел написать начерно почти половину первой части. Как я благодарю судьбу, надоумившую моего издателя Бесселя в течение многих лет обманывать меня и не печатать партитуры. Если б это было сделано, то уже нельзя было бы переиздать партитуры, и бедная моя симфония осталась бы в своем первобытном виде. Как много значит семь лет в жизни трудящегося и совершенствующегося человека»⁷⁵.

21 декабря 1879 г. вторая редакция симфонии была окончена. В новом виде партитура вышла в свет в 1881 г. Но еще раньше симфония в новом виде была исполнена в концерте 31 января 1881 г. под управлением К. К. Зике в Петербурге. 21 ноября 1881 г. тот же Зике продирижировал ею и в Москве. Автограф партитуры в первой редакции был уничтожен Чайковским.

Вторая симфония стала репертуарным произведением; при жизни Чайковского она исполнялась довольно часто и всегда с большим успехом. В концерте 14 марта 1893 г. в Харькове ею дирижировал сам автор. Исполнения Второй симфонии освещались в прессе, причем большинство критиков высоко оценивало симфонию. Даже Ц. Кюи, постоянно отмечавший лишь «дурные», по его мнению, стороны Чайковского, осудивший, вопреки мнению балакиревского кружка, симфонию в 1874 г., позже отметил «жизненность, эффектность, силу» симфонии и назвал ее «даровитым произведением», что, впрочем, не помешало ему найти в симфонии «длинноты и отсутствие тематического развития» (!?), а также «смешение русского с западноевропейским»⁷⁶. Отзывы Кюи раздражали Чайковского, хотя он признавал их пристрастную несправедливость и должен был привыкнуть к подобного рода рассуждениям о своем творчестве.

●

Вторая симфония при сходстве с Первой симфонией раскрывает новые черты творческого облика Чайковского-симфониста. Вторая симфония — многогранное красочное полотно, в котором наряду с образами лирико-драматическими и жанрово-бытовыми возникают образы эпические, юмористические и фантастические. Со Второй симфонией в творчество Чайковского входит струя так называемого «характеристического симфонизма», развитого в некоторых позднейших произведениях. В отличие от лирико-драматического элемента в его симфониях характеристический элемент выражен в

⁷⁴ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II. М., 1935, стр. 276.
⁷⁵ Там же, стр. 281—282.

⁷⁶ *** [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки. Последний концерт Русского музыкального общества. Первый концерт Бесплатной музыкальной школы. Два неудачных концерта. «Голос», 11 февраля 1881 г.

большей обособленности изображаемого предмета от личного восприятия композитора (хотя у Чайковского лично-лирическое начало пробивается всегда и в жанрово-картинных частях его симфонических произведений). В характеристических частях цикла можно заметить более непосредственную связь с бытовыми музыкальными жанрами, особую заботу о тембровой колористичности, большую роль вариационного развития.

Элемент характеристичности проявился не во всех частях в равной степени. Например, образное содержание первой части в обеих редакциях⁷⁷ почти не связано с ним, тогда как в *Andantino*, скерцо и финале характеристическое начало проявилось очень выпукло.

Контраст между чисто лирической музыкой и жанровыми «картинками» встречается и в венском классическом симфонизме, и в особенности в симфониях романтиков (Мендельсона и Шумана). Однако у Чайковского этот контраст приобретает новое значение, становясь одним из важнейших средств создания художественной «объемности» произведения, составляя суть концепции индивидуального и массового, личного и народного.

Содержание Второй симфонии выражается в своеобразном противопоставлении первой части трем остальным. На первый взгляд цикл Второй симфонии менее цельный, чем Первой; каждая из частей Второй симфонии более самостоятельна и внутренне закончена. Отдельные части цикла значительно отличаются друг от друга по характеру музыки. После драматической (во второй редакции героико-драматической) первой части идет *Andantino* (материал заимствован из сцены свадебного шествия в опере «Ундины»), в котором лирическое начало до известной степени подчинено жанровому. Скерцо открывает новую грань — грациозно-фантастический юмор с внутренним контрастом народно-жанрового трио. Финал завершает симфонию монументальной народно-массовой сценой.

Однако в общем содержании частей Второй симфонии и порядке их следования можно найти сходство с Первой симфонией. И в том и в другом произведении содержание разворачивается от выражения личных чувств и настроений к грандиозной картине народной жизни. От личного к общему, от человека к народу — такова направленность мысли композитора в обеих симфониях. Но образное содержание музыки и принцип объединения частей в цикл во Второй симфонии иные, чем в Первой. Во Второй симфонии нет лирического центра, каковым являлось в Первой симфонии *Adagio*, нет и преемственности развития образов отдельных частей по отношению к предыдущим, здесь, напротив, большее значение имеет принцип контрастного противопоставления частей друг другу.

⁷⁷ Первая редакция симфонии в настоящее время доступна для изучения. Вскоре после смерти Чайковского в 1893 г. библиотекарь Московской консерватории В. Р. Шорнинг восстановил партитуру Второй симфонии в первой редакции, пользуясь сохранившимися оркестровыми партиями. Восстановленная им партитура впоследствии была утрачена и только в 1949 г. найдена проф. С. С. Богатыревым. Симфония в первой редакции была исполнена в Москве 21 апреля 1950 г. оркестром студентов Московской консерватории под управлением проф. М. Н. Тэрнана в Большом зале консерватории. Партитура первой редакции впервые напечатана в «Полном собрании сочинений П. И. Чайковского», т. 15 Б (М., 1954, ред. С. С. Богатырев).

И все же неверно считать связи между частями Второй симфонии более слабыми, чем в Первой. Эти связи существуют и в более общем плане (личная лирика, образы природы и быта) и в более специфическом виде (общий для всех частей народнопесенный характер тематизма и интонационная близость разных частей).

Вторую симфонию можно с полным правом назвать Украинской симфонией, так как в ней не только использованы темы подлинных народных украинских песен⁷⁸, но и на тематизме в целом ощущается воздействие украинского фольклора. Вторая симфония начинается с собой ряд «украинских» произведений Чайковского, таких, как опера «Кузнец Вакула» («Черевички»), Первый фортепьянный концерт, опера «Мазепа», фортепьянная фантазия «Думка» и др. Украина вдохновляла многих великих русских художников, и в 60—70-е годы интерес к природе Украины, украинскому народу, его языку и обычаям особенно усилился в связи с развитием передового движения за культурную самостоятельность национальных меньшинств Российской империи.

В приведенном выше письме к М. И. Чайковскому от 2 ноября 1872 г. композитор радуется, что ему удалось разрешить в новой симфонии трудную задачу: создать законченность формы. Г. А. Ларош в рецензии на исполнение Второй симфонии отмечает «могущественное тематическое развитие мыслей». Сравнивая с этой точки зрения первую редакцию симфонии с «Зимними грезами» (также в первоначальной редакции, до переделки ее в 1874 г.), нельзя не признать, что за пять-шесть лет, отделяющих их друг от друга, Чайковский овладел мастерством единого тематического развития.

Форма и драматургия Второй симфонии отразили новаторские замыслы Чайковского. В формообразовании первой части (в обеих редакциях) и финала применено глинкаинское сочетание сонатности и вариационности. Но оно приобрело здесь совершенно новое значение. В то же время лаконизм тематического материала, его разработанность в развивающихся разделах, единство строения первой части говорят о связях Второй симфонии (особенно в окончательной редакции) с бетховенскими симфониями. И в скерцо есть родство с бетховенскими приемами построения темы и ее развития. Но в финале снова отчетливо выступает глинкаинское начало; оно проявляется в характере симфонического развития, в тональном плане и в инструментовке. Однако и бетховенские и глинкаинские симфонические принципы приложены Чайковским к своеобразному тематическому материалу, носящему печать его индивидуальности.

Выразительный тематизм в крупном симфоническом сочинении как исток последующего развития играет огромную роль в характере и направленности содержания произведения. Тематизм Второй симфонии, если и уступает несколько тематизму Первой, все же очень интересен и значителен. Высокие художественные достоинства имеет открывающая симфонию тема,

⁷⁸ Исключение составляет вторая часть, в которой использована русская народная песня «Пряди, моя пряжа».

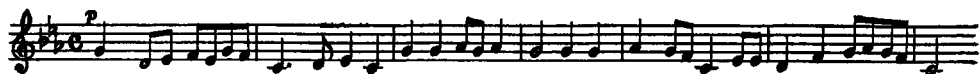
которую принято называть украинским вариантом песни «Вниз по матушке по Волге», как определил ее Н. Д. Кашкин в своих «Воспоминаниях», сославшись на слова самого композитора⁷⁹. В сборниках украинских песен этого напева нет; возможно, что мелодию эту Чайковский слышал в народном исполнении на Украине и в таком виде перенес ее в симфонию. Не исключено, что тема есть авторский вариант песни, слышанной на Украине.

Песня «Вниз по матушке по Волге», очень распространенная в XIX и начале XX в., в более раннем варианте включена в сборники Львова-Прача и Трутовского. В этих записях напев в первой половине значительно отличается от вариантов XIX и XX вв., однако заключительный мотив сходен. Сравнивая интонационное строение темы Чайковского с бытующим вариантом народной песни, нетрудно заметить общее в интонационном содержании обеих мелодий:

Медленно, широко



Andante sostenuto



Существенное отличие есть в начальных тактах, заключительные же почти полностью совпадают. Можно предположить, что на начало темы оказали влияние другие песенные украинские мелодии, например мелодия песни «По за яром»:

Andante



Основываясь на народной мелодии, Чайковский создал образ большой впечатляющей силы. Тема вступления обладает глубиной и богатством интонационного развития, в ней ощущается широта, рожденная содержанием просторов родной земли. В величавом развертывании мелодии выступает эпическое начало.

⁷⁹ См. Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1954, стр. 109.

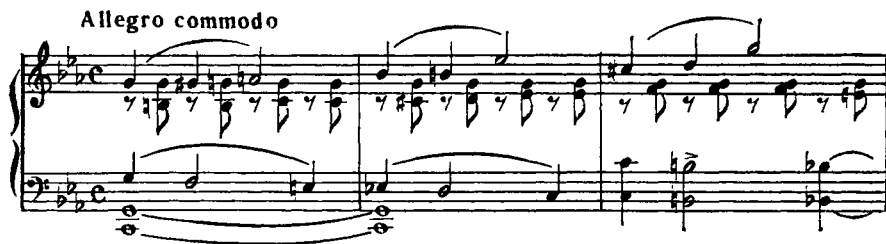
На основе этой темы Чайковский написал большой вступительный раздел первой части в форме свободного вариационного цикла с чертами симфонической разработанности. Тембровая окраска темы выдержана на протяжении всего вступления в одном характере: ее играют либо валторны, либо фаготы, либо группа деревянных. Такая инструментовка подчеркивает народно-эпический колорит образа.

Эпический характер, неторопливое развертывание, а также музыкально-изобразительные приемы, примененные здесь Чайковским (например, пассажи струнных, перекличка типа «эхо»), дают основание предположить, что композитор наметал создать образ великой русской реки, о которой поется в песне. Эта мысль подтверждается сходством в приемах развития вступления к симфонии с написанной много лет спустя интродукцией к опере «Чародейка», также посвященной образу Волги.

Тема вступления играет очень большую роль в сонатном *allegro* первой части симфонии. Здесь Чайковский показал себя последователем романтиков, у которых тема вступления нередко используется в *Allegro*. Тема вступления Второй симфонии — одна из главных тем первой части, ее роль особенно ясно выявлена в первой редакции, где она служит основой всех значительных кульминаций.

Во второй редакции композитор сократил *Allegro* на 118 тактов, благодаря чему первая часть стала более сжатой и лаконичной. Зато в первой редакции сильнее выражено драматическое начало; можно даже говорить о наличии в ней черт инструментальной драмы.

Первая редакция основана на трех темах (кроме темы вступления). Основная тема главной партии написана в характере бытового лирического романса⁸⁰. О близости к романсу свидетельствуют мелодическое развитие и фактура: тема — певучая мелодия с мягко синкопированным аккомпанементом и контрапунктом в среднем голосе. Выделен хроматически восходящий мотив и скачок на терцовый тон лада; он играет важную роль в дальнейшем. Характерная черта темы — однотипность ритмического рисунка:



⁸⁰ Это верно отметил Ю. Кремлев. См. Ю. Кремлев. Симфонии Чайковского. М., 1955, стр. 94.



Вторая тема главной партии контрастного характера. С точки зрения художественной ценности она наименее удачна, так как не имеет индивидуального облика, изложена громоздко и шумно; ее внутренние тональные сдвиги и переключки оркестровых групп, несколько вычурная ритмика вносят оттенок нарочитого драматизма, похожего на риторику, на несколько поверхностную патетичность. Однако некоторые приемы, найденные здесь Чайковским, станут типичными для его зрелого симфонического стиля. В частности, «выкрики» ритмического мотива *tutti* после быстрого восходящего движения будут впоследствии применены в *Allegro* Пятой симфонии. Можно указать и на связь этой темы с триольными фанфарными мотивами из экспозиции главной партии первой части Первой симфонии, где драматизация образа также связана с аналогичным приемом.

Внедрение активизирующего начала приводит и здесь к драматизации образа главной партии путем «прорыва» характерных мотивов первой темы и эпизода переключки аккордов *tutti*. Все это играет роль разработки внутри экспозиционного раздела главной партии. Есть в нем и реприза — грандиозное проведение *tutti* обеих тем, где первая тема совершенно утрачивает свой романсный характер. Таким образом, уже в пределах экспозиции *Allegro* первоначальный лирико-элегический образ изменяется под воздействием контрастного элемента.

Как и в *Allegro* Первой симфонии, здесь по существу нет связующей партии — ее функцию выполняет последнее проведение главной партии, модулирующее в ля-бемоль мажор — тональность будущей побочной партии. Чайковский в последующем симфоническом творчестве часто обходится без связующих партий, их роль исполняет последнее проведение главной, как бы поглощающее связующую и присваивающее себе ее функцию. Исчезновение связующей партии усиливает контраст разделов главной и побочной.

Как уже говорилось, лучшей темой является тема побочной партии, в которой выявлен чистый безыскусственный лиризм, столь привлекательный в элегической музыке Чайковского. Несмотря на то, что в побочной партии возникает образ иного характера и содержания, в ней есть интонационное родство с главной партией: «предвестниками» побочной партии служат мелодические фигурации в разработочном построении главной партии. Первое изложение темы побочной партии поручено светлому нежному тембру кларнета, который играет основную мелодию, в то время как струнные создают мягкий гармонический фон с подвижными голосами.

Побочная партия воспринимается как лирико-эпическая, созерцательная. Мелодический контур темы рождается из ряда коротких мотивов. Образуется скрытый голос, родственный по интонациям теме главной партии:

[Allegro]

Cl.

p *espressivo*

poco cresc.

mf *con espress.*

Секвенции, при помощи которых композитор развивает зерно темы, предвосхищают будущую секвенцию Татьяны» (см. четвертый такт примера на этой стр.). Гармоническое содержание темы с обилием задержаний и альтераций сближает ее с образами романтической музыки (в частности, гармонизация пятого и шестого тактов напоминает начало «Тристана»). Общее направление темы типично для лирических образов Чайковского: постепенное усиление эмоционального напряжения выражено в широком развитии

движения в восходящем направлении к кульминации, в момент которой вступает реприза темы.

В развитии побочной партии ясно ощущается «волнообразность», столь характерная для лирических тем Чайковского: три проведения темы составляют три волны со все усиливающейся динамикой звучания, с красочным сопоставлением ля-бемоль мажора и си мажора и кульминацией в третьем проведении. В момент кульминации активизируются элементы, сходные с главной партией, и конец побочной партии можно воспринимать как своеобразный синтез обоих образов экспозиции.

Однако кульминация побочной партии, очень яркая и насыщенная, не является главной кульминацией экспозиции; ею служит заключительная партия, в которой снова появляется тема вступления. Наиболее яркий момент — проведение темы вступления инструментами медной группы в мелодическом ля-бемоль мажоре, в то время как остальные играют фигурацию, разрабатывающую основной мотив побочной партии.

Оценивая в целом экспозицию в первой редакции, хочется еще раз подчеркнуть логику ее тематического развития, выявленную в интонационном родстве тем, их «вырастании» друг из друга, важную роль вступительной темы, на которой построена главная кульминация экспозиции, общую стройность формы, сочетающей разработочность с варьированием темы вступления. Эта стройность несколько нарушается в разработке, длинной и несколько «растрепанной». Показательно, что во второй редакции композитор сократил ее почти вдвое (из 110 тактов осталось 64).

Но в первой редакции разработки, несмотря на ее растянутость, выявляются черты, типичные для зрелого симфонического стиля Чайковского: драматический размах, масштабность образов, волнообразное построение, при котором каждая последующая волна является новой, более высокой стадией общего развития. Типична и устремленность к генеральной кульминации, исчезновение границ между разработкой и репризой благодаря двойственной функции кульминации, являющейся началом репризы и в то же время последним моментом разработки. Все эти черты будут широко и по-новому развиты в Четвертой симфонии.

Реприза в первой редакции *Allegro* сокращена за счет усечения начала главной партии. Побочная партия в репризе тонально объединена с главной (до минор), тембровая ее окраска остается почти без изменения. Большая кода подобна второй разработке, в ней осуществляется дальнейшая драматизация образов вступления и главной партии. Кроме этих двух тем, играющих важную роль в коде, там появляется новый мотив: медлительное скандирование валторн и труб на одном звуке в триольном ритме — мотив, предвосхищающий тему фатума в Четвертой симфонии.

Появление нового образа в конце *Allegro* свидетельствует о новаторском характере драматической первой части симфонии, хотя и уступающей по мастерству будущей Четвертой, но вносящей новое в непрограммное симфоническое творчество Чайковского начала 70-х годов.

Allegro первой редакции Второй симфонии было создано раньше драматических частей зрелых симфоний Чайковского, в том числе Четвертой, драматическая концепция которой, лишь намеченная здесь, развита и

углублена с высоким художественным совершенством. Отдавая предпочтение второй редакции, как более органично сочетающейся с другими частями и более совершенной по мастерству, нельзя не признать больших достоинств первой редакции и не отметить ее новаторский характер.

Allegro Второй симфонии во второй редакции гораздо короче первого, форма его лаконична. Рассматривая вторую редакцию, можно заметить в ней еще более явное отражение принципов бетховенского симфонизма, в частности можно найти сходство с героическими образами Пятой симфонии Бетховена. Чайковский написал для второй редакции новую главную партию. В этой теме своеобразно сочетаются интонации, родственные украинской народной песне, с типичными для Бетховена. О намерении композитора подчеркнуть народный характер образа свидетельствует инструментовка (на выдержанном звуке валторн деревянные излагают тему); можно найти сходство с украинской песней в интонационном строении темы и в ритмике. Приводим несколько примеров шуточных украинских песен, ритмика которых (хотя она гораздо примитивнее ритмики темы Чайковского) относится к тому же типу ⁸¹.

Allegro vivo



Allegretto



Allegro



В то же время первый мотив главной партии имеет сходство с основной темой Пятой симфонии Бетховена. Сходство это еще увеличивается гармонизацией темы в классическом духе, в особенности во втором проведении, где появляются характерные «бетховенские» удары на слабых долях такта.

⁸¹ «Українські народні пісні». Київ, 1951, стр. 274 и 276.

Экспозиция главной партии в противоположность первой редакции очень сжата: проведение темы, разработочное построение и реприза темы в низких голосах оркестра, выполняющая функцию связующей партии. Переход к побочной партии, осуществляющий модуляцию из до минора в ми-бемоль мажор, звучит уж совершенно по-бетховенски.

Побочная партия второй редакции синтезирует в себе характерные мотивы прежней главной партии (перенесенной в мажор) и прежней побочной. Однако и в ней проступают новые черты: она по-иному гармонизована в своем первом звене, а во втором звене в ней появляется новый тематический материал, контрапунктирующий первому, — страстно-патетический монолог струнных; таким образом, здесь воплощено в очень своеобразной форме вариационное развитие лирической темы:



Лирическое отступление (побочная партия) сменяется новым героическим образом (заключительная партия) в совершенно бетховенском характере. В конце экспозиции суровым мужественным звучанием утверждается тема главной партии.

Разработка начинается с резкого сдвига на тон вниз — тема главной партии, звучавшая в ми-бемоль мажоре, теперь появляется в ре-бемоль мажоре. Разработка во второй редакции лаконична; она, так же как в первой редакции, основана на теме вступления, развитие которой составляет ее первый раздел, очень близко соответствующий началу разработки в первой редакции (меняется лишь тональный план, но сохранен принцип сопоставления со сдвигами на полутон). Кульминационный раздел разработки — подход к грандиозной кульминации — вступлению репризы главной партии в до миноре на органном пункте доминанты, в мощном звучании *tutti* и в замедленном темпе. После этого начинается реприза.

Вторая редакция разработки выиграла по сравнению с первой в стройности и сжатости; перемена тематического материала в кульминации усилила героический характер музыки, в частности введение первой темы придало ей мощь и величие, которых не было в первой редакции. Драматический характер первой редакции сменился новым — героическим, что значительно изменило общую картину. Вторая редакция оригинально сочетает в себе народно-жанровые, эпические и героические черты; в какой-то мере она последовательнее подготавливает вторую часть симфонии.



Вторая часть симфонии — *Andantino marziale quasi moderato*, — как уже упоминалось, основана на музыкальном материале сцены свадебного шествия из оперы «Ундина». Но, вероятно, трио на тему русской народной песни «Пряди, моя пряжа» появилось уже при сочинении Второй симфонии, так как вряд ли Чайковский мог ввести эту тему, разработанную в чисто народном духе, в сцену рыцарской свадьбы.

Основной раздел *Andantino* построен на трех темах: марше, промежуточной теме и теме среднего раздела марша. Вторую часть принято в музыковедческой литературе считать чисто жанровой музыкой. Уже Ларош в отзыве, написанном после исполнения симфонии, отмечал: «Характер его (*Andantino*. — Н. Т.) бодрый и как бы юмористический»⁸². В статьях советских музыковедов развита мысль о жанровом и фантастическом колорите *Andantino*, контрастирующем остальным частям цикла⁸³. Не отрицая роли жанрового начала в *Andantino*, можно, однако, говорить и о большом значении в нем лирического элемента, проявляющегося в разных аспектах (вторая лирическая тема марша и тема трио); можно также усомниться в правильности понимания этой музыки как юмористической. В инструментовке основных разделов выдержан принцип постепенного усиления звучности до *fortissimo* (хотя в партитуре отсутствуют тромбоны и туба), после кульминации идет постепенное затихание. Этот прием можно связать с театральным характером музыки, сохранившимся и в симфонии: свадебное шествие начинается за сценой, постепенно приближается, гости выходят на авансцену, затем постепенно удаляются⁸⁴. Учитывая программный характер музыки, трудно найти в ней что-либо комическое. Вероятно, Ларош имел в виду оригинальный характер первой темы, изложенной отчасти в стилизованной манере.

Тема марша проходит шесть раз (по три проведения в экспозиции и в репризе), и каждый раз композитор варьирует фактуру и инструментовку. Тема марша строго классична по форме:

⁸² Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2, стр. 13.

⁸³ См. Н. Малков. Вторая симфония Чайковского. Ленфил., 1939, стр. 22—23; А. Альшванг. Опыт анализа творчества Чайковского. М., 1951, стр. 36; Н. Николаева. Симфонии Чайковского. М., 1958, стр. 48—49.

⁸⁴ Такой прием встречается и в программной симфонической музыке, например во второй части симфонии Г. Берлиоза «Гарольд в Италии».

Andante marziale, quasi moderato



Мелодия темы очень проста, она состоит из звуков, входящих в ее гармонию. Но гармонизация, а также детали фактуры придают ей оригинальность. Несмотря на то, что гармония выдержана в классическом духе, яркий штрих внезапного отклонения в ля-бемоль мажор в момент, когда, казалось бы, должна появиться доминанта ми-бемоль мажора (см. второй такт примера на этой стр.), вносит свежесть и своеобразие. В этом отклонении скрыта «изюминка» строго классической темы. Из деталей фактуры стоит указать на остиновый фон литавр, играющих попеременно звуки тонического и доминантового баса, а также на «разорванность» мелодической линии паузами, в нечетных тактах сменяющихся выдержанными длительностями, что придает большую четкость и выпуклость образу. Характерный штрих вносит тембровая окраска: в первом проведении тему играют два кларнета и фагот в среднем регистре оркестра; во втором тема переносится на октаву вверх и ее исполняют струнные с контрапунктом валторны.

Тема марша завершает первый раздел *Andantino*. Третье проведение марша после контрастной темы идет со значительно возросшей звучностью («полу-tutti»), музыка звучит энергично. В репризе тема марша проводится также три раза, четвертое и пятое проведения составляют генеральную кульминацию *Andantino*. В соответствии с этим звучность возрастает до полного *tutti*. Прием нарастания звучности благодаря тембровому развитию усиливает динамичность формы. Но еще большее значение имеет сгущение и насыщение фактуры в кульминационных проведениях: в качестве сопровождающих голосов использованы быстрые пассажи струнных, эффектные фигурации двойными нотами у деревянных, полнозвучные аккорды валторн. Последнее проведение марша переходит в коду, в которой эффект удаления и постепенного затихания выполнен с большим мастерством.

Промежуточная тема между вторым проведением марша и лирическим эпизодом относится к числу подвижных, «беспокойных» тем Чайковского, нередко изложенных пунктирным ритмом. Тема модулирует из до минора в соль мажор и подготавливает существенный элемент лирической темы — пунктирную фигурационную линию, сопровождающую главный мелодический элемент. Мотивы «вздохов», образующиеся задержаниями, а также хроматизация всех элементов темы придают ей тревожный и печальный характер, что позволяет высказать предположение о связи этой темы с образом тоскующего Гульбранда.

Лирическая тема, по-видимому рисующая образ невесты, относится к изящно-напевным темам Чайковского. Ларош правильно отметил любовный характер этой темы. Мягкость контуров, плавное движение скрытого

мелодического глосса, изысканные задержания придают музыке женственное очарование. Инструментовка струнными подчеркивает задушевную теплоту образа:



Однако центральным лирическим образом Andantino является не эта изящная и нежная тема, а выразительная народнопесенная мелодия, разработанная в трио. Напев песни «Пряди, моя пряха» в разных вариантах можно найти в сборниках русских песен, например в сборнике А. Гурилева, в сборнике К. Вильбоа (откуда ее взял в свой сборник Чайковский), в сборнике В. Прокунина. Песня эта, вероятно, нравилась Чайковскому еще со времен работы над переложением песен для фортепьяно в четыре руки. Кое-какие приемы своей обработки этой мелодии он перенес во Вторую симфонию (например, проведение мелодии в нижнем регистре на фоне триольных фигураций на одном звуке и т. п.). Тем не менее разница между камерной обработкой песни для фортепьяно в четыре руки и симфоническим ее развитием в Andantino очень велика.

В трио Чайковский воспользовался вариационным развитием, сочетая его с разработочным. Благодаря этому ощущается динамика развития образа, несмотря на то, что все вариации написаны в одной тональности. Длительный подход к кульминации, в роли которой выступает пятая вариация, создает сильное напряжение, граничащее с драматизмом.

Можно усмотреть в теме «Пряди, моя пряха» сходство с темой вступления к первой части, обусловленное близостью интонаций во втором такте темы вступления к интонациям второго такта темы трио:



Однако характер этих образов различен: первая тема — широкий эпический напев, вторая — лирико-бытовая песня. Чайковский развил лирическую сторону, заложенную в народном напеве, усилив оттенок глубокой сердечной печали. Интонационное содержание темы близко индивидуальному мелодическому языку композитора, и поэтому-то он, вероятно, и выбрал эту песню для трио. Развитие музыки трио идет от элегической лирики к драматизму, что напоминает музыку *Allegro* (в особенности в первой редакции); сближает и общая тональность — до минор.

Инструментовка трио свидетельствует о желании Чайковского придать образу характер народного музицирования: деревянные имитируют рожки и дудки, струнные *pizzicati* — балалайки и домры.

Напряженный характер развития трио подготавливает центральную кульминацию всей части в репризе марша. Кажется, что внутренние силы, заложенные в музыкальном образе, вышли наружу и проявились не только в кульминации трио, но и в иной образной сфере — в марше.

Andantino marziale в какой-то мере синтезирует черты медленной части цикла и скерцо. После него идет скерцо в «чистом» виде, написанное совершенно по-другому. Третья часть симфонии вводит фантастическое начало, причудливо соединенное с жанрово-юмористическим. Из «Воспоминаний» Н. Д. Кашкина известно, что Чайковский не был удовлетворен первой редакцией скерцо: «Третью часть, скерцо, автор признал неудавшейся, потому что в исполнении не получался тот звуковой эффект, который был им задуман»⁸⁵. Чайковский переинструментовал скерцо и отчасти изменил его фактуру. Сравнивая такт за тактом обе редакции, можно легко усмотреть эти перемены. В начале экспозиции изменено голосоведение:

Allegro molto vivace

Allegro molto vivace

⁸⁵ Н. Д. К а ш к и н. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 109.

В инструментовке экспозиции существенных изменений нет; в обеих редакциях — противопоставление групп: струнной и деревянной духовой. Но в первом варианте темы нет мелодической и гармонической остроты второго варианта. Характер образа остался неизменным. Это все чаще появляющийся у Чайковского причудливый арабеск, полет фантазии, игра мыслей. Наиболее совершенно этот характер выражен в скерцо Четвертой симфонии (в первой теме). В дальнейшем изменения касаются формообразования: в первой редакции нет точного повторения экспозиции, второе проведение темы варьировано. Изменена и ритмика фона струнных в построении, развивающем тему.

Тема трио, составляющая яркий контраст по отношению к крайним частям, во второй редакции не изменена. Но в вариациях этой темы композитор значительно упростил ритмический рисунок контрапункта струнных (скрипок) и заменил комбинацию игры смычком с игрой *pizzicato* выделенных четырех скрипок на простое *staccato*. Изменен прием игры во второй вариации, в которой скрипки играют *pizzicato* вместо бывшего *col legno*.

Вероятно, одновременная игра *arco* и *pizzicato* и была тем эффектом, о котором пишет Кашкин. Перемены привели к более простой и рельефной фактуре, упростили техническую сложность партитуры и сделали мысль автора более ясной.

По содержанию скерцо Второй симфонии предвосхищает скерцо Четвертой симфонии. Можно говорить и о связях его со скерцо Первой симфонии. Общность этих трех скерцо обусловлена соединением элементов фантастики, «игры воображения», с элементами жанрово-бытовыми, как вальс в Первой симфонии, шуточная песенка во Второй и картинка уличной жизни в Четвертой. Во Второй симфонии определился характерный для Чайковского круг образов скерцозной музыки, в которой впечатления окружающей жизни преломлены сквозь личное восприятие в причудливых и оригинальных формах. Личное начало ощущается в особой остроте, с которой обрисованы образы скерцо, в своем развитии нередко изменяющие первоначальную физиономию. Даже в бытовой «картинке» трио чувствуется личное отношение композитора к изображаемому предмету. Эту, лирическую по своей природе, сущность скерцо, (как бы своеобразны и далеки от лирических форм высказывания ни были скерцозные образы) можно ощутить и в скерцо Второй симфонии.

Для крайних разделов скерцо типично неудержимое стремительное развертывание. Это тонко подметил Ларош, писавший, что «скерцо (третья часть) возвращает вас в то взволнованное настроение, в котором мы находились, слушая первую часть (речь идет о первой редакции.— Н. Т.), но присоединяет к нему характер какой-то особенной, фантастической стремительности, неудержимого бега по самым незнакомым, неизведанным гармоническим путям»⁸⁶.

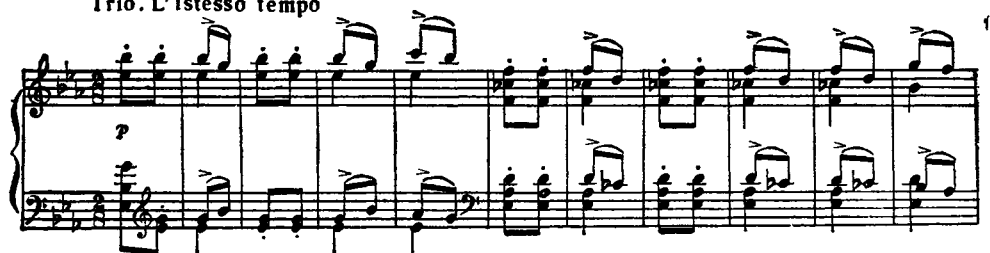
Стремительным движением скерцо напоминает некоторые быстрые части произведений Бетховена, устремленные вперед, снабженные неожиданными

⁸⁶ Г. А. Л а р о ш Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2, стр. 31.

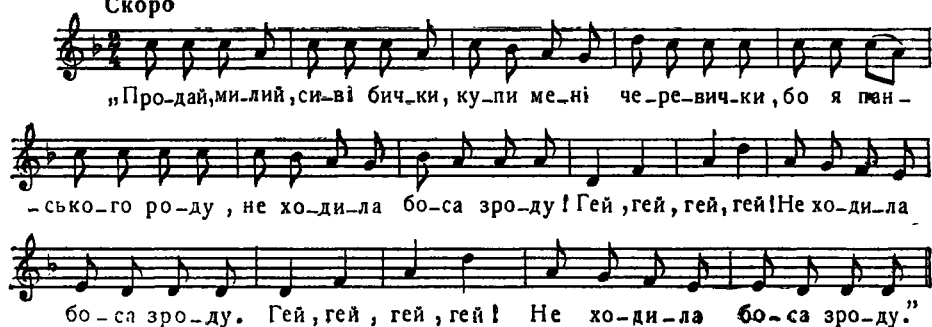
острыми акцентами и синкопами (в особенности скерцо и финалы его фортепьянных сонат). Таким образом, «бетховенское начало» еще раз проявляется во Второй симфонии; хотя музыка отмечена печатью индивидуальности автора, но сходство характера бесспорно.

Оригинальной и новой для творчества Чайковского страницей является трио этого скерцо, представляющее собой маленький вариационный цикл. Тема написана в духе шуточных («жартовых») украинских народных песен. Можно указать на ее сходство с песней «Продай, милый, сиві бички, купи мені черевички»⁸⁷.

Тrio. L'istesso tempo



Скоро



Первое изложение темы поручено деревянной группе (без флейт) и валторне. Это оригинальное, близкое к народному инструментальному ансамблю, звучание, найденное в первой редакции, композитор использует и во второй редакции главной партии первой части, а также в последующих симфонических сочинениях народного характера. Вариации трио отличаются тонким изяществом.

В коде скерцо тема трио появляется вновь в тональности ля-бемоль мажор, но благодаря органному пункту на тонике до минора (от чего образуется гармония ля-бемоль-мажорного секстаккорда) она звучит омраченно, как бы под влиянием первого образа скерцо. Третья часть выполняет в цикле Второй симфонии важную роль: она подготавливает финал, в то же время

⁸⁷ «Українські народні пісні в двох книгах», к. 2. Київ, 1955, стр. 232.

своими народными образами (в трио) напоминая о начале симфонии. В финале украинский колорит становится доминирующим. Подготовка финала заключается в подчеркивании народно-жанрового образа, т. е. того музыкального элемента, который там будет главенствовать.

Финал Второй симфонии по оригинальности и яркости образов, по мастерству развития и цельности формы справедливо считается лучшей частью цикла. Мнение это сложилось с самого первого исполнения симфонии⁸⁸, да и сам композитор, критически оценивая свое произведение, не нашел ничего уязвимого в финале, кроме его «громоздкости»; перерабатывая симфонию 1879 г., он сократил финал посредством купюры в 149 тактов.

В финале Второй симфонии яснее, чем в других частях, отразился народно-украинский колорит. Это связано не только с тем, что в основу его положена шуточная украинская песня «Та внавдився журавель», но и в общем содержании музыки. Написанная во время пребывания на Украине, вдохновленная природой и народной жизнью Украины, Вторая симфония, увенчанная монументальным народным финалом, воспринимается как музыкальная поэма об Украине.

Воздействие украинского народнопесенного мелоса на стиль Чайковского очень заметно, о чем говорилось выше, но нигде украинский колорит не сказался с такой полнотой, как в финале Второй симфонии. В то же время ни в одном из произведений Чайковского этого периода не выявилось так сильно влияние Глинки, не наметились связи с его «Камаринской» и «Русланом». Если, говоря о первой и третьей частях, мы отмечали бетховенское начало, то в финале явно выступает глинкинское. Оно проявляется и в методах симфонического развития, и в тональном плане, и в инструментовке.

Центральный образ финала развивается многогранно. Типично украинская мелодия «Журавля» служит его основой. Чайковский свободно разработал народную тему, в многочисленных вариациях придав ей различный характер и провел ее через различные стадии развития. Финал завершает симфонический цикл величавым и светлым образом народа.

Чайковский выступил в финале как новатор в области формообразования. Широко используя метод вариационного преобразования темы, он создал сонатную форму, в разработке которой дал насыщенное тематическое и ладовое развитие. Образ, связанный с плясовой песней «Журавель», искрящийся неудержимым весельем и задором в экспозиции, уже к концу экспозиционного раздела приобретает оттенок таинственности (благодаря появлению элементов увеличенного лада). В разработке фантастический характер усиливается, оказывая влияние и на образ побочной партии. Лишь в репризе и коде снова устанавливается праздничное, ничем не омраченное настроение. Невольно на ум приходят повести Гоголя из «Вечеров на хуторе

⁸⁸ См. статью Г. А. Лароша, где он пишет: «Несмотря на замечательные красоты остальных частей симфонии, смелый и величавый финал, по моему мнению, решительно затмевает их» (Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2, стр. 12).

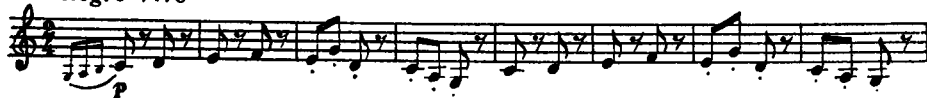
близ Диканьки», в которых народнобытовое тесно сливается с фантастическим⁸⁹.

Тема «Журавля» представлена в экспозиции в виде большого вариационного цикла, состоящего из вступления, изложения темы и 13 вариаций. Собственно экспозиционный раздел главной партии образует трехчастную форму благодаря тональному развитию⁹⁰. Кроме того, вступление к финалу — своего рода вариация-*precedente*, в которой тема изложена в характере величественного эпиграфа. В экспозиционном разделе главной партии особенности строения песни «Журавель» дали Чайковскому возможность свободно расположить материал (песня состоит из запева и припева с заключением)⁹¹:

Allegretto



Allegro vivo



В основном в главной партии варьируется тема запева; тема припева появляется только три раза, образуя «границы», разделяющие вариации на запев на отдельные группы. Все эти приемы позволяют укрупнить форму и связать вариационный цикл в одно целое.

Кроме собственно вариаций, в главной партии есть несколько развивающих построений, в которых музыкальный образ по-разному окрашен изменением лада и тональности.

Развитие главной партии идет от начального изложения мелодии первыми скрипками без какого-либо аккомпанемента к постепенному усложнению фактуры, как бы ее «наращиванию», и обогащению тембрового развития. Большое значение приобретают внутренние кульминации, падающие

⁸⁹ Напрашивается сравнение, например, с «Заколдованном местом», где сперва дана яркая картина разгульной пляски чумаков, а потом на этом же месте происходят удивительные чудеса и превращения. В книге Н. Николаевой «Симфонии Чайковского» проводится параллель между финалом Второй симфонии и сценами Запорожской Сечи в «Тарасе Бульбе» (см. стр. 51).

⁹⁰ Тональность первых семи вариаций остается одинаковой (до мажор), лишь припев, появляющийся после второй и после третьей вариаций, оттеняет главную тональность (соль мажор с опорой на побочные ступени).

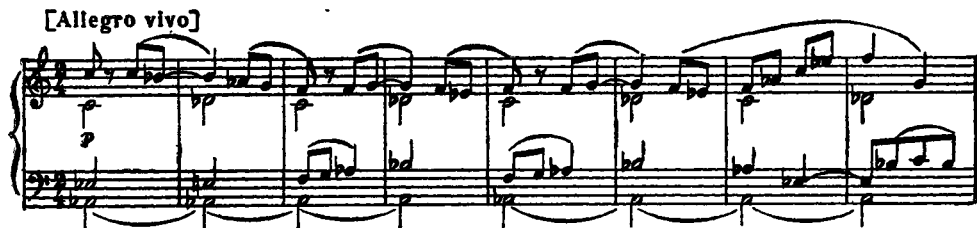
⁹¹ См. «Українські народні пісні в двох книгах», к. 2, стр. 322.

на шестую и седьмую вариации, контрастом к которым служит восьмая, изложенная в виде канона флейт и фаготов, играющих терциями, с припевом; она образует как бы средний раздел в вариационном цикле.

Существенное значение имеет разработочное построение, в котором тема подвергается ладовому развитию. Характерная попевка из первого мотива темы переносится из до мажора в ля-бемоль и ми мажор, благодаря чему образуется целотоновое последование: до, си-бемоль, ля-бемоль, соль-бемоль, ми, ре, до в басовом голосе:



Тема побочной партии принадлежит к группе лирических тем плавно нисходящего движения с завершающим красивым подъемом выше своего истока. Особую прелесть и индивидуальность в эту тему привносит синкопированный ритм, создающий лирическую глубину (оттенок задумчивости) в мелодии простого склада и просто гармонизованной. Тонкость образу придает органичный пункт на тоническом басу и мелодический контрапункт в среднем голосе (альты). Инструментовка темы одними струнными в первом проведении способствует общей мягкости и теплоте звучания и контрасту характеров главной и побочной партий:

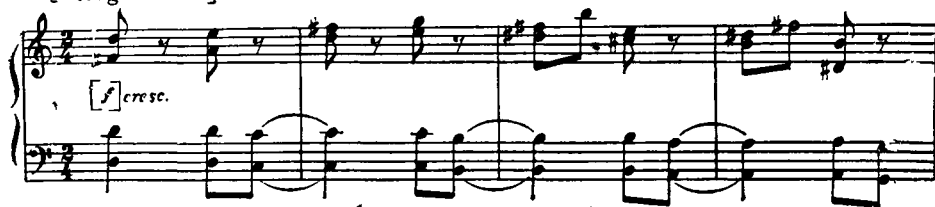


В разработке обе темы экспозиции сближаются и образуют единое целое. Острая, задорная тема «Журавля» и нежная побочная партия предстают здесь в фантастическом обличье. Большое значение в преобразовании характера музыки получает новый мотив таинственных «возгласов» — ходов на широкие интервалы в партиях инструментов духовой группы, появляющийся в переходе от экспозиции к разработке. Ходы по большим терциям вниз звучат необычно и фантастично. Внезапная заторможенность движения вызывает ассоциацию с образом «ощепенения» из сцены похищения Людмилы Черномором, что свидетельствует о воздействии Глинки в отдельных приемах гармонического и ритмического языка.

В разработке мотивы-возгласы образуют фон для проведения измененных тем главной и побочной партий. Терции перерастают в тритоны, образуется переключка разных оркестровых регистров (валторны и трубы). Кроме этого, основные темы экспозиции изменены путем гармонизации секундааккордами в качестве исходных позиций. Тональный план развития музыки основан на сопоставлении терцовых и секундовых тональностей (соль-бемоль и ми-бемоль; си-бемоль и до; ля-бемоль и фа; до и ре мажор). Характер побочной партии меняется благодаря тональной неустойчивости: начинаясь в ре мажоре, она заканчивается в соль-бемоль мажоре. Далее она проходит в си мажоре и ми-бемоль мажоре. Ритмическое варьирование совершенно меняет ее облик.

Во втором разделе разработки активизируется «черноморово» начало музыки — мотивы-возгласы образуют скачки на сексты и септимы и, наконец, выливаются в энергичную синкопированную линию, в которой нетрудно узнать преобразенную побочную партию. Она теперь противоположна по содержанию своему первоначальному варианту. Главная и побочная партии звучат одновременно:

[Allegro vivo]



Третий раздел разработки образует длительный, постепенно развертывающийся подход к репризе; здесь тема «Журавля» разрабатывается с необыкновенным блеском и мастерством. Исчезает таинственно-фантастический колорит, появляется праздничная, торжественная приподнятость, эпическая широта, которой способствует длительный (в течение тридцати трех тактов) органнй пункт доминанты до мажора.

Реприза финала была значительно сокращена композитором во второй редакции. В первой редакции в ней был еще один вариационный цикл на тему «Журавля», приводивший развитие музыки в ми мажор, вторую терцовую тональность по отношению к до мажору. Из семи вариаций, содержащихся в исключенном фрагменте, особенно выделяется вариация с «волыночным» аккомпанементом на гармонии субдоминанты и вариация с канонем скрипок и густой терцовой фигурацией всей деревянной группы.

Во второй редакции реприза прямо начинается с побочной партии в главной тональности, которая звучит в до мажоре очень светло и ярко, в особенности после насыщенного и тяжелого подхода. Большая кода завершает симфонию торжественным и громким заключением в быстром темпе, здесь тема «Журавля» превращается в ликующий апофеоз.

Сжав форму финала во второй редакции, для чего пришлось пожертвовать интересными находками варьирования «Журавля» и более распространенным развитием терцового тонального плана, Чайковский достиг большей четкости формы и большей активности движения и превращения образов. Поэтому вторая редакция финала по сравнению с первой явилась более совершенной.

Во Второй симфонии Чайковский выступил как новатор. В ней наиболее выпукло и ярко, по сравнению с предшествующими симфоническими произведениями, выразилось воздействие на композитора народного творчества не только в характере тематизма, но и в принципах развития. Подробно анализируя развитие формы всех частей цикла, нетрудно заметить огромное значение приемов вариационного развития почти всех главных тем. Можно сказать, что вся симфония является своеобразной концепцией вариационных циклов на народнопесенные темы. В первой части роль такого основного народнопесенного мотива основы вариаций играла мелодия «Вниз по матушке по Волге», во второй части — «Пряди, моя пряжа», в третьей — «Продай, милый» и, наконец, в четвертой — «Журавель» — тема, наиболее полно и широко развитая.

В то же время в симфонии нет однотипности и единообразия развития. Чайковский органично сочетал в ней систему вариационных циклов с широ-

ко развитым принципом сонатной разработанности и контрастности образов, чем придал произведению действенность и цельность. В этом сказалось его новаторство симфониста, так как подобного рода широкой концепции в масштабах большой четырехчастной симфонии еще никто не создавал. Элементы нового стиля были созданы им еще в Первой симфонии (в медленной части), но целостная, оригинальная симфоническая концепция, опирающаяся на характерные черты народного искусства, творчески синтезирующая высокие достижения мирового симфонизма и основы музыкально-фольклорные, впервые выступила во Второй симфонии. Этим определяется ее важное значение в творческом развитии композитора.

Музыка к пьесе А. Н. Островского „Снегурочка“

Вторая симфония была не единственным произведением Чайковского с народнопесенным тематизмом. Весной 1873 г. он сочинил музыку к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка». Это было новое творческое содружество Чайковского с крупнейшим современным драматургом.

В начале 1873 г. в Малом театре прекратились представления из-за ремонта здания и драматическая труппа выступала на сцене Большого театра поочередно с оперной и балетной. Это навело Комиссию по управлению московскими театрами на мысль поставить спектакль-феерию, где бы участвовали все три труппы. Было решено просить Островского написать специально для такого спектакля фантастическую пьесу.

Поэтический сюжет народных сказок о Снегурочке давно уже привлекал Островского. Он видел в нем возможность широко использовать в пьесе народные источники. Драматург в работе над новой пьесой основывался на «Народных русских сказках» А. Н. Афанасьева, «Песнях», собранных П. Н. Рыбниковым, «Слове о полку Игореве» и других источниках.

По инициативе Островского дирекция обратилась к Чайковскому с просьбой написать музыку к спектаклю. Композитору понравились сюжет и план пьесы, и он принялся за сочинение музыки с большим энтузиазмом. Чайковский работал одновременно с Островским, который передавал ему по частям текст пьесы по мере его написания. Работа драматурга и композитора шла очень быстрыми темпами⁹³. Партитура музыки к «Снегурочке» была готова даже несколькими днями раньше, чем пьеса, полный текст которой Островский завершил 4 апреля. Чайковский же представил партитуру в театр 26 марта. В течение апреля были сделаны различные доработки, пьесу

⁹³ Островский пишет в письме к Н. А. Дубровскому в марте 1873 г.: «Я уж очень записался, так что начинаю мешаться в мыслях» (А. Н. Островский. Полное собрание сочинений, т. XV. Письма. М., 1953, стр. 10). Чайковский сообщает отцу в письме 7 апреля 1873 г.: «Я уже около месяца, не вставая, сижу за работой; пишу музыку к волшебной пьесе Островского „Снегурочка“...» (П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 312).

энергично готовили к постановке. 11 мая 1873 г. на сцене Большого театра состоялось первое представление «Снегурочки». В постановке принимали участие многие талантливые артисты драматической и оперной труппы, хор и балет. Весну играла М. Н. Ермолова, Снегурочку — Г. Н. Федотова, Купаву — Н. А. Никулина, Берендея — И. В. Самарин, Мороза — певец А. М. Додонов, Леля — певица Е. П. Кадмина. Пьеса была представлена в бенефис В. И. Живокини, который играл роль Бермяты.

До окончания сезона «Снегурочка» была представлена четыре раза. Музыка Чайковского имела очень большой успех. Однако пьеса не удержалась на сцене в последующих сезонах. Музыка к «Снегурочке» была исполнена Н. Г. Рубинштейном в концерте 28 марта 1878 г., т. е. через пять лет после премьеры, и заслужила снова восторженный прием публики.

А. Н. Островский был очень доволен сотрудничеством с Чайковским и восхищался его музыкой к «Снегурочке». «Музыка Чайковского к „Снегурочке“ очаровательна», — писал он в письме Ф. А. Бурдину от 21 апреля 1873 г. во время репетиций пьесы⁹⁴. М. М. Ипполитов-Иванов в книге «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях» пишет, что по его наблюдениям, сделанным уже в 80-е годы, Островский предпочитал музыку Чайковского одноименной опере Римского-Корсакова. «С какой-то особенной душевной теплотой Александр Николаевич говорил о музыке Чайковского к „Снегурочке“, которая, очевидно, сильно мешала ему восхищаться „Снегурочкой“ Римского-Корсакова»⁹⁵.

Чайковский также любил свою музыку к «Снегурочке». В письме к Н. Ф. Мекк, написанном шестью годами позже, 24 ноября 1879 г., он писал, вспоминая, как работал над партитурой «Снегурочки»: «„Снегурочка“ — не из первых моих сочинений. Она была написана по заказу дирекции театров и по просьбе Островского в 1873 г. весной и тогда же была дана. Это одно из любимых моих детищ. Весна стояла чудная; у меня на душе было хорошо, как и всегда при приближении лета и трехмесячной свободы. Пьеса Островского мне нравилась, и я в три недели без всякого усилия написал музыку. Мне кажется, что в этой музыке должно быть заметно радостное весеннее настроение, которым я был тогда проникнут»⁹⁶.

М. И. Чайковский, говоря о любви композитора к «Снегурочке», упоминает даже о замысле оперы на этот сюжет, объясняя этим его неудовольствие, вызванное появлением оперы Римского-Корсакова⁹⁷. О досаде говорит и письмо Чайковского к Юргенсону от 4(16) января 1882 г., где композитор жалуется, что „наш сюжет от нас отняли, что Лель запоем другую музыку на те же слова, что как бы силой от меня отняли что-то мое, родное мне, близкое...»⁹⁸. Однако скоро ревность прошла, Чайковский с интересом познакомился с оперой Римского-Корсакова, изучал ее и восхищался ее поэтической музыкой.

⁹⁴ А. Н. Островский. Полное собрание сочинений, т. XV, стр. 13.

⁹⁵ М. М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934, стр. 65—66.

⁹⁶ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 262—263.

⁹⁷ См. М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 406.

⁹⁸ П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 1. М., 1938, стр. 226.

В музыку к «Снегурочке» Чайковский включил некоторые эпизоды из «Ундины», воспользовавшись сходством сюжетов. Достоверно можно сказать о включении двух номеров из «Ундины»: интродукции и арии Ундины «Водопад — мой дядя», но, возможно, что были заимствованы еще какие-нибудь темы лирического характера. Однако колорит музыки к «Снегурочке» значительно отличается от лирико-романтической «Ундины», так как основой «Снегурочки» является русская народная песня. Чайковский использовал подлинные народные мелодии в одиннадцати эпизодах партитуры. В темах, сочиненных композитором, ясно выступают связи с русским народнопесенным искусством.

Нецелесообразно проводить подробные сравнения музыки Чайковского к «Снегурочке» с одноименной оперой Римского-Корсакова. Можно сказать лишь о различном подходе двух композиторов к сказке Островского. Для Римского-Корсакова «Снегурочка» была пьесой, в поэтической форме воспевающей идеальную жизнь людей в те далекие полусказочные времена, когда человек и природа существовали нераздельно. Для него берендеево царство было миром древней народной жизни с идеальным образом правления, жизни, полной первобытной красоты и чистоты. В берендеевом царстве его привлекали черты социальной утопии. Образ главной героини пьесы в его опере стал гораздо более сложным и психологически тонким, чем в пьесе. У него она не столько «бедная Снегурочка-дикарка», воспитанная в лесу, в играх со зверюшками и птицами, сколько нежная, поэтичная девушка, существо идеальное, погибающее от соприкосновения с людскими страстями.

Римский-Корсаков создал в своей опере не только народно-эпическую картину, но и лирико-психологическую драму; быт в его опере предстал в опоэтизированном облике древнеславянской жизни с ее культом Солнца. И в связи с этим он использовал народнопесенный материал, относящийся к древнейшему песенному слою обрядовых песен, что и привнесло особый колорит в музыку.

Чайковский, сочинявший не оперу, а только музыку к пьесе, не ставил перед собой таких задач; он руководствовался бытовым началом пьесы Островского, своеобразно соединившей в себе черты древности и современности. Музыка Чайковского проще, непосредственно ближе к быту, к живому современному звучанию городской песни. Чайковский не стремился использовать в музыке к «Снегурочке» древние песни, он выбирал народные мелодии, руководствуясь скорее их чисто музыкальными качествами, чем жанровым признаком. Вероятно, композитор советовался с А. Н. Островским, большим знатоком русской песни, в особенности городской, так как городская песня в ее «московском» звучании послужила основой музыки к «Снегурочке». Совершенно справедливо заметил академик Б. В. Асафьев, что Чайковский «с удивительным чутьем даже в „песенных цитатах“ обобщал основные принципы русской демократической городской лирики, особенно ее плавную „распевность“»⁹⁹. Говоря о «Снегурочке», Асафьев подчеркивает, что здесь, как ни в одном другом произведении московского

⁹⁹ Б. В. А с а ф ь е в. Избранные труды, т. II. М., 1954, стр. 86.

периода, Чайковский собрал и преломил по-своему песенно-интонационный «словарь» демократической Москвы. Особо Асафьев выделяет вопрос о том, что Чайковский в «Снегурочке» «не стал архаизировать и стилизовать свой музыкальный язык, а опираясь на Глинку и Даргомыжского в их бытовонаивных задушевных интонациях, сумел придать черты реальности всем сказочным персонажам „Снегурочки“»¹⁰⁰.

Приближение образов «Снегурочки» к современности тем более интересно, что некоторые мелодии заимствованы композитором из старых сборников; песни, использованные в хороводных сценах «Ай, во поле липенька» и «Просо», Чайковский взял из сборника Львова-Прача. Большинство песенных мелодий было взято композитором из сборника В. Прокунина, который Чайковский редактировал и высоко ценил¹⁰¹. Он ссылается на него в письме к Н. А. Римскому-Корсакову от 7 сентября 1876 г., где советует последнему обратить особое внимание на сборник Прокунина, так как «он едва ли не богаче всех по выбору»¹⁰². Некоторые темы «Снегурочки» взяты Чайковским из собственного сборника аранжировок.

Из всех песен лишь несколько использованы в соответствии с их жанровым признаком (например, хороводные игровые песни «Липенька» и «Просо» в хороводах и играх), большей же частью мелодии народных песен по жанру не совпадают со сценической ситуацией. Например, в сцене «Проводов масленицы» использована протяжная лирическая песня о «Ваньке-ключнике и князе Волхонском», вторая версия хороводной песни Леля основана на лирико-эпической песне «Про татарский полон», и т. п.

Это подтверждает мысль о том, что отправным моментом в выборе песен было соответствие их музыкального содержания, общего характера и настроения данной драматической ситуации.

Песенные темы свободно разработаны; композитор нередко изменял мелодию, дополнял и развивал ее с соблюдением характера и стиля. В «Снегурочке» Чайковский применил приемы, развитые им в сборнике народных песен: вариационное развитие, полифоническую и гармоническую обработку. Но, располагая большими возможностями (солисты, хор и оркестр), он сделал эпизоды «Снегурочки», основанные на народных песнях, колоритнее и ярче.

Кроме народных песен и хоров, в музыке «Снегурочки» большое значение имеют инструментальные номера, дополняющие и развивающие поэтические сцены весенней сказки Островского. Однако необходимо сказать, что образ главной героини пьесы — Снегурочки — обрисован в музыке Чайковского лишь косвенно, так как Снегурочка не имеет музыкальной характеристики в сольных песенных номерах (возможно, в связи с тем, что роль Снегурочки исполняла драматическая актриса). Поэтическая сущность пьесы Островского, таинство природы, пробуждающейся к жизни от долгого зимнего сна, когда весеннее тепло постепенно побеждает холод и оцепенение, была глубоко

¹⁰⁰ Б. В. А с а ф ь е в. Избранные труды, т. IV. М., 1955, стр. 86.

¹⁰¹ «Русские народные песни, собранные и переложенные Прокуниным под редакцией проф. П. Чайковского». Вып. I, М., 1872; вып. II, М., 1873.

¹⁰² П. Ч а й к о в с к и й. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 67.

ко воспринята Чайковским. Его музыка, очень светлая и жизнерадостная, проникнута «весенним» настроением. Н. Д. Кашкин, как и сам автор, связывает «весенность» музыки Чайковского с обстановкой, в которой она сочинялась: «Весна уже наступила, а ее приближение всегда вызывало в Петре Ильиче восторженное, поэтическое настроение; он восхищался именно русской весной, когда природа просыпается от долгого, мертвенного сна зимы и все кругом меняет свой вид, иногда в несколько дней. Весна в 1873 году, кажется, была довольно ранняя, так что сочинение музыки к „весенней сказке“ совпало с наступлением самой весны. Петр Ильич работал с необыкновенным увлечением»¹⁰³.

Интересно сравнить это описание с воспоминаниями Римского-Корсакова о сочинении им «Снегурочки» летом 1880 г. на даче под Лугой: «Отличный сад со множеством вишневых деревьев и яблонь, смородиной, земляникой, клубникой, крыжовником, с цветущей сиренью, множеством полевых цветов и неумолкаемым пением птиц — все как-то особенно гармонировало с моим тогдашним пантеистическим настроением и с влюбленностью в сюжет „Снегурочки“»¹⁰⁴.

При всем различии творческих индивидуальностей двух композиторов можно найти общее в том сильном чувстве тяготения к природе, которые оба они испытывали, работая над «Снегурочкой». Благодаря живому ощущению природы и жизни музыка Чайковского к «Снегурочке» проникнута поэтическим чувством весеннего обновления, превращающим ее в одно из самых светлых и безоблачных произведений Чайковского в начале 70-х годов.

Партитура «Снегурочки» содержит 23 эпизода¹⁰⁵: шесть сольных, семь хоровых и десять инструментальных. Все эти музыкальные номера используются в спектакле по ходу действия. Группа сольных эпизодов включает в себя три песни Леля, вторую версию третьей песни Леля, арию-монолог Мороза и «Песню про бобра» Брусилы. Все сольные эпизоды, кроме арии Мороза и песни Леля «Земляничка-ягодка», основаны на подлинных народнопесенных мелодиях.

Среди сольных эпизодов «Снегурочки» выделяются песни Леля, героя пьесы Островского, наиболее полно охарактеризованного музыкой. Композитор подчеркнул в образе Леля, с одной стороны, народное начало, показав почвенность, народность образа пастуха-певца, с другой, — раскрыл его лирические черты.

Первая характеристика Леля дана в его сцене со Снегурочкой, по просьбе которой Лель поет две песни: протяжную (арию, взятую из «Ундины»)

¹⁰³ Н. Д. К а ш к и н. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 99.

¹⁰⁴ Н. Р и м с к и й - К о р с а к о в. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. I, М., 1955, стр. 133.

¹⁰⁵ В клавирауссуге издания 1873 г. числится 19 номеров, в партитуре издания 1895 г. — также 19. Различие между числами, обозначенными в изданиях, и фактическим количеством эпизодов объясняется тем, что в клавирауссуге ряд эпизодов имеет повторные номера («bis»).

и веселую. Вторая песня Леля написана в чисто народном духе и представляет собой вариационный цикл с характерной для Чайковского тенденцией к укрупнению формы при помощи разработочного начала. В основе песни Леля лежит тема известной народной песни «У ворот, ворот», взятая, по свидетельству самого композитора, из сборника Прокунина (№ 23). В манере использования народной мелодии проявляется характерный для Чайковского метод: он изменяет и развивает народную мелодию, придавая ей индивидуализированное выражение. В данном случае строфа песни является свободным вариантом народной песни; характерно, что мелодия транспонирована из минора в мажор, тогда как все народные варианты идут в миноре. Несколько изменив интонационное содержание, Чайковский оставил неприкосновенной четкую плясовую ритмику песни.

Принцип свободной обработки и развития народной мелодии применен Чайковским и в обеих версиях третьей песни Леля «Туча с громом сговаривалась».

Основой первой версии, вошедшей в клавир-аусзуг, изданный в 1873 г., послужила хороводная песня «Я по бережку похаживала» из сборника Прокунина (№ 2). Мелодия изменена интонационно и ритмически. Приводим мелодию в записи Прокунина и вариант Чайковского:

Умеренно

Moderato

Нетрудно заметить, что Чайковский изменил ритмическую структуру мелодии, значительно расширив ее; это придало мелодии более спокойный величавый характер. Изменения коснулись и ладовой стороны: в записи Прокунина — переменный лад соль мажор — ми минор; у Чайковского вторая фраза заканчивается на II ступени соль-мажорного звукоряда (гармонизованной двумя аккордами: трезвучием II ступени и доминантой). Это

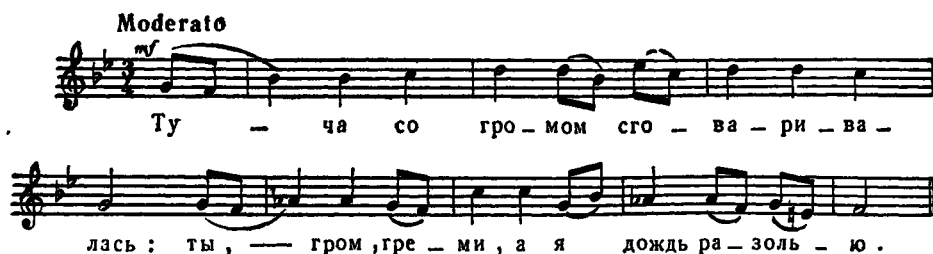
изменение вызвано тем, что композитор значительно развил песенную мелодию. Второе предложение сочинено Чайковским, как и припев, который вносит в песню скерцозно-игровой оттенок.

Строфы песни обрамляет соло кларнета, изображающего игру Леля на пастушеской дудке. Наигрыш опекает опорные звуки тоники и доминанты соль мажора и основан на одной ритмической фигуре:



Остается невыясненным: когда и по какой причине возникла вторая версия третьей песни Леля; она отсутствует в прижизненном издании клавираускуга 1873 г. и в двухручном переложении 1879 г., но есть в партитуре, которая была напечатана в 1895 г. В этой версии от первой осталось лишь обрамление (соло кларнета), сама же песня совершенно другая. В основу новой песни положена известная народная мелодия «Про татарский полон», которую Чайковский в 1868 г. обработал для фортепьяно в четыре руки.

Этот вариант песни Леля также хорош, хотя характер мелодии не вполне подходит к хороводной песне. Чайковский свободно обрабатывает народную тему. В начале песни Леля различия с народной мелодией незначительны; они обусловлены желанием усилить распевный характер мелодии:



Настоящее развитие песенной темы начинается со следующих фраз. В мелодии третьей и четвертой строк налицо свободная доработка песни: диапазон расширяется вверх, появляются широкие квинтовые ходы, модуляция в параллельный минор, вносящая оттенок переменности лада. В репризе развивается мелодия не народной песни, а ее варианта, сочиненного композитором. Внутренняя структура всей строфы обнаруживает тенденцию сжатия к концу.

Оркестровая партия тонко и колоритно подчеркивает народный характер музыки. Чайковский использует здесь найденный им в аранжировке для фортепьяно в четыре руки прием канонической имитации вокальной мелодии низкими оркестровыми голосами и прием богатой полифонизации всей ткани¹⁰⁶.

Вторая версия песни Леля, как и первая, доказывает мастерство Чайковского в свободной обработке народной мелодии, превращающей ее в широко развитый вокально-симфонический номер.

Совсем другой характер имеет «Песня про бобра», которая предназначалась для исполнения драматическим актером. В ее основу положена песня «Где же ты была» из сборника Прокунина (№ 25). В соответствии с юмористическим характером образа Брусилы, Островский и Чайковский выбрали шуточную уличную песню с живым, плясовым ритмом¹⁰⁷. Песня имеет характер быстрой приговорки с четкой подачей текста. Первоначально Чайковский хотел дать ее без оркестрового сопровождения, о чем свидетельствует его письмо к Островскому от 6 апреля 1873 г.: Чайковский, ссылаясь на боль в порезанной руке, мешающую ему писать, просит сократить его работу следующим образом: «заставить *Музиля* (исполнителя роли Брусилы. — Н. Т.) петь без всякого аккомпанеента ту мелодию, о которой Вы говорили»¹⁰⁸. Однако, поправившись, он написал к песенке легкий аккомпанемент струнных *pizzicato*, напоминающий игру на балалайке, и обрамление яркой фразой деревянных духовых.

Песня Брусилы состоит из семи одинаковых куплетов, основанных на народном напеве. Сравнивая запись Прокунина с песней Брусилы, можно обнаружить, что и здесь композитор внес некоторые изменения в окончание народной мелодии, прибавив в припеве «молодецкий» оборот.

Среди сольных эпизодов «Снегурочки» есть один, не связанный с подлинной народнопесенной мелодией. Это — ария-монолог Мороза в прологе. Перед композитором стояла задача создать сказочный образ повелителя зимних вьюг, характер суровый и величественный. Но Чайковского мало интересовала фантастическая сторона образа, он обратил внимание на то, что Мороз у Островского — не только олицетворение грозной силы природы, но и существо, наделенное человеческими чувствами — нежно любящий отцу. Поэтому в арии Мороза главенствует лирическое начало. Лирическая

¹⁰⁶ В репризе, например, струнные инструменты дублируют вокальную мелодию, валторны ведут контрапунктирующую линию, а деревянные составляют подвижный фон, в котором как бы «контуром» намечается основная линия темы.

¹⁰⁷ В клавирауссуге издания 1873 г. она изложена на $\frac{4}{4}$ в партитуре — на $\frac{2}{4}$.

¹⁰⁸ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 311.

тема сперва проходит только в оркестровой партии, в репризе же ее поет и певец вместе с оркестром; она определяет собой мягкий характер музыки монолога. Это соло гобоя на педали валторн и фаготов — протяжная русская песня, напоминающая ариозо Бастрюкова (Андрея Морозова), а также основной мотив *Adagio* Первой симфонии. Последнее обстоятельство доказывает, как устойчивы были у Чайковского художественно-музыкальные ассоциации — и здесь и там образ, связанный с «зимними» настроениями:



В среднем разделе арии появляется новая инструментальная мелодия. Она основана на «колыбельной» попевке струнных.

В этом прелестном, «зимнем» по настроению номере почти совсем нет изобразительности. Фантастический колорит внесен вступлением к арии, состоящим из выдержанных аккордов валторн и труб, на фоне которых Мороз произносит первые фразы с энергичным выкриком «Любо мне, любо!». В предпринизном разделе, насыщенном хроматизмами, можно услышать отзвуки зимних бурь. В целом же Чайковский не стремился к изобразительности, перенеся акцент с фантастического на лирическое.

Во многих сценах «Снегурочки» воспроизводятся поэтичные народные обряды, отражающие извечную связь человека и природы; в них Островский включил тексты подлинных народных песен («Проводы масленицы», «Просо», «Липенька»). Но не только в бытовых обрядовых сценах использованы народные тексты; Островский наделил фантастические персонажи, олицетворяющие природу, человеческими свойствами; так, веселые спутники Весны — птицы — водят хороводы и поют хороводно-игровые песни, точь-в-точь как настоящие парни и девушки.

Чайковский создал в музыке к «Снегурочке» несколько игровых хоров: танцы и песни птиц, хороводы в заповедном лесу, игра женихов и невест («Просо»). Большими хоровыми сценами-обрядами являются «Проводы масленицы» в прологе и «Встреча бога Ярилы» в финале пьесы. К этим сценам нужно прибавить еще два хора, написанные в народных жанрах: эпическую песню слепых гусяров и величальный хор в честь царя Берендея.

Как и сольные песни, большинство хоровых номеров «Снегурочки» основано на подлинных народных мелодиях. Принципы обработки этих мелодий остаются теми же, но применяются к новому характеру исполнения. В большинстве случаев хоровые эпизоды написаны в форме вариационных

циклов, иногда входящих в более крупную форму сложно построенной сцены. Именно таковы обе хоровые сцены пролога.

В «Танцах и песнях птиц» широко применен принцип вариационного развития темы. Уже вступление представляет собой маленький вариационный цикл на оригинальную тему, типичную попевку закличания весны. Танцы основаны на вариационном развитии народной песни «Вот сизой орел», развитой и измененной композитором. Народная тема оттеняется здесь лирической мелодией романского склада, которая появляется в средней части танцев. Можно предположить, что эта музыка является характеристикой образа Весны-Красны. «Танцы» непосредственно переходят в хоровой раздел «Собирались птицы», основанный на тексте Островского, сочиненном по народным мотивам. Оригинальная главная тема хора родственна народным обрядовым песням: колядкам, волочечным песням. Зерном темы служит трихордная попевка; типична для песен-веснянок и ритмика темы. Приводим две народные обрядовые песни, ритмически близкие теме Чайковского¹⁰⁹:

Allegro moderato



Со-би-ра-лись пти-цы, со-би-ра-лись пев-чи, ста-да-ми, ста-да-ми

Оживленно



За ре-кой огонь го-рит, на скамье девка си-дит, ка - лё-да, ма - лё-да.

Умеренно



Бла-го-сло-ви, ма-ти, вес-ну за-кли-ка-ти.

На основе своей темы Чайковский создал вариационный цикл с разработочным развитием, затрагивающим целый ряд других тональностей и с интонационными изменениями самой темы. В этом хоре очень ясно ощущается характерная для Чайковского тенденция к обобщению вариационной формы путем внедрения в цикл вариаций симфонизированных приемов развития музыки.

Более свободно, но и более сложно построена сцена «Проводы масленицы», состоящая из трех самостоятельных хоровых разделов и мелодрамы сжигания чучела масленицы. Чайковский не стремился создать здесь монументальную хоровую сцену оперного плана, подобную аналогичной сцене в опере Римского-Корсакова. Масштабы у Чайковского значительно скромнее, а музыка выдержана в камерном характере. Первый хор основан на ме-

¹⁰⁹ Н. А. Римский-Корсаков. 100 русских песен, № 41; А. Рубец. 216 украинских напевов. М., 1872.

лодии народной песни «Давно сказано» (сборник Прокунина, № 19), развитой в ряде куплетов. Приводим песню в двухголосной записи Прокунина и вариант Чайковского:

Allegretto



Дав - но ска - за - но , дав - но ба - е - но ,

мо - е - му друж - ку на - пе - ред ит - ти ;

Moderato



Ра - ным - ра - но ку - ры за - пе - ли , про вес - ну об - вес - ти - ли ;

про - щай , ма - сле - ни - ца , про - щай , ма - сле - ни - ца , про - щай , ма - сле - ни - ца .

Гармонизация мелодии у Чайковского очень проста, в ней подчеркнуты плагальные обороты, а каденция вносит дорийский оттенок.

Далее следует соло тенора с припевом хора на тему протяжной народной песни «У князя у Волхонского» (сборник Прокунина, № 6). Как и в других случаях, Чайковский значительно развивает народную мелодию. «Оплакивание» масленицы построено в виде диалога солиста и хора; две реплики тенора соответствуют двум фразам народной песни с небольшим ритмическим изменением; третья фраза песни передана хору. Выразительная напевная фраза, вносящая в народную песню эмоциональную открытость романсной лирики с широким ходом восходящей сексты, в особенности изменяет облик народной мелодии. Приводим песню в записи Прокунина и соответствующий эпизод из «Проводов масленицы»:

Andante

У кня-зя Вол-хон - ско - го был Ва - ню - - -

- ша вер - - ный клюш - - - ни - чек.

Andante

Тенор

Музыкальный фрагмент для тенора. Начиная с ноты 'В' на второй линии, ритмическая фигура повторяется. Лирика: Ве-се-лень-ко нам те-бя встре-чать, при-ве-чать.

Труд-но, нуд-но со дво-ра про-во-жать.

Музыкальный фрагмент для тенора. Лирика: Трудно со дво-ра. В конце системы ноты образуют аккорд, который продолжается в следующем такте.

Уж и как нам те-бя вер-тать, во-ро-чать

Музыкальный фрагмент для тенора. Лирика: про-во-жать. В конце системы ноты образуют аккорд, который продолжается в следующем такте.

Третий раздел хора — веселая быстрая веснянка сочинена самим композитором в духе народных песен этого жанра. Мелодрама сжигания чучела — маленький вариационный цикл на тему первого хора. Этим привносится закругленность всей сцены проводов масленицы.

Замечательный образец вариационного мастерства Чайковского — сцена хоровода в III действии. Вариационный цикл на тему известной песни «Ай, во поле липенька» состоит из вступления, строф хора девушек, заключения и эпизода пляски Бобыля. Мелодию песни Чайковский заимствовал из сборника Прача, несколько изменив ее. В записи Прача ясно выступает миксолидийский лад песни, у Чайковского натуральная VII ступень

лада заменена повышенной. Это упростило песню, придало ей более современный характер в духе бытовой городской мелодии.

Особенностью песни «Ай, во воле липенька» является тематическое родство запева и припева песни, отчего сама тема выступает как своеобразный вариационный цикл на первый мотив песни. Нежный светлый колорит мелодии гармонирует со сценой весеннего девичьего хоровода.

Во вступлении намечены основные черты темы: переменный характер лада (ля мажор — фа-диез минор), кружевная тонкость голосоведения, тонический органнй пункт. Инструментовано вступление в духе Глинки: звонкие тембры деревянных в высоком регистре с хроматическими подголосками струнных в средних голосах окрашивают музыку в нежные, «акварельные» тона, вызывая ассоциацию с зеленью весеннего луга и цветочным ковром.

Гармонизация первой строфы песни выдержана в народном духе, она опирается на плагальные последования, подчеркивает переменный характер лада модуляцией в параллельный минор:



Во второй строфе красочность гармонизации несколько усиливается за счет тональных отклонений в область субдоминанты.

Оркестровое заключение создает новую оригинальную вариацию на основную тему. К нему непосредственно примыкает пляска Бобыля на ту же тему. Однако благодаря ритмическому варьированию, изменению темпа она производит впечатление дополнения, хотя по сути является быстрой кодой всего вариационного цикла на народную тему. Этот эпизод выделен средствами инструментовки, в которой композитор воссоздал звучание народных дудок и волюнок. Вариации Бобыля вносят ярко театральный штрих в цикл вариаций на «Липеньку». Эта сцена принадлежит к лучшим, самым тонким и свежим по колориту номерам музыки к «Снегурочке».

Интересный вариационный цикл представлен в весенней игре невест и женихов «Просо» в IV акте на известный старинный напев, заимствованный

Andante



Гармонизация мелодии и инструментовка (струнные pizzicato, как бы «игра на гусях») выдержаны в старинном духе; мелодия гармонизована в до — ми фригийском, что подчеркивает суровый колорит древнего напева:



Хор народа и царедворцев, приветствующих царя Берендея, написан на собственную тему композитора в духе гимна-марша, просто гармонизованную и сопровождаемую импозантным, но подвижным аккомпанементом оркестра.

Инструментальные эпизоды «Снегурочки» включают: интродукцию, антракты к отдельным действиям, мелодрамы, шествие царя Берендея и пляску скоморохов. Последний номер (кроме интродукции, полностью заимствованной из «Ундины») наиболее развит и симфоничен.

Источником сложных и развернутых танцевальных сцен, как уже говорилось при анализе «Плясок» из оперы «Опричник», были танцы из «Ивана Сусанина» Глинки и в особенности «Краковяк». «Пляска скоморохов» из «Снегурочки» идет также от танцевальных сцен типа «Краковяка» Глинки с обилием тем, яркой сменой образов и мастерской разработкой, хотя по масштабам она гораздо меньше и скромнее танцевальных эпизодов «Сусанина».

По тематизму и общему колориту «Пляска скоморохов» близка к народной инструментальной музыке, хотя в «Снегурочке» Чайковский еще

не нашел тех оригинальных мотивов и средств оркестровки, которые он применил в плясках «Чародейки»; там при всей грандиозности звучания большого симфонического оркестра использованы сочетания тембров народного инструментального ансамбля¹¹².

«Пляски» в «Снегурочке» состоят из двух разделов, богатых разнообразными и контрастными танцевальными темами. Строение отдельных тем типично для народноплясовых мелодий с повторением и варьированием отдельных мотивов. В «Пляске скomoroxов» проявилось изобретательное мастерство Чайковского как в области тематизма, так и оркестровки. Форма «Плясок» послужила образцом для балетных сцен Чайковского. Интересно отметить, например, сходство формы «Плясок» и «Большого вальса» из балета «Лебединое озеро».

Эффектный инструментальный номер «Снегурочки» — «Марш» IV акта — предваряет хор «Просо». Он несколько напоминает *Andantino marziale* из Второй симфонии. Сходство усугубляется еще и тем, что и здесь в качестве темы трио использована мелодия русской народной песни. Вступление к «Маршу» — маленький вариационный цикл, состоящий из короткой четырехтактной темы и вариаций, в которых тема проходит то у деревянной, то у струнной, то у медной группы. «Марш» звучит очень светло и в то же время величественно.

Трио «Марша» основано на теме песни «Утушка луговая» и состоит из изложения темы (струнными) и вариации на тему (деревянные с валторнами). Песня гармонизована точно так же, как в сборнике аранжировок в четыре руки (№ 36); в гармонизации подчеркнуты плагальные обороты в народном духе.

Введение этой простой, широко бытовавшей песни¹¹³ в торжественный выход царя Берендея привносит в музыку «Марша» особую душевность, оттеняет народные черты в образе Берендея и всего сказочного царства. В то же время трио образует контраст по отношению к импозантным, хотя и не лишенным юмористического оттенка, крайним частям «Марша».

Кроме описанных инструментальных эпизодов, в партитуре «Снегурочки» есть антракты и мелодрамы. Антракты, несмотря на их краткость и лаконизм, можно отнести к лучшим инструментальным страницам партитуры. Вступление к I акту посвящено образу пастуха Леля. Это маленькая пьеса для двух концертирующих кларнетов. Основа ее — мелодия пастушеского наигрыша, изысканная по ритмике, но простая по структуре и интонационно близкая к народным попевкам и наигрышам. Изложение в виде имитации типа канона, когда второй кларнет играет вариант темы, близко подходящий к ней, отставая от первого на полтакта, придает особую прелесть звучанию. В заключение оба кларнета играют простую, красивую каденцию.

¹¹² Интересно отметить общность некоторых приемов, примененных и в «Снегурочке» и в «Чародейке», например сходные ритмические формулы, идущие от народной пляски.

¹¹³ Е. В. Гиппиус считает, что песня «Утушка луговая», происходит от скomorошских песен. См. Е. В. Г и п п и у с. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева. М., 1957, стр. 320.

Антракт ко II действию является маленькой увертюрой, в которой проходят музыкальные образы, связанные с основными моментами действия. Начальный раздел — лирическое *Andantino*, которое использовано в мелодраме сцены Купавы и царя Берендея. Далее идет фанфарный эпизод, очевидно, изображающий клич бирючей, большое нарастание (сборы народа) и торжественное маршеобразное заключение (выход царя Берендея).

Тема жалобы Купавы (в антракте ее играют деревянные, в мелодраме — струнные) очень выразительна, она типична для лирико-элегических образов Чайковского и предвещает тематизм «Онегина» (что было отмечено Б. В. Асафьевым¹¹⁴). Мелодия развивается из вершины-источника и плавно нисходит от терции фа-диез минора к квинте; не задерживаясь на этом устойчивом звуке лада, идет к VII натуральной, как бы отклоняясь на мгновение в ми мажор. Мотив развивается в нисходящей секвенции; остановка мелодии отмечена гармонизацией. Вторая половина темы отклоняется в си минор, интонации здесь особенно выразительны. Если начало темы жалобы вызывает ассоциацию с будущим тематизмом Ленского, то эти интонации заставляют вспомнить тематизм Татьяны. Ласковая ля-мажорная мелодия светлого, спокойного характера, отвечающая жалобе Купавы, вероятно, рисует образ Берендея, утешающего покинутую девушку.

Тема клича бирючей — фанфара трубы на фоне секундаккорда доминанты соль мажора; фанфара постепенно переходит в нарастающее движение пассажей триолями (затем шестнадцатыми) всех струнных в октаву и унисон, составляя переход к торжественному маршу-гимну, в котором величально-славильная тема проходит в оркестровом *tutti*. Антракт к III действию выделяется среди других развитостью и театрализованностью.

Антракт к IV действию — изящная пастораль, повторенная в сцене хоровода цветов и в монологе Весны, надевающей на голову Снегурочки волшебный венок. Здесь использован малый состав оркестра; на фоне трепетной фигурации альтов и других струнных звучит нежная, идиллическая мелодия первых скрипок и деревянных. Это светлая песня в честь Весны.

Единственный эпизод «Снегурочки», в котором в какой-то мере отразилась фантастическая сторона сюжета, — мелодрама III акта («Появление Лешего и тени Снегурочки») — музыка, звучащая в один из важных моментов развития драмы. В музыке мелодрамы два образа: фантастический, «пугающий» мотив Лешего и стонущие мотивы, по-видимому, страдание Мизгиря. В конце антракта появляются скерцозные мотивы деревянных стаккато — образ светлячков. Форма антракта очень проста и основана на постепенном слиянии двух главных мотивов. Фантастический колорит музыки сгущается благодаря *ostinato* валторн, напоминающему начало баллады Шуберта «Лесной царь».

¹¹⁴ «В „Снегурочке“ при преобладании песенности имеются уже характерные черты „онегинской романсности“» („жалоба Купавы“) — новая стилевая трансформация „тоски Гориславы“» (Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, стр. 87).

Сравнивая эту маленькую мелодраму с широко развитым симфоническим эпизодом чудес Лешего в опере Римского-Корсакова, нельзя не отметить, что в партитуре Чайковского фантастические образы играют очень небольшую роль, в ней преобладает народно-лирическое начало. Вместе с тем, образ светлячков и тема Лешего, найденные Чайковским, в какой-то мере оказали воздействие на аналогичные образы в опере Римского-Корсакова. Но, конечно, удельный вес сказочной музыки Чайковского в «Снегурочке», по сравнению со значением ее в фантастических операх Римского-Корсакова, не велик, и смысл произведения Чайковского заключен не в сказочной, а в народнобытовой стороне весенней сказки Островского.

Хотя музыка к «Снегурочке» не занимает в творчестве Чайковского столь же важное место, как любая из его симфоний или опер, она показательна для определенного этапа творческого развития композитора. В ней сказалось не только его возросшее мастерство обработки народнопесенного материала, но и прекрасное чувство жанра. Маштабы и характер отдельных номеров партитуры свидетельствуют о заботе композитора о том, что бы его музыка вошла органично в драматический спектакль. Наиболее насыщены музыкой пролог и III акт (действие которого происходит в заповедном лесу). Самый характер отдельных музыкальных номеров, компактных, и стройных по форме, свидетельствует о том, что композитор учитывал синтетический тип спектакля, его длительность и главную роль в нем драматического действия и словесного текста. Колоритная, но в то же время экономная оркестровка показывает заботу Чайковского о практической стороне исполнения его музыки, предназначенной для оркестров драматических театров небольшого состава.

Традиция создания высокохудожественной музыки к драматическому спектаклю восходит к «Князю Холмскому» Глинки, написавшего превосходную, разнообразную и в то же время целостную партитуру, состоящую из лаконичных по форме эпизодов. Чайковский плодотворно развил эту традицию в своей музыке к «Снегурочке».

«Снегурочка» сыграла определенную роль и в развитии индивидуального творческого стиля Чайковского. Слияние песенности в таком виде, как она представлена в крестьянской и городской народной песне, с романсностью, бытовой лирикой, распространенной в более интеллигентных городских кругах, создало интонационную базу, на которой развивался индивидуальный выразительный и образный музыкальный язык Чайковского с его характерными мелодическими оборотами, с его ритмикой, гармонией, чувством тембрового колорита. Не случайно музыка к «Снегурочке» имела большой успех у современников Чайковского и продолжает до сих пор пленять своей непосредственностью, искренностью, цельностью; в ней, как в фокусе, сконцентрирована не только поэзия народнопесенного искусства, преломленного через индивидуальный стиль Чайковского, но выразительно раскрыто содержание пьесы о «девушке Снегурочке», передан ее тонкий, глубокий и поэтически-мудрый подтекст.

Симфоническая фантазия „Буря“

В период сочинения музыки к «Снегурочке» Чайковский проектировал программную симфоническую фантазию по мотивам «Бури» Шекспира. Этот творческий замысел был осуществлен в конце лета 1873 г., партитура «Бури» была закончена в начале октября этого же года.

Замысел «Бури» связан с В. В. Стасовым. Во второй половине декабря 1872 г. Чайковский был в Петербурге для переговоров с дирекцией императорских театров о постановке «Опричника» и встречался там со Стасовым. В. В. Стасов, ценивший выше всех других сочинений Чайковского увертюру «Ромео и Джульетта», усиленно советовал композитору писать новое программно-симфоническое произведение. Разговор на эту тему состоялся на вечере у Римского-Корсакова 26 декабря. Чайковский просил Стасова найти для него подходящий, благодарный для музыки сюжет. 27 декабря Чайковский уехал в Москву; через несколько дней он получил письмо Стасова, в котором последний предлагал три сюжета, пришедших ему в голову «спустя час или полтора после того, как мы с Вами расстались у Римского-Корсакова»¹¹⁵. Эти три сюжета были «Буря» Шекспира, «Айвенго» Вальтер-Скотта и «Тарас Бульба» Гоголя. К каждому сюжету Стасов сочинил примерный сценарий, разработанный в общих чертах. Чайковский выбрал «Бурю», отвергнул «Айвенго» и уклонился от «Тараса Бульбы»¹¹⁶.

Однако и «Буря» не сразу вдохновила композитора, он долго планировал программу, переписывался по этому поводу со Стасовым, но к сочинению не приступал. В марте-апреле все его творческое внимание было поглощено «Снегурочкой», и «Буря» была отложена до лета. Характерна одна из записей Чайковского в дневнике от 11 июня 1873 г.: «Вчера по пути от Ворожбы в Киев после долгого охлаждения к музыке во мне вдруг ни с того, ни с сего все заиграло и запело. Один эмбрион в В-dur'e воцарился в голове и внезапно увлек меня до покушения на целую симфонию. Вдруг было решено бросить неклеющуюся стасовскую „Бурю“ и посвятить лето симфонии, долженствующей затмить все мое прежнее»¹¹⁷.

Эта запись сопровождается нотным наброском.

Июль Чайковский прожил за границей; он путешествовал по Саксонии, Швейцарии, северной Италии и остановился на несколько дней в Париже.

¹¹⁵ Письмо В. В. Стасова Чайковскому от 30 декабря 1872 г. «Переписка П. И. Чайковского с В. В. Стасовым». — «Русская мысль», 1909, кн. 3, стр. 99.

¹¹⁶ Чайковский писал Стасову в письме от 15 января 1873 г.: «За „Тараса“ не теряю надежды приняться когда-нибудь впоследствии; в настоящее время эта задача представляется мне слишком трудной». Проект программы симфонической поэмы по «Тарасу Бульбе», присланный Стасовым в письме от 30 декабря 1872 г., включает в себя невозможное для воплощения в симфоническое произведение количество эпизодов: картину украинской степи, встречу Тараса с сыновьями, Запорожскую Сечь, католический костел, любовную сцену Андрея с Панночкой, битву и казнь Остапа со знаменитым «Слышу!» и т. д. Уже по одному этому Чайковскому могло не понравиться это предложение. Также перегружена программа «Айвенго» (См. «Литературные произведения и переписка», т. V, стр. 298).

¹¹⁷ «Дневники П. И. Чайковского», стр. 3.

В августе композитор вернулся в Россию и провел остаток лета в деревне. Приехав в имении В. Шиловского Усово в то время, когда хозяин был в отъезде, он прожил две недели в полном одиночестве. В это время и была сочинена «Буря»¹¹⁸. Чайковский рассказывает об этом в письме к Н. Ф. фон Мекк от 11 апреля 1878 г.:

«Я не знаю большего удовольствия, как провести несколько времени в деревне в совершенном одиночестве. Со мною это случилось только раз в жизни. Это было в 73-м году. Прямо из Парижа, в начале августа, я поехал в Тамбовскую губернию к одному холостому приятелю. Случилось, что ему как раз в это время нужно было съездить в Москву. Таким образом я очутился совершенно один в прелестном оазисе степной местности. Не могу Вам передать, до чего я блаженствовал эти две недели. Я находился в каком-то экзальтированно-блаженном состоянии духа, бродя один днем по лесу, под вечер по неизмеримой степи, а ночью сидя у отворенного окна и прислушиваясь к торжественной тишине захолустья, изредка нарушаемой какими-то неопределенными ночными звуками. В эти две недели без всякого усилия, как будто движимый какой-то сверхъестественною силой, я написал начерно всю „Бурю“»¹¹⁹.

Из этого признания можно сделать заключение, что вдохновение, породившее «Бурю», было вызвано глубоким чувством единения с природой, иногда проявлявшемся у Чайковского с огромной силой. Это чувство было причиной появления на свет целого ряда его замечательных произведений, оно же было главным стимулом рождения «Бури» и отразилось как в концепции симфонической фантазии, так и в содержании музыкальных образов.

По приезде в Москву Чайковский в течение сентября — начала октября оркестровал свое новое произведение. 7 декабря 1873 г. «Буря» была впервые исполнена в Третьем симфоническом собрании Московского отделения РМО под управлением Н. Рубинштейна. 7 апреля 1874 г. «Буря» была снова включена в программу экстренного симфонического собрания под управлением Н. Рубинштейна. Оба исполнения сопровождались триумфальным успехом. Пресса отметила «Бурю» как высокоталантливое произведение¹²⁰. В Петербурге «Буря» под управлением Э. Ф. Направника была исполнена осенью 1874 г. (16 ноября) также с успехом. Новое произведение Чайковского вызвало восхищение петербургских композиторов-кучкистов и Стасова. Стасов, прослушав «Бурю» на репетиции, отправил Чайковскому восторженное письмо, в котором писал: «Я сию секунду из залы Дворянского собрания с репетиции концерта на субботу. Играли в первый раз Вашу „Бурю“. Мы сидели с Римским-Корсаковым рядом в пустой зале и вместе таяли от восторга. Что за прелесть Ваша „Буря“!!! Что за бесподобная вещь!»¹²¹.

¹¹⁸ На обложке эскизов «Бури» написано рукой композитора «Усово. 17-го августа 1873 г.»; в конце рукописи: «Начато 7 августа. Кончено 17 августа 1873 г. в Усове».

¹¹⁹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I. М., 1934, стр. 307—308.

¹²⁰ См. рецензию А. С. Размадзе («Музыкальный листок» от 20 января 1874 г.).

¹²¹ «Переписка Чайковского с В. В. Стасовым», стр. 108.

Через три дня после исполнения «Бури» появилась статья Ц. Кюи, в которой он воздавал хвалу Чайковскому и назвал «Бурю» «хорошим, горячим, талантливым произведением, инструментованным звучно и красиво»¹²². «Буря» вообще была одним из немногих любимых им произведений Чайковского. После исполнения «Бури» в Петербурге 23 ноября 1885 г. Кюи снова писал о ней и назвал ее «выдающимся произведением русской симфонической музыки по своей талантливости, яркому колориту и поэзии»¹²³.

В противоположность Кюи, Ларош, идейный противник программного симфонизма, после первого исполнения «Бури» в Петербурге написал строго критическую рецензию, вызвавшую гнев и досаду композитора¹²⁴.

Отношение самого Чайковского к «Буре», как это бывало и в других случаях, со временем менялось. Вначале он считал ее одним из удачнейших своих сочинений, но потом стал относиться к ней холодно и, слушая «Бурю» на концерте Э. Колонна в Париже 8 марта 1879 г., даже ощутил неприязнь к своему детищу¹²⁵. В письме к М. А. Балакиреву от 12 ноября 1882 г. Чайковский писал, что не согласен с его мнением, что «Буря» и «Франческа да Римини» — апогей его творчества, что оба эти произведения «написаны с напускной горячностью, с ложным пафосом, с погоней за чисто внешними эффектами и в сущности до крайности холодны, фальшивы и слабы»¹²⁶. В этом же письме Чайковский резко критикует даже одно из любимых своих ранних произведений — увертюру «Ромео и Джульетта». Причина такой эволюции в отношении композитора к своим программным сочинениям связана с эволюцией эстетики творчества: в 80-е годы, написав Четвертую симфонию и оперу «Евгений Онегин», Чайковский полностью переосмыслил романтическую эстетику, не без влияния которой возникали его программные произведения 70-х годов.

Сюжет шекспировской волшебной пьесы «Буря» пленил Чайковского своей глубиной и многогранностью. В этом, по мнению большинства шекспироведов, сравнительно позднем произведении Шекспир воплотил идею человеческой мудрости и справедливости, идею единения человека и природы, поддерживающей его во всех благих начинаниях, и идею счастливой любви, завершающейся браком. Чайковского, вероятно, привлекла возможность музыкально выразить красоту природы (море) и развитие чувства любви от первых ее проблесков до «торжествующего обаяния страсти»¹²⁷.

¹²² *** [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки. Русское музыкальное общество (2-й квартал и «Буря» Чайковского. Квартет g-moll и 2-я часть «Потерянного рая» А. Рубинштейна. Увертюра «Francs Juges» Берлиоза). «С.-Петербургские ведомости», 19 ноября 1874 г.

¹²³ *** [Ц. Кюи]. Общедоступный Русский симфонический концерт. См. Ц. Кюи. Избранные статьи. Л., 1952, стр. 338—339.

¹²⁴ См. «Голос» от 22.XI 1874 г. См. также письмо Чайковского М. И. Чайковскому от 26.XI 1874 г. (П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 381).

¹²⁵ См. письмо Чайковского М. И. Чайковскому от 26 марта (10 апреля) 1879 г. («Письма к близким», стр. 227—228).

¹²⁶ «Переписка М. А. Балакирева и П. И. Чайковского». СПб., 1912, стр. 78—79.

¹²⁷ Слова из авторской программы «Бури».

Однако сюжет «Бури» как пьесы особого характера — ни комедии, ни трагедии — невозможно было воплотить методами, примененными Чайковским в другой его шекспировской увертюре — «Ромео и Джульетта». Своеобразие «Бури» заключается в многогранности, во взаимодействии различных сторон, включая комедийную линию пьяниц-слуг и Калибана, задумавших захватить волшебный остров. И тема любви развита в «Буре» совершенно иначе, чем в «Ромео и Джульетте»; влюбленным не грозит разлука, молодые люди предназначены друг другу еще до того, как они в первый раз встретились.

Эта особенность нетрагедийной пьесы исключала возможность драматической симфонической концепции, исходящей из антагонизма центральных музыкальных образов, их борьбы и контрастного взаимодействия. Следовательно, в «Буре» нужно было идти каким-то другим путем, чем в «Ромео». Возможно, что именно эти свойства сюжета затрудняли вначале Чайковского, долго не приступавшего к сочинению фантазии. Не случайно и то, что композитор детально обсуждает программу в переписке со Стасовым. В первоначальном виде программа Стасова была следующей:

«В начале море, необитаемый остров, величаявая и строгая фигура волшебника *Просперо*, и тотчас тут же сама грация и женственность — *Миранда*, нечто вроде какой-то первобытной Евы, еще отроду не выдавшая мужчин (кроме *Просперо*) и пораженная при виде выброшенного бурей на берег юноши-красавца *Фернандо*; оба они друг в друга влюбляются, и здесь, мне кажется, есть налицо тот чудесный и поэтический мотив, что в 1-й половине увертюры *Миранда* только мало-помалу оживляется и из состояния детской невинности переходит в состояние влюбленной девушки; во 2-й же половине увертюры она и *Фернандо* неслись бы уже на всех парусах страсти, объятые *пожаром любви*. Согласитесь, тема благодарная; вокруг же трех главных этих персонажей группировались бы в средней части увертюры: полузверь *Калибан* и волшебный дух *Ариэль* с его хорами эльфов. Конец увертюры должен был бы изобразить, как *Просперо* отказывается от волшебной своей силы и, сбросив с себя власть чар, благоговаяет молодую чету соединиться узами брака и воротиться в отечество»¹²⁸.

Чайковскому, по-видимому, понравилось в этой программе то обстоятельство, что центральную роль играла поэтичная *Миранда*, в сердце которой зарождается и растет чувство любви. В ответном письме он пишет Стасову: «Нужна ли в „Буре“ буря? т. е. потребно ли изображение разъяренных элементов в увертюре к сочинению, где именно это побочное обстоятельство послужило исходным пунктом всего драматического действия?... Если буря нужна, то где, в начале или середине? Если же ее не нужно, то не назвать ли увертюру *Мирандой*?»¹²⁹.

Стасов, сильно увлекшийся идеей «Бури», развивает свою программу в следующем письме. Он пишет, что буря обязательно нужна. Он дает Чайковскому совет представить картину моря дважды: спокойным и бурным.

¹²⁸ Письмо В. В. Стасова от 30 декабря 1872 г. («Русская мысль», 1909, кн. 3, стр. 99).

¹²⁹ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 298.

Он же подает мысль подчеркнуть «волшебный» характер бури, вызванной Просперо: «вначале оно (море.— *Н. Т.*) было бы во вступлении тихо и кротко, и Просперо, произнеся свои волшебные слова, нарушил бы это спокойствие и поднял бы бурю. Но, мне кажется, что буря тем и отличалась бы от всех предыдущих, что *началась бы вдруг*, во всей силе, во всем развале, а не расширялась бы и не развивалась бы *постепенно*, как это обыкновенно бывает»¹³⁰.

Привлекшую Чайковского идею — показать в музыке развитие любви молодых героев — Стасов еще конкретизирует: «И вот вслед за этой картиной пускай наступит другая — волшебный остров чудной красоты, и по нем пройдет легким шагом Миранда, создание еще более чудной красоты, вся солнце и улыбка счастья. Минута ее разговора с Просперо, и тотчас потом юноша Фернандо, который ее поразит и изумит и к которому она сразу так и прильнет. Мотив влюбляющегося, кресчендо какого-то расцветания и роста, прямо нарисованный у Шекспира в конце 1-го акта, мне кажется, как раз идет к требованиям Вашего таланта и всей натуры... После Ариэля явились бы вторым разом Миранда и Фернандо, но уже, среди полного разгара страсти их...»¹³¹.

В качестве контраста, оттеняющего лирику, Стасов советует ввести начало комическое (Калибан) и фантастическое (Ариэль). По мысли Стасова, фантазия должна завершаться образом Просперо, отрекающегося от волшебства (у Шекспира Просперо уничтожает книгу, из которой он почерпнул знания, принесшие ему власть над духами природы) и «грустно прощающегося со всем своим прошедшим»¹³². Кодой фантазии должна служить картина спокойного моря, омывающего необитаемый остров.

Чайковскому понравилась программа Стасова, но в то же время она ввела его в сомнение, о чем свидетельствует его ответ на письмо Стасова:

«Не знаю, как Вас благодарить за Вашу превосходную, в высшей степени заманчивую и вдохновляющую программу. Не знаю, как с нею слажу, но уж, конечно, приведу в исполнение Ваш план во всех подробностях. Предупреждаю Вас только, что моя будущая увертюра появится на свет не так-то скоро; по крайней мере, я себя торопить не буду. Бездна разных неискуснейших прозаических занятий, и в том числе клавирауссуг оперы¹³³, вероятно, помешают мне найти скоро такие минуты душевного спокойствия, которые потребны для столь деликатного сочинения»¹³⁴.

Новый для Чайковского тип «многосоставной» программы, по-видимому, несколько смущал его. Нужно было найти соответствующую ей форму, чтобы избежать клочковатости, мозаичности произведения. Как уже говорилось выше, только в конце лета 1873 года, под влиянием чувства единения с природой Чайковский нашел музыкальные образы и форму для «Бури».

¹³⁰ Письмо Стасова от 21 января 1873 г. («Русская мысль», 1909, кн. 3, стр. 103).

¹³¹ Там же.

¹³² Там же.

¹³³ Опера «Опричник». — *Н. Т.*

¹³⁴ Письмо Чайковского от 27 января 1873 г. («Литературные произведения и переписка», т. V, стр. 299).

Программа, приложенная к партитуре «Бури», очень коротка и лаконична: «Море. Волшебник Просперо посылает повинующегося ему духа Ариэля произвести бурю, жертвою которой делается корабль, везущий Фернандо. Волшебный остров. Первые робкие порывы любви Миранды и Фернандо. Ариэль. Калибан. Влюбленная чета отдается торжествующему обаянию страсти. Просперо сбрасывает с себя силу волшебства и покидает остров. Море».

Легко заметить, что Чайковский очень точно держался плана Стасова; здесь и две картины моря (причем картина спокойного моря повторяется в конце) и две любовные сцены и интермеццо Ариэль—Калибан в центре. Все эти поэтические и разнообразные стороны программы воплощены в оригинальных впечатляющих музыкальных образах. В то же время Чайковскому удалось создать в своей фантазии крепкую и цельную музыкальную форму, в которой ясно отражен принцип тематической симметрии во взаимодействии с принципом сонатности.

По образному содержанию «Буря» состоит из следующих эпизодов: 1) спокойное море; 2) Просперо, заклинающий природу; 3) буря; 4) первая любовная сцена; 5) интермеццо Ариэль—Калибан; 6) вторая любовная сцена; 7) второе заклинание Просперо; 8) спокойное море.

В этом перечне можно видеть почти точную симметрию; исключением является отсутствие в репризном разделе эпизода «бури», что обусловлено сюжетом. В результате симфонического развития отдельные эпизоды в репризном разделе получили изложение или более развернутое (любовная сцена) или более сжатое (заклинание Просперо).

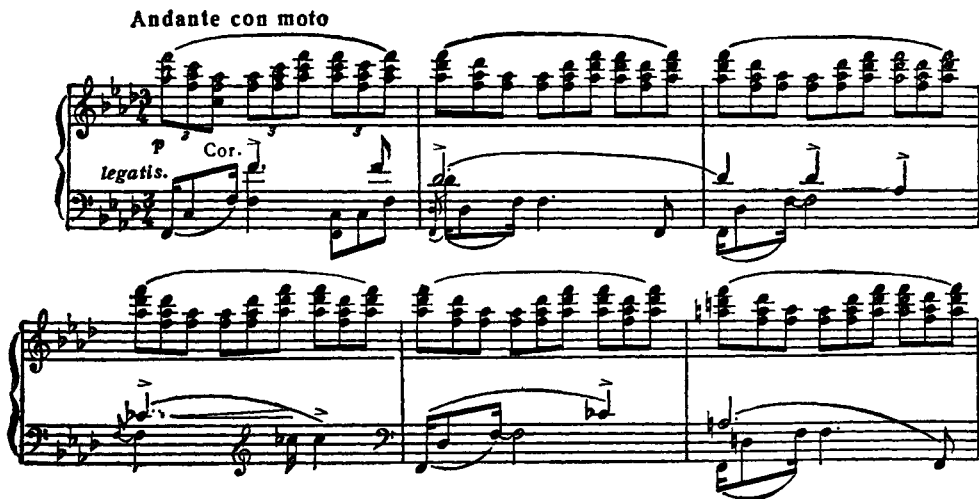
Очарование «Бури» кроется в ее чудесном тематическом материале, образность которого открывает новые страницы в творчестве Чайковского. «Буря» полна контрастов и в то же время представляет собой единое и цельное произведение, в котором нет столкновения антагонистических сил. Образы природы и человеческих чувств, появляющиеся обособленно, независимо друг от друга, в развитии сливаются в радостно-восторженном гимне жизни. В жизнеутверждающем характере музыки «Бури» есть шекспировская сила и мудрость, шекспировская широта и возвышенность.

«Буря» начинается картиной спокойного моря, омывающего берега таинственного острова, где живет изгнанник Просперо с дочерью Мирандой¹³⁵.

¹³⁵ Шекспироведы спорили и продолжают спорить о том, в какой части света лежит этот остров. Указания Шекспира очень скупы. Можно сделать вывод, что остров лежит где-то на пути из Туниса в Неаполь, так как корабль, потерпевший крушение у его берегов, плывет именно по этому маршруту. Упоминаемые Ариэлем Бермудские острова отнюдь не могут служить доказательством, что действие происходит вблизи них, хотя Бермуды были вторично открыты и присоединены к Англии в 1609 г.—в период, когда была, по-видимому, написана «Буря». Как известно, климат Бермудских островов субтропический, тогда как на острове Просперо природа сурова, там есть непроходимые леса, болота, скалистые берега, изрезанные бухтами на подобие фиордов. Большинство художников, иллюстрировавших «Бурю» (Р. Смирк, В. Гамильтон, Дж. Райт, У. Крэн), изображали пустынную дикую местность умеренного или даже северного пояса. Лишь на известной картине В. Каульбаха «Фердинанд и Миранда» молодые герои изображены на фоне роскошной тропической растительности с пальмами и фантастическими птицами

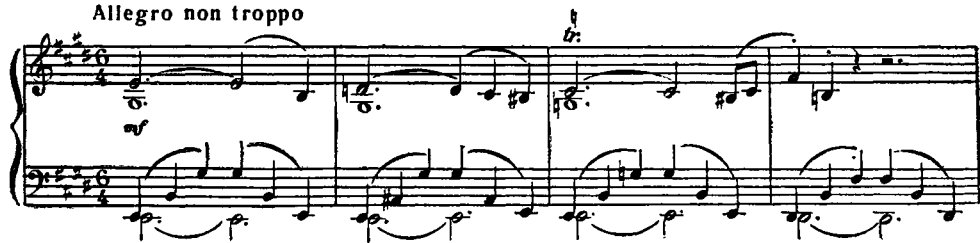
Картина, изображенная в начале «Бури» Чайковского, — это не сияющее светом солнца лазурное тропическое море, как в «Шехеразаде» Римского-Корсакова, а образ сумрачного могучего океана с тяжелыми свинцовыми волнами. По-видимому, в представлении Чайковского остров Просперо заброшен где-то далеко в океан. Композитор нашел замечательные средства музыкальной изобразительности и образной ассоциации в этой картине спокойной величавой водной стихии. До создания симфонической фантазии Чайковского море в музыке было изображено Бетховеном в кантате «Морская тишь и счастливое плавание», Мендельсоном в симфонической увертюре того же названия и увертюре «Фингалова пещера» («Гебриды»). В русской музыке морской стихии посвящена симфония А. Г. Рубинштейна «Океан» и появившаяся в 1867 г. фантазия Римского-Корсакова «Садко»¹³⁶. Некоторые образы и приемы Мендельсона и Рубинштейна отразились в картине моря в «Буре» Чайковского, но основа музыкального образа моря у него глубоко оригинальна.

Картина спокойного моря в начале фантазии основана на красочном развитии темы моря изобразительного характера. Тема появляется не сразу — весь эпизод обрамлен несколькими тактами, создающими ощущение огромного пространства, бесконечности. Резкий возглас валторн тонет в пустынной дали, откликаясь тысячью приглушенных эхо (деревянные духовые). Тема моря представляет собой оригинальный мотив валторн на зыбком фоне струнных. Интересно отметить сходство этого «морского» мотива с будущей темой моря в первой части сюиты Римского-Корсакова «Шехеразада», несмотря на иную эмоциональную природу образа:



¹³⁶ Все другие многочисленные музыкальные картины в произведениях Римского-Корсакова, изображающее морскую стихию, были созданы композитором позже «Бури» Чайковского.

Allegro non troppo



Суровая тема-возглас производит впечатление широкой, безбрежной дали благодаря удачно найденному Чайковским фону: он разделил все струнные инструменты (кроме контрабасов) по три партии, все они играют фигурационную мелодию, одновременно звучат сходные мелодии с четырьмя различными ритмами.

Глубокий бархатный бас тубы звучит как органнй пункт в течение почти всего эпизода и усиливает впечатление глубины и объемности. Тихое тремоло литавр и большого барабана также способствуют изобразительности музыки. Но композитор не ограничивается описанными приемами воспроизведения в звуках образа моря: в конце восьмитактного изложения темы вступают деревянные с тремолирующей фигурацией, построенной на больших скачках, ассоциирующей с всплеском волн, разбивающихся о берег. Изложение темы завершается тихим возгласом труб и валторн, играющих мотив в триольном ритме.

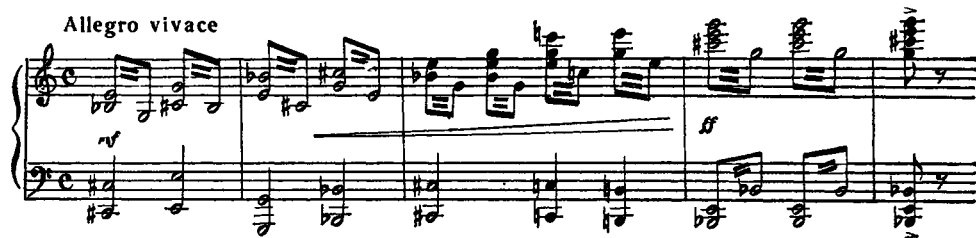
Развитие темы моря выдержано в картинно-красочном характере. Колоритная смена тональностей дается гибко и незаметно, каждая смена гармонии как бы вытекает из предыдущего аккорда. Большое значение здесь имеет общий басовый тон (фа или фа-диез), который служит попеременно тониной, терцией, квинтой и септимой различных аккордов. Общее гармоническое движение в эпизоде моря замкнуто: оно исходит от фа минора, проходит ряд красочных тональностей и возвращается к фа минору, чем подчеркивается репризное строение. Мелодическое развитие в эпизоде моря очень скупое. Сочетание мелодической «стачки» с интенсивным гармоническим развитием, хотя и сдерживаемым органнм пунктом, создает образную ассоциацию с однообразно колышащейся огромной массой воды.

Картине спокойного моря противопоставлен эпизод бури. Чайковский написал этот эпизод, руководствуясь программой Стасова: «Пусть буря вдруг залает и зарычит, словно собака, сорвавшаяся с цепи и бросившаяся на врага, чтоб укусить по приказу хозяина. Пусть Ваша буря бросится и укусит итальянский корабль с принцами и тотчас же потом замолчит, только полегоньку вздрагивая и ворча и отходя прочь»¹³⁷.

¹³⁷ Письмо В. В. Стасова от 21 января 1873 г. («Русская мысль», 1909, кн. 3, стр. 103).

Эпизод бури — *Allegro vivace* — следует непосредственно после экспозиции образа Просперо. Здесь Чайковский широко воспользовался средствами музыкальной изобразительности: струнные инструменты тремолируют, играют быстрые пассажи, хроматические гаммы и фигурации, подчеркивающие звуки уменьшенного септаккорда (который как бы является своеобразной «тоникой» этого неустойчивого раздела), «взвизгивающие» пассажи двойными нотами, репетиции и пр. На этом подвижном фоне звучат тема бури, тема моря в уменьшении и темы, связанные с образом тонущего корабля.

Тема бури отчасти связана с темой моря, а также с темой «волшебства», о которой речь будет идти ниже. Тему бури играют фаготы и туба, она состоит из «шагов» уступами и нисходящего хроматического мотива:



Вскоре тема бури сменяется темой моря, которая проходит то в воинственно-резком тембре трубы, то у валторн. В начале эпизода бури тема моря изложена так же, как в первом разделе, но в кульминации, где весь материал сильно динамизируется; тема моря проходит в уменьшении в партиях инструментов медной группы (кроме труб), фаготов и контрабасов:

Это первая стадия кульминации; вторая, более мощная, связана с образом гибнущего корабля: на фоне ревущей бури появляются мотивы стонов, криков ужаса и отчаяния.

После этого «апогея» бури звучность постепенно смягчается, тема моря снова идет в своем первоначальном виде (но в ми миноре) и начинается подготовка перехода к следующему эпизоду, основанному на теме любви. Еще раз у тубы соло звучит тема бури, обрамляя весь эпизод.

В общем строении эпизода бури благодаря повторению тем моря и бури можно наблюдать черты концентрической формы:

Тема бури	Тема моря	Тема моря в уменьш. 1-я стадия кульминации	Тема корабля 2-я стадия кульминации	Тема моря	Тема бури
-----------	-----------	---	---	-----------	-----------

Эпизод бури характеризуется гармонической и тональной неустойчивостью, музыка насыщена хроматизмами; как уже упоминалось, огромное

значение приобретают гармонии уменьшенного лада. Все эти музыкально-изобразительные средства рисуют картину разъяренной стихии:

..... Кажется, что небо
Дождило бы на землю с высоты
Пылающей и гибельной смолою,
Когда б валы, вздымаясь до небес,
Огонь небес собой бы не тушили.

Эпизод бури в фантазии не повторяется, хотя в репризной ее части использованы отдельные его элементы.

Между картиной спокойного моря и эпизодом бури находится раздел *Allegro moderato* и связанное с ним *Andante*, являющиеся экспозицией образа Просперо. Просперо — один из привлекательнейших героев Шекспира, ученый, проникший в тайны природы, повелитель духов, философ, в мировоззрении которого противоречиво сочетаются высокий гуманизм и пессимизм. Но Чайковского, видимо, не привлекал этот образ в качестве центральной фигуры симфонической фантазии. Может быть, причиной было то, что в образе Просперо преобладает «умственная», философская сторона, что, по мнению Чайковского, высказанному (в статье, напечатанной 16 декабря 1872 г., «Итальянская опера. „Гамлет“, опера Амбруаза Тома») по поводу воплощения образа Гамлета в музыке, не является благодарным условием для композитора. Так или иначе, но в «Буре» Чайковского образ Просперо не имеет такого значения, как образы Миранды и Фердинанда.

Образ Просперо связан с таинственно звучащей темой волшебства, рождающейся как бы непосредственно из эпизода спокойного моря, но основной его характеристикой служит величественная тема аккордового склада под стать благородному облику Просперо и тема заклинания стихии, являющаяся ее вариантом. Тема волшебства складывается из лаконичного тритонового мотива виолончелей и контрабасов:



Тема Просперо плагальными последованиями аккордов, переменностью лада (ля-бемоль мажор — фа минор) вносит в образ неожиданно русский характер:



Тема заклинания Просперо — величественный хорал, исполняемый медными, — вариант основной темы Просперо.

Есть несомненное сходство образа заклинания морской стихии с написанным позже заклинанием Беса из «Кузнеца Вакулы» (см. пример на стр. 338).

Нетрудно заметить общность всех элементов раздела, посвященного образу Просперо, а также их связи с предыдущим и последующим эпизодами. С картиной спокойного моря этот раздел роднят фанфарные мотивы валторн, пронизывающие его на всем протяжении, с картиной бури — изобразительные «взрывные» мотивы, пассажи, подготавливающие уменьшенный лад.

Внутренняя структура раздела и его тональное развитие указывают на стремление композитора повторностью и тональными связями укрепить форму, сделать ее более монолитной и целостной.

Тема любви, как уже говорилось, занимает главное и определяющее положение в фантазии. Именно благодаря своему широкому развитию она затмевает все другие образы и образует кульминацию в репризном разделе фантазии, вершину, к которой устремлено все предшествующее развитие.

Эпизод Миранды и Фердинанда появляется следом за эпизодом бури, он как бы возникает из красивого перехода в конце бури, когда под долгий протянутый звук валторны «подкладываются» различные красочные альтерированные аккорды, исполняемые другими валторнами и тромбонами *pianissimo*.

Тема любви принадлежит к лучшим лирическим образам в музыке Чайковского 70-х годов. Образы, близкие, но уступающие по выразительности теме любви в «Буре», есть в операх «Воевода» (дуэт I акта, тема заимствована из кантаты «К радости»), «Опричник» (ариозо Наташи «Ветры буйные»), «Ундина» (дуэт Ундины и Гульбранда), симфонической фантазии «Фатум» и т. д. Можно найти сходство этой темы с темой любви из «Ромео и Джульетты». Интересно отметить тональную и темповую общность всех этих тем: все они написаны в движении *Andante* и в многобемольных тональностях. Очевидно, эти тональности ассоциировались у Чайковского (на что могла повлиять и определенная традиция романтической музыки) с возвышенными лирико-патетическими образами любви. Тема любви в «Буре» идет в темпе *Andante*, в соль-бемоль мажоре.

Прелесть и обаяние мелодии (которую в первом проведении играют виолончели с сурдинами в самом красивом теноровом регистре) заключается в синтезе вокальности и инструментальности, характерном для тем Чайковского этого рода. Вокальность темы заключается в ее плавном движении, окружении опорных звуков соседними, декламационности ритмики; инструментальность — в непрерывности, текучести развития, в применении секвенционных построений. Основой темы любви является ее первое изложение. В экспозиционной части фантазии тема любви развита в форме трехчастного репризного построения с большим заключением. Композиционная идея заключается в постепенности развития образа, в его медленном развертывании, последовательном росте. Для этого использовано внутреннее развитие самой темы, расширение ее диапазона, регистровое расширение

оркестровыми средствами и тональное движение, благодаря которому последнее проведение темы (реприза) звучит в тональности си-бемоль мажор в более высоком и светлом регистре. Но в экспозиционной части фантазии образ любви еще не достигает такой силы и широты, которую он приобретает в репризе. И поэтому вслед за проведением темы в си-бемоль мажоре наступает длительное заключение, «иставление» темы, сопровождаемое хроматически сползающими гармониями, по словам Кюи, «очаровательными и новыми». Покачивающийся ритм, колышущаяся фактура способствует настроению томной неги, успокоению, замиранию. В особенности красивы каденционные ходы деревянных на малую септиму и повторение первого мотива темы валторной на фоне триольных фигураций скрипок.

В репризе теме любви принадлежит главная роль. Она появляется в качестве кульминационного раздела, подготовленного бурным развитием предшествующего эпизода (борьба Ариэля с Калибаном). Тема любви имеет здесь три проведения (в ля-бемоль мажоре и два раза в до мажоре). Она очень развита и расширена, оркестрована широким и многозвучным *tutti*. В особенности ярко и импозантно звучит до-мажорное проведение, в котором тему играют все струнные и все деревянные, а тромбон ведет восходящую контрапунктическую линию «навстречу» мелодии темы, а также самое последнее проведение с яркими и блестящими ходами медной группы — подлинная песня торжествующей любви, гимн счастья и радости жизни ¹³⁸:



¹³⁸ Не случайно задуман тональный план экспозиционного и репризного разделов темы любви. От мягко, бархатисто звучащего изложения в соль-бемоль мажоре движение идет вверх, к более ясному и светлому си-бемоль мажору (в экспозиции); в репризе первое проведение идет в ля-бемоль мажоре и после развития переходит в яркий солнечный до мажор, в котором образ любви получает свое наиболее сильное и утверждающее выражение.

Это проведение темы любви соответствует поэтическому признанию Фернандо в любви:

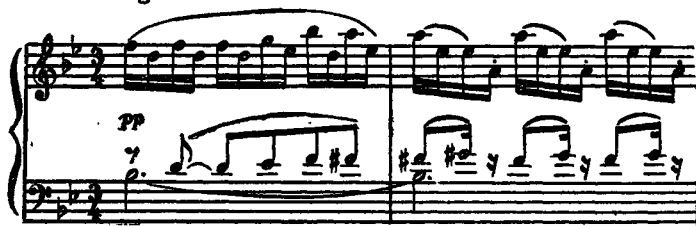
Лишь только вас я увидал, Миранда,
Невольно я вам предался вполне,
Душа моя рванулась вам навстречу,
Я сделался покорным вам рабом...
Я вас люблю любовью беспредельной,
И выше всех я в мире вас ценю.

Вдохновенную лирическую поэму любви оттеняет скерцозный эпизод (отделяющий экспозиционную часть от репризной), средняя часть фантазии — скерцо, посвященное фантастическим образам Шекспира: светлому, легкому Ариэлю и уродливому, злобному Калибану. В начале эпизода возникает образ Ариэля — шаловливого, быстро несущегося по воздуху, чтобы выполнить приказания Просперо: испугать путешественников, потерпевших крушение:

Я на корабль Алонзо вдруг напал;
То там, то здесь, на палубе, в каютах
Я зажигал отчаянье и страх,
По временам делился сам на части
И падал вдруг на многие места.

Чайковский сопоставил два контрастных мотива: летящий легкий мотив струнных и юмористически-«страшный» мотив кларнетов и фаготов. Далее к ним присоединяются быстрые «колющие» мотивы других деревянных стаккато и сухое «щелканье» струнных:

Allegro animato



Allegro animato



Внезапно в легкое скерцо врезается угловатая тема виолончелей и контрабасов с характерным скачком на большую септиму в конце:



Это Калибан — злобное и глупое отродье ведьмы Сикораксы. Энергичное столкновение острых тем Ариэля и «неповоротливого» мотива Калибана разворачивается в картину битвы Ариэля и Калибана, во время которой добрые духи, превратившись в собак, преследуют пьяниц-слуг и Калибана и загоняют их в болото. Комическая битва переходит в яркое нарастание, в котором появляются элементы темы моря; нарастание подводит к кульминации фантазии — апофеозу темы любви.

В «Буре» органично слились лирика, фантастика, величаявая героика, картины природы, юмор и гротеск. Все эти стороны нашли свое выражение в конкретном, образном тематизме. При множественности образов программы и их разнообразии композитору грозила опасность нарушить цельность фантазии, но он избежал ее благодаря концентричности формы с чертами сонатности. Важным объединяющим фактором явился тональный план произведения, в основе которого лежит развитие сферы фа минора — ля-бемоль мажора с привлечением терцовых тональностей: до мажора и ми (фа-бемоль) мажора. Роль скрепляющего элемента играют уменьшенные септаккорды; уменьшенный лад является основным контрастом по отношению к другим ладотональностям.

В «Буре» выявилось замечательное чувство целого, свойственное Чайковскому-симфонисту, проявившееся уже в Первой симфонии, «Ромео и Джульетте», Второй симфонии. Сама программа «Бури» с ее многообразием характеров была воспринята Чайковским как единая и целостная. Эту мысль подчеркивает Б. В. Асафьев, утверждая, что «композитор своим воображением громадной силы сплел шекспировские драматургические линии и образы в музыкально-эмоциональный клубок». Можно прибавить к этому, что Чайковский не только сплел в один клубок многие образы Шекспира, но и подчинил все произведение могучему чувству единения природы и человека. Буря морской стихии и весенний разлив чувства юных героев объединены, «они слиты в одном порыве — жить, жить, жить, чувствовать ритм волн, радость света и роскошь красоты и красоту расцветающей любви. Чувство природы переходит на этой стадии в раскрытие жизнеощущения действительности, в поглощение всего мимолетного и отдельного в великом цельном чувстве»¹³⁹.

¹³⁹ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV, стр. 92—93.

Второй квартет

Второй квартет фа мажор появился на свет через три года после Первого. В этом произведении выявились черты, типичные для всего инструментального творчества Чайковского первой половины 70-х годов. Чайковский создал Второй квартет в очень короткий срок — в течение декабря 1873 — января 1874 г. В письме к брату М. И. Чайковскому он писал: «Я считаю его (Второй квартет.— Н. Т.) лучшим своим сочинением; ни одна из моих вещей не вылилась у меня так легко и просто. Я написал его почти в один присест»¹⁴⁰. В другом письме (к А. И. Чайковскому) композитор сетует на Лароша, который в статье «Общая характеристика творчества Чайковского» назвал первую и вторую части квартета «сложными и изысканными, без теплоты и истинной прелести»¹⁴¹, и пишет: «Если я написал что-либо в жизни действительно прочувствованное и непосредственно излившееся из недр внутреннего я, то это именно первая часть из этого квартета»¹⁴². В одном из более поздних писем Чайковский в числе особо им любимых собственных произведений наряду с оперой «Евгений Онегин» называет Второй квартет¹⁴³.

Первое исполнение Второго квартета состоялось на домашнем музыкальном вечере у Н. Г. Рубинштейна в конце января 1874 года. По воспоминаниям Н. Д. Кашкина, квартет исполнили Ф. Лауб, И. Гржимали, Ю. Гербер и В. Фитценгаген, а среди слушателей находился А. Г. Рубинштейн, единственный из присутствовавших забраковавший новое сочинение Чайковского¹⁴⁴. Публичные исполнения Второго квартета состоялись 10 марта 1874 г. в Москве и 24 октября того же года в Петербурге¹⁴⁵. Оба раза квартет имел значительный успех и был положительно оценен пресой. В дальнейшем Второй квартет стал популярным произведением и при жизни композитора много раз исполнялся различными ансамблями.

По сравнению с Первым квартетом порядок частей во Втором квартете изменен: медленная часть находится в цикле на третьем месте, скерцо — на втором. Связь между отдельными частями цикла осуществлена несколько иначе. Если все части Первого квартета отличаются внутренней законченностью и самостоятельностью, как бы составляя различные грани общего содержания, во Втором квартете скорее можно усмотреть «сквозное» развитие, развертывание музыкально-образного содержания от начальной части

¹⁴⁰ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 372.

¹⁴¹ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2, стр. 42.

¹⁴² П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 56.

¹⁴³ «Я писал эту музыку («Кузнеца Вакулу».— Н. Т.) с любовью, с наслаждением так же как „Онегина“, Четвертую симфонию, Второй квартет» (П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 232).

¹⁴⁴ См. Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 97—98.

¹⁴⁵ В Москве квартет исполняли: Ф. Лауб, И. Гржимали, Ю. Гербер и В. Фитценгаген; в Петербурге — Л. Ауэр, И. Пиккель, И. Вейкман и К. Давыдов.

к финалу. В этом сказываются связи с принципами формообразования драматического симфонического цикла. Тематический материал всех частей Второго квартета интонационно родствен, что в какой-то мере усиливает единство сквозного развития цикла¹⁴⁶.

Образное содержание Второго квартета разбивается в любимой Чайковским сфере, сочетающей народно-жанровое и лирическое. Оба эти элемента в музыке квартета тесно слиты и взаимно влияют друг на друга. В этом Второй квартет имеет сходство с Третьей симфонией, Первым фортепьянным концертом, циклом «Времена года». Однако в некоторых особенностях образного содержания Второго квартета предвосхищается содержание будущей Четвертой симфонии (в сопоставлении жанровых и лирических образов и во взаимопроникновении народного и личного начал).

Во Втором квартете, как и в большинстве произведений этого времени, музыкальные образы проникнуты чувством любви к жизни; в настроении музыки преобладает светлое начало, несмотря на печально-элегический характер медленной части. Сравнивая содержание квартета с Четвертой симфонией, необходимо подчеркнуть разницу в масштабах выражения контраста светлого и мрачного — в симфонии этот контраст дан несравненно сильнее. И все же в какой-то мере концепция квартета подготавливает концепцию Четвертой симфонии.

Уже в самом начале квартета сопоставлены лирический и народно-жанровый элементы: нежная светлая тема главной партии, в которой ощущается лишь легкий оттенок задумчивости, сменяется жанровой «картинкой» побочной партии. В разработке Allegro тени сгущаются и меланхолическое начало проступает в главной партии все сильнее и сильнее, оно оказывает влияние на тему побочной, которая отчасти утрачивает свой «плясовой» характер и «оминоривается». Настроение главной партии подчиняет себе побочную, окрашивает и жанровый образ в лирические, «личные» тона. В репризе восстанавливается прежнее соотношение и даже усиливается контраст тем, так как здесь в побочной партии еще сильнее, чем в экспозиции, проявляется стихийно-плясовое начало.

В скерцо, казалось бы, все подчинено настроению бодрой жизнерадостности. Эта часть с ее оригинальными ритмическими эффектами, насыщенная ярко индивидуальными мелодичными темами, принадлежит к лучшим скерцо Чайковского. В ней тоже представлено народное начало (в трио), но значительно меньше выявлено начало лирическое. Однако при внимательном вслушивании в музыку скерцо можно заметить, что развитие образов не лишено лирической взволнованности и эмоционального напряжения. В разделе, разрабатывающем главную тему скерцо, выступают новые стороны образа, ощущаются тревога, печаль и даже душевное смятение. Эти настроения усилены в коде, которая подготавливает самую лирическую часть цикла — медленную.

¹⁴⁶ Расположение эскизов в черновой рукописи квартета указывает на то, что после первой части Чайковский сочинил финал, затем первый вариант медленной части, потом скерцо и вступление ко всему квартету, а после всего второй вариант медленной части, вошедший в окончательную редакцию квартета.

Andante Второго квартета заслужило мировую известность, как и Andante Первого квартета. В этой содержательной лирической музыке выявились чувства и настроения, чрезвычайно типичные для творчества Чайковского в целом. Тоска, неизбывная сердечная грусть, сменяемые стремлением победить страдание, осознание бесплодности этого желания, горечь разлада с природой (чувства, столь сильно выраженные в Четвертой симфонии) воплощены с высоким художественным совершенством в образах медленной части Второго квартета. Недаром тему крайних разделов Andante анализируют как один из самых характерных примеров мелодического стиля и лирического языка Чайковского. В третьей части квартета сосредоточена та глубоко драматическая сторона его содержания, которая составляет основу философской концепции цикла. В какой-то мере Andante квартета аналогично первой части Четвертой симфонии (и здесь и там мучительное стремление вырваться из-под гнета тоски и отчаяния, вызванных сознанием тяжести жизненной борьбы). Конечно, в симфонии эти чувства выражены в иных масштабах, меняющих самый характер музыки, но как побочная партия в симфонии, так средняя часть Andante квартета противопоставлена первым ее темам как образ окружающего прекрасного мира.

Цикл квартета завершается жизнерадостным финалом, в музыке которого нет ни одной тени; все в ней сияет неподдельным весельем, бодростью, влюбленностью в жизнь. Ясно ощущается, что эта безоблачная, временами задорная музыка написана молодым человеком, полным сил, надежд и упований на будущее, которое (несмотря на временные приступы тоски и неудовлетворенности жизнью) представляется радостным и счастливым. Можно и здесь провести относительную параллель с финалом Четвертой симфонии, в котором центральное значение получит образ народа, носителя силы жизни, так как народно-жанровое начало преобладает и в финале квартета. Конечно, в нем нет той сложной, насыщенной драматизмом коллизии, на которой основан финал симфонии, но это вполне понятно: автор квартета в начале 1874 года не прошел еще через душевную муку последующих трех лет. Нет в квартете глубины философской концепции симфонии, но и к музыке квартета в целом можно применить вывод, сделанный композитором в симфонии «Жить все-таки можно!» с поправкой: «Не только жить можно, но жизнь прекрасна!».



Сложность и многогранность содержания Второго квартета потребовала иных средств музыкального языка, чем в Первом квартете. По сравнению с этим более ранним произведением, Второй квартет поражает развернутостью формы, мастерством развития, монументальностью разработки. Здесь можно говорить о подлинно симфоническом методе, примененном в области камерной музыки. Симфонизм квартета проявляется в великолепной логике формообразования частей, в их взаимных связях, в мастерстве полифонического развития. Здесь много интересных и выразительных тем, которые подвергаются постепенному изменению и превращению. Можно говорить о своеобразной «лейтинтонации» квартета, проявляющейся почти во всех его темах. Это характерная для Чайковского попевка, нисходящая

от II ступени лада к I. Впервые она выступает в конце медленной интродукции первой части, в импровизационных речитативах первой скрипки. Эта интонация появляется в теме главной партии первой части и в темах других частей, иногда незаметно, как бы замаскированно, выявляясь лишь в последующем развитии (пример такого использования можно отметить в скерцо), а иногда становясь основой темы (в медленной части).

Также большое значение в ряде тем имеет квартовая интонация в различных вариантах, придающая им активный, устремленный характер. На квартовой попевке основан первый мотив главной партии первой части, квартовая интонация играет важную роль в побочной партии; развертывание скорбной мелодии *Andante* основано на мотивах нисходящих кварт (чистых и увеличенных), в главной партии финала именно квартовая интонация придает образу энергически задорный характер, который составляет ее основную черту.

Но не только интонационно-мотивное родство объединяет части цикла, композитор воспользовался здесь и приемами лейтритма. Характерная ритмическая фигурка из двух шестнадцатых и восьмой, слигванной с последующей группой из двух восьмых,



встречается во мно-

гих местах квартета. Она служит ритмической основой темы главной партии. Ее вариант играет существенную роль в побочной партии первой части; близка ей ритмическая организация темы трио скерцо, родственна ей и главная тема скерцо. Она же проходит в среднем разделе *Andante* и является одной из характерных ритмических ячеек главной темы финала.

В связи с вопросом о единстве цикла квартета можно говорить об «образных репризах на расстоянии». Мы имеем в виду общность медленного вступления к квартету со вступительной темой *Andante*. И там и здесь возникает глубоко выразительный, обращенный в глубь души мотив-вопрос, насыщенный сдерживаемым внутренним напряжением. В интродукции — это наслаиваемые секунды, образующие гармонию терцквартаккорда VII ступени си-бемоль мажора с пониженной терцией (или задержанием к терцовому тону), разрешающуюся в тонический секстаккорд:

Adagio



Вступление *Andante* построено на «говорящем» мотиве, гармонизованном аккордами субдоминантовой группы фа минора с остановкой на аккорде с увеличенной секстой (на VI ступени):

Andante ma non tanto

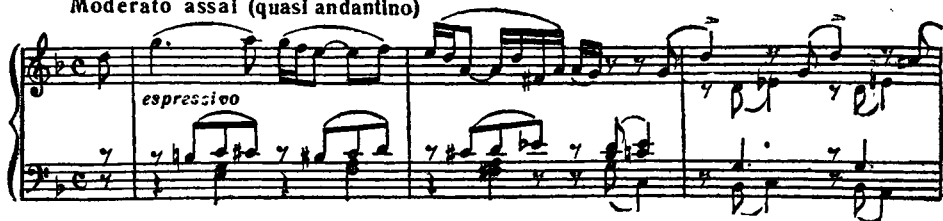


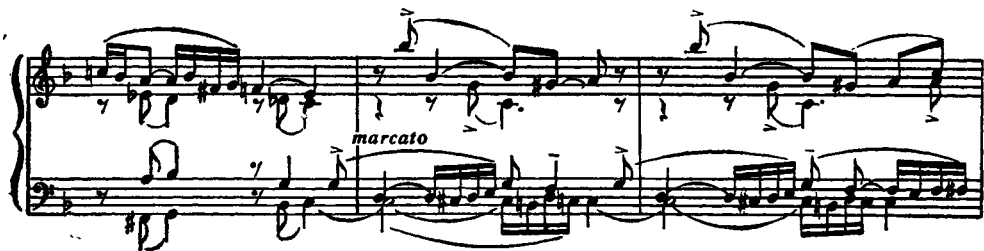
Эти образы роднит общая им обоим внешняя статика при внутренней напряженности.

Тематизм Второго квартета условно можно разделить на три группы: темы лирические, темы народно-жанровые и темы подвижного моторного характера. К первой группе относится тема интродукции, в которой, кроме вступительного мотива (о нем шла речь выше), есть выразительная фраза — восходящий квинтовый ход с последующим хроматическим заполнением, а также декламационные речитативы первой скрипки (первоначально Чайковский написал интродукцию тоном выше, чем в окончательной редакции; есть некоторые изменения и в самом интонационном строении темы, но незначительные). К группе лирических тем относится и нежная мелодия главной партии — типичная для Чайковского этих лет тема, образующаяся из искренних, сердечно-теплых интонаций декламационно-инструментального характера. Она не приводит к большому эмоциональному подъему, это тихая скромная мелодия, не претендующая на страстность высказывания. Мягкость и некоторую меланхоличность этой мелодии придает своеобразная гармонизация: тема идет в фа мажоре, но длительная опора на глубокую субдоминантовую сферу (II ступень и ее субдоминанта в тактах 2—3), элементы параллельного минора вносят ладовую неопределенность; последующий органнй пункт на доминанте вносит ясность. Во втором разделе темы меланхолический оттенок усилен благодаря мелодическому варианту основного мотива, развитой в восходящем направлении секвенции, вливающейся в новое кульминационное проведение октавой выше первого (первая и вторая скрипки в октаву).

Уже начиная с интродукции, Чайковский широко использует полифоническую фактуру музыкальной ткани. В главной партии самостоятельность голосов выявлена очень ясно; в то же время все мелодические элементы партий отдельных инструментов подчинены общему замыслу и участвуют в создании единого образа:

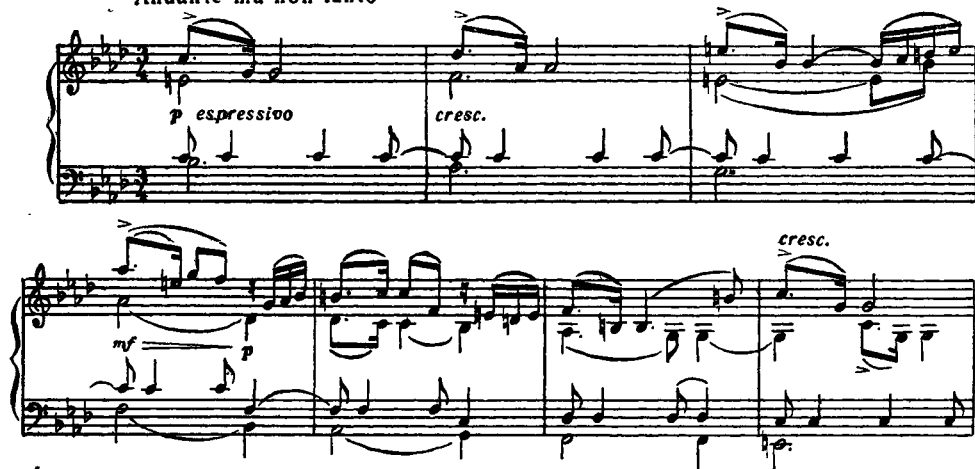
Moderato assai (quasi andantino)





К сфере чистого лиризма принадлежат обе темы *Andante*. Первая из них была неоднократно описана как типичная мелодия Чайковского¹⁴⁷. Поэтому мы ограничимся лишь общей ее характеристикой. Эта тема воплощает в себе единство декламационного и инструментально-кантиленного начал. К ней подходит определение «говорящая мелодия». В основу темы положен нисходящий квартовый мотив страстно-скорбного вопроса. Особенностью изложения мелодии служит ее «бесконечность»; воспросительные интонации наслаиваются одна на другую, становясь все более эмоциональными, но ответа на них нет, и окончание первого предложения вливается в оепризу этих же фраз-вопросов:

Andante ma non tanto



Лишь в средней части экспозиции темы, идущей в ля-бемоль мажоре и развивающей те же квартовые мотивы, можно говорить о кульминации страстной и скорбной музыкальной речи. Ею служит диалог второй скрипки и альта с внезапным поворотом в до мажор. Характер этой музыки отчасти предвосхищает патетическую кульминацию в сцене Германа и Лизы во второй картине оперы «Пиковая дама»:

¹⁴⁷ См. Л. М а з е л ь. О мелодии. М., 1952, стр. 258—260

[Andante ma non tanto]



В репризе экспозиционного изложения темы еще более выявлена страстная тоска; вопросительный квартетный мотив переходит в горестные восклицания, завершающиеся инструментальным речитативом. Развитие этой выразительнейшей мелодии создает настроение души, в котором стремление преодолеть страдание, вырваться из мглы сердечного томления сменяется печальным чувством разочарования.

Все элементы музыкальной речи способствуют выражению основного настроения. Особо нужно сказать о фактуре темы, столь отличной от фактуры главной партии первой части, но не выдержанной в обычном для такого рода тем изложении сольной мелодии скрипки с аккомпанементом. Вначале тема идет как сольная мелодия с сопровождением, но уже второе предложение обогащено канонической имитацией у второй скрипки, которая играет тему, отставая от первой на одну четверть; это вносит ощущение пространственности, глубины мелодии, ее внутреннего роста. Метод канонической и свободной имитации применен и в дальнейшем, в ля-бемоль-мажорном разделе и в особенности в репризе всей первой части формы, где идет канон скрипок на фоне подвижных фигураций альты и виолончели. Невольно вспоминается сходная фактура третьей части Второго квартета Бородина, известного «Ноктюрна», в котором (правда, с совершенно другим значением и в другом образном содержании) композитор широко применил канонические дуэты инструментов квартета.

Тема средней части Andante Чайковского, контрастная первой, не обладает столь сильной лирической выразительностью. Она более спокойна, более объективна. Можно предположить, что здесь отражены прекрасные образы природы. Это — плавная, спокойная, поступенно восходящая мелодия, в которой подъем, подчеркнутый ритмом, уравнивается нисходящим парящим движением. Прелесть и обаяние этого эпизода — в контрастности звучания светлого мажора, в обволакивающим мелодию красивым воздуш-

ном фоне, в сочетании искреннего порыва и покоя. Средняя часть *Andante*, полная светлых и жизнелюбивых чувств, вносит значительный контраст в музыку и обогащает настроение:

[*Andante ma non tanto*], *Pochissimo più mosso*



Andante, вошедшее в окончательную редакцию квартета, является вторым вариантом, написанным композитором уже после создания эскизов всех частей. Первый вариант *Andante* был также основан на контрасте двух тем, причем тема средней части не была изменена Чайковским. Он заменил только первую тему, вероятно, придя к заключению, что она недостаточно выразительна, и сочинил новую, описанную выше. Первоначальный вариант первого раздела значительно уступает второй редакции. Тема написана в том же скорбном характере и основана на интонациях, полных печали и задумчивости. Однако в ней нет той декламационной выразительности, нет того сочетания грусти и страстности, которые так пленяют в окончательном варианте.

Приводим эскиз темы первого варианта *Andante*:



Вторая группа тем квартета относится к области народного жанра, однако здесь народно-жанровое начало проникнуто лирическим чувством. Это

меньше относится к побочной партии первой части — образу народной пляски. Тема эта написана в характерном для русской плясовой песни миксолидийском ладу; она легко делится на две пары одинаковых мотивов удалого плясового характера:

Moderato assai

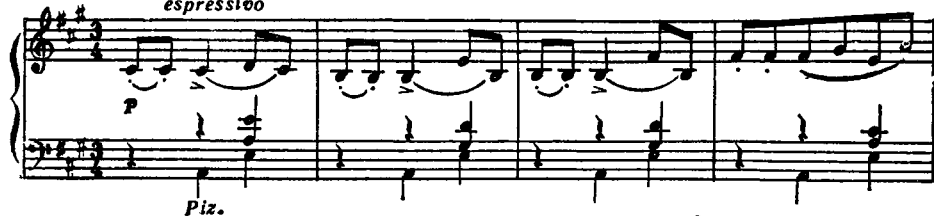


Народный характер образа, уже чувствующийся в первом изложении побочной партии, особенно рельефно выступает при последующих проведениях, в которых партии нижних голосов (тему играют скрипки) имитируют звучание народных струнных инструментов — балалаек и домр. В особенности весело, с молодецким задором звучит побочная партия в репризе *Allegro* в главной тональности и на тоническом органном пункте.

Глубокая органичная связь с народными напевами ощущается и в теме трио скерцо — мелодии, в которой слиты песенное и плясовое начала. Трудно найти прямую аналогию этой теме в народном творчестве, но она родственна народным плясовым песням по целому ряду признаков; большое значение повторяющихся звуков в мотивах ямбического строения, скрытый голос, неуклонно поднимающийся по тетраходу мажорной гаммы вверх, четкая единая ритмическая формула, вариационный характер развития:

[Allegro giusto]. L'istesso tempo

espressivo



Первоначально Чайковский хотел построить трио скерцо на теме в движении мазурки, но потом зачеркнул эскиз и заменил его мелодией народного характера. Приводим эскиз первого варианта темы трио:



В другом характере написана побочная партия финала — мелодия, широко распевная и ясная, несколько напоминающая будущую тему побочной партии из финала Первого фортепьянного концерта. В интонациях темы ощущается сходство с мелодичными свадебными русскими песнями:

Allegro con moto



Третья группа тем Второго квартета состоит из образов движения, игры, стремительного порыва. К ней относится прелестная, грациозная тема скерцо с ее причудливым метрическим и ритмическим строением, в котором единицей служит сложный такт из семи долей с разделением: 2+2+3:

Allegro giusto





К этой же группе можно отнести главную тему финала, упругую, энергичную мелодию, объединяющую ритмику болеро и характер русской пляски. Тема эта играет огромную роль в финале, в репризе она становится основой большого фугато, в котором применены разнообразные полифонические приемы. Именно благодаря активности темы, ее развитию, финал квартета приобретает подлинно симфонический размах.

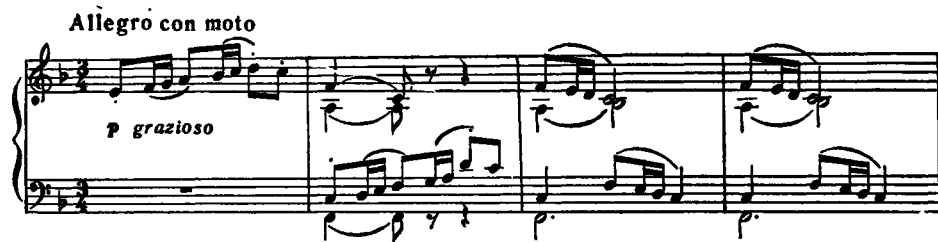
Тема финала была найдена Чайковским не сразу. Окончательному варианту предшествовало несколько эскизов, близких по характеру окончательной редакции, но менее ярких. В приводимых нами примерах последовательно раскрываются поиски композитора; можно видеть как постепенно открystalлизовывался образ энергичной главной партии финала в окончательной редакции ¹⁴⁸:



¹⁴⁸ Первый из них по характеру музыки мог бы предназначаться не только для финала, а и для скерцо.



Окончательная редакция:





Второй квартет ознаменовал собой замечательные достижения Чайковского в мастерстве формообразования. Первая часть — образец единства и цельности; в особенности замечательно подготовляются элементы будущей темы в «недрах» предшествующего музыкального материала. Остроумная, ритмически прихотливая, плясовая побочная партия задолго до своего первого изложения готовится в связующем построении, где появляются характерные для нее синкопированные ритмы и ряд мелодических интонаций. Замечательны органические изменения этой темы в разработке Allegro под воздействием главной партии и постепенная подготовка репризы. В скерцо надо особо отметить родство ритмического и мотивного строения главной темы и темы трио, по образному характеру отличных друг от друга, хотя и относящихся к области шутки, юмора, игры.

Об органичности развития Andante уже была речь. Однако хотелось бы обратить внимание на то новое, что появилось в принципах формообразования этой части. Мы уже говорили, что основной контраст Andante возникает в результате противопоставления декламационной мелодии первой части парящей теме среднего раздела. Но в строении самой главной темы есть внутренних контраст. Это контраст строгого, несколько статичного вступления и «говорящей» темы. Чайковский пользуется внутренним контрастом с тонким чутьем мастера-драматурга. Тема вступления проходит в Andante неоднократно и всегда без изменений, как некий роковой символ, и приобретает характер рефрена. Обрамляя первую часть Andante, эта тема появляется после проведения светлой средней части, и здесь она звучит почти трагично, как некое Memento mori, поражающее сознание человека в минуту радости и счастья. Тема вступления есть и в конце Andante перед кодой.

Чайковский написал в Andante замечательную коду, обобщающую предшествующее содержание музыки. Мрачно звучащее на струне «соль» у скрипки «прощание» с квартетной темой-вопросом приобретает здесь трагический оттенок, благодаря внутренней обостренности образа. Это подчеркнуто введением скорбной гармонии II низкой в миноре, которая окрашивает основной мотив-вопрос. Элегично звучит светлая тема средней части, перенесенная теперь в минор; все заканчивается как бы тихим горестным шепотом. Хотя Andante написано в сложной трехчастной форме, в нем отразился принцип сонатности с противопоставлением тем, их внутренним обострением и обобщением — тональным и ладовым — в конце.

Финал выделяется среди произведений Чайковского этих лет монументальностью, развитостью формы. Он написан в виде рондо-сонаты, но с

явным преобладанием сонатного принципа, с замечательными разработочными эпизодами. Удачна идея композитора сочетать гомофонные формы финала с полифоническими приемами развития; это привело к активизации музыки и превратило репризу побочной партии финала (следующую за большим фугированным эпизодом) в величавую кульминацию. Несмотря на кажущуюся «легковесность» тематического материала финала, развитие его с подлинно симфоническим размахом превратило финал в яркое и многоцветное полотно, картину, претворившую впечатления окружающей жизни в оригинальные и живые музыкальные образы.

Созданием Второго квартета Чайковский в области камерно-ансамблевой музыки вышел на путь симфонизации квартета, превращения его в маленькую камерную симфонию. Если Первый квартет можно сравнить с лирическим дневником художника-поэта, в котором впечатления и чувства выражены в музыкальных образах попросту, без желания создать единую развернутую концепцию целого, то Второй квартет — это цикл, обладающий одновременно чертами лирического дневника и многообразной повести, в которой автор не только передал свои наблюдения, но и создал широкие обобщения.

„Кузнец Вакула“

После «Опричника», законченного весной 1872 г., Чайковский в течение двух лет не обращался к оперному жанру. Занятый сочинением Второй симфонии, а затем музыки к «Снегурочке» и «Буря», он не помышлял об опере. Длительная подготовка к постановке «Опричника» на петербургской сцене мешала думать о новом оперном произведении. Но после премьеры «Опричника», разочаровавшись в своем сочинении, Чайковский решил участвовать в конкурсе, объявленном Русским музыкальным обществом. Еще в мае 1873 г. он высказал интересные мысли об условиях этого конкурса в письме к князю Оболенскому, вице-президенту РМО¹⁴⁹. Целью конкурса было сочинение оперы на сюжет «Ночи перед Рождеством» Гоголя по либретто Я. П. Полонского, которое было заказано незадолго до смерти А. Н. Серовым для проектировавшейся оперы.

М. И. Чайковский сообщает, что, ознакомившись с либретто весной 1874 г., Чайковский, сперва не собиравшийся¹⁵⁰ участвовать в конкурсе, «пленился им до крайности». «Новизна колорита, оригинальность и разнообразие музыкальных задач, прекрасные стихи и глубокая поэзия гоголевской сказки пленили воображение Петра Ильича настолько, что его неудержимо потянуло написать музыку этой оперы»¹⁵¹. Сразу же увлекшись сю-

¹⁴⁹ Еще до объявления условий конкурса дирекция РМО, желая узнать мнение музыкальной общественности, разослала ряду видных музыкантов проект условий с просьбой сообщить свое мнение.

¹⁵⁰ Однако в письме к Д. А. Оболенскому Чайковский говорит о себе как о возможном участнике конкурса. См. П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 308.

¹⁵¹ М. Чайковский Жизнь Петра Ильича Чайковского. т. I, стр. 438—439.

жетом, композитор после весенних экзаменов в консерватории принялся за сочинение оперы «Кузнец Вакула». Чтобы иметь возможность сосредоточиться, он 1 июня уехал из Москвы в имение Н. Д. Кондратьева Низы. Там то в течение полутора месяцев была написана вчерне вся опера. Инструментировать ее Чайковский уехал в Усово. Менее чем в трехмесячный срок — 21 августа была закончена партитура оперы в трех действиях и восьми картинах. Увертюру Чайковский сочинил несколько позже, уже в Москве¹⁵².

Вдохновенный творческий труд Чайковского над «Кузнецом Вакулой» свидетельствует об огромной увлеченности композитора сюжетом. Впрочем, Чайковский спешил еще и потому, что по рассеянности считал сроком подачи сочинения 1 января 1875 г., тогда как в действительности было назначено 1 августа 1875 г. М. И. Чайковский пишет, что композитор был страшно раздосадован отсрочкой, заставившей его ждать длительный срок (в случае успеха) постановки оперы. Он даже попытался обратиться в дирекцию театра с просьбой поставить его оперу до конкурса, но его предложение было отклонено.

Конкурсная комиссия, состоявшая из петербургских музыкантов, в числе которых были Э. Ф. Направник и Н. А. Римский-Корсаков, рассмотрев представленные оперы, присудила первую премию в 1500 рублей сочинению под девизом «*Ars longa, vita brevis*», как единственному, отвечающему высоким требованиям конкурса. Это была опера Чайковского. О результатах конкурса и присуждении премии Чайковскому было объявлено в газетах. Вторая премия не была присуждена вовсе, так как все остальные оперы оказались очень слабыми. Опера Чайковского была принята к постановке на сцене петербургского Марининского театра. Однако премьера ее состоялась только в 1876 г. Еще до постановки вышел в свет клавирауссуг оперы, напечатанный издательством П. И. Юргенсона в начале апреля 1876 г. На это издание появилась рецензия Галера, отрицательно охарактеризовавшего оперу; это произвело на Чайковского настолько скверное впечатление, что он решил с тех пор не выпускать из печати своих опер до того, как они пойдут на сцену.

В осеннем сезоне 1876 г. в петербургском Марининском театре оперу Чайковского начали готовить к постановке. Ее готовили очень тщательно под руководством Э. Ф. Направника. Роли были распределены следующим образом: партию Вакулы исполнял Ф. Комиссаржевский, Оксаны — В. Рааб. Солохи — А. Бичурина, Беса — И. Мельников, Головы — И. Петров, Школьного учителя — Н. Энде (фон Дервиз), Светлейшего — Ф. Стравинский, Чуба — И. Матчинский. Декорации М. Бочарова и М. Шишкова. Опера прошла в первый раз 24 ноября 1876 г. Первое представление имело средний успех, несмотря на хороший состав исполнителей и отличную подготовку спектакля. М. И. Чайковский, правда, отмечает, что не все исполнители подходили к своим ролям, в частности «изящный Комиссаржевский был слишком джентльменом для простецкой фигуры кузнеца, г-жа Рааб,

¹⁵² Увертюра к «Кузнецу Вакуле» под названием «Увертюра к неоконченной комической опере» была исполнена в концерте Московского отделения РМО под управлением Н. Г. Рубинштейна 22 ноября 1874 г.

иностранка по происхождению, слишком салонна для крестьянки, высокодаровитый Мельников слишком грузен и мощен для юркого Беса»¹⁵³.

Сам композитор остался недоволен только Оксаной — Рааб; остальные ему нравились; «Солоха (Бичурина) — была превосходна. Бес тоже весьма хорош, — писал он С. И. Танееву в письме от 2 декабря 1876 г., — Вакула лишен голоса, но пел с большим увлечением. Дьяк (Энде) бесподобен»¹⁵⁴.

И все же опера не оправдала надежд, которые возлагал Чайковский на любимейшее свое детище. Болезненно преувеличивая неуспех «Вакулы», он в цитированном письме к Танееву писал: «...„Вакула“ торжественно провалился. Первые два действия прошли среди гробового молчания, за исключением увертюры и первого дуэта, которым аплодировали. В сцене Головы и особенно дьяка много смеялись, но не аплодировали и никого не вызывали. После третьего и четвертого действия (третье разделили на два) меня по много раз вызывали, но при сильном шикании значительной части публики.. Не скрою, что я сильно потрясен и обескуражен». «...в неуспехе оперы виноват я. Она слишком запружена подробностями, слишком густо инструментована, слишком бедна голосовыми эффектами... Стиль „Вакулы“ совсем не оперный: нет ширины и размаха»¹⁵⁵.

Картина, нарисованная огорченным композитором, не совсем соответствовала действительности. Н. Д. Кашкин вспоминает другое: «Театр был совершенно полон, и „Кузнец Вакула“ имел успех очень шумный, композитора вызывали множество раз...»¹⁵⁶. Опера удержалась в репертуаре театра до 1879 г. В сезоне 1878/79 г. Чайковский внес (вероятно, по совету Направника) кое-какие изменения и сократил некоторые места¹⁵⁷.

Постановка «Кузнеца Вакулы» вызвала множество статей и рецензий, из которых наиболее детальный разбор новой оперы содержали статьи Г. Лароша и Ц. Кюи. Оба критика в общем положительно оценили музыку Чайковского, но сочли ее «не оперной», т. е. отказали автору в мастерстве драматурга. Ларош писал, что «в музыке „Вакулы“ щедрою рукою разбросаны прекрасные мелодии, полные настроения и благородного изящества, хотя, к сожалению, более или менее запечатленные тою одностороннею манерою, в которую так рано спешит замкнуться даровитый мастер. Еще более в нем тех прекрасных гармонических последований, в которых густота и многозначительность аккордов никогда не затемняют прозрачности голосоведения и благородства модуляционной линии». Но при этом Ларош прибавил, что «отсутствие сценического чувства в композиторе вас охлаждает, хотя вы продолжаете в то же время чувствовать красоту музыкальных мыслей и их развитие, независимо от драмы»¹⁵⁸.

¹⁵³ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 508.

¹⁵⁴ П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 11.

¹⁵⁵ Там же.

¹⁵⁶ Н. Д. Кашкин. Избранные статьи о П. И. Чайковском. М., 1954, стр. 65.

¹⁵⁷ См. письмо П. И. Чайковского Э. Ф. Направнику от 7 ноября 1878 г. (Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Л., 1959, стр. 103—105).

¹⁵⁸ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 129.

Ц. Кюи признал музыку новой оперы Чайковского «почти сплошь красивой и благородной как в тематическом, так и в гармоническом отношении... В ней есть прелестные места, способные доставить живейшее удовольствие, если бы певцы замолчали, играл бы один оркестр только, а зрители перестали смотреть на сцену. Но с певцами, с текстом на сцене почти все пропадает. И то, и другое, и третье — это соль, которую Чайковский обильно всыпал в варенье»¹⁵⁹.

Другие статьи на разные лады перепевали основную мысль статей Лароша и Кюи, отказывая Чайковскому в способностях композитора-драматурга; большинство хвалило симфоническую часть оперы и порицало вокальную. Постепенно сам композитор проникся идеей о «неоперности» «Кузнеца Вакулы». Горячо любя свою музыку к этой опере, Чайковский задался мыслью проанализировать, в чем же состоят его ошибки с точки зрения оперной драматургии, и пришел к выводу, что преобладание эпизодов с развитой фактурой оркестрового сопровождения в момент диалогов действующих лиц затрудняет восприятие слушателей. В 1878 г., т. е. через два года после премьеры, Чайковский дал критический детальный разбор «Вакулы» в письме к Н. Ф. фон Мекк от 30 октября 1878 г.¹⁶⁰

Но строгая критика композитора, данная своему произведению, не влияла на его отношение к «Вакуле». Чайковский до конца жизни считал «Вакулу» одним из лучших своих созданий. «Я все-таки ставлю его («Кузнеца Вакулу». — Н. Т.) в первом ряду между своими вещами. Я писал эту музыку с любовью, с наслаждением, так же как „Онегина“, Четвертую симфонию, Второй квартет», — писал композитор Н. Ф. фон Мекк¹⁶¹. Желание улучшить «Вакулу» привело композитора к созданию второй редакции оперы, осуществленной им в 1885 г. и названной «Черевички».

Лирико-комическая опера на сюжет Гоголя была следующей ступенью в процессе овладения мастерством оперного композитора. При сравнении «Кузнеца Вакулы» с «Опричником» легко заметить большее совершенство музыкальной драматургии — результат плодотворного развития принципов, найденных в первых оперных опытах. В «Вакуле» ясно выступает единство музыкального развития, совмещающееся с контрастным воплощением различных сторон сюжета, непрерывность симфонического развертывания, мастерское построение крупных оперных форм (в частности, народно-массовых сцен), последовательность и логика развития лирических образов, острота, лаконизм и конкретность характеристик второстепенных действующих лиц.

На этот раз композитор имел дело с первоклассным по художественному достоинству литературным первоисточником. Повесть «Ночь перед Рождеством», входящая в «Вечера на хуторе близ Диканьки», выделяется среди

¹⁵⁹ *** Ц. Кюи]. Музыкальные заметки. «Кузнец Вакула», опера г. Чайковского. «С.-Петербургские ведомости», 30 ноября 1876 г.

¹⁶⁰ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 467.

¹⁶¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 232.

других повестей этого цикла замечательно искусным слиянием разнообразных элементов: поэтической лирики, комизма, фантастики, преломленной в народно-юмористическом плане, приключенческой романтики. Либретто Я. П. Полонского, которое послужило основой оперы Чайковского, не использует всех мотивов повести Гоголя, но берет основные моменты. В построении либретто отразилось желание автора придать сюжету большую оперную специфику путем замены комичной, но не очень благодарной для музыки сцены у Пацюка фантастической сценой Лешего и русалок на берегу замерзшей реки; несколько сокращены детали комической интриги взаимоотношений поклонников Солохи, расширены сцены в Петербурге.

М. И. Чайковский пишет, что либретто «Вакулы» отличается обилием различных эпизодов, и именно это-то и нравилось композитору; он указывает, что пресса упрекала оперу в пестроте, но, признавая некоторую справедливость упреков, подчеркивает, что не будь этой пестроты, Чайковский не пленился бы так сюжетом «Вакулы»¹⁶².

Это свидетельство как будто бы идет вразрез с постоянной заботой Чайковского об единстве как обязательном условии хорошего оперного сюжета, о доминировании в нем одного какого-либо сильного чувства или страсти. Однако противоречие это только кажущееся, поскольку различные и контрастные стороны сюжета «Вакулы» объединены линией развития образа главного лирического героя — самого Вакулы.

Могучим средством музыкального единства оперы служит взаимосвязь всех отдельных элементов музыки, пронизанность музыки украинской народной песенностью от начала до конца. Как правильно отмечает исследователь творчества Чайковского украинский музыковед Г. А. Тюменева, «ароматом украинской песенности проникнута каждая сцена, каждая страница оперы. Непередаваемо тонко Чайковский воплотил в ней стиль разнообразных по своему характеру народных песен-колядок, исторических, лирических, шуточных. Именно здесь наиболее полно выразилась любовь композитора к народному говору и вообще к украинскому элементу, о чем он так тепло писал в своих письмах с Украины»¹⁶³.

Как уже неоднократно говорилось, Чайковский прекрасно знал украинскую народную музыку и использовал ее интонации не только в опере, но и в инструментальных произведениях. В «Вакуле» сам сюжет требовал украинского музыкального колорита. Подлинных украинских песен в опере не так уж много, но композитор и не ставил своей задачей написать музыку на подлинных народных темах. Его собственный тематизм тесно связан с украинским мелосом, жанры украинского песенного творчества оказали воздействие на оперные формы «Вакулы». Можно указать на ряд примеров такого рода: характеристика комических персонажей Солохи и Бесаритами гопака и шуточных песен, характеристика Чуба и Головы чумацкими песнями, Оксаны — лирической песней, Вакулы — песней-романсом, жанром, популярным в украинском фольклоре; обрисовка народа колядками разного типа, парубков — удалым плясывым напевом и т. п. Тембровая

¹⁶² См. М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 443.

¹⁶³ Г. Тюменева. Чайковські і Україна, Київ, 1955, стр. 18.

характеристика ряда эпизодов (например, тема кобзарей в увертюре и финале оперы) указывает на влияние народно-украинского творчества на инструментальные эпизоды оперы.

Характерная черта музыкальной драматургии «Кузнеца Вакулы» — многоплановость музыки. Большое значение приобретает лирическая сторона сюжета, воплощенная во взаимоотношениях Вакулы и Оксаны, которым полностью посвящены вторая и большая часть четвертой картины оперы. Вторую важную сторону «Кузнеца Вакулы» составляют народные сцены, развитые приемами драматургии, примененными композитором в «Опричнике». Новым в оперном творчестве Чайковского является комическое начало, воплощенное в типах поклонников Солохи, а также в полусказочных образах самой Солохи и Беса. Народносказочный элемент в опере дан в двух аспектах: с одной стороны, образы Солохи и Беса, выдержанные в комико-бытовом характере, с другой — Леший и русалки, охарактеризованные лирико-фантастической музыкой.

В опере также представлена своеобразная музыкальная сфера, связанная с изображением дворцовой жизни в Петербурге. Сцены во дворце — тонкая стилизация музыкального придворного быта XVIII в. Все эти различные перечисленные грани сюжета нашли оригинальное воплощение в музыке.

Многое сближает «Кузнеца Вакулу» с последующими оперными произведениями Чайковского. Здесь композитор впервые придал столь большое значение чисто лирической теме сюжета — любви Оксаны и Вакулы. В своей следующей опере «Евгений Онегин» композитор раскроет во всей сложности и многогранности процесс душевной жизни своих героев.

Вместе с тем народные сцены «Кузнеца Вакулы» предвосхищают такие оперы, как «Мазепа» и особенно «Чародейка», где жизнь героев сплетена с жизнью народа. Сцены, стилизующие музыку XVIII в., — предшественницы аналогичных эпизодов в опере «Пиковая дама».

В «Кузнеце Вакуле» Чайковский, несмотря на некоторые просчеты, известные им впоследствии с излишней строгостью к самому себе, развил метод оперного симфонизма, зародившийся в «Опричнике». Он широко применил лейтмотивность как одно из средств объединения музыкального развития; создал контрастное строение больших оперных сцен, пронизав их вариационностью. Большое значение композитор придал в опере приему репризы, особенно эффективно он применен в сцене Оксаны и Вакулы во второй картине и в народной сцене четвертой картины. Чайковский, по сравнению с «Опричником», усилил здесь роль инструментально-симфонического начала, взаимодействующего с вокальным. Последнее качество музыки «Вакулы» оказалось, по мнению критиков, чрезмерно выпирающим. Создавая новую редакцию оперы, Чайковский в ряде эпизодов заменил насыщенную тематизмом оркестровую партию более прозрачной фактурой.

Музыкальная драматургия «Кузнеца Вакулы» подчинена принципу сквозного действия. Сцены свободного строения включают в себя более или менее законченные (с точки зрения музыкальной формы) эпизоды, как например, ариозо Вакулы, хор-колядка и т. п.

В письме, адресованном Оболенскому, композитор выразил мнение, что авторам будущих конкурсных опер следует предоставить полную свободу

в выборе типа драматургии. Для своего произведения он избрал род драматургии, еще им не испробованный, так как предыдущие его оперы были написаны в классической форме, включающей традиционные оперные формы арии, дуэта, квартета и т. п.

Выбор драматургии сквозного действия, вероятно, был связан не только с самим жанром «Вакулы» как лирико-комической оперы, требующей особой живости и быстроты действия, но и с повысившимся требованием оперного реализма у Чайковского.

Опера «Кузнец Вакула» обладает стройностью форм и логикой развития. В первой редакции Чайковский создал трехактную форму и разделил акты на картины, идущие друг за другом без перерыва. В первый акт входят две картины: на улице Диканьки (проказы Беса, похищающего месяц) и в избе Чуба. Между ними идет оркестровый эпизод вьюги; музыкальное развитие темы вьюги непосредственно подводит к большой арии Оксаны, за которой следует сцена-диалог Вакулы и Оксаны. Во втором акте также две картины: в избе Солохи (сцена с поклонниками) и на улице (колядки парубков и девушек). Эти картины разделены. В третий акт входили четыре короткие картины: на берегу реки, в приемной Потемкина, в балльном зале дворца и на площади Диканьки. При постановке оперы последнюю картину отделили в качестве самостоятельного четвертого акта.

Сценическое действие «Вакулы» можно изобразить в виде следующей схемы:

Ком. и фант. элем.	Лир. элем.	Ком. и лир. элем.	Нар. и лир. элем.	Фант. элем.	Стилиз. муз. XVIII в.	Ком., нар. лир. элем.
1 к.	2 к.	3 к.	4 к.	5 к.	6—7 к.	8 к.

В этой схеме отражено взаимодействие различных музыкальных элементов: I акт построен на контрасте комико-фантастического и лирического; тот же контраст во II акте усложняется внедрением нового, очень существенного компонента: музыки народных сцен. Но во II акте противопоставление различных музыкальных характеров постепенно сменяется их взаимопроникновением. III акт, в котором вводится новое (и в сцене у реки и в петербургских сценах), заканчивается восьмой картиной, обобщающей все главные линии. Шестая и седьмая картины (в Петербурге) служат своеобразным интермеццо, но и в них наряду с новым музыкальным характером — стилизацией в духе XVIII в. — в плясках развит народный элемент.

Музыкально-тематическое и тональное развитие укрепляет единство оперной формы. Чайковский неоднократно обращается к приему «репризы на дальнем расстоянии». Например, увертюра, открывающая оперу, основана на темах, имеющих большое значение в дальнейшем: вступление к сонатному *allegro* увертюры включает в себя тему Оксаны и тему кобзарей; сонатное *allegro* в качестве главной партии имеет тему Беса, а побочной — тему Вакулы. Увертюра заканчивается репризой темы кобзарей, которая завершает и всю оперу. Первая тема Оксаны использована в ее арии второй картины. Тема главной партии (проказы Беса) проходит в комической пляске Беса и Солохи в третьей картине. Тема побочной партии является основной характеристикой Вакулы, она звучит во 2-й, 3-й, 4-й и 8-й карти-

нах, объединяя развитие музыкального образа главного героя. В первой картине оперы важное значение приобретает тема песни-дуэта Солохи и Беса «Оседлаю помело», на которой потом построен эпизод их полета по небу; эта тема повторяется в сцене полета Вакулы в Петербург.

Объединяющим является и тональное развитие музыки. Опера начинается в фа мажоре и заканчивается в си-бемоль мажоре. Кроме этих тональностей, а также родственных им ми-бемоль мажора и ля-бемоль мажора, большое значение имеют «светлые» тональности: ля, си и ре мажор и т. п., с которыми связан образ кузнеца Вакулы. Тональные связи между отдельными картинами свидетельствуют о желании композитора создать последовательность развития ¹⁶⁴.

Цельность и единство музыки оперы «Кузнец Вакула» ясно выступают при более подробном анализе музыкальной драматургии.

Как уже говорилось выше, в центре внимания композитора находятся лирические образы Оксаны и Вакулы. Сравнивая героев оперы с персонажами повести Гоголя, легко заметить, что Чайковский значительно переосмыслил образы. У Гоголя Оксана — пригожая молодая девушка, только что вышедшая из детского возраста, избалованная отцом, подружками и парубками; с Вакулой она обращается пренебрежительно, сознавая власть своей красоты над людскими сердцами; любовь Вакулы забавляет ее. Исчезновение кузнеца заставляет ее задуматься, впервые серьезно поразмыслить о его чувстве к ней. Страдания Вакулы поражают ее, и, не заснув ни одной минуты в ночь под рождество, Оксана «к утру влюбилась по уши в кузнеца».

Не такова Оксана у Чайковского, ее чувства гораздо сложнее. С первого появления на сцене она представлена как натура глубокая, способная к сильному чувству. Она любит Вакулу, но не может не мучить его — такова ее натура, гордая девушка не хочет без борьбы сдаться возлюбленному, он должен завоевать ее любовь. Во второй редакции оперы Чайковский сильнее развил этот тонкий психологический мотив в дуэтино второй картины, в котором Оксана сперва почти признается в любви Вакуле, но потом резко отталкивает его, а также в заключительном ариозо Оксаны, раскрывающем силу ее любви. «Ведь люблю, а мучу!» — таков характер девушки. Уже с первых реплик Оксана музыкально представлена как лирическая героиня. Поэтому ее игра с Вакулой в четвертой картине и ее плач о нем в восьмой картине не случайны, а подготовлены. Характер героини обрисовывается в противоречиях ее чувств.

Первая музыкальная характеристика Оксаны дана в большой арии второй картины. По сравнению с арией Морозовой из «Опричника», ария Оксаны отличается и большей сложностью и большей гибкостью. Она состоит из речитатива, медленного и быстрого разделов. Подобная компози-

¹⁶⁴ Например, конец первой картины и начало второй объединены одной тональностью.

ция арии не была изобретена Чайковским, она развита в операх композиторов-романтиков (например, в арии Агаты в опере Вебера «Фрейшютц»). Своеобразие этой форме придал Глинка в своих операх, используя контраст темпов для раскрытия внутреннего движения образа. Примером арий такого типа может служить многочастная каватина Людмилы из оперы «Руслан и Людмила».

Ария Оксаны раскрывает ее душевный мир во всей его противоречивости. Музыка говорит о гораздо большем, чем слова. Настроение задумчивости доминирует в первом разделе арии, уже первые фразы мелодического речитатива с частыми задержаниями подготавливают его. Медленная часть арии основана на широко распетой выразительной мелодии, родственной украинским лирическим песням¹⁶⁵. Оригинальное метро-ритмическое строение темы (период из семи тактов) сближает ее с народными лирическими мелодиями. Тема гармонизована в переменном ладе (ми мажор — до-диез минор).

В развитии этого прекрасного лирического образа Чайковский оттенял импровизационную свободу мелодического развертывания: в репризе мелодию ведут струнные, а в вокальной партии продолжается развитие темы с красивым расширением диапазона, захватывающего верхние серебристые звуки сопранового регистра.

Настроение светлой грусти и задумчивости медленного раздела арии не раз вызывало со стороны критиков упреки композитору в несоответствии его образа гоголевской Оксане. Но в переосмысленном образе героини оперы, причудливой и влюбленной девушки, это настроение раскрывает состояние ее души: она одновременно радуется и печалится, сомневается в чувствах возлюбленного и уверена в его любви к ней.

Второй раздел арии и быстрая заключительная часть в до мажоре соответствуют новой фазе настроения Оксаны. Она погружается в счастливые грезы о будущем.

В начале второго раздела звучит плавная мелодия, знакомая по увертюре оперы, она как бы передает обворожительную красоту и прелесть Оксаны:



¹⁶⁵ В главе «Опричник» мы указывали на сходство этой темы с одной из тем «Опричника» и приводили аналогии из украинского фольклора (см. пример на стр. 245).



Заключительная быстрая часть арии — блестящая, бравурная музыка, развертывающаяся в верхнем регистре.

В этой арии Чайковский показал душевную жизнь Оксаны в движении. Этого еще не было в «Опричнике», там в сольных эпизодах раскрывалось одно чувство или противопоставлялись два контрастных настроения. Ария Оксаны — значительный шаг композитора по пути создания живого человеческого характера. Сцена письма в опере «Евгений Онегин» в какой-то мере подготовлена арией Оксаны.

Во второй редакции оперы Чайковский, как уже говорилось, значительно углубил музыкальную характеристику героини, новые эпизоды второй картины усиливают внутреннюю контрастность в развитии образа. В дуэтино и ариозо «Эх, как бы люди да умнее были», Оксана обрисована кокетливой красавицей; ариозо «Порядком я помучала его» — кульминация развития образа влюбленной девушки. Ариозо основано на теме первого медленного раздела арии; появление этой темы в любовном признании позволяет понять его смысл и значение в арии именно как любовно-лирического образа.

В четвертой картине оперы Оксана характеризуется иначе. В песне про черевички, веселой и бравурной, но интонационно связанной с народнопесенной основой, выступает образ деревенской красавицы, кокетки, насмехающейся над своими поклонниками. То же настроение в маленьком ариозо о царьцыных башмачках («Если кузнец Вакула»). Прелестная тема этого ариозо очень напоминает тему Оксаны-красавицы, использованную в увертюре оперы, являясь своеобразной ее вариацией.

В восьмой картине в партии Оксаны нет сольных эпизодов; ее горе и тоска выражены в дуэте с Солохой в характере народного причитания; индивидуальную особенность мелодии придает тонкая хроматизация, введенная в простой напев. Народные черты в образе Оксаны, открыто выявленные в этом дуэте-плаче, намечались и в предшествующих картинах, как например, в песне «Кто меня замуж возьмет» во второй картине или в обращении к парубкам «А не знаете ли, хлопцы» в четвертой.

Не меньшее значение в опере, чем образ Оксаны, имеет образ Вакулы. Кузнец Вакула, преданной любовью заслуживший красавицу Оксану, является главным героем оперы, особо любимым автором. Вакула в опере Чайковского — не тот простодушный, неуклюжий силач-тугодум, каким представлен кузнец в повести Гоголя. Герой Чайковского обладает натурой

Растущее воодушевление Вакулы, открывающего свою любовь, очень хорошо выражено в постепенном усилении кантиленного начала, в расширении регистра, во все увеличивающейся насыщенности оркестровой фактуры. Первоначально голосу аккомпанируют только струнные, в средней части включаются деревянные, в репризе — валторны; патетическое заключение играет весь оркестр.

Тема ариозо служит основой диалога Вакулы и Оксаны после того, как кузнец Вакула выгнал Чуба из его избы, и она же звучит в большом оркестровом заключении второй картины после слов Оксаны: «И плакать хочется, и разбирает смех»¹⁶⁶.

В «Черевичках» Чайковский отбросил это заключение, так как во второй редакции картина кончается новым ариозо Оксаны. Таким образом, в «Черевичках» неизмеримо выросла роль Оксаны во второй картине, тогда как в первой редакции на первый план выступал образ Вакулы.

Тема ариозо «О, что мне мать» проходит как лейтхарактеристика Вакулы и в третьей картине, сопровождая его отдельные речитативные реплики. В конце этой картины Чайковский поместил второе ариозо Вакулы, по своим музыкальным достоинствам столь же замечательное, как и первое. В нем применен тот же принцип композиции, что и в ариозо Наташи в «Опричнике»: первоначальное изложение песенной темы проходит в оркестре (виолончели под аккомпанемент других струнных), вокальная партия в характере выразительного речитатива составляет контрапункт к теме. Вторая тема ариозо также изложена в оркестре, это типичная для Чайковского инструментальная «парящая» тема. Кульминацией ариозо является реприза первой темы, которая теперь проходит к вокальной партии и звучит с особой силой чувства. Мелодия близка к романсу и к инструментальной кантилене; секвенция с хроматическими ходами, столь типичными для элегической лирики Чайковского, придает музыке изысканность:



¹⁶⁶ При возобновлении оперы в Мариинском театре в 1878 г. Чайковский сократил это заключение, прислав Э. Ф. Направнику новый вариант второй картины, оканчивающийся прямо после фразы Оксаны «И плакать хочется, и разбирает смех».



Образ, раскрывающийся в этом ариозо, пленяет искренним и задушевым лиризмом, музыка, развиваясь в той же сфере, что и в первом ариозо, вносит в образ Вакулы новое настроение — грустного раздумья и глубокой сердечной тоски.

Это же настроение выражено в партии Вакулы в четвертой картине. Здесь дважды проходит главная тема ариозо третьей картины. В первый раз она звучит в оркестре (флейты), как бы раскрывая безнадежную печаль Вакулы; второй раз она служит основой большого соло Вакулы в сцене игры в снежки¹⁶⁷.

В конце четвертой картины Вакула, доведенный до полного отчаяния, выражает свои чувства в небольшом ариозо, переходящем в ансамбль с хором. Оно основано на теме, интонационно близкой его характеристике, данной во второй картине.

В III акте лирические черты образа Вакулы как бы отходят на второй план, в чем критики видели недостаток оперы. Но приключения кузнеца в Петербурге исключали развитие любовно-лирического начала в музыке. В шестой и седьмой картинах лирика уступает место придворному быту.

Однако композитор счел нужным в «Черевичках» восполнить недостаток обрисовки Вакулы в III акте и написал ариозо «Слышит ли, девица» для пятой картины («У проруби») на тему народной украинской песни «Не пугай, пугаченьку». По интонационному стилю оно подходит к предшествующей музыкальной характеристике Вакулы:



В восьмой картине в обращении Вакулы к Чубу снова звучит тема ариозо «О, что мне мать». Таким образом, последнее соло Вакулы является репризой (причем наиболее полной) первого ариозо из второй картины,

¹⁶⁷ В «Черевичках» Чайковский изменил это место, снял построение, развивающее тему ариозо «Вот уж год», заменив его другой музыкой.

раскрывая внутренний смысл единства его музыкальной характеристики как образа, олицетворяющего цельное и глубокое чувство самоотверженной любви.

Большое место в «Кузнеце Вакуле» занимают народные сцены. Четвертая картина оперы является развернутой массовой сценой: размолвка Вакулы и Оксаны происходит в присутствии большой группы дивчат и парубков, которые относятся к ссоре влюбленных далеко не безучастно: девушки стыдят Оксану за ее насмешки над кузнецом, а парубки уговаривают Вакулу приободриться. Хор в этой картине представлен как живая народная масса, активно участвующая в действии. По сравнению с «Опричником» Чайковский в трактовке драматургической роли народа сделал значительный шаг вперед. Важную роль играет хор-народ и в последней картине оперы. Благополучная развязка наступает при активном содействии парубков и дивчат. Опера заканчивается большим хоровым апофеозом на тему подлинной украинской песни.

Работая над второй редакцией оперы, Чайковский захотел рельефнее оттенить связь любовной драмы кузнеца с народными сценами; он ввел в финальную сцену второй картины хор парубков и дивчат за сценой, на фоне которого происходит объяснение Вакулы с Оксаной. Затем девушки приходят в хату Оксаны и зовут ее с собой колядовать.

Четвертая картина оперы начинается с хора колядующих; он представляет собой развернутую трехчастную репризную форму и основан на трех различного рода колядках. Главная тема хора — колядка «Выросла у тына»:

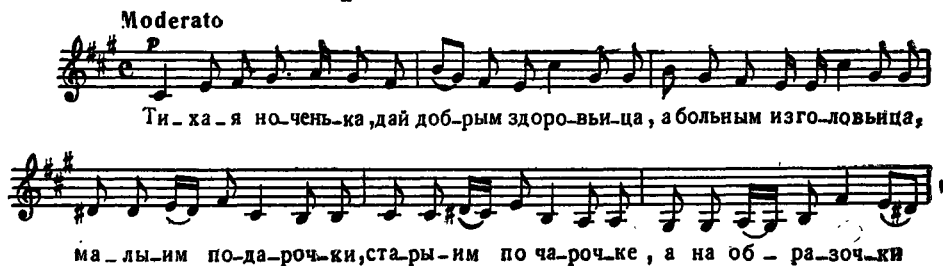


Текст этой колядки типичен для песен этого рода, как типична и веселая мелодия с чередованием различных ритмических формул. В первой колядке четко разделены широкий мелодический запев, обнимающий диапазон большой сексты, и контрастный припев «говорком» в диапазоне квинты; кроме того, здесь есть заключение с традиционным повтором слов «Добрый вечер», оно играет роль замыкающего построения, в котором обобщаются черты запева и припева.

После второго варьированного проведения песни «Выросла у тына» вступает хор стариков и старушек со своей колядкой «Тихая ноченька» в духе старинных украинских колядок. Характерен контраст октавного ведения мелодии хором стариков и старушек по отношению к богатой гармонизации хора молодежи. Мелодия колядки стариков развертывается в на-

туральном миноре, ей свойствен большой диапазон, ровный ритм и внутренние мотивные повторы:

Moderato



Ти-ха-я но-чень-ка, дай доб-рым здо-ро-вы-ца, а больным изго-ловь-ца,
ма-лы-им по-да-роч-ки, ста-ры-им по ча-роч-ке, а на об-ра-зоч-ки

Она сменяется третьей темой хоровой сцены — удалой колядкой парубков «Гей, вы сивые усы» в ритме, соединяющем черты плясовой песни и шедрилки. Во второй редакции Чайковский заменил эту тему другой и развил весь средний раздел:

Moderato



Гей, вы си-вые у-сы не жа-лей-те кол-ба-сы
Гей, вы си-вы-е у-сы, не жа-лей-те кол-ба-сы не жа-лей-те кол-ба-сы!

[Moderato assai] accelerando



Гей, вы си-вы-е у-сы, не жа-лей-те кол-ба-сы!

Четвертая тема хоровой сцены сходна с предыдущей; это колядка со словами «Ласточка-перелётка» с припевом:

[Moderato]



Ласточ-ка, пе-ре-ле-точ-ка при-ле-те-ла к нам во-ко-шеч-ко.

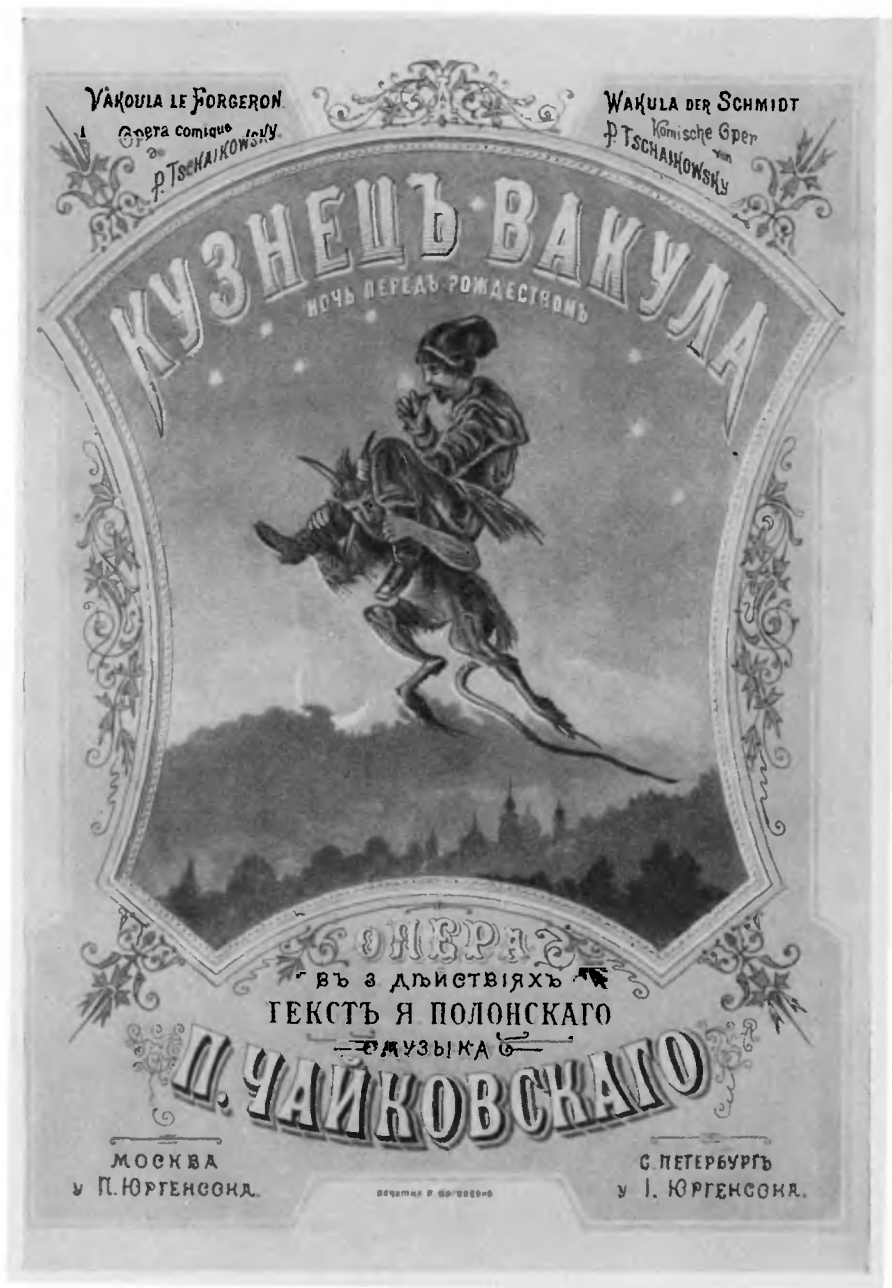
Все эти темы сочинены композитором в духе украинского народнопесенного творчества, подчеркнутым стилизованной оркестровой партией (выдержанные «волыночные» квинты в нижнем регистре и т. п.).

В целом вся сцена создает яркую картину народного быта в праздничную рождественскую ночь с ее непринужденным весельем и играми.

Подлинной народностью проникнуты пляски запорожцев в седьмой картине оперы, следующие за русскими плясками, несколько уступающими им



Е. Ка д м и н а в роли Леля
«Снегурочка» Островского, 1873 г.

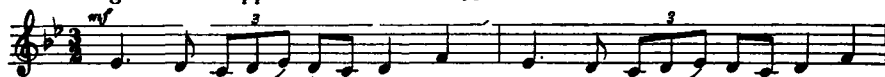


Обложка первого издания клавираусцуга оперы «Кузнецъ Вакула».
1875 г.

в оригинальности тематизма (хотя одна из тем подлинно-народная). Оба танцевальных эпизода оперы написаны в виде свободно построенных симфонических фантазий на несколько тем различного жанрового характера. Симфонические эпизоды такого рода есть и в «Опричнике» и в «Воеводе»; по такому же образцу созданы пляски в «Кузнеце Вакуле».

Последняя картина оперы, действие которой происходит в праздничное утро рождества, изобилует народными эпизодами; как уже говорилось, примирение влюбленных происходит в присутствии народа. Во второй редакции оперы «Черевички» народный элемент еще более развит: широко разработаны два контрастных по характеру хора: удалая плясовая песня парубков «Ой, кто хочет меду пить» и заключительный хор в честь жениха и невесты «Ой, не вейте, ветры, ой, не вейте, буйны». В первой редакции песня парубков состояла лишь из одного куплета и заключительный хор был единственно развитой хоровой формой. В основу этого хора положена подлинная украинская песня свадебного цикла «Та не бійся, матінко», есть в ней и сходство с некоторыми украинскими эпическими напевами ¹⁶⁸.

Allegro non troppo e molto maestoso



Ой, не вей — те, вет — ры, ой, не вей — те, буй — ны,



вдоль ду-бра-вущ-ки вейте вы до-ро-го — ю за на-шей дивчи-но-ю.

Moderato



Ты не бій-ся, ма-тінко! Не бій-ся. Вчер-во-ні чо-бот-ки о-буй-ся.

Moderato



Гей, по си-ньо — му мо — рю хви — ля гра — е. Гей!



Ту-рецький ко — ра — бли-чек роз — би — ва — — — е.

¹⁶⁸ Мелодия «Та не бійся, матінко» приведена в книге Г. Тюменевой «Чайковські і Україна: «Гей по синьому морю» — в сб. «Українські народні пісні в двох книгах», к. 1, стр. 36

Заключительный хор своим протяжным, степенным движением вносит в музыку элемент торжественности, «заключительности» и как нельзя лучше подходит для финального номера оперы. Тема разработана Чайковским в виде вариационного цикла. Национальный колорит подчеркнут аккомпанементом оркестра, имитирующим игру на кобзах. Композитор использовал эту тему в увертюре, что дает основание видеть в ней не только обобщенный образ народа, но и символ победы любви над злыми кознями.

Фантастические персонажи оперы получили весьма своеобразную характеристику в музыке. В обрисовке Беса и Солохи Чайковский исходил из повести Гоголя, у которого эти образы представлены не столько сказочными, сколько юмористическими¹⁶⁹. Чайковский, не любивший отвлеченной фантастики в опере, создал в образах Беса и ведьмы комедийные персонажи, подчеркнув в них чисто бытовые черты. Бес получился волокитой и насмешником, а ведьма — разбитной красоткой. В последней картине Солоха причитает по пропавшему сыну в народном духе и совершенно утрачивает «ведьмовские» черты. В первой и третьей картинах Бес и ведьма обрисованы при помощи шуточных и плясовых народных жанров. В их репликах и песнях широко использованы попевки из различных украинских песен. Первая песня Солохи «Ой, как светит месяц ясный, как далеке видно» основана на известной песне «Ой, колись була», а в дуэте с Бесом «Оседлаю помело» ясно чувствуются ритмы удалого гопака¹⁷⁰. Также использованы плясовые ритмы в их сцене в начале третьей картины (в избе Солохи).

Заклинание Беса в первой картине «Гей, вы, ветры буйные» написано в виде широкой молодецкой песни, в которой ощущается эпичность. Напев этот чисто русский:



Сцена вьюги, созданная изобразительно-симфоническими средствами, с хором невидимых духов, развивающим тему заклинания Беса, впервые вносит более ощутимый фантастический колорит в музыку оперы благодаря применению элементов увеличенного лада, со времен «Руслана» ассоциирующегося с необычным, сказочным.

Пятую картину оперы (на берегу реки) начинают хор русалок и реплики Лешего. И здесь фантастические персонажи обрисованы без особого

¹⁶⁹ Достаточно вспомнить описание, как черт «схватил обеими руками месяц, кривляясь и дуя, перекидывал его из одной руки в другую, как мужик, доставший голыми руками огонь для своей люльки».

¹⁷⁰ Г. А. Тюменева находит сходство партии Беса в первой картине с песнями «І сюди гора, і туди гора» и «По дорозі жук» (см. Г. Тюменева. Чайковскіі і Україна. стр. 35).

отличия их от людей. Печальный хор русалок «Темно нам, темно» напоминает скорбные девичьи причитания, в нем развивается одна основная попевка. И лишь его заключительная часть, где исполняются красочные гармонические смены терцовых тональностей (благодаря чему образуется целотоновое последование), вносит в музыку элемент фантастики.

К комедийной обрисовке сказочных персонажей примыкают и юмористические характеристики обитателей Диканьки, незадачливых поклонников Солохи: Головы, Чуба, Школьного учителя (Дьяка). Уже в первую картину введена комическая сцена Чуба и Кума, заблудившихся во время выюги. Партии этих действующих лиц выдержаны в характере комического речитатива, бытовых речевых интонаций; сценка проходит на фоне выюги, что очень освежает музыку первой картины. Контраст лирического и комического введен во вторую картину в сцене Чуба с Вакулой, который выгоняет Чуба из хаты. Но в особенности комедийное начало развито в третьей картине, где каждый из поклонников Солохи получает лаконичную, но острую характеристику. Голова выражается степенно; ухаживая за Солохой, он поет плясовую песенку, которая в его устах звучит важно и чинно; Школьный учитель (Дьяк) обрисован пародийным церковным распевом. В «Черевичках» Чайковский развил эту сцену, введя остростатирическую песенку Школьного учителя в духе любовного канта, распетого на семинарский образец, а также квинтет поклонников Солохи, сидящих в мешках.

Но и в «Кузнец Вакуле» комедийные персонажи обрисованы очень метко. В дальнейшем Чайковский не раз возвращался к методу сжатой обрисовки второстепенных персонажей при помощи пародийных интонаций (Паисий в «Чародейке», гувернантка в «Пиковой даме»).

Многогранность музыки «Кузнеца Вакулы», включающей в себя различные образные сферы, усилена введением петербургских картин. Чайковский обрисовал музыкой быт Петербурга конца XVIII в., сочинив блестящий полонез, изящный менуэт, инструментованные в духе партитур XVIII в.; в «Черевичках» он добавил куплеты Светлейшего, стилизованные под панегирические канти.

Блестящая музыка седьмой картины — средство одного из сильнейших контрастов в опере по отношению к музыке других картин; она представляет собой своего рода интермеццо, включенное в оперу, что соответствует и драматургической функции петербургских картин, проходящих как чудесный, волшебный сон кузнеца Вакулы.

В опере «Кузнец Вакула» важное значение имеют симфонические эпизоды. Как и в предшествующих операх, композитор написал здесь симфонические вступления к некоторым картинам и большую увертюру. Увертюра была сочинена после завершения всей оперы, и в ней использованы темы оперы. Благодаря своему тематизму увертюра (почти не измененная во второй редакции) стала отчасти программным симфоническим произведением (в форме сонатного *allegro* с большим вступлением и большой кодой). Во вступительном разделе увертюры даны два основных образа:

красавицы Оксаны и народа. Сонатное *allegro* построено на темах Беса и Вакулы. Скерцозное и лирическое начала, широко развитые в опере, здесь впервые сталкиваются в блестящей и стремительной игре. Апофеозом-кодой служит реприза темы народа (хора кобзарей), проведенная в торжественном и широком оркестровом изложении.

Контрастное разнообразие музыкальных образов увертюры, обаятельный тематизм делают ее симфоническим вариантом оперы, в котором намечены не только основные силы будущего действия, но и показана его направленность к радостному финалу.

В 1878 г., когда оперу возобновили в Мариинском театре, Чайковский посетил спектакль. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 30 октября 1878 г. он писал о своем впечатлении: «...сколько непростительных ошибок в этой опере, сделанных не кем 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»¹⁷¹.

Работая в 1885 г. над второй редакцией, композитор сделал многое, чтобы опера стала более понятной для слушателей. Однако упреки композитора самому себе были чрезмерны: художественная ценность первой редакции настолько велика, что сравнительно скромный ее успех у публики можно объяснить лишь косностью оперных вкусов последней. Недостаточная округленность номеров в «Вакуле» хорошо подходит к комедийному действию, требующему живого и непрерывного развития; «нагромождение деталей» не настолько заметно, чтобы вредить общей стройности формы и логике развития целого. Признавая вторую редакцию оперы более совершенной по мастерству, нельзя не отметить ясно выраженного принципа симфонического развития оперной музыки, проявившегося в «Кузнеце Вакуле». В «Черевичках» Чайковский переделал ряд речитативно-ариозных эпизодов, придал большей выразительности отдельным вокальным интонациям и для большей их ясности снял в ряде мест развитое оркестровое сопровождение, а в других местах поместил последовательно то, что раньше звучало одновременно (сперва вокально-речитативный эпизод, потом инструментально-симфонический).

Однако и в первоначальной редакции развитая оркестровая партия в речитативных эпизодах не только не мешает выразительности, но способствует ей, хотя восприятие одновременно и самостоятельно развивающихся вокальной и оркестровой партий может быть и затрудняло слушателей 1870-х годов, привыкших к более простой оперной фактуре.

Основной упрек, с которым обратились рецензенты к Чайковскому после премьеры, касался якобы «несценичности» оперы при отличном музы-

¹⁷¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 467.

кальном качестве. Это мнение образовалось потому, что не только публика, но и музыканты не поняли новаторского характера «Вакулы». В музыке оперы совершенно отсутствовала театральность в традиционном понимании этого качества, не было романтического мелодраматизма, который придает операм внешнюю эффектность. В «Вакуле» слушатели встретились с музыкой естественной, раскрывающей движение внутреннего действия, связанного с переживаниями героев. В этом смысле опера «Кузнец Вакула» непосредственно подводит к «Евгению Онегину», являясь его прямой предшественницей. Работая над «Вакулой», Чайковский многого достиг в создании оперы нового типа — психологической оперы, и, хотя сама эта лирико-комедийная опера не может полностью быть отнесена к этому роду, найденные в работе над ней методы и приемы композитор развил и поднял на новую художественную высоту в бессмертном своем шедевре — «Евгении Онегине».

Первый концерт для фортепьяно с оркестром

Лето 1874 г. Чайковский посвятил сочинению оперы «Кузнец Вакула», партитура которой была завершена в августе. Можно предположить, что к этому времени относится первая мысль о фортепьянном концерте на украинские народные темы. Первые сведения о сочинении концерта содержатся в письме к брату М. И. Чайковскому от 29 октября 1874 г., в котором композитор пишет: «...хотел было приняться за фортепьянный концерт, да что-то не выходит»¹⁷². Через десять дней в письме к В. В. Бесселю от 9 ноября он пишет, что «начинает соображать новое большое сочинение» и что оно овладело всеми его мыслями¹⁷³. В последующих письмах к братьям Чайковский жалуется на трудности работы, связанные со спецификой концертного жанра: «Я теперь весь погружен в сочинение фортепьянного концерта,— пишет он А. И. Чайковскому,— хочу непременно, чтобы Рубинштейн в своем концерте сыграл его; дело идет очень туго и плохо дается. Я по принципу насилюю себя и принуждаю свою голову измышлять фортепьянные пассажи». В письме М. И. Чайковскому читаем: «Я всей душой погряз в сочинении фортепьянного концерта; дело подвигается, но очень плохо»¹⁷⁴.

Сочинение было закончено в двадцатых числах декабря; на автографе переложения концерта для двух фортепьяно стоит авторская дата «21 декабря 1874». Партитура концерта закончена 9 февраля 1875 г.

Концерт не сразу получил признание московских друзей Чайковского; в частности, новое произведение не понравилось тому, для кого предназначалось, т. е. Н. Г. Рубинштейну. Из письма Чайковского Н. Ф. фон Мекк,

¹⁷² П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 372.

¹⁷³ Там же, стр. 376.

¹⁷⁴ Там же, стр. 379 и 381.

написанного тремя годами позже, известны подробности конфликта, происшедшего между автором и исполнителем¹⁷⁵. Чайковского глубоко оскорбил тон критических замечаний Рубинштейна, не увидевшего в концерте ничего хорошего не только со стороны виртуозной, но и художественной. Композитор уничтожил предполагавшееся посвящение Н. Рубинштейну и заменил его сперва посвящением С. И. Танееву, а потом Гансу фон Бюлову¹⁷⁶. Этот выдающийся музыкант был страстным поклонником творчества Чайковского и стал первым исполнителем концерта, столь прославленного впоследствии. Бюлов сыграл концерт 25 (13) октября 1875 г. в Бостоне в Musik hall'e, оркестром управлял дирижер Бенджамин Джонсон Ланг. Вскоре после этого концерт исполнялся в Петербурге, его сыграл пианист Г. Кросс в концерте РМО 1 ноября 1875 г. под управлением Э. Направника (композитор, присутствовавший в зале, остался недоволен исполнением) и, наконец, в Москве 21 ноября того же года. Солистом в Москве выступил девятнадцатилетний С. И. Танеев, который исполнил концерт с замечательным совершенством; дирижировал Н. Г. Рубинштейн.

Исполнение Танеева было высоко оценено автором в статье «Русское музыкальное общество. Бенефис Г-жи Александровой», где Чайковский, обрадованный успехом своего произведения, писал: «...да позволено мне будет выразить г. Танееву самую горячую благодарность автора исполненного им концерта за то, что он так хорошо зарекомендовал это необычайно трудное сочинение благосклонному вниманию публики. Такой же точно запас благодарных чувств этот автор питает и к г. Рубинштейну, столь художественно, искусно, горячо ведемому оркестр, аккомпанировавший г. Танееву. Лучшего исполнения этого сочинения, как то, которым он обязан симпатичному таланту г. Танеева и капельмейстерскому мастерству г. Рубинштейна, этот автор и желать не может»¹⁷⁷.

Н. Г. Рубинштейн, строго встретивший концерт при первом знакомстве, скоро «прозрел» на удивительную красоту и глубину концерта и, начиная с 1878 г., стал исполнять его в Москве и Петербурге, а на показе русской музыки в Париже в 1879 г. произвел исполнением концерта настоящую сенсацию.

В Англии концерт был с большим успехом исполнен еще в 1876 г. пианистом Э. Даннрейтером; сообщая композитору об этом. Даннрейтер посоветовал ему кое-что изменить в техническом изложении фортепьянной партии. Чайковский, стремясь сделать свое произведение более удобным для исполнителей, внес ряд небольших технических изменений в фортепьянную партию при издании партитуры в 1879 г. (переложение для двух фортепьяно вышло в свет в 1875 г.); впоследствии, готовя партитуру к третьему изданию в 1888 г., композитор еще раз пересмотрел фортепьянную партию

¹⁷⁵ См. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк., т. I, стр. 172.

¹⁷⁶ Об этом сообщают М. И. Чайковский и Н. Д. Кашкин. См. М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 458 и Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 112.

¹⁷⁷ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II, стр. 292—293.

и кое-что изменил в финале¹⁷⁸. Однако все эти поправки не коснулись художественного существа концерта.

Первый концерт при жизни Чайковского быстро приобрел огромную популярность, его много и часто играли самые различные пианисты на концертных эстрадах Европы и Америки. Сам композитор охотно ставил его в программу симфонических концертов, которыми сам дирижировал; он выступил с исполнением концерта более десяти раз со многими пианистами, и всегда концерт проходил с огромным успехом, вызывая истинный энтузиазм публики¹⁷⁹. В наше время мировая слава Первого концерта необычайно велика; он принадлежит к немногим произведениям, которые охотно играют пианисты разного исполнительского темперамента.

Отзывы, статьи и рецензии, появившиеся после первых исполнений концерта, свидетельствуют о том, что новаторский характер замечательного произведения не был понят большинством музыкальных критиков. Даже Г. А. Ларош написал, что концерт «занимает весьма и весьма второстепенное место между сочинениями Чайковского», и выделил лишь интродукцию «светлую, торжественную, пышную»¹⁸⁰. Ц. А. Кюи назвал концерт «талантливым, но легоньким» сочинением, в котором «много приятного», но нет «глубины и силы»¹⁸¹. В таком же духе писали и другие критики. Московское исполнение вызвало более лестные для автора отклики. В частности, Н. А. Губерт очень похвалил концерт за «мелодичность и эlegantность музыки».

Музыканты-исполнители оказались прозорливее критиков. Так, Г. Бюлов, ознакомившись с посвященным ему произведением, прислал композитору восторженное письмо, в котором назвал концерт «совершеннейшим» из всех других знакомых ему творений Чайковского: «По идеям это так оригинально без вычурности, так благородно, так мощно, так интересно в подробностях, которые своим обилием не вредят ясности и единству общего смысла»¹⁸². Восторженную оценку концерту давали и другие пианисты, отмечая новаторский характер произведения.

Причиной различия суждений о концерте на первых порах было то, что оригинальность концерта несколько ошеломляла. Ведь даже такой отличный музыкант, как Н. Рубинштейн, не смог понять сразу исключительную художественную ценность концерта. Что же говорить о других!

Первый концерт — это целая эпоха в русской фортепьянной музыке; по своему значению он превышает все, написанное до него; он послужил крае-

¹⁷⁸ Подробно о различии разных редакций концерта см. А. Николеев. Фортепьянное наследие Чайковского. М., 1958, стр. 183—190, а также «Музыкальное наследие Чайковского». М., 1958, стр. 314—319.

¹⁷⁹ С Чайковским выступали пианисты: В. Сапельников, А. Зилоти, Э. Зауэр, Ф. Румель, А. Аус дер Оэ.

¹⁸⁰ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2, стр. 33—34.

¹⁸¹ *** [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки. «С.-Петербургские ведомости», 6 ноября 1875 г.

¹⁸² М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 458.

угольным камнем в развитии последующего русского фортепьянного творчества. В частности, он оказал большое влияние на Рахманинова, в творчестве которого жанр фортепьянного концерта был поднят на новую ступень.

Концерт сыграл важную роль и в творческой эволюции Чайковского. В нем очень ясно выступает симфоническая природа, и в этом Чайковский в какой-то мере продолжил дело Бетховена, также трактовавшего концерт как особого рода симфонию. После трех последних концертов Бетховена концертное творчество композиторов XIX века стало развиваться несколькими путями. Лирический концерт камерного плана сменил монументальные развернутые композиции Бетховена. Индивидуальное начало, вообще приобретшее в творчестве романтиков особое значение, в концертном жанре сказалось в обособленности солирующего инструмента от оркестра. Роль оркестра в концертах Мендельсона, Шопена, Шумана почти свелась к аккомпанементу. В концертах Листа оркестр снова приобрел важное значение, однако симфонический стиль Листа, основанный на сопоставлении ярко картинных образов, контрастно сменяющих друг друга, значительно отличается от классического симфонизма.

Чайковский продолжил процесс симфонизации концерта, идущий от Бетховена, взял кое-что от Листа, но в основном пошел по новому пути. Его концерт симфоничен по своей природе, образы непрерывно развиваются и изменяются. В развертывании музыкально-драматургической концепции концерта участвуют солирующий инструмент и оркестр. Чайковский придает очень большое значение оркестру, который играет определенную роль в драматургии: ему поручено развитие образов общего характера, связанных с впечатлениями быта или природы, личное же лирическое начало выражено, главным образом, в партии фортепьяно. Но взаимодействие этих двух сил никогда не ослабляет ни ту, ни другую сторону. Первое проведение темы интродукции, побочной партии, темы второй части поручены оркестру. Вместе с тем концерт изобилует большими фортепьянными каденциями, своего рода «монологами» солиста, которые имеют большое значение в развитии образного содержания; эти каденции являются не только виртуозными эпизодами, демонстрирующими превосходную технику пианиста, но служат моментами, несущими важную функцию в развитии симфонической концепции.

Оркестровка концерта необыкновенно красочна и богата, тембровая характеристика образов тонко развита. В качестве примера укажем на роль деревянных в разработке главной темы Allegro или на эволюцию образа второй темы побочной партии, впервые звучащей у струнных с сурдиной, а потом приобретающей все более мужественную тембровую окраску (вплоть до тромбонов в предпретрижном построении разработки).

Фортепьянный стиль концерта показывает в авторе подлинного знатока возможностей инструмента; при этом в партии фортепьяно много ярких виртуозных моментов, но они никогда не переходят в чисто внешнее украшательство. Чайковский развил листовскую манеру импровизационных «монологов» фортепьяно с выразительно говорящими инструментальными речитативами, использовал различные виды техники, крупной и мелкой. Но наиболее типичная черта фортепьянного стиля концерта — подчинение всех

аксессуаров виртуозной техники музыкальной драматургии: пассажи имеют всегда тематический характер и выполняют определенную функцию в развитии художественного образа (в частности, октавные пассажи появляются в моменты большого драматического напряжения или героического подъема).

В фортепьянной партии концерта отражены некоторые характерные приемы, выработанные Чайковским в его камерных фортепьянных произведениях, как-то диалогическое, а иногда и полимелодическое изложение, разделение ритмической фигуры сопровождающих фигураций между правой и левой рукой и т. п. В то же время концерт близок симфониям и, в частности, многое в нем подготавливает приемы лирического развития и нарастания, широко использованные в Четвертой симфонии.

●

Композиция концерта необычна как по сравнению с классическими концертными циклами, так и по сравнению с концертами Листа. Трехчастный концертный цикл, установившийся в творчестве Гайдна и Моцарта, достиг высшего развития у Бетховена. Как известно, трехчастность концертного цикла отличает его от четырехчастного цикла симфонии и является специфической особенностью концертного жанра. В трех последних концертах Бетховена части цикла аналогичны: симфонизированное сонатное *allegro*, медленная лирическая часть и быстрое рондо в качестве финала. По этому образцу были созданы многие концерты XIX в., в том числе концерты Шопена, Шумана, Мендельсона, А. Рубинштейна, впрочем значительно отличающиеся как от бетховенских концертов, так и друг от друга по характеру, тематизму и трактовке жанра. Лист, создавший свободную одночастную концертную форму, в которой объединились черты разросшегося сонатного *allegro* с чертами остальных частей симфонического цикла, сблизил концерт с симфонической поэмой. Он не удовольствовался установленным в классическом концерте контрастом внутри частей, но углубил контраст различных музыкальных образов, в особенности контраст скерцо по отношению к медленной части и завершающему композицию виртуозно-блестящему финалу. Многие композиторы, сочиняя концерты, развили принципы Листа.

Чайковский не отказался от классической трехчастной композиции концерта, но по существу создал совершенно новаторскую концепцию. Оставив главное значение за первой наиболее симфонизированной частью, он усложнил и своеобразно скомпоновал ее форму.

Первая часть концерта состоит из большой интродукции и сонатного *allegro*, причем значение интродукции так велико, что она может претендовать на роль самостоятельного раздела формы. Тематический материал интродукции вполне самостоятелен по отношению к тематизму сонатного *allegro* и в дальнейшем в концерте не встречается¹⁸³. Огромное художе-

¹⁸³ В работе В. В. Протопопова «Музыкально-теоретические проблемы оперного творчества Глинки» (М., 1961) подобные формы, состоящие из двух самостоятельных разделов, но всегда исполняющихся вместе, названы «контрастно-составными» формами.

ственное значение интродукции в музыкально-образной драматургии цикла заставляет рассматривать ее как самостоятельный раздел формы. Тема интродукции проходит три раза (в оркестре, в партии фортепьяно и опять в оркестре), все три проведения идут в одной тональности ре-бемоль мажор¹⁸⁴. Перед третьим проведением Чайковский поместил большую виртуозную каденцию пианиста импровизационного склада, что вводит элемент разработанности; таким образом, в интродукции налицо трехчастная репризная форма¹⁸⁵. Однако в интродукции можно видеть и применение столь любимого Чайковским принципа свободного лирического варьирования, так как три проведения темы отличаются друг от друга как отдельные развернутые вариации на одну тему.

Сонатное *allegro*, идущее после интродукции, построено аналогично симфоническим *allegri* Чайковского; в нем есть трехчастная главная партия и побочная партия из двух тем, контрастно дополняющих друг друга. Разработка по своему значению приближается к разработкам симфоний — в ней происходит преобразование основных тем экспозиции: лирические образы приобретают героико-патетическую окраску; реприза, включающая в себя развернутую каденцию фортепьяно, создает новую ступень в развитии музыкального содержания и взаимодействия образов. Кода утверждает новое качество, достигнутое в репризе.

Первая часть концерта определяет характер всего цикла, хотя она имеет вполне самостоятельное значение и отличается большой внутренней законченностью. Из всех концертов прошлого по трактовке жанра ближе всех к ней первая часть Пятого концерта Бетховена, многообразная и одновременно единая по содержанию.

Вторая часть концерта — *Andantino* — объединяет в себе функции двух традиционных частей симфонического цикла: лирической части и скерцо. Она написана в трехчастной репризной форме, в которой средняя часть контрастна крайним. Впоследствии этот принцип развил Рахманинов в своем Третьем концерте, а также в трехчастной Третьей симфонии. Во всех разделах *Andantino* у Чайковского большое значение имеет вариационный тип развития тематического материала. Финал концерта написан в форме рондо-сонаты, часто встречающейся в концертной литературе XIX века; у Чайковского эта форма трактована интересно и оригинально. Из схемы, которую мы приводим ниже (см. стр. 358), видно, что в финале образуются как бы три аналогичных друг другу малых цикла, состоящих из чередования нескольких образов; в последний цикл включена кода торжественного характера.

Новаторство формы концерта в целом было вызвано новизной и самобытностью образного содержания музыки, выразившегося в первую очередь в прекрасном тематизме концерта. В концерте много образов, и все они входят в любимую Чайковским в эту пору лирико-жанровую сферу. Но пока-

¹⁸⁴ Концерт начинается четырехтактным вступлением оркестра, в котором происходит модуляция из си-бемоль минора в ре-бемоль мажор.

¹⁸⁵ Такого мнения придерживается и А. Альшванг (см. А. А л ь ш в а н г. Опыт анализа творчества Чайковского, стр. 116).

зательно и то, что лирические образы (за исключением темы интродукции) претерпевают эволюцию, приобретая в процессе развития новые черты.

Какова же общая художественно-эстетическая концепция концерта? На этот вопрос можно ответить, лишь опираясь на анализ образно-тематического содержания концерта. Он не является программным симфоническим произведением, подобно «Буре» или «Франческо», но конкретность образов, смена настроений позволяют судить об идейно-художественном содержании музыки в общем плане.

Еще современники Чайковского считали Первый концерт одним из самых светлых и жизнерадостных произведений композитора¹⁸⁶. И нельзя не согласиться с этим. Радость бытия излучается из этой музыки с необыкновенной щедростью и силой. Любовь к жизни, наслаждение окружающим миром есть главная идея концерта. «В этой области (в области концертного жанра.— Н. Т.) нашла свое утверждение светлая и ясная сфера эмоций Чайковского,— пишет Б. В. Асафьев,— очевидно, самое задание: концертность, т. е. как бы выплескивание себя во вне... вносило уже в творческий процесс бодрость, подъем и радостное приятие жизни». Асафьев называет Первый концерт «одним из таких произведений, в которых как горный ключ из скалы, порывисто струится преизобильный звуковой ток»¹⁸⁷.

Однако концерт не такое произведение, в котором бездумно и беззаботно сияет одна лишь радость жизни. В нем отражена жизнь, полная контрастов, противоречий и борьбы. Иногда светлое настроение уступает место тоске и душевным страданиям, но не раз на первый план выступает героическое и даже борческое начало; общая направленность развития в целом говорит о мужественном и радостном жизневосприятии. «Три части b-moll-ного концерта составляют в целом три стадии,— пишет Б. В. Асафьев,— борьба (контрасты чувствований), созерцание (статика чувствований), игра (динамика жизнеощущения)»¹⁸⁸. Эту тонкую характеристику цикла можно дополнить: в каждой части происходит живое развитие музыки, образующееся варьированием и различного рода контрастами.

Основной контраст первой части возникает из сопоставления светлотекущей патетической темы интродукции, стремительного «летающего» движения темы главной партии и задушевно-интимной лирики побочной партии, развивающейся в дальнейшем как драматический образ.

Контраст второй части разворачивается в другой сфере: нежно-идиллическая кантилена, светлая, как голос утреннего пробуждения природы, сопоставляется с опозитизированным бытовым вальсом, звучащим как бы издалека. Как известно со слов М. И. Чайковского, темой этого вальса послужила мелодия песенки «Il faut s'amuser, danser, et rigoler», которую он и Анатолий Ильич часто напевали в начале 70-х годов¹⁸⁹. Звучащий в сере-

¹⁸⁶ Г. А. Ларош, например, назвал концерт «энергичным, полным жизни и движения». См. Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2, стр. 47.

¹⁸⁷ Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). Инструментальное творчество Чайковского. Пг., 1922, стр. 57.

¹⁸⁸ Б. В. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. М.— Л., 1930, стр. 228.

¹⁸⁹ См. М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 466.

дине *Andantino* вальс-песенка ассоциируется с проходящими в воображении погруженного в раздумье художника картинками жизни. Чайковский не побоялся известной резкости контраста, поставив рядом с образом чистейшей лирики тривиальный напев, в его реалистической эстетике Прекрасное заключалось не в удалении, а в приближении к жизни со всеми ее причудливыми сочетаниями, и этот контраст возвышенного образа и поэтизации обыденного вносит особое очарование во вторую часть концерта.

В финале все светло, ясно, все зовет к счастью и радости. Энергичная песня-веснянка, взятая композитором в качестве основной темы рондосонаты, непосредственно вводит в музыку народный образ. Как и в симфониях, музыка финала соединяет личное и общее: героя, народ и природу. Праздничная, безудержно-радостная тема побочной партии, служащая основой коды-апофеоза выражает это единение. Контрасты финала — это контрасты ритма, лада, тональности. В финале образы главной партии и побочной партии дополняют друг друга. На протяжении всех частей цикла в связи с развитием его содержания прием использования контраста претерпевает изменения, служа различным целям музыкальной драматургии.

Симфоническое начало концерта выразилось не только во взаимопроникновении партии фортепьяно и оркестра, но и в органическом развитии музыкальных образов.

Интродукция — яркий образец симфонического мышления Чайковского. Выразительная мелодия большого дыхания, развертывающаяся последовательно и плавно, зарождается из первого мотива четырехтактового вступления оркестра. Запоминающийся нисходящий мотив (V—III—II—I), упорно повторяемый инструментами медной группы, подобен повелительному заклинанию, вызывающему к жизни чудесную песню-гимн.

Тема начинается с этой же интонации; перенесенный в мажор (ре-бемоль мажор) мотив становится запевом кантиленной мелодии:

Andantè non troppo e molto maestoso



Основой мелодико-ритмического развития здесь является правильное чередование двух ритмических формул; прием такого рода придает мелодии равномерный и устойчивый характер. Этому впечатлению способствует и звуковысотное развитие темы, движущейся плавно и опирающейся на устойчивые звуки лада. Теплый звук струнных усиливает ощущение непосредственности чувства, задушевной искренности.

Большое значение в создании образа имеет гармония. Уже во вступительном разделе именно гармония вносит «взрывное» начало (гармонизация устойчивого звука тоники си-бемоль минора секундаккордом I ступени), именно гармония как основное выразительное средство выступает сразу же, с самого начала. В изложениях темы, где, казалось бы, господствует мелодия, гармонии принадлежит важная роль; ощущение уравновешенности, устойчивости связано с выдержанным органичным пунктом тоникой, на который наслаиваются сменяющиеся гармонии, образующие обычный каданс.

Второе предложение вначале сходно с первым, но в дальнейшем в него вводятся новые мелодические элементы, образующие расширение плавно распетого заключения темы.

В целом тема интродукции выступает как образ совершенной музыкальной красоты, в котором слиты чувства радости, мужественной энергии и сердечной открытости.

Как говорилось выше, тема интродукции получает широкое развитие, своего рода разработку во втором проведении — в партии фортепьяно, и здесь в ней проявляются черты патетического драматизма, выступает скрытое до того декламационное начало. Чайковский развивает тему характерным для него приемом восходящей секвенции типичного для всей темы мотива, приводящей к кульминации, после которой следует «драматический монолог» фортепьяно — выразительная каденция с пассажами, имеющими важное смысловое значение (как будто проносятся вихри, сквозь которые слышны повелительные возгласы человека). Здесь опять на первый план выступает мотив-зерно, из которого родилась тема интродукции, он теперь звучит особенно напряженно и сурово. В третьем проведении темы — репризе — тревога, проявившаяся в разработочном построении, побеждена чувством жизнерадостной бодрости.

Анализ интродукции показывает, насколько глубоко и действенно трактует Чайковский форму концерта, как он приближает ее к симфонии. Развитие и изменение образов, их обогащение, придание им новых контрастных сторон еще более ясно выявляются в сонатном *allegro*. Тематизм *Allegro* по выразительности и совершенству не уступает интродукции. Он своеобразен и способствует новаторскому характеру концерта.

Широко известно, что в основе нескольких тем Первого концерта лежат народные украинские напевы; со слов самого композитора известно, что в главной партии первой части он использовал напев слепых лирников. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 9 мая 1879 г., сообщая ей, что слушал лирное пение слепых, композитор пишет¹⁹⁰: «Замечательно, что все слепые

¹⁹⁰ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 116.

певцы в Малороссии поют один и тот же вечный напев и с тем же наигрышем. Я отчасти воспользовался этим напевом и в первой части моего фортепьянного концерта:



Действительно, во многих украинских песнях эпического характера встречается мелодический оборот, приведенный Чайковским в цитированном письме, например в песне «Ой, шов козак э Дону», начинающейся с этого оборота, а также в песне «Прилетіла перепілонька» и др.¹⁹¹



Исследователь творчества Чайковского Г. А. Тюменева находит следы воздействия украинского народного мелоса и в первой теме побочной партии Allegro, проводя параллель между темой Чайковского и песней «Ой крыче, крыче черный ворон» и др.¹⁹²

Однако народнопесенные мелодии глубоко переосмыслены композитором, они получили совершенно иной характер. В этом сказалась одна из характернейших черт творческого метода Чайковского, особенно выпукло проявившаяся в произведениях московского периода творчества: использование народнопесенного образа в роли одного из важнейших элементов лирической концепции. Не меняя существенно собственно мелодико-интонационной стороны песни, композитор создает при помощи других средств иной образ. В особенности изменилась протяжная эпическая мелодия лириков, превратившаяся у Чайковского в стремительно-полетный образ одухотворенного движения в характере скерцо с острым прихотливым ритмом. Чайковский избрал оригинальную ритмическую формулу для протяжной мелодии: тема изложена в триольном ритме с паузой на каждой третьей доле триоли. От этого образуется ощущение полетности, «безопорности» мелодии:

¹⁹¹ «Українські народні пісні в двох книгах», к. 1, стр. 169; к. 2, стр. 300.

¹⁹² Г. А. Тюменева. Чайковські і Україна, стр. 50.

Allegro con spirito



Главная тема развита уже в пределах экспозиции, в ней подготавливаются интонации будущей побочной партии. В репризе Чайковский соединяет виртуозно пианистический прием игры ломанными октавами с изобразительным приемом подражания игре ансамбля лирников и кобзарей.

Образ, возникающий в музыке побочной партии, имеет очень большое значение в концерте, он, в сущности, может быть назван лирическим средоточием первой части. Образный строй первой части концерта в значительной мере предвосхищает лирику оперы «Евгений Онегин»; многое роднит концерт с написанным незадолго до него Вторым квартетом. Первая тема побочной партии концерта несколько напоминает музыкальную характеристику Татьяны в первых картинах оперы. Лирическая сфера концерта — это образ юных мечтаний о счастье, первых душевных волнений, томления, страстного стремления и грусти. Характерной, определяющей интонацией темы является нисходящее задержание, звучащее, как печальный вопрос:

[Allegro con spirito]. Poco meno mosso



Первая тема побочной партии является ее основным образом. Она проходит в экспозиции два раза, в каждом проведении открываются новые черты. Она начинается в мажоре (ля-бемоль мажор); однако мажорный лад завуалирован применением минорных ступеней и аккордов из систем родственных минорных тональностей настолько, что почти не ощущается как мажор. Во втором предложении происходит модуляция в до минор. Развиваясь, тема расширяется по диапазону и по протяженности отдельных мотивов и фраз, еще последовательнее проводится прием задержания. Выразительный диалог партии правой и левой рук подчеркивают декламационные, «говорящие» интонации мелодии; возникает настроение глубокой душевной печали.

Вторая тема побочной партии возвращает в ля-бемоль мажор, который здесь звучит очень светло. Новый образ огчасти контрастирует первому, но также нежен и лиричен; однако в нем нет тоски и смятения, нет недоуменных вопросов. Это тихая, убаюкивающая песня природы (интересно отметить известное сходство этой темы со второй темой побочной партии «Ромео и Джульетты», см. пример на стр. 180); происхождение этой темы нельзя не связать с первой темой побочной партии. Мотив «покачивания», «баюкания» родился из основной интонации мотива-зерна первой темы:



Тонко оркестрована побочная партия: первое предложение первой темы проходит в оркестре (мелодию играет кларнет), второе предложение, в котором сильнее проявляется личное, индивидуальное начало,— в партии фортепьяно; после драматично звучащей каденции в до миноре вторая тема звучит у струнных с сурдинами. Образуется выразительная диалогическая оркестровка. Страстная исповедь фортепьяно сменяется мягким многозвучным *piano* струнных с сурдинами.

Сопоставление двух контрастных образов, двух лирических характеров продолжено в развитом втором проведении. В нем усиливаются черты смятения и тревоги, которые проявлялись и в первом проведении. Даже более! Появляется драматизм, предвосхищающий образы Четвертой симфонии; постепенно в ходе развития на первый план выступает нисходящий мотив скорбного восклицания.

Драматизация образа отражается и в фактуре фортепьянной партии: Чайковский применяет здесь движение навстречу друг другу двух контрастных по направлению мелодических линий, которое он в дальнейшем применял в высших драматических кульминациях симфоний позднего периода. Важным фактором драматизации музыки являются и выразительные пассажи октавами у фортепьяно, имеющие отнюдь не внешне виртуозное, но важное драматургическое значение: они как бы разрывают атмосферу печали и тихой скорби бурным проявлением чувства. Подлинный драматизм ощущается и в заключительной декламационной фразе пианиста. И опять, как в первом проведении, выступает нежная и спокойная «песня утешения» — вторая тема. Она очень широко развита и переходит в развернутую заключительную партию, завершая экспозицию светлым и спокойным настроением, затиханием звучности.

Художественно-эмоциональное воздействие образов экспозиции концерта очень великой. Подобно экспозициям будущих драматических симфоний



П. М. Карпакова — первая исполнительница роли Одетты



Рисунок Г. Дорэ к «Божественной комедии» Данте

экспозиция концерта как бы отразила душевную жизнь художника, стала исповедью его души в звуках.

В разработке происходит дальнейшее развитие лирического образа побочной партии. Прежде всего изменяется нежная «песня утешения» — вторая тема, она превращается в мужественное воззвание, волевой призыв к борьбе. Большая каденция фортепьяно с каскадом двойных октав вносит в разработку героическое начало, но очень скоро музыка снова проникается чувством печали; развивается мотив, типичный для многих сочинений Чайковского: нисходящий оборот с задержанием. Он становится основой большой секвенции в форме бесконечного канона, в котором правая и левая руки солиста ведут выразительный диалог.

Эта часть разработки посвящена развитию побочной партии с ее скорбными образами. Неуклонное секвенционное нарастание заунывно-вопросительного мотива приводит к драматической кульминации — вспышке сердечной скорби и отчаяния. Но каденция солиста внезапно прерывается тремоло литавр: наступает новая фаза развития — эпизод ми мажор, величавое соревнование оркестра и солиста. Тоска, печаль, уныние исчезают под воздействием могучей воли к жизни, зовущей к радостной деятельности, упоению борьбой. Эпизод тематически построен на тех же мотивах, что и секвенционный эпизод в каденции, но здесь они звучат по-другому. Перенесенные в мажор, выделяясь на мягком фоне органного пункта доминанты (контрабас и литавры), длящегося в течение всего эпизода, они становятся выражением энергичного устремления вперед, символом воли человека. Диалогический, имитационный характер изложения, при котором солист, соревнуясь с оркестром, как бы ведет его за собой, придает особую действенность музыке. Чайковский дает здесь огромное нарастание, волну большого дыхания, предвосхищающую центральный эпизод разработки в Allegro Четвертой симфонии с его неуклонным напряженным нарастанием:





Здесь уместно вспомнить письмо С. И. Танеева К. Н. Игумнову от 26 ноября 1912 г.¹⁹³: «По поводу противоположности наших мнений относительно того, как следует исполнять начало Е-дур-ного эпизода в разработке 1-й части b-молл-ного концерта Петра Ильича,—пишет Танеев,—нежно ли и мечтательно, в едва слышном *pp*, как Вы это играете, или же сильно и энергично, как я считаю нужным,—я решил письменно обосновать свое мнение... У меня имеется... Urtext b-молл-ного концерта — это экземпляр 1-го издания, подаренный мне Петром Ильичом в 1875 году. В месте, о котором идет речь, выставлен оттенок *fff*,



в то время как оркестр начинает то же место *p* и делает постепенное *crescendo*. Намерение автора совершенно ясно: та высшая степень энергии, которую проявляет пианист, вступая с этой фразой, сообщается им оркестру, который мало-помалу от *p* переходит к *f*, и тогда пианист, достигнув своей цели, умолкает и отдел этот заканчивается одним оркестром:

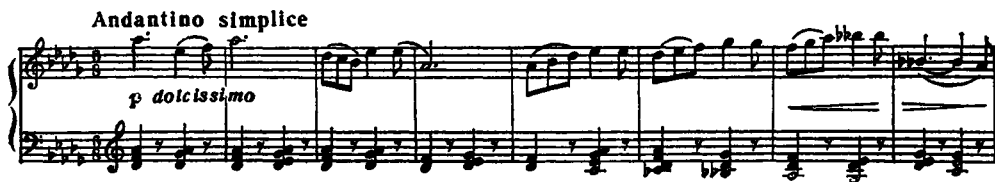


¹⁹³ См. «Советская музыка», 1946, № 1, стр. 88—89.

Эпизод подводит к последнему разделу разработки воздушно-скерцозного характера, контрастного по отношению к звучанию преобразенной темы «природы» в кульминации эпизода. Последний раздел готовит репризу главной партии, которая и проходит в изложении второго проведения экспозиции (ломаными октавами). Значительному изменению в репризе подвергается побочная партия. Первая тема, которая в репризе звучит в си-бемоль мажоре, освобождается от настроений скорби и сомнений, которые были свойственны ей в экспозиции. Чайковский теперь придает ей характер светлой искренней приветливости, нежного воодушевления. Большая каденция фортепьяно посвящена образу побочной партии; в ней контрастно сопоставляются обе темы; первая снова омрачена, а вторая превращается как бы в хор серебристых колокольчиков, звучащих необычайно светло. В то же время каденция служит своеобразной репризой разработочного раздела *Allegro*, в ней отражен драматизм, предшествующий эпизоду ми мажор. Однако драматические интонации постепенно исчезают, как проходят мрачные мысли под влиянием солнечных лучей, и каденция заканчивается пассажами, в которых эти интонации растворяются. На мягком и легком фоне вступает оркестр с репризой «темы природы» в главной тональности си-бемоль мажор, которая звучит светло и ясно. Кажется, что нет больше сомнений, что душа человека, исцеленная природой, расцветает в радостном, светлом чувстве. Кода с характерными для Чайковского кадансовыми сопоставлениями I и VI завершает *Allegro* концерта.

Первая часть концерта — важнейшее звено в развитии содержания всего цикла. Она наиболее многогранна и симфонична; две последующие части не содержат того накала страстных чувств, той внутренней борьбы, которые характерны для *Allegro*. Они развиваются в ином аспекте.

Andantino semplice ре-бемоль мажор — лирическое интермеццо между первой частью и финалом. Выше уже говорилось об особом характере контраста, на котором основана эта часть. Анализируя тематизм концерта, следует особо остановиться на главной теме *Andantino* — лирической кантиленной мелодии, с которой начинается вторая часть. Современники находили в ней сходство с вальсом, но нам кажется, что правильнее определить ее как песенную тему, воплощающую образ природы, созерцаемой человеком. Тема эта сходна с другими мелодиями Чайковского (укажем на сходство ее со второй темой *Andante* из Пятой симфонии, на лейтмотив Феи Сирени):



Главная тема проходит в Andantino шесть раз и пять раз мелодия звучит почти неизменно¹⁹⁴. В этом нежном покое тонко передается тихое созерцание, отражено чувство вечной близости человека к природе. Развитие фактуры темы создается тонкими приемами, в нем большое значение имеет тембровое варьирование. Первое проведение темы поручено флейте соло, второе — фортепьяно, третье — двум солирующим виолончелям, четвертое — солирующему гобою. В репризе тему играет сначала фортепьяно, потом гобой. В каждой вариации меняется фактура сопровождения темы: то это мелодический контрапункт, то мягко синкопированные аккорды, то подвижный фон легких и звонких аккордов фортепьяно. Последнее проведение темы, подводящее к коде, — заключительный вариант темы, мелодически измененный.

Другие темы первого раздела Andantino оттеняют главную. После двух проведений темы появляется мотив скерцозно-лирического характера, который передается в разные регистры фортепьяно.

Вслед за ним появляется тема ре мажор. Она не составляет яркого контраста по отношению к первой, но отличается от нее по движению — более живому (она изложена более мелкими длительностями — шестнадцатыми) — и по характеру — в ее основе лежит фон, на котором поэтично звучит голос валторны соло, интонирующий начальный мотив первой темы. Красочное сопоставление ре мажора и ре-бемоль мажора подчеркнуто эгармонической модуляцией.

Основной контраст второй части заключается в сопоставлении первого лирического раздела со вторым — быстрым, построенным на теме вальса. Мелодия очень проста, почти примитивна, в ней часто повторяются однотипные мотивы:



Эту тему играет оркестр, в то время как партия пианиста создает изящный подвижный фон фигуративного типа. В письме к Чайковскому из Петербурга от 18 марта 1878 г. С. И. Танеев, описывая превосходное исполнение концерта Н. Г. Рубинштейном, пишет: «Он играл удивительно хорошо. Ваш концерт прошел с большим успехом... Что мне особенно понравилось у Николая Григорьевича, это как он играл середину в Andantino: с начала до конца *pp* без всяких оттенков, оркестру велел играть так же; эффект выходил удивительный»¹⁹⁵.

Свидетельство Танеева очень интересно, так как раскрывает одну из тонких деталей интерпретации Н. Рубинштейном концерта, которую автор

¹⁹⁴ За исключением небольшого варианта начального мотива.

¹⁹⁵ П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 31.

ставил очень высоко¹⁹⁶. Исполненная таким образом, как описывает Танеев, средняя часть *Andantino* производит впечатление промелькнувшего светлого воспоминания. В сопоставлении лирической созерцательной кантилены с характеристическим эпизодом проявилась новизна музыкально-драматургического приема.

Финал концерта — одна из наиболее блестящих страниц фортепьянной музыки Чайковского и мировой концертной литературы. В нем оригинально сочетаются народное начало и блестящий профессионализм, виртуозная техника и логика содержательного тематического развития. В музыке финала проходят несколько образов, принадлежащих к одной, жизнерадостно-светлой сфере. Главная тема финала — рефрен рондо-сонаты — тема украинской народной песни-веснянки «Вийди, вийди, Іванку». Мелодия народной песни сочетает в себе лаконизм, свойственный обрядовым календарным песням, и лиричность. В теме Чайковского сохранено многократное повторение вариантов одного и того же мотива, что характерно для строения песен этого жанра, но лирическое начало причудливо сплелось со скерцозным, которое проявляется в остроте ритма, синкопированных акцентах. Гармония расцвечивает повторения вариантов основного мотива:

Allegro con fuoco.



Эту тему дополняет другая тема в соль-бемоль мажоре, выдержанная в том же характере, что и веснянка, но исполняемая *tutti* (тогда как первую играет пианист). Создается впечатление, что после запева песни несколькими голосами громко вступает весь хор (как бы с припевом):

[Allegro con fuoco]



¹⁹⁶ Чайковский посвятил Н. Рубинштейну свой Второй концерт для фортепьяно, «за то, что он так великолепно играл мой Первый концерт и сонату...» (из письма Чайковского Н. Ф. фон Мекк от 14 ноября 1879 г. См. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 249).

Главную партию сменяет связующая — очаровательная, улыбчивая, как бы сотканная из радости и веселья, она идет в быстром движении, растворяясь в пассажах мелкой техники, ее фактура отличается от предшествующей. Тема побочной партии финала — песня «во весь голос», полная беззаботной радости. В ней соединены интонации, свойственные народной песне, и типичные обороты языка Чайковского (секвенционное развитие во втором предложении, отклонение в тональность III ступени — из ре-бемоль мажора в фа минор):

[Allegro]. Poco meno



В разработке финала большое значение приобретает новый стремительно летящий, пунктирно ритмованный мотив, который передается от оркестра к фортепьяно. В первой редакции концерта на этом мотиве в соединении с мотивами главной партии был построен большой эпизод в разработке, который в последней редакции 1888 г. был сокращен композитором¹⁹⁷. Внедрение этой темы оттеняет скерцозный характер музыки финала.

В разделе, посвященном описанию особенностей формы концерта, уже говорилось об оригинальной структуре финала. Приводим схему:

Гл. пар- тия	Допол- нение	Связ. пар- тия	Поб. пар- тия	Гл. пар- тия	Разр. гл. пар- тии	Допол- нение	Связ. пар- тия	Поб. пар- тия	Гл. пар- тия	Кода Поб. пар- тия
A	B	C	D	A		B	C	D	A	D
<i>b</i>	<i>Ges</i>	<i>F</i>	<i>Des</i>	<i>b</i>		<i>As</i>	<i>G</i>	<i>Es</i>	<i>b</i>	<i>B</i>

Следует еще раз отметить естественную логику развития формы репризы, обусловленную образным развитием. Репризе главной партии в главной

¹⁹⁷ См. письмо Чайковского А. И. Зилоти от 27 декабря 1888 г. («Музыкальное наследие Чайковского», стр. 319).

тональности предшествует как бы «мнимая реприза», начинающаяся с темы-припева в ля-бемоль мажоре, за которой следует связующая партия в соль мажоре и побочная партия в ми-бемоль мажоре. Реприза побочной партии в главной тональности си-бемоль мажор превращена в грандиозную светлую коду-апофеоз, предваряемую захватывающим динамическим подходом на доминантовом органном пункте. Поистине великолепное праздничное завершение концерта увенчивает собой не только финал, но и весь цикл.

Энергичный «зажигательный» финал производит колоссальное впечатление на слушателей. Еще при самых первых исполнениях финал концерта вызывал настоящий взрыв энтузиазма публики. В письме Римскому-Корсакову от 12 ноября 1875 г. Чайковский, сообщая о большом успехе концерта в Америке, где его исполнял Ганс фон Бюлов, писал: «Представьте, какой у американцев аппетит: при каждом исполнении моего концерта Бюлов финал должен повторять»¹⁹⁸.

Создавая Первый фортепьянный концерт, Чайковский ушел далеко вперед по пути новаторства циклической симфонизированной формы. Оригинальным в концепции концерта, по сравнению со Второй симфонией, является новый характер соотношения частей в цикле. Так, первая часть вполне самостоятельна, но содержит в себе основу развития последующих частей: гимнический образ вступления перекликается с заключением финала (репризой-кодой побочной партии); динамический образ главной партии Allegro, основанный на переосмыслении народной мелодии, соотносится с главной партией финала, также основанной на народной теме; образ второй темы побочной партии Allegro развивается (в смысле характера музыки) во второй части цикла. К этому можно присоединить и тональное развитие цикла. Главные тональности первой части — си-бемоль мажор и ре-бемоль мажор; завершается Allegro си-бемоль мажором. В последующих частях тональный контраст как бы обособливается в контрасте медленной части и финала (ре-бемоль-мажорное Andantino и си-бемоль-минорный, завершающийся си-бемоль мажором, финал). Все это способствует выявлению нового характера связей частей в цикле, одновременно самостоятельных и внутренне связанных. Образуются как бы два тональных круга, из которых второй повторяет первый:

I тон. круг		II тон. круг	
Вступление	Allegro	Andantino	Финал
Des	b — B	Des	b — B

Новый характер приобретает развитие музыки в отдельных частях цикла. Вступление к первой части концерта — трехчастная форма с разрабаточной средней частью и одновременно вариационный цикл. Это уже применялось Чайковским во вступлении Второй симфонии и «Ромео и Джульетты». Однако сам тип сочетания вступления и Allegro новый.

¹⁹⁸ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 418.

В «Ромео и Джульетте» темы Allegro готовились в медленном вступлении; медленная тема хорала играла большую роль в разработке Allegro. То же было и во Второй симфонии. В концерте тема вступления не использована в Allegro, но оказывает большое влияние на характер музыки всего цикла (в особенности на побочную партию финала и коду).

В концерте получил дальнейшее, более глубокое развитие и принцип систем вариационных циклов, характерный для Второй симфонии. В сущности вступление и побочная партия первой части есть не что иное, как своеобразные вариационные циклы, в которых материал симфонически разрабатывается. Мы имеем в виду три стадии развития ре-бемоль мажорной темы вступления, изложенной хотя и в трехчастной репризной форме, но с разработочной средней частью, в которой тема выступает в ином облике, а также ряд проведений обоих тем побочной партии у солиста и оркестра, каждый раз по-новому освещающий и обогащающий лирический образ. Вторая часть концерта, как отмечалось в анализе, имеет два вариационных цикла, причем второй из них (вариации на французскую песенку) выступает в качестве средней части в развитии первого. Рондообразная структура финала со всеми ее особенностями сама по себе способствует внедрению вариационного принципа развития (вариационный цикл-рефрен на тему народной песни).

Все эти новаторские черты показывают, что процесс поисков новых принципов формообразования у Чайковского был тесно связан с задачами воплощения нового содержания. Отражая в музыкальных образах впечатления и личные переживания, а также наблюдения над народной жизнью, композитор соединяет приемы народнопесенного искусства (вариационность) и драматического метода сонатности, выработанного профессиональным искусством.

В статьях о Первом концерте Г. А. Ларош развивает мысль о том, что концерт Чайковского есть в сущности та же симфония. Это заключение верно подчеркивает основное качество произведения, позволившее ему стать истоком блестящего развития русского фортепьянного концерта последующих эпох.

Первому концерту присущи все свойства симфонии. В его основе лежит многогранная идейно-художественная концепция, формы его широко развернуты, тематизм индивидуален, способен к развитию. Цикл частей раскрывает движение образного содержания от лирико-драматических образов к народножанровым. Тональное развитие свидетельствует о глубоких внутренних связях; интонационное родство тематического материала образует «внутреннее сквозное действие».

Все эти качества были выработаны композитором в его симфониях и программных симфонических произведениях. В то же время форма концерта значительно обогатила симфоническую драматургию конкретизацией личного, индивидуального (фортепьяно) и общего (оркестр). Работая над своим Первым концертом, Чайковский овладел новыми приемами симфонического развития, что подготовило его к созданию Четвертой симфонии.

Третья симфония

О создании Третьей симфонии почти не сохранилось никаких документов. Композитор написал ее летом 1875 г. в Усове, куда уехал в конце мая, как только окончились экзамены в консерватории. На чистовой рукописи партитуры есть дата «Начата 5 июля в Усове. Кончена 1-го августа 1875 г. в Вербовке». По-видимому, в течение июня черновые эскизы симфонии были закончены, так как 29 июня Чайковский переехал в имение Н. Д. Кондратьева Низы и там сразу же приступил к инструментровке. Утрата черновых рукописей симфонии лишает возможности выяснить, в каком порядке сочинялась симфония; известно, что инструментованы были сперва две последние части: пятая имеет дату на рукописи партитуры «9 июля 1875 г. Низы», четвертая — «13 июля 1875 г. Низы».

В середине июля Чайковский переезжает из Низов в Вербовку, где проводила лето семья Давыдовых, и там продолжает работу над партитурой. Первая часть датирована «26 июля 1875 г. Вербовка», вторая часть — «28 июля 1875 г. Вербовка» и третья часть — «31 июля 1875 г. Вербовка».

Итак, вся работа была завершена в течение двух месяцев, что свидетельствует об увлечении композитора. В первой половине августа он начал сочинять музыку к «Лебединому озеру», заказ на которую получил перед отъездом из Москвы на каникулы. В конце лета Чайковский снова жил в Усове, отдыхая от усиленной творческой работы предыдущих недель.

Новая симфония была впервые исполнена в Москве 7 ноября 1875 г. в Первом симфоническом собрании под управлением Н. Г. Рубинштейна. Успех симфонии совпал с другим важным событием — присуждением Чайковскому первой премии за оперу «Кузнец Вакула». В Петербурге Третья симфония исполнялась 24 января 1876 г. в Пятом концерте РМО под управлением Направника и также имела большой успех. Чайковский приехал в Петербург за неделю до концерта и присутствовал на репетициях симфонии. Пресса в общем отнеслась благожелательно к новому сочинению, отметив «значительность содержания, разнообразное богатство формы, благородство стиля»¹⁹⁹ и талантливость композитора²⁰⁰. В 1877 г. издательство Юргенсона выпустило в свет партитуру. В 1879 г. симфония исполнялась в Нью-Йорке в Филармоническом обществе. Однако по сравнению с другими симфоническими сочинениями Чайковского Третья симфония не стала популярной и даже в наши дни ее играют реже, чем другие произведения Чайковского, не только за рубежом, но и в Советском Союзе.

Третья симфония занимает в творчестве Чайковского своеобразное положение. Созданная непосредственно перед балетом «Лебединое озеро», она в большой степени родственна лирико-элегическим и фантастическим

¹⁹⁹ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2, стр. 37.

²⁰⁰ *** [Д. Кюи]. Последний концерт Русского музыкального общества. «С.-Петербургские ведомости», 6 февраля 1876 г.

образам этого балета; в то же время многое связывает ее с предшествующими симфоническими произведениями.

Композиция симфонии не совсем обычна: пять частей, включающих два скерцо (вторую часть «*Alla tedesca*» и собственно скерцо — четвертую часть). В центре цикла находится *Andante elegiaco*, медленная часть, лирическая сердцевина симфонии. Крайние части, отчасти сходные между собой по образному содержанию, насыщены народножанровыми образами.

Третью симфонию нельзя назвать драматической, так как в ней скорей преобладает жанровое начало. Контрасты отдельных частей создают особое качество, являющееся следствием своеобразной концепции цикла. Образная сфера симфонии очень широка: здесь и похоронный марш, и протяжная песня, и лирический романс, народная пляска, балетный марш и балетный вальс и многое другое; в скерцо причудливо сплелись фантастика и юмор. Все эти различные образы и интонационные пласты расположены в цикле свободно, гибко образуя контрасты. В первой части, например, сочетаются медленный похоронный марш, быстрое шествие, лирическая песня и массовая пляска. Контрастные смены образных и жанровых сфер смягчены интонационной общностью тем, обусловленной подготовкой каждой новой темы в «недрах» предшествующей. Интонационное и тональное родство отдельных частей симфонии способствует единству цикла. Ре мажор (в этой тональности написаны *Allegro* первой части и пятая часть) — главная тональность симфонии; ему соответствует ре минор лирической части *Andante elegiaco*, перекликающийся со вступлением к *Allegro* первой части; си минор, в котором звучит побочная партия первой части, — основная тональность фантастического скерцо; си-бемоль мажор — тональность вальса «*Alla tedesca*» — связан со второй темой побочной партии *Allegro* и второй темой *Andante* и т. п. Все пять частей тонально крепко спаяны друг с другом, что видно из следующей схемы:

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.	V ч.
d, D, h, B, A ... D	B, g, B	d, A, B, D, d	h, g, h	D, A, h, D

Направленность содержания симфонии разворачивается от омраченных образов к утверждению радости жизни. Это выражено уже в первой части: похоронный марш вступительного раздела контрастирует образу народного шествия в главной партии. Вторым контрастом является сопоставление элегической побочной партии и плясовой заключительной. Вторая часть цикла — вальс «*Alla tedesca*» — лирическая музыка, выраженная в ритмических формулах танца и отражающая психологическое содержание. Образы, то задумчивые, то страстно-нежные, то элегические сменяют друг друга. Меланхолическое настроение, лишь слегка проявляющееся в вальсе, становится основным характером в трио.

Andante elegiaco исключительно богато по образному содержанию. Душевный мир человека раскрыт в этой музыке во всей присущей ему контрастности чувств, в противопоставлении сомнений, мрачных дум и упоения жизнью, к которому зовет окружающая природа. Лирическая часть сменяется фантастическим скерцо, по оригинальности, тонкости и новизне занима-

ющим особое положение среди симфонических скерцо Чайковского. Мимолетные, легкие образы, подобные мелькающим теням, таинственные возгласы и переключки сменяются острой картинкой миниатюрной битвы, предвосхищающей сражение мышей и игрушек в «Щелкунчике». Скерцо уводит из лирико-жанровой сферы, господствующей в симфонии, и очень освежает цикл. Финал симфонии в характере блестящего полонеза удался композитору меньше, чем другие части. Как и в финалах более ранних симфоний, музыка создает здесь картину массового праздника, полного шумного веселья. Помпезный полонез оттеняется народнопесенной лирикой среднего раздела — трио. Финал заканчивается апофеозом-гимном, утверждающим настроение бодрости и веселья.

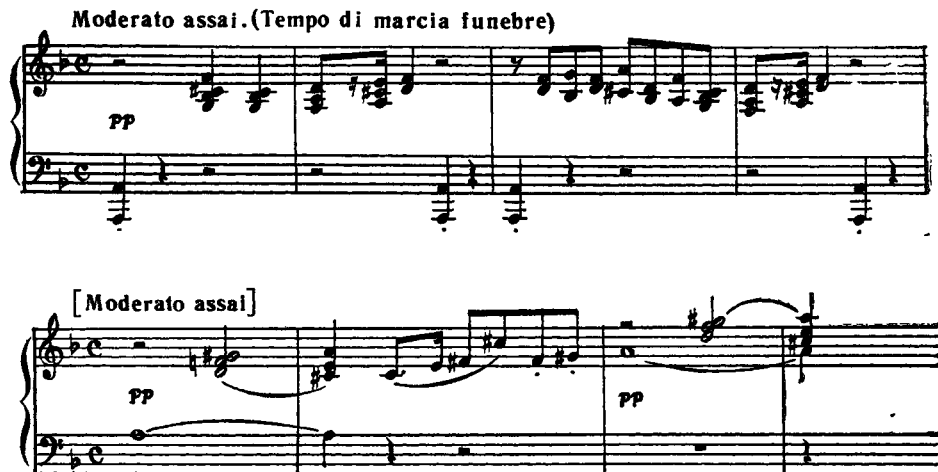
Третья симфония отличается высоким мастерством, отразившемся в совершенстве формы и выразительности тембровой драматургии. Оркестровая фактура симфонии благодаря полифоническим приемам получилась одновременно и насыщенной и прозрачной. Уравновешенность частей и целого, строгая логика развития каждого из элементов, внутренняя целостность выгодно отличают Третью симфонию от Второй. Это сознавал и сам композитор; в письме к Н. А. Римскому-Корсакову от 12 ноября 1875 г. он писал: «Сколько мне кажется, симфония эта не представляет никаких особенно удачно изобретенных идей, но по части фактуры она шаг вперед. Всего более я доволен 1-ю частью и обоими скерцо, из коих второй труден и был сыгран далеко не так хорошо»²⁰¹. В дальнейшем композитор относился к Третьей симфонии равнодушно и в период своей дирижерской деятельности ни разу не поставил ее в программу.

●

Несмотря на мнение Чайковского о том, что в Третьей симфонии нет «особенно удачно изобретенных идей», тематизм ее заслуживает рассмотрения как сам по себе, так и в связи с другими сочинениями предшествующих и последующих лет. Как уже говорилось, многое в симфонии связано с музыкой балета «Лебединое озеро», а также с Первым фортепьянным концертом. Тематический материал симфонии отличается большой содержательностью и значительностью. Каждая тема — это развитый художественный образ. Похоронный марш вступления вносит в музыку настроение скорбной элегичности, которое широко развито в *Andante*; вместе с тем в марше ясно выступает жанрово-картинное начало, он сочетает в себе психологическое содержание с отражением окружающей жизни. Изложение похоронного марша в виде маленького вариационного цикла на восьмитактную тему, постепенное «сгущение» тембров инструментов, играющих тему (сперва струнные, потом валтсрны, потом деревянные и т. д.), прибавление все новых и новых сопровождающих голосов (например, стонущий мотив-вдох флейты или проходящая сквозь все регистры оркестра линия струнных — все свидетельствует о намерении композитора создать картину приближающегося и удаляющегося шествия — эффект, использованный

²⁰¹ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 417.

Чайковским в *Andantino* Второй симфонии. Но смерть не останавливает бега жизни, и из «недр» печальной траурной музыки возникает основной элемент главной партии *Allegro*, который постепенно кристаллизуется в переходном построении:



Тема главной партии принадлежит к блестяще помпезным образам Чайковского, в сценических произведениях обычно связанным с торжественными шествиями, выходами гостей на празднествах (третья картина «Пиковой дамы», появление Короля и Королевы в «Спящей красавице» и т. п.):



Как правило, темы такого типа оркестрованы *tutti* и написаны «крупным штрихом», т. е. главное в них дано в общем облике без каких-либо интересных и тонких деталей. Впрочем, в теме главной партии есть одна деталь, придающая ей индивидуальность: неожиданно «обрывающееся» окончание первого мотива (см. второй такт примера). Тема широко и эффектно развита; в кульминации у валторн звучит основной, начальный мотив, образуя репризу мотива-зерна.

Вторая тема главной партии напоена чувством радости жизни. Звонкая песня валторн выделяется на фоне мелодических пассажей перекликающихся струнных и деревянных.

Как и в других симфонических *allegri* Чайковского, здесь нет связующей партии, ее заменяет короткая модуляция из ре мажора в си минор. Темы главной и побочной партий непосредственно сопоставлены друг с другом как два образа разного содержания и разного характера. В разделе побочной партии также два образа. Первый — элегическая песня гобоя си минор, напоминающая лейтмотив лебедей из балета «Лебединое озеро»²⁰²:

[Allegro brillante]. Poco meno mosso



Маленькая разработка первой темы побочной партии подводит ко второй теме, также лирической, но светло-приветливой, не омраченной даже тенью печали. Внезапная модуляция из си-бемоль мажора в ля мажор открывает новый раздел экспозиции — заключительную партию. Ярким контрастом лирике побочной партии звучит задорно-веселая, плясовая тема заключительной партии, развивающаяся от первых, будто бы нехотя «пританцовывающих» мотивов к буйному массовому «плясу» заключения экспозиции.

Итак, экспозиция содержит четыре различных образа; они отражают пеструю картину жизни, окружающей художника. Показательно, что композитор подчеркивает контрасты, заменяя все связующие ходы внезапными модуляциями через энгармонические аккорды. Таковы модуляции от главной к побочной и от побочной к заключительной.

В разработке *Allegro* контрасты смягчаются интересным полифоническим и тональным развитием. Основой разработки служит тема главной партии; два ее первых мотива значительно преобразуются (в особенности второй, служащий темой полифонического эпизода разработки).

²⁰² Интересно внутреннее строение этой темы: отправным моментом в ней служит последовательное ритмическое сжатие одного и того же мотива, заключенного в диапазоне нисходящей квинты си минорного лада (от V к I). За последний вариант первого мотива «цепляется» второй мотив, характерная для украинского песенного мелоса попевка: I—VII натуральная — V (см. такт 6 примера на этой стр.), которая тут же повторяется в виде варианта: I—VII гармоническая — V.

Отсутствие драматического начала в экспозиции естественно отразилось и на характере разработки, конструктивной по своей природе, использующей все «хитрости» тематического развития как такового. Композитор не применил наиболее сильный контраст — между вступлением и главной партией, как впоследствии он это сделал в разработке Четвертой симфонии. Это лишний раз подтверждает возможность толкования вступительного раздела Третьей симфонии как близкого к картинно-изобразительной сфере.

Реприза и ликующая кода на материале главной партии утверждают основные настроения эффектного *Allegro*.

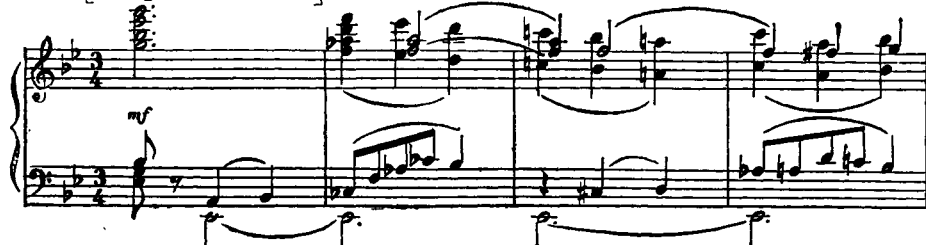
Вторая часть — вальс «*Alla tedesca*» — ближе других к «Лебединому озеру» благодаря слиянию лирического и танцевального начал. Настроение переключается с настроением первых актов «Лебединого озера», в музыке которых преобладают светлые, нежные образы, еще не омраченные жизненными бурями. Оригинален начальный мотив первой темы вальса, представляющий собой кадансовый оборот:

Allegro moderato e semplice



Колебание между мажорным и минорным ладом придает теме мечтательный характер, который усилен введением нового нисходящего мотива с повышенной IV и VI ступенями (в соль миноре) и «потемнением» гармонического колорита. Исполнение мелодии флейтой и кларнетом в октаву, введение контрапунктирующего голоса фагота во втором проведении на фоне аккомпанемента струнных *pizzicati* придает вальсу холодноватый, несколько «отрешенный» характер звучания. Тем более тепло и эмоционально звучит тема вальса, исполняемая струнными, совсем уже «балетная» мелодия, своей плавной пластичностью напоминающая темы вальсов «Лебединого озера» и «Спящей красавицы»:

[*Allegro moderato*]



Трио вводит новый образ и новый колорит, который можно определить как «лирико-скерцозный». Музыка, близкая по настроению этому трио, есть в «Pas de trois» первого акта «Лебединого озера» (в той же тональности). На фоне выдержанного органного пункта тоники альты ведут простую, даже несколько монотонную мелодию кадансового характера в сопровождении звнящего, «покалывающего» контрапункта деревянных.

В конце вальса Чайковский употребил прием, придавший музыке тонкую поэтичность: протянутые звуки, как бы тающие в воздухе, и сменяющий их кадансовый мотив из первой темы вальса. Чисто музыкальными средствами здесь передано ощущение затихания, замирания, сладостного успокоения, как будто после тихого летнего вечера наступает светлая ночь.

Третья часть симфонии — *Andante elegiaco* — наиболее значительна по образному содержанию; в ней выражено глубоко личное чувство. От *Andante* намечается путь к медленным частям более поздних симфонических произведений Чайковского, в частности к «Элегии» из Третьей сюиты и «Интермеццо» из Первой сюиты, отчасти к *Andante* из Пятой симфонии. С Пятой симфонией *Andante elegiaco* роднит и сходство тематизма.

Andante Третьей симфонии построено совершенно иначе, чем медленные части предшествующих симфоний и квартетов; в нем даны внутренние контрасты в пределах одного раздела формы (главной партии). Тематизм *Andante* богат и многогранен. *Andante* написано в свободно трактованной сонатной форме, в которой разработка является одновременно репризой главной партии.

Раздел главной партии включает в себя три темы. В нем ощущается отсутствие широкого развития, некоторая скованность. Раздел побочной партии, в котором развивается лишь одна широко распетая лирическая тема, контрастирует главной партии ярко выраженным движением образа к кульминации.

Темы главной партии родственны между собой и одновременно глубоко контрастны. Основной-зерном их является первая тема:



В этой теме чувствуются «осенние настроения», скорбь об умирающей природе, сожаление о прошедшем, сердечная печаль. Не случайно ее сходство с известной фортепьянной пьесой «Осенняя песня» из цикла «Времена года», написанной меньше чем через год после Третьей симфонии. Постоянное возвращение к одному звуку — V ступени ре минора, быстро гаснущие порывы, стремление разбить ритмическую замкнутость создают образ, полный тоски.

Из триольного мотива темы рождается новая мрачная и декламационная фраза фагота (далее переданная валторне и потом гобою), предвосхищающая тему главной партии первой части Пятой симфонии. Фатальное начало, рожденное невозможностью вырваться из замкнутого «магического» круга, выражено здесь более лаконично и сурово:

Andante elegiaco



И вдруг, как яркий луч солнца, согревающий осеннее умирание природы, прорывается новый мотив, настойчиво зовущий к жизни:

Andante elegiaco



Мотивы-«зовы», короткие, упорно-повторяемые, встречались и в Adagio Первой симфонии (см. пример на стр. 123); и там и здесь они ассоциируются с образами природы — целительницы душевных страданий человека. Повторение мрачной второй темы отстраняет образ, контрастный главной партии. Но как бы в ответ на мелькнувшее просветление появляется новый прекрасный образ — лирическая тема побочной партии. Вначале она сходна с простой песней, может быть, даже колыбельной, убаюкивающей и успокаивающей, но постепенно в ней появляется страстное и горячее чувство, в кульминации доходящее до патетики душевных излияний:

[Andante elegiaco]

molto espressivo

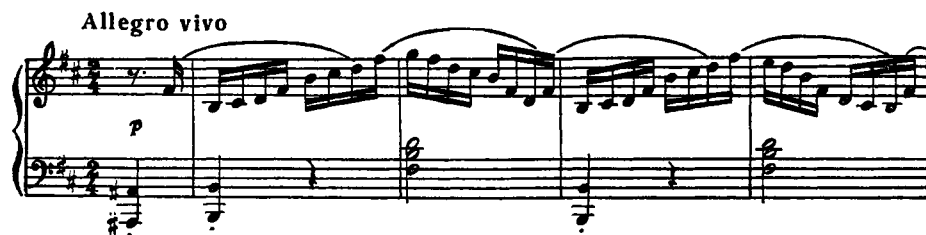


Как и многие лирические темы Чайковского, эта тема разворачивается, вырастая из небольшого мотива-зерна; далее путем секвенционного развития, создающего непрерывное мелодическое движение, тема приобретает облик бесконечно льющейся, широко распетой кантилены, сердечной искренней речи человеческой души. Теплый колорит мелодии подчеркнут тембром струнных, ведущих ее на протяжении всего раздела побочной партии.

Следующий раздел возвращает к образам главной партии; в нем совмещаются черты разработки (свободная перестановка тем и тональное развитие, длительный органичный пункт на доминанте главной тональности перед вступлением репризы побочной партии) и репризы (темы проходят в главной тональности). Этот раздел драматизирует *Andante*, темы главной партии звучат здесь с мрачным трагизмом, чему немало способствует инструментовка — контрабасы и виолончели в низком регистре.

Реприза побочной партии звучит светло и звонко (деревянные); перенесенная в более высокий регистр мелодия разворачивается свободно и непринужденно. Однако в коде снова появляются образы, полные внутренней тревоги; это настроение не рассеивает ни светлый ласковый зов валторны, играющей третью тему главной партии, ни окончание части мажорным тоническим аккордом.

Andante сменяется четвертой частью цикла — стремительно-легким скерцо. Воздушная фактура, колоритные гармония и оркестровка, очень быстрый темп заставляют отнести эту часть к тем причудливым, фантастическим скерцо, которые иногда появляются в ряду народножанровых, характеристических скерцо в симфонических и сюитных циклах Чайковского. Явное сходство скерцо Третьей симфонии с будущим скерцо программной симфонии «Манфред» («Фея Альп является в брызгах водопада») позволяет предположить, что образное содержание скерцо Третьей симфонии связано с миром «духов природы»:



Здесь есть лишь единственный контраст — между трио и крайними разделами, внутри же больших построений господствует один характер. В музыковедческой литературе неоднократно указывалось на сходство одной из тем скерцо с образом призрака графини в опере «Пиковая дама» (целотоновая гамма в нисходящем движении). Этот жуткий и таинственный образ сопоставлен с угловатым, неуклюжим мотивом, который исполняют валторны или тромбон, что еще острее подчеркивает ее гротескный колорит:



Все эти мелькающие, смутные образы, быстро сменяющие друг друга, проносятся на фоне непрерывного «плещущего» движения шестнадцатыми, которое образуется пассажами струнных, передаваемыми деревянным.

Необычен тональный план скерцо: сопоставление си минора с ля мажором и фа-диез минором внезапно осложняется элементами целотонового лада, приводящими в далекий ми-бемоль минор, а далее в до минор.

Не совсем обычные тональные сопоставления служат основой развития трио скерцо, тема которого заимствована композитором из его кантаты на двухсотую годовщину рождения Петра I, написанной в 1872 г. по случаю открытия Политехнической выставки в Москве. Есть что-то шумановское в острых пунктирных ритмах и причудливых фанфарообразных ходах.

В трио Чайковский использовал «руслановский» прием «нанизывания» на выдержанный общий звук аккордов из разных тональных систем. Первоначальный соль минор быстро сменяется си минором, затем звучит ля и соль мажор, далее си-бемоль мажор, ре минор и фа мажор. Этому колоритному гармоническому движению соответствует инструментовка с контрастным сопоставлением групп. Воинственно задорное, но изящное трио открывает новую страницу в создании фантастических скерцо, рисуя какую-то причудливую картинку. В коде обобщен материал всей части.

Финал симфонии возвращает в сферу народно-праздничных и жанровых образов, развитых в первой части симфонии. Начиная финал торжественным, но подвижным полонезом, композитор в дальнейшем развивает песенные темы разного характера. Побочная партия написана в духе народ-

но-славильной песни, а тема среднего эпизода²⁰³ сходна с украинскими лирическими напевами (в частности, заключительный мотив часто встречается в украинском фольклоре); есть в ней сходство и с темой побочной партии первой части симфонии.

Финальный характер выразился в формообразовании: реприза побочной партии превращена в грандиозную монументальную коду, завершающую симфонию торжественным радостным гимном.

Третья симфония — важная для развития Чайковского-симфониста ступень. Здесь свойственное ему сопоставление жанрового и картинного начал приобретает новый характер, становясь средством выражения лирического содержания. Симфония — шаг вперед в развитии мастерства построения крупного цикла. Контрастность образов, перерастание их друг в друга, родство, несмотря на противоположность, — все то, что мы встречаем в Третьей симфонии, композитор использовал в драматическом аспекте, работая над величайшим своим симфоническим произведением 70-х годов — Четвертой симфонией.

Вокальные произведения первой половины 70-х годов

В период между окончанием оперы «Опричник» и 1876 г. Чайковский создал около 30 произведений камерного вокального жанра. В большинстве случаев поводом сочинения романсов был заказ издателей. Однако только этим нельзя объяснить возникновение этих прекрасных поэтических творений гения Чайковского: создание романсов было глубокой внутренней потребностью композитора.

В конце 1872 г. Чайковский написал шесть романсов ор. 16, изданных В. Бесселем в 1873 г.²⁰⁴ В 1873 г. Чайковский сочинил еще два романса, изданные без обозначения опуса в качестве музыкального приложения к журналу «Нувеллист»: «Уноси мое сердце в звенящую даль» на слова А. А. Фета и «Глазки весны голубые» на слова Г. Гейне в переводе М. Михайлова.

Большая группа романсов была создана композитором в 1875 г. Шесть романсов ор. 25 были, по-видимому, заказаны Бесселем, так как в письме к нему от 9 ноября 1874 г. Чайковский просит не торопить его с романсами — он обдумывает новое крупное сочинение (Первый концерт для фортепьяно)²⁰⁵. Романсы ор. 25 сочинялись в феврале — начале марта 1875 г.

²⁰³ Финал написан в форме рондо-сонаты.

²⁰⁴ Возможно, что некоторые романсы ор. 16 Чайковский сочинил в Петербурге, где он пробыл вторую половину декабря 1874 г. О петербургских встречах свидетельствуют посвящения «Колыбельной песни» и романса «Погоди» Н. Н. и Н. А. Римским-Корсаковым.

²⁰⁵ См. П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 376.

уже после окончания не только фортепьянного концерта, но и «Меланхолической серенады». Романсы вышли в свет в апреле 1875 г.

Следом за романсами ор. 25 Чайковский написал еще две серии по шесть произведений (ор. 27 и ор. 28), уже по заказу Юргенсона. Работа над ними была закончена к середине апреля²⁰⁶. Вероятно, тогда же возникли и два романса, написанные для издателя «Нувеллиста» Н. М. Бернарда: «Хотел бы в единое слово» на текст Г. Гейне в переводе Л. Мея и «Не долго нам гулять» на слова Н. Грекова. В письме от 3 мая 1875 г. Чайковский, шутя, пишет Юргенсону: «Потрудитесь, г. Банкир... при первом удобном случае препроводить в торговый дом М. Бернард прилагаемые при сем два наши романса»²⁰⁷.

Таким образом, вся большая группа из двадцати романсов и песен была создана весной 1875 г.

Романсы, написанные в первой половине 70-х годов, по тематике и стилю несколько отличаются от чисто лирического цикла ор. 6, созданного в 60-е годы. Хотя в группе романсов 70-х годов также преобладают лирические романсы, но значительное место занимают и песни в народном духе, как «Колыбельная песня» на слова А. Майкова, «Вечер» на слова Шевченко в переводе Мея, народная баллада «Корольки» Мея (из Л. Кондратовича), жанрово-характерная песня «Как наладили: дурак» на слова Мея, две польские песни на слова Мицкевича в переводе Мея и др.

Особое место в этой группе романсов занимают оригинальные по жанру: «Новогреческая песнь» («В темном аде») на тему *Dies irae*, «Песнь Миньоны» из «Вильгельма Мейстера» Гёте в переводе Тютчева и единственный восточный романс Чайковского «Канарейка» на слова Мея. В сфере лирического романса Чайковский значительно расширяет образное содержание, отдавая дань лирико-философским настроениям. Группа новых романсов более многогранна и разнообразна в смысле использования различных музыкальных жанров; среди них встречаются ариозно-декламационный монолог, романсы, развивающие традицию Даргомыжского, песни, близкие бытовому, «жестокому» романсу, танцевальные песни, сцена-диалог, баллада и т. д.

Выбирая тексты для своих вокальных произведений, Чайковский, как и прежде, в первую очередь интересуется общим настроением стихотворения, кругом его поэтических образов, пригодностью текста для мелодического распевания. Композитор испытывал затруднения в текстах, что доказывает его письмо брату М. И. Чайковскому от 10 декабря 1872 г.: «...пробовал было написать романсиков, да все как-то пошло выходит, и слов не умею подобрать, которые бы мне в самом деле нравились. Вот кабы ты этим занялся, да написал бы мне реэстрик подходящих стихотворений?»²⁰⁸.

²⁰⁶ На рукописи последнего романса ор. 28 есть авторская дата «11 апреля 1875 г.».

²⁰⁷ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 402. Эти романсы были напечатаны в музыкальном приложении к «Нувеллисту» за 1875 г. (№ 9 и 11). См. «Музыкальное наследие Чайковского», стр. 443.

²⁰⁸ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 293.

Неудовлетворенность стихотворениями заставила композитора писать даже на слова, сочиненные им самим. Среди избранных им текстов для романсов далеко не все отличаются высокими художественными достоинствами. Наибольшее количество текстов принадлежит Л. А. Мёю, Чайковский использовал и оригинальные стихи поэта и переводы из Гейне, Мицкевича и др. По три романса написаны на слова А. Фета, Н. Грекова и А. Апухтина; есть произведения на слова Ф. Тютчева, Н. Огарева, А. Майкова, А. Плещеева (перевод из Фелиции Гименс).

Но несмотря на разнообразие поэтических имен и жанров стихотворений, в романсах Чайковского 1872 и 1875 гг. можно заметить единство лирических сюжетов и настроений. Значительное место занимает любовная лирика: монологи-признания, обращения к возлюбленной, восхваление ее красоты или излияние тоски разлуки. Не меньшее значение имеет тема сожаления о прошлом, разочарования в настоящем, жажды больших чувств.

Все эти настроения были близки Чайковскому в те годы, когда в его жизни чередовались периоды мучительной душевной тоски с периодами подъема духа, неиссякаемой любви к жизни.

Как и в цикле романсов ор. 6, Чайковский в романсах 70-х годов свободно переделывает поэтический текст, изменяет отдельные слова, исключая целые строки и повторяя слова, поскольку это необходимо ему для музыкального развития. В романсах 70-х годов можно ясно наблюдать процесс симфонизации малой формы, выражающийся в переосмыслении традиционных романсных форм, в тесном взаимодействии вокального и инструментального начал и в изменении музыкального образа. В этом отношении наиболее яркие примеры дают чисто лирические романсы, нередко превращаемые композитором в развитые вокальные поэмы. Мелодический стиль романсов отражает их многогранное и глубокое содержание. В нем взаимодействует песенность, ариозность и декламационный речитатив. Этот синтез способствует особой выразительности языка, в котором поэтическая строфа как бы сливается со строфой музыкальной. Глубина поэтического и музыкального содержания выражена в простой, доступной форме.

Примером лирического стиля Чайковского в романсах первой половины 70-х годов может служить популярный романс на слова Г. Гейне в переводе Мёя «Хотел бы в единое слово», а также написанный ранее романс на слова Фета «Пойми хоть раз». Основное настроение обоих стихотворений — страстная тоска по возлюбленной, стремление к ней. Это своего рода «*Anruf an die ferne Geliebte*»²⁰⁹. Идея стихотворений выражена в романсах очень простыми, но глубоко впечатляющими средствами, сходными в обоих случаях. В романсе на слова Фета Чайковский тонко передал страстную устремленность, эмоциональную насыщенность стихов, создав образ, развитый без контрастных сопоставлений. Пламенная тоска по возлюбленной выражена в первой фразе романса, которая служит темой-зерном для всего сочинения: исходное патетическое восклицание и стремительное нисхождение с короткой остановкой на задержании.

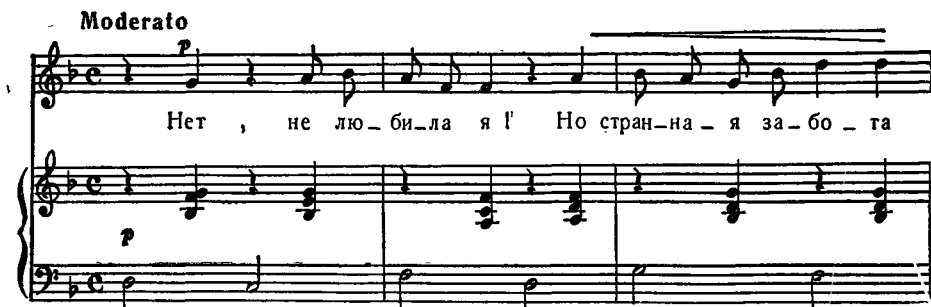
²⁰⁹ «Призыв далекой возлюбленной» (нем.). Так называется известный цикл лирических песен Бетховена.

Романс на слова Гейне также монотематичен, в нем развита одна тема — патетическая музыкальная фраза-восклицание, начинающаяся так же, как в предыдущем случае, со взлета на большой интервал (в первом случае квинту, во втором — малую сексту) и с последующим нисхождением. Большое значение и в этом романсе имеет бурное, почти непрерывное движение фигурации аккомпанемента.

Большая часть романсов 70-х годов написана в углубленно-элегическом характере. К произведениям такого рода относится прекрасный романс «Погоди» на слова Грекова, проникнутый глубоким чувством единения человека с природой, чувством восторга пред красотой летней ночи. Мелодия этого романса может служить примером выразительной декламации Чайковского, в ней отражены все тонкие оттенки поэтического текста.

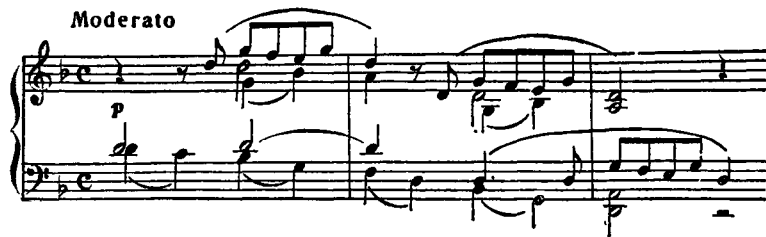
Рядом с лирическими монологами есть романсы, написанные в стиле простой песни. К ним относится романс «О, спой же ту песню, родная», на слова Фелиции Гименс в переводе Плещеева. Эти стихи, посвященные воспоминаниям о матери, затронули интимные стороны души композитора, и он создал прекрасную лирическую песню, в которой слиты возвышенная гимничность с романсной камерностью²¹⁰.

В группе романсов 70-х годов более явно, чем раньше, выявились связи романсного стиля Чайковского с традициями бытовой лирики и романсного творчества Даргомыжского. В особенности близок стилю Даргомыжского известный романс на слова Апухтина «Он так меня любил». Как и в некоторых лучших романсах Даргомыжского, здесь отражено сложное противоречивое чувство: зарождение любви, горечь потери, смятение в сердце юной девушки, оттолкнувшей влюбленного юношу. В романсе ведущим началом служит декламационная мелодия:



Мелодический стиль романса развивает традиции Даргомыжского. Однако в музыке Чайковского есть новые черты, стилизующие его от Даргомыжского. Это «лейтмотив» романса — мелодическая фраза, данная в самом начале в партии фортепьяно, обобщающая психологический образ, своеобразное музыкальное выражение противоречивых чувств героини:

²¹⁰ Интересно отметить стойкость музыкальных образов Чайковского. Через двадцать лет после создания романсов ор 16 в ариозо Иоланты из одноименной оперы в сходной ситуации звучит тема, похожая на мелодию романса «О, спой же ту песню».



Такого сквозного обобщающего музыкального начала нет в романсах Даргомыжского, оно появляется только в творчестве Чайковского.

Эффектный, выразительный романс на слова Апухтина «Ни отзыва, ни слова» также написан в традициях Даргомыжского, влияние которого чувствуется в вокальной мелодии, изобилующей задержаниями, а также в фортепьянном аккомпанементе. Традиции лермонтовских романсов Даргомыжского можно ощутить и в прекрасном, философском по настроению романсе на слова Тютчева «Как над горячею золой».

Но не только с лирикой Даргомыжского связаны романсы Чайковского 70-х годов; среди них есть ряд романсов, близких современной Чайковскому бытовой лирике и даже цыганской песне. Лучшим из этих романсов является «Примирение» на слова Щербины, в тексте которого встречаются образы, типичные для бытовой лирики: сравнение угасающей жизни с зимой, молодости с весной и т. п. В эмоциональной распетости мелодии, в сочетании кантиленности и декламационности (а порой и речитативных приемов), в применении плавных ходов на большие интервалы, предполагающие *rogr-tamento* вокальной партии, в волнообразном характере мелодии можно видеть следы воздействия цыганского романса. Сближает романс Чайковского с бытовой лирикой и скрытая «вальсовость» ритмики. Однако подлинно симфоническое развитие образа, его постепенное переосмысление поднимает произведение Чайковского высоко над бытовым лирическим романсом его времени.

Не менее примечателен романс «Так что же?» на собственные слова композитора. Чайковский считал этот романс лучшим из опуса 16. Романс написан в стиле бытовой любовной лирики с «жестоким» оттенком. Эта особенность, отразившаяся и в тексте, придала мелодике некоторое сходство с цыганскими романсами (вопросительные интонации, вальсообразное движение, внедрение речитативных фраз, выразительные задержания в каденциях и т. п.).

Романс на собственные слова «Страшная минута», посвященный Е. П. Кадминой, отчасти сходен с романсом «Примирение», хотя в него вложено иное содержание. Лирика «Страшной минуты» также отчасти родственна цыганскому романсу, в произведении — широкая распетость фраз речитативно-декламационного характера, изобилие широких интервалов. Многие интонации романса совпадают с типичными оборотами бытовой лирики.

Однако при всей близости интонационного языка «Страшной минуты» к языку бытовой и даже цыганской лирики, романс Чайковского возвы-

шается над ними благодаря симфонизации музыкального образа, отразившейся во взаимодействии вокальной и инструментальной партий. Неоднократное повторение острого мотива восходящей септимы с последующим задержанием готовит основную лейттему романса. Она сперва звучит в партии фортепьяно, контрапунктируя вокальной мелодии, но в кульминации романса, на словах «Ах, внемли же мольбе мсей!» проходит и в вокальной партии ²¹¹:



Высокое мастерство гениального художника, воспользовавшегося общедоступным, неоригинальным материалом, помогло создать неповторимо прекрасные произведения высокого искусства.

В книге «Русский классический романс XIX века» В. А. Васина-Гроссман справедливо указывает, что в романсах 70-х годов вырабатывался тот выразительный лирический стиль Чайковского, который полностью был развит им в опере «Евгений Онегин»; в романсах композитор предвосхитил характеристики своих лирических оперных героев ²¹². Эту правильную мысль подтверждает анализ таких романсов, как «Зачем?», «Нет, никогда не назову», «Я с нею никогда не говорил» и др. В романсе «Зачем?», намного превышающем качеством музыки посредственный текст Мея, Чайковский создал как бы один из эскизов темы мечтаний Татьяны из оперы «Евгений Онегин»; в романсе этот образ связан с чувством тоски о возлюбленной. Тонкие, хрупкие линии мелодии с хроматическими ходами ассоциируются с чистыми мечтами юности. Музыка создает настроение глубокой, но тихой душевной печали. В романсе «Нет! Никогда не назову» на слова Мюссе есть общие черты с музыкальной характеристикой Ленского: та же искренняя и горячая патетика, та же чистота юношеских чувств. В романсе «Я с нею никогда не говорил» подготавливается музыкальный образ Евгения Онегина.

Значительное место среди романсов 70-х годов занимают произведения в духе народной песни. Вдумчивая работа композитора над народной песней, внимание к строю ее образов и выразительных средств, интерес к сочетанию поэтического образа с музыкальным нашли свое отражение не только в инструментальной и театральной музыке Чайковского, но и в камерной, в частности в вокальной музыке. В каждом из опусов 70-х годов

²¹¹ Об этом см. подробно: Е. Орлова. Романсы Чайковского. М., 1948.

²¹² См. В. А. Васина-Гроссман. Русский классический романс XIX века. М., 1956. стр. 278—280.

есть романсы, близкие народной песне. Наибольшее количество их находится в ор. 27, куда вошли: песня на слова Шевченко «Вечер», одно из светлых, даже идиллических вокальных произведений Чайковского, и две польские песни на слова Мицкевича, родственные песням Шопена.

Лучшей песней 1875 г. является баллада «Корольки» ор. 28, № 2, написанная в широкой развернутой форме, близкой к рондо, с рядом эпизодов и рефреном — лейттемой песни — унылой попевкой народного характера. Эта баллада выделяется среди других романсов своими масштабами, а также насыщенной фактурой фортепьяно; она написана с размахом, в котором ясно выступают черты обобщенно-симфонического мышления Чайковского.

Романсы 70-х годов представляют большой интерес для исследователя. В них отразились поиски нового. Эти искания были связаны с симфонизацией малой формы и расширением трактовки романсного жанра.



К первой половине 70-х годов относятся еще два вокальных произведения, написанные по особым случаям. Это «Кантата в память двухсотой годовщины рождения Петра I» для хора, оркестра и тенора-сола, написанная по заказу музыкального отдела Политехнической выставки в Москве (1872 г.) и приветственный хор к юбилею Осипа Афанасьевича Петрова для того же состава на слова Н. А. Некрасова (1875 г.).

Оба произведения не представляют собой большого интереса, в музыке господствует «торжественный», «юбилейный» характер. Но, как всегда у Чайковского, тематизм привлекателен мелодической выразительностью, форма пленяет логикой и пропорциональностью, оркестровка проста и колоритна. В кантате для Политехнической выставки сказалось большое мастерство молодого композитора, особенно заметное при сравнении ее с «Одой к радости». Кантата написана на специально заказанный к этому случаю текст поэта Я. П. Полонского (впрочем, не отличающийся большими достоинствами). Содержанием его служит патриотическое воспевание родной земли и русского народа, состоявшего в тяжелых испытаниях различных исторических эпох; сравнительно немного внимания уделено самой личности Петра Первого. Чайковский написал на этот текст музыку обобщенного характера. По-видимому, стимулом, вдохновлявшим его в этой работе, была идея возвеличения России и русского народа. В то же время нельзя не заметить, что эта работа не смогла целиком захватить воображение композитора: он использовал в ней очень широко материал финала своей Первой симфонии с различными вариантами песни «Я посею молоденька», которая, видимо, ассоциировалась у него с образом народа.

Лучшей частью кантаты является большая тройная fuga ми мажор на текст «Как солнце ясное, взошла Москва», музыка которой сочетает мелодичную напевность с подвижностью и техничностью.

Кантата состоит из пяти больших частей, соединенных развитыми переходными эпизодами. Вначале идет большое оркестровое вступление (на теме минорного варианта песни «Цветики»), вводящее в первую часть. Это лирико-эпическое Andante на тему, служащую истоком тематизма других

частей. В частности, несомненно близка к ней тема фуги, являющаяся второй частью кантаты:

Andante



Как скво_ь ноч_ной ту_манный не_бо_свод далеких звезд мелькает хо_ро_вод.

Allegro giusto



Как солн_це яс_но_е, взой_ла Москва с ма_куш_кой зо_ло_той.

После фуги идет своеобразное скерцо, в котором сочетаются эпическое и фантастическое начала. Главной темой в оркестре служит фанфарный мотив, использованный Чайковским впоследствии в трио скерцо Третьей симфонии. Второе Andante написано на величавую, спокойную лирическую тему, в которой напевность соединяется с декламационностью. В большом развернутом финале, выдержанном в едином ликующе-торжественном характере, широко развита мелодия мажорного варианта песни «Цветики», а также проходит (согласно заказу) тема гимна А. Ф. Львова.

Кантата была написана Чайковским ранней весной 1872 г. и впервые исполнялась на открытии Политехнической выставки 31 мая 1872 г. Исполнение состоялось на Троицком мосту, под специальным навесом, дирижировал К. Ю. Давыдов, соло пел А. М. Додонов. Чайковский слушал свое произведение, находясь в Александровском саду, и остался доволен его звучанием. 14 июня того же года кантата вновь была исполнена, на этот раз в зале Большого театра в программе торжественного концерта. Партитура кантаты, автограф которой был утерян, впервые напечатана в «Полном собрании сочинений Чайковского», т. 27 (М., 1961)²¹³.

Приветственный хор к юбилею О. А. Петрова был написан в декабре 1875 г., по заказу дирекции Петербургского отделения РМО. Первое исполнение его состоялось 24 апреля 1876 г. на торжественном собрании в честь О. А. Петрова в Петербургской консерватории. Кантату Чайковского исполнил хор учащихся консерватории под управлением К. Ю. Давыдова.

Это одночастное произведение на единственную тему, красивую кантиленную мелодию, выразительно передающую общее настроение музыки — светлое, полное сердечного тепла, оно очень хорошо соответствует чувствам любви и уважения к ветерану русской сцены, которыми проникнуты стихи Некрасова.

²¹³ А. Фарский, работник библиотеки Большого театра, где хранились партии кантаты, восстановил партитуру в 1897 г. и передал ее М. И. Чайковскому. По просьбе последнего (а также С. И. Танеева) Ю. Н. Померанцев в 1902 г. составил клавираусцуг кантаты.

Сочинения для фортепьяно 1871—1876 гг.

Камерное фортепьянное творчество Чайковского в первой половине 70-х годов включает в себя значительное число произведений малой формы. В них не только развиты черты стиля, намеченные в предшествующие годы, но появляются и новые качества. Стремление к объединению пьес малых форм в циклы содействует влиянию законов драматургии крупных форм. Такова сюита из шести пьес ор. 21, посвященная А. Г. Рубинштейну; тяготение к цикличности можно заметить и в расположении шести пьес ор. 19²¹⁴. Венцом фортепьянного творчества Чайковского этого периода является поэтичный цикл 12 пьес «Времена года».

Своеобразным «парным» циклом можно назвать две пьески ор. 10, написанные в конце 1871 или начале 1872 г. в Ницце: «Ноктюрн» фа мажор и «Юмореска». Обе пьески типичны для фортепьянного стиля Чайковского: если «Ноктюрн» — кантиленная лирическая пьеса с плавной и напевной мелодией, то «Юмореска» — это острохарактеристическое скерцо в национально-русском стиле. В средней части «Юморески», по свидетельству М. И. Чайковского, использован напев популярной французской песенки, контрастирующий темам крайних разделов.

Две серии пьес ор. 19 и ор. 21 сочинены композитором во второй половине 1873 г. Первую серию пьес Чайковский написал по заказу П. И. Юргенсона, вторую — В. В. Бесселя. Пьесы ор. 19 по содержанию и характеру музыки типичны для фортепьянной музыки Чайковского, в них использованы его любимые жанры лирической кантилены и скерцо. Нововведением является цикл вариаций фа мажор, завершающий сборник. Он выступает в качестве монументального финала серии. Из пьес этого цикла очень известны «Ноктюрн» до-диез минор, основанный на вдохновенной лирической мелодии, углубленно-созерцательного характера. Найденные в «Ноктюрне» приемы диалогического изложения, сопровождения репризы легкими, как бы окутывающими тему пассажами Чайковский широко использовал в лирических пьесах цикла «Времена года».

Цикл пьес ор. 21, посвященный А. Г. Рубинштейну, первоначально был назван «сюитой». Потом композитор переименовал название на «6 Morceaux pour le piano composées sur seule thème»²¹⁵. Пьесы расположены в таком порядке: Prelude, Fugue à 4 voix, Impromptu, Marche funèbre, Mazurque, Scherzo²¹⁵. Сохранились черновые эскизы всех шести пьес; судя по их расположению в тетради, можно предположить, что первой была сочинена «Мазурка», остальные — в том порядке, в котором изданы. Пьесы как бы

²¹⁴ Чайковский ценит многие из своих пьес ор. 19. Когда П. И. Юргенсон в 80-е годы задумал выпустить собрание избранных фортепьянных пьес Чайковского, композитор сам составил список пьес, которые должны быть включены в это издание. В письме к Юргенсону от 31 мая 1884 г. он называет наряду со «Скерцо» ор. 1, циклом «Воспоминание о Гапсале» ор. 2, «Грезами» и «Мазуркой» ор. 9, также № 1, 3, 4 и 6 из ор. 19.

²¹⁵ «6 пьес, сочиненных на одну тему» (франц.)

²¹⁶ Прелюдия. Фуга на 4 голоса. Экспромт. Похоронный марш. Мазурка. Скерцо.

образуют в цикле четыре группы: маленький парный цикл «Прелюдия и fuga»; «Экспромт» играет роль лирического интермеццо; «Марш» и «Мазурка» составляют драматический центр, а «Скерцо» завершает цикл подобно блестящему виртуозному финалу.

Лучшими пьесами цикла следует признать три первые. Прелюдия с ее оригинальным изложением темы и структурой по три такта контрастна фуге, в которой лирическая тема постепенно драматизируется, завершаясь величественно-широким проведением в репризе. Экспромт написан в традициях Шопена.

Одно из лучших камерных фортепьянных произведений Чайковского — цикл из 12 пьес «Времена года» — был сочинен им в конце 1875 и начале 1876 г. Следовательно, между ним и пьесами ор. 19 и ор. 21 проходит значительный период времени. В эти годы Чайковский создал много замечательных сочинений в других жанрах, в том числе Второй квартет, Третью симфонию, балет «Лебединое озеро». Работа над циклом «Времена года» совпадает с завершением партитуры «Лебединого озера». Во всех перечисленных произведениях большое значение имеют образы природы и настроения, навеянные созерцанием природы. Цикл «Времена года» непосредственно посвящен образам русской природы и жизни людей в различные времена года.

Поводом к созданию цикла послужил заказ издателя петербургского журнала «Нувеллист» Н. М. Бернарда. Он предложил композитору свои названия для пьесок, которые должны были появляться каждый месяц в качестве музыкального приложения журнала. Впоследствии он же предпослал им стихотворные эпиграфы, взятые из произведений русских поэтов.

Чайковский охотно согласился на предложение издателя и принял заглавия пьес, придуманные Бернардом. Мысль отразить в небольших пьесках-картинках жизнь природы и людей в течение года была ему близка и привлекла его. В ответ на несохранившееся письмо издателя композитор пишет 24 ноября 1875 г.:

«Постараюсь не ударить лицом в грязь и угодить Вам. Я пришлю Вам в скором времени 1-ю пьесу, а может быть и разом две или три. Если ничто не помешает, то дело пойдет скоро; я очень расположен заняться теперь фортепьянными пьесками.

Ваш П. Чайковский.

Все Ваши заглавия я сохранию»²¹⁷.

Как видно из этого письма, идея заказчика попала на подготовленную и благодатную почву.

Композитор написал первые две пьески «У камелька» и «Масленицу» уже к середине декабря 1875 г. О времени сочинения пьес № 3 — № 5 не сохранилось точных сведений. Однако по датам цензурного разрешения на издание («Песнь жаворонка» — 17 февраля, «Подснежник» — 22 марта, «Белые ночи» — 20 апреля 1876 г.) можно предположить, что все три пьесы

²¹⁷ См. «Музыкальное наследие Чайковского», стр. 401.

были написаны уже в 1876 г., вероятно в феврале-марте. Остальные семь пьес цикла, с № 6 по № 12, были закончены не позже середины мая 1876 г.— дата цензурного разрешения № 6—15 мая, а все пьесы с № 6 по № 12 написаны в одной тетради и отосланы в Петербург одновременно. Печатались пьесы в соответствующих номерах «Нувеллиста» в течение всего 1876 г.²¹⁸

«Времена года» неоднократно переиздавались при жизни композитора и приобрели самую широкую популярность.

Академик Б. В. Асафьев назвал цикл «Времена года» «образной поэтической звукописью впечатлений от русской природы и быта»²¹⁹. Изобразительное начало в цикле так тесно сливается с лирическим, что их невозможно отделить друг от друга. В цикле «Времена года» еще более явно, чем в Третьей симфонии и концерте для фортепьяно выступила характерная черта Чайковского: использовать жанрово-музыкальные образы как образы лирических настроений. «Времена года» не столько серия картинок природы и быта, не столько чередование музыкальных пейзажей, сколько цикл «картинок настроения». Однако многое отличает «Времена года» от «Stimmungsbilder» композиторов-романтиков. В основу музыкального содержания каждой пьесы Чайковского положены конкретные бытовые образы, заимствованные непосредственно из окружающей жизни и опоэтизированные. В своих фортепьянных пьесах Чайковский нарисовал милые его сердцу картины русской жизни в разные времена года.

Природа, вечная и бесконечная, ежегодно совершает свой круг от зимы к следующей зиме. Жизнь людей тесно связана с жизнью природы. Чайковский показал эти связи многогранно и глубоко. Неоднократно делались попытки охарактеризовать героя «Времен года», наделяя его то чертами самого композитора, то подчеркивая его кровные связи с помещичьим бытом. Нам кажется это недостаточным.

В цикле «Времена года» жизнь людей показана очень широко; мы встречаем здесь и сцену народного гуляния (№ 2), и эпизоды из жизни трудового крестьянства (№ 7 и 8), и сцену из быта помещиков (№ 9); в нем есть образы, характерные для городской, деревенской и усадебной жизни. Ряд лирических пьес имеет более обобщенное лирическое содержание, как, например «Баркарола», «Осенняя песня», «Подснежник». По-видимому, трудно говорить об определенной личности героя цикла. Но теплое, любовное отношение композитора к изображаемой жизни придает музыке интимный личный тон.

Пьесы очень разнообразны по настроению: есть среди них и грустные и радостные, веселые и задумчивые. Нам представляется неправильной тенденция подчеркивать в цикле «темные», мрачные и даже трагические черты.

²¹⁸ Об истории создания «Времен года» подробно см. «Музыкальное наследие Чайковского», стр. 401—403. Версия Н. Д. Кашкина, повторенная М. И. Чайковским, о том, что якобы композитор писал каждый месяц по пьесе в один присест по напоминанию слуги, опровергается документальными данными.

²¹⁹ Б. В. А с а ф ь е в. Избранные труды, т. II, стр. 26.

На наш взгляд, в цикле «Времена года» нет трагического начала. Светлое и темное, радостное и печальное слито воедино, как это бывает в повседневной жизни. В этом смысле строфа, предшествующая пьесе «Подснежник»:

Последние слезы
О горе былом
И первые грезы
О счастье ином

могла бы служить эпиграфом ко всему циклу.

В цикле «Времена года» представлены различные бытовые жанры, использованные композитором в зависимости от содержания пьес. Дважды встречается вальс — в «весенней» пьесе «Подснежник» и «зимней» — «Святки»; пьеса «Песня косаря» интонационно связана с лирической крестьянской песней, которая в более опосредствованном виде использована и в пьесе «На тройке». Музыка «Масленицы» основана на народноплясовых ритмах, тогда как в «Охоте» средством создания образа служат мотивы охотничьих сигналов.

Как уже говорилось, в большинстве пьес жанровое начало неразрывно слито с лирическим. Но есть пьесы чисто жанровые, являющиеся картинками быта («Масленица», «Жатва», «Охота»). Музыкального пейзажа как такового в цикле «Времена года» нет, так как объективная зарисовка картин природы вообще не типична для Чайковского. Как правильно замечает Б. В. Асафьев, «музыка русской природы» у Чайковского звучит совсем иначе, чем у Лядова и Римского-Корсакова: «Он реже обращается к ритмам и интонациям, которые давали бы наглядный образ. Даже там, где тому полагается быть (цикл «Времена года»), он часто уклоняется от изображения явления природы в бытовую обстановку или в созвучные данному месяцу и времени года настроения (например, белые ночи — в мае)»²²⁰.

Чайковский не ставил перед собой задачу создать сюиту из двенадцати фортепьянных пьес. Однако общность содержания, сквозная художественная идея цикла волей-неволей заставляли его думать об особенностях каждой пьесы в связи с остальными. Это отразилось на тональном плане цикла и на контрастном характере соседних пьес. В особенности в первой половине цикла можно заметить своеобразную «парность» пьес по контрасту характера и родству тональностей. Лирическая пьеса «У камелька» сопоставлена с картинкой народного гулянья в «Масленице». Тональности этих пьес родственны друг другу: ля мажор и ре мажор. В следующих четырех лирических пьесах контраст более тонкий и изысканный: простодушная «Песня жаворонка» (соль минор) сопоставлена с интимной лирикой «Подснежника» (си-бемоль мажор); страстно-восторженная пьеса «Белые ночи» соединена с задумчивой «Баркаролой». Эти две пьесы сложнее предшествующих, они содержат внутреннюю контрастность образов. Тональности их одноименны: соль мажор и соль минор.

²²⁰ Б. В. А с а ф ь е в. Избранные труды, т. IV, стр. 89.

Вторая половина цикла состоит из более самостоятельных по отношению друг к другу пьес. Однако и здесь намечаются «пары»: например, две картинки сельской трудовой жизни — «Песня косаря» и «Жатва»; «Осенняя песня» и «На тройке», являющиеся средоточием лирического содержания цикла. Тональный план здесь более свободный, выбор тональностей зависит от содержания и характера каждой пьесы.

Почти во всех пьесах цикла есть изобразительные приемы, которые служат созданию выразительности образа. Так, в «Масленице» имитация колокольного перезвона сопоставлена с плясовыми мотивами, а в «Жатве» образно-ритмическое изображение работы в поле сопоставляется с протяжной песней. В пьесе «На тройке» имитация бубенчиков создает красочный фон для выразительной песенной темы, а в «Охоте» из мотивов рогов рождается главная тема.

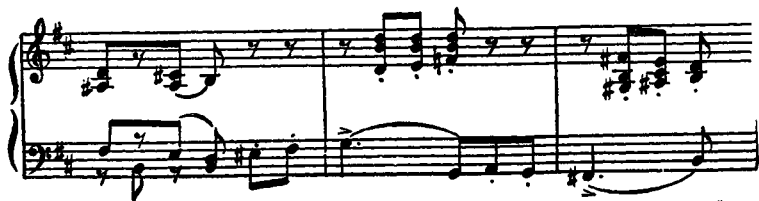
В «Песне жаворонка» невозможно отделить изобразительное начало от лирического. Фактура этой простой пьесы основана на полифоническом принципе: вначале намечаются как бы две основные линии — выдержанный басовый голос и простая песенная тема; в средних голосах также выступает простой мотив, изложенный терциями. Мелодия украшена тонким орнаментом, от чего и рождается ассоциация с пением жаворонка. Простыми, но впечатляющими приемами композитор создал настроение близости весны, ожидания пробуждения природы. Эту прекрасную пьесу Б. В. Асафьев назвал «элегией русской весны и весенности, с ее нежнейшим колоритом и выразительностью светлой грусти северных вешних дней»²²¹. Невольно рождается параллель с «весенними» полотнами Саврасова.

Полифоническая фактура типична и для пьесы совершенно другого содержания и характера. «Жатва» написана в трехчастной репризной форме с контрастной средней частью. В крайних частях (*Allegro vivace*) — музыкальная картина кипучего труда жнецов в поле. Оригинальная ритмика служит основой изобразительности этого раздела. Тема «Жатвы» очень проста, она построена на нисходящем звукоряде гармонического минора, состоящего из нескольких мотивов-звеньев в виде задержаний. Кроме верхнего мелодического голоса, существуют еще вторая и третья мелодические линии, расположенные квинтой и секстой ниже верхней. Благодаря этому в теме мелодическое начало тесно слито с гармоническим. Четвертой мелодической линией является басовый голос, временами выступающий на первый план:

Allegro vivace

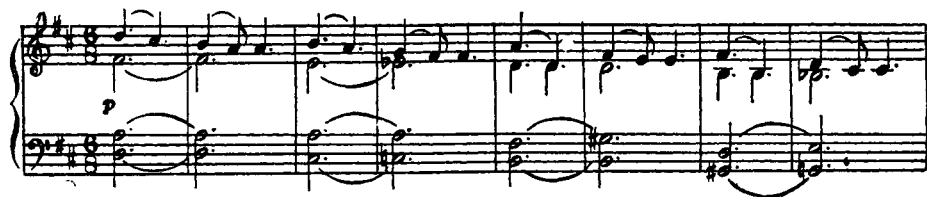


²²¹ Б. В. А с а ф ь е в. Избранные труды, т. IV, стр. 85.



Особая поэтичность пьесы связана с контрастом крайних частей по отношению к средней (может быть, картинка отдыха жнецов в полдень?), которая написана в параллельном мажоре, в более медленном движении, в прозрачной фактуре. Однако нетрудно заметить интонационное родство темы средней части с главной темой. Основой ее также служит нисходящее движение на этот раз мажорного звукоряда с теми же характерными задержаниями:

Dolce cantabile



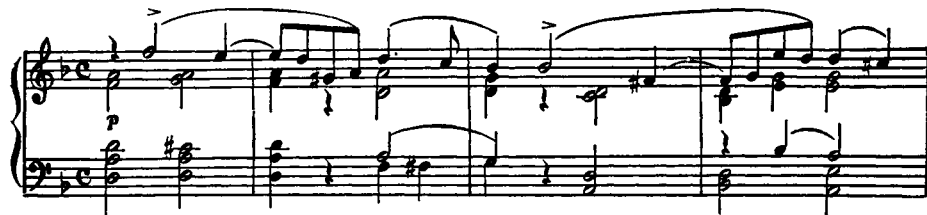
Эту простую песенную мелодию композитор развивает, включает мелодические линии контрастных средних голосов, направленных в противоположную сторону, сочетает их в выразительном диалоге.

В лирических пьесах Чайковский также широко использует приемы полифонического развития, обогащая тему в ее последовательном изложении подголосками и контрапунктирующими голосами. Примером этого служит «Баркарола», в которой, несмотря на явно выраженный мономелодический тип темы, богато развита сопровождающая мелодическая фактура. Две «осенние» пьесы цикла — лирико-элегическая «Осенняя песня» и «На тройке» — также основаны на принципах полифонизма. Особое очарование «Осенней песни» связано с длительным разворачиванием выразительной кантиленной темы с богатой и разнообразной ритмикой, синтезирующей в себе песенное и декламационное начало. Два проведения темы — в партии правой руки в более высоком регистре и отвечающее в партии левой руки октавой ниже, переходящие в диалог, составляют первую часть «Осенней песни», как бы экспозицию дуэта. Средняя часть, основанная на новом варианте темы, еще более последовательно развивает принцип дуэта-диалога с ответными имитациями выразительных мотивов и фраз.

Тема «Осенней песни» в ее первом изложении и в других вариантах — типичный номер элегической мелодии Чайковского. Она начинается с нисходящего минорного мотива III — II — I с продолжающимся нисхож-

дением I—VII—VI (см. такты 1—3 примера). Гармонизация с задержаниями усиливает меланхолический характер мелодии; ему же способствуют мотивы задержания в средних голосах:

Andante doloroso e molto cantabile



Вторая часть темы отвечает первой — мелодия триольного ритма стремится вверх к наиболее высокому звуку диапазона — ля второй октавы, «завоевав» который, медленно, как бы с трудом опускается к самому низкому звуку диапазона — ре первой октавы.

Широкий диапазон, включающий полторы октавы, насыщение мелодии разнообразными гибкими ритмами, хроматизация диатонической поначалу мелодии, кантиленный басовый голос, плавно нисходящий, при простой, не выходящей из пределов ре минора гармонизации, выдвигают на первое место мелодическое начало.

«Осеннюю песню» нельзя назвать «картинкой» осенней природы. Это — чисто лирическая пьеса, проникнутая затаенной, но страстной грустью. Как тонко заметил Б. В. Асафьев, «замечательная „Осенняя песня“ является, как образ октября, безусловно, *русским пейзажем настроения*, отвечающим подобного же содержания русским осеням в живописи»²²².

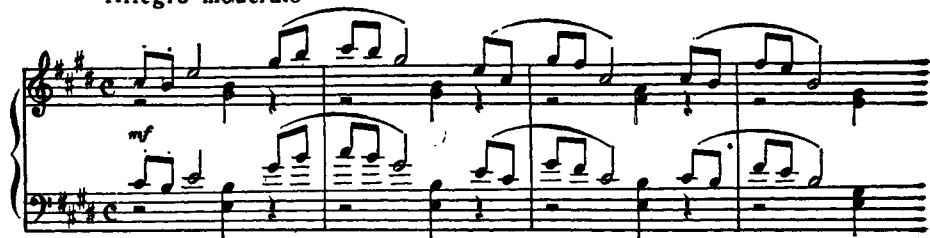
Пьеса «На тройке» написана в несколько ином характере; здесь лирическое начало тесно сплетается с изобразительно-картинным. Чайковский не в первый раз обращается к образу «тройки» — символу путешествия зимней дорогой: этот образ был одним из первых его вдохновенных творений в Первой симфонии. В связи с анализом симфонии уже говорилось о национально-русском характере образа «тройки» и его значении в русской литературе и искусстве. В небольшой пьесе цикла «Времена года» этот образ засверкал новыми красками, повлек за собой новые ассоциации и обобщения. Вряд ли можно признать удачным эпиграф, подобранный издателем к этой пьесе и взятый из стихотворения Некрасова. Музыка Чайковского передает само ощущение движения, восхитительное чувство, знакомое каждому, кто ездил по зимней дороге на санях, влекомых быстрыми конями. Как и «Осенняя песня», «На тройке» — глубоко русское произведение, бытовая сцена русской жизни, поднятая на высоту лирического обобщения.

Пьеса «На тройке» построена в трехчастной форме с контрастной средней частью. Русский характер пьесы связан прежде всего с чудесной песенной темой первой части, в основу которой положены интонации, часто встре-

²²² Б. В. А с а ф ь е в. Избранные труды, т. IV, стр. 89.

чающиеся в народной лирической песне, слитые в единую свободно льющуюся мелодию, в которой ясно чувствуется почерк Чайковского (модуляция в тональность III ступени выразительным ходом на сексту вверх, октавное удвоение мелодии, выводящее ее на первый план и т. п.)²²³.

Allegro moderato



В репризе пьесы тема-песня звучит как бы издалека на фоне звонких фигураций в высоком регистре, изображающих звон бубенчиков тройки, сочетаясь с постепенным утиханием звучности (как бы растворяясь в морозном воздухе).

В средней части русский характер выражен также с большой силой. Здесь Чайковский создает контрастный образ быстрого движения тройки, звенящей бубенцами, бега коней, вздымающих снег из-под копыт. Короткая тема среднего раздела, подвижная и энергичная, вносит активное, бодрое начало в музыку. Она напоминает ряд других тем Чайковского, использованных им в бытовых картинах опер или в скерцозных частях симфоний:

[Allegro moderato]



«На тройке» — одно из самых лучших произведений Чайковского для фортепьяно. Высокая степень поэтического осмысления повседневного, бытового, раскрытие в окружающем мире родной природы и народной жизни.

²²³ С. В. Рахманинов, выучивший эту пьесу в четырнадцатилетнем возрасте и игравший ее до конца своих дней, раскрывал в этой мелодии столь глубокое и многогранное чувство, что в нем соединялись радость жизни и затаенная тоска, надежды на будущее и опасения за него — все то, что слышится в исконно русских лирических песнях, рожденных народом в его вечной тяге к лучшему будущему.

вечно притягательного ощущения тонкой красоты жизни привлекают к нему сердца.

Чувством поэтического восприятия жизни и быта проникнуты и другие пьесы цикла: «Баркарола», «Святки», «Подснежник» и др.

Если Первый концерт для фортепьяно выразил в полную меру «большой» стиль фортепьянного творчества Чайковского, то цикл «Времена года» показателен для его камерного фортепьянного стиля. В нем с высоким мастерством отобраны и развиты методы фортепьянного изложения, применявшиеся композитором в более ранних произведениях: диалогическая форма изложения, полифонический характер фактуры, выразительные фигуративные фоны и т. п. В цикле «Времена года» все эти приемы утратили свой фактурный характер и служат созданию художественных образов, раскрывающих содержание. Здесь мы не найдем ни украшающих пассажей, ни эффектно варьированных повторений, ни других «ухищрений» фортепьянной техники как таковой. Все в нем строго, лаконично, во всем соблюдена точная мера, характеризующая подлинного художника. И по содержанию и по выполнению цикл «Времена года» выделяется из всего камерного фортепьянного наследства Чайковского, он связан с произведениями других жанров, предвывая во многом гениальнейшие произведения Чайковского этого периода: Четвертую симфонию и оперу «Евгений Онегин».

*Ч*АСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

1876

1877

Третий квартет

•

«Лебединое озеро»

•

«Франческа да Римини»

•

Вариации на тему рококо

•

Четвертая симфония

•

«Евгений Онегин»

Завершение московского периода жизни и творчества

Годы 1876—1877 — последние в московском периоде жизни Чайковского, продолжавшемся без малого 12 лет. В эти два года им были созданы наиболее значительные произведения 70-х годов — балет «Лебединое озеро», Четвертая симфония и опера «Евгений Онегин». В то же время именно в эти годы композитор переживает глубокий кризис, заставивший его в конце 1877 г. уехать надолго из Москвы за границу. В биографиях Чайковского этот кризис обычно связывается исключительно с его неудачной женитьбой. Более правильно считать причиной совокупность всех жизненных и творческих трудностей, сконцентрировавшихся в эти годы. Конечно, его личные, семейные дела сыграли очень большую роль в резком ухудшении уже давно назревшего нервного заболевания (оно закончилось тяжелым длительным припадком, во время которого композитор несколько дней был в бессознательном состоянии). Но не меньшее значение имело и то обстоятельство, что Чайковский находился в переломном периоде своего творческого пути и тогда именно с особой горечью стал сознавать тягость уз постоянной прикованности к Москве и консерватории.

В письмах первой половины 70-х годов, адресованных братьям, Чайковский неоднократно жалуется на плохое настроение, на приступы душевной тоски. В 1875 г. он прямо пишет, что чувствует себя в Москве, в сущности, одиноким. У него как будто много друзей, привязанных к нему, хороших товарищей, по работе, но теперь он уверен, что в основе этих отношений не лежит подлинная дружба. Даже Николай Рубинштейн, Альбрехт, Кашкин и Губерт — только сотрудники по занятиям в консерватории, но не близкие люди.

В письме брату Анатолию Ильичу от 9 марта 1875 г. композитор подробно останавливается на своих отношениях с московскими друзьями: «К сожалению, насмешница-судьба вот уже десять лет сряду устраивает так, что те, кого я люблю больше всего на свете, далеко от меня. Я действительно чрезвычайно одинок в Москве, не потому, что не с кем время проводить, а потому, что нет кругом меня никого в самом деле близкого. Если ты наблюдателен, то мог заметить, что дружба моя с Рубинштейном и другими консерваторскими товарищами основана единственно на том факте, что мы все служим в одном месте. Я имею весьма веские доказательства того, что никто из них не питает ко мне тех чувств нежной

дружбы, в которых я весьма нуждаюсь. Словом, мне здесь не с кем душу отвести»¹.

В этом же письме Чайковский пишет о своем подавленном душевном состоянии, тяжелых переживаниях, тягости гнета мрачных мыслей. Он чувствует, что так больше не может продолжаться, что ему надо уехать из Москвы, иначе ему грозит душевная болезнь.

«Всю эту зиму,— пишет он,— в большей или меньшей степени я постоянно хандрил, и иногда — до последней степени отвращения к жизни, до призывании смерти... я должен переменить место и окружающую среду»².

Но оставить службу и выехать из Москвы было пока невозможно. Чайковский был обременен огромными долгами, материальное его существование было неустроенным, здоровье стало ослабевать, его мучали припадки малярии и другие болезни. В 1876 г. врачи посоветовали композитору лечиться водами курорта Виши. Чайковский мог выехать за границу только после окончания учебного года в консерватории. Ему очень не хотелось ехать, и только мысль, что во Франции он встретится с братом Модестом Ильичом, заставила его двинуться. Несколько дней, проведенных вместе с братом, который жил в Лионе со своим воспитанником Колей Конради, оживили его настроение. Однако нужно было оставить близких людей и отправляться в одиночестве на курорт. Письма Чайковского из Виши, где он прожил меньше двух недель, полны мрачного отчаяния, охватившего его, как только он поселился там. В каждом письме он жалуется на ужасную, непреодолимую тоску. Виши внушает ему отвращение. Светское общество, толкотня около источников, затруднения с получением ванн, отсутствие приятной, радующей глаз природы, а главное — резко обострившееся чувство одиночества доводят его временами до пароксизмов отчаяния. В первые же дни пребывания в Виши он пишет Модесту Ильичу: «Не знаю, что дальше будет, но сегодня меня давит такая ужасная, убийственная тоска, что весьма сомнительно, чтоб я здесь долго остался»³.

Не закончив курса лечения, Чайковский вернулся в Лион и до конца июля прожил с братом; они предприняли совместную поездку на пароходе по Роне до Авиньона и прожили несколько дней на курорте Палавас. Однако с начала августа Чайковский должен был по поручению редакции газеты «Русские ведомости» присутствовать на празднествах в Байрейте по случаю открытия оперного театра Вагнера. 31 июля Чайковский приехал в Байрейт. К празднествам театр поставил полностью тетралогия «Кольцо Нибелунга», и об этом оперном цикле и его постановке он должен был написать ряд статей⁴.

Чайковский прожил в Байрейте неделю, которую очень красочно описал в одном из фельетонов. В маленький городок съехалось огромное коли-

¹ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V. М., 1959, стр. 397.

² Там же.

³ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI. М., 1961, стр. 51.

⁴ Первые три статьи, содержащие описание самих опер, Чайковский написал еще во Франции.

чество народа. Тут были и музыканты— знаменитые и неизвестные, любители музыки и знатоки, просто светские люди, считавшие хорошим тоном слушать оперы входившего в моду Вагнера. Скопление приехавших гостей поставило городские власти в тяжелое положение, не хватало квартир и продовольствия. В своем фельетоне Чайковский не без юмора описал быт городка, наводненного «знатными иностранцами», мечтающими больше «о бифштексах, котлетах и жареном картофеле, чем о музыке Вагнера»⁵.

Несмотря на тягостные бытовые условия, ужасную жару и необходимость прослушать подряд четыре громадные оперы Вагнера в душном зале, поездка в Байрейт хорошо повлияла на настроение Чайковского. После празднеств он посетил Нюрнберг с чисто туристскими целями, и этот старинный город очень ему понравился.

Остаток лета композитор провел у сестры в Вербовке, где ласковая атмосфера семьи, всеобщая любовь и внимание окончательно изгнали мрачную тоску. Но наступала осень, а с нею близились и консерваторские занятия, маячил призрак консерваторской кафедры, где композитор уже «двенадцать лет сряду с усердием, достойным лучшей цели», должен провозглашать «истину, что преступно делать ход параллельными квинтами»⁶.

В ноябре Чайковский в связи с премьерой «Кузнеца Вакулы» в Мариинском театре прожил около месяца в Петербурге. Огорчение, причиненное ему неуспехом его детища (впрочем, сильно преувеличенным в его глазах), не выразилось теперь в столь бурной форме, как когда-то в связи с разочарованием в «Опричнике». Чайковский продолжал высоко ценить музыку своей оперы и стремился понять, что именно помешало ее полному признанию. Увлекали его и новые творческие планы. 1 декабря Чайковский вернулся в Москву. Началась новая полоса душевных страданий и нравственных мук. В это время зародилась гениальная Четвертая симфония.

Внешне жизнь Чайковского в конце 1876 г. и в начале 1877 г. была небогата событиями. Однако в декабре 1876 г. происходят два важных для Чайковского знакомства: он получает первое письмо от Надежды Филаретовны фон Мекк и встречается с Л. Н. Толстым.

Начало отношений Чайковского с Н. Ф. фон Мекк было связано с желанием богатой просвещенной женщины, поклонницы музыки Чайковского, облегчить жизнь любимому композитору. От друга и ученика Чайковского, скрипача Иосифа Котека, она узнала о затруднительном материальном положении композитора и решила деликатно оказать ему помощь заказом несложных музыкальных работ. Началась переписка, которая сперва имела деловой характер, но очень скоро перешла в иной план. Уже в третьем письме Чайковскому Н. Ф. Мекк пишет о себе, своих вкусах, о роли музыки в ее жизни. Чайковский живо откликнулся на предложенную ему «эпистолярную дружбу». И вот развернулась эта необыкновенная переписка людей, ни разу не встречавшихся лично, но обменивавшихся письменно

⁵ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II. М., 1953, стр. 322.

⁶ Выражение Чайковского из письма к С. И. Танееву от 25 апреля 1877 г. См. П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 16

мыслями и соображениями по самым различным вопросам, переписка, которая тянулась 13 лет. Письма Чайковского к Н. Ф. Мекк представляют собой исключительную ценность для исследователя его творческого облика, в них не только подробно изложены суждения композитора о важнейших вопросах искусства и творчества, но и отражена вся его жизнь день за днем. Уже в письмах первой половины 1877 г. чувствуется растущая дружба между впечатлительным художником и его поклонницей. В первых письмах Чайковский откровенно говорит своей корреспондентке о себе, своем душевном состоянии, творческих планах. В третьем письме к Мекк Чайковский пишет: «...мы страдаем с Вами одною и тою же болезнью... Болезнь эта — мизантропия, но мизантропия особого рода, в основе которой вовсе нет ненависти и презрения к людям. Люди, страдающие этой болезнью, боятся не того вреда, который может впоследствии от козней ближнего, а того разочарования, той тоски по идеалу, которая следует за всяким сближением... Меня спасает труд, — труд, который в то же время и наслаждение»⁷.

В одном из следующих писем Чайковский просит у Н. Ф. Мекк разрешения посвятить ей Четвертую симфонию. Дружба становится более глубокой. Чайковский сообщает Мекк о своей работе над оперой «Евгений Онегин» и признается в сложном, полном противоречий душевном состоянии накануне женитьбы. Он описывает ей свою невесту и говорит о своем отношении к ней. После женитьбы и наступившего катастрофического разочарования в жене, уехав в Каменку, композитор пишет Мекк о тяжелой душевной борьбе, испытываемой им. К ней же обращено трагическое признание на другой день после возвращения в Москву: «смерть есть действительно величайшее из благ, и я призываю ее всеми силами души»⁸.

Вопрос дальнейших отношений Чайковского с Н. Ф. Мекк выходит за пределы периода, описываемого в этой книге; хотим только подчеркнуть значительность для Чайковского дружеского общения с женщиной, пришедшей ему на помощь в тяжелый период его жизни и обеспечившей его материально в те годы, когда он не мог службой в консерватории зарабатывать себе на жизнь.

Встреча Чайковского с Львом Николаевичем Толстым ограничилась несколькими личными свиданиями в декабре 1876 г. и обменом письмами, но она оставила заметный след в душе композитора и, по его собственному признанию, способствовала укреплению основ его художественных взглядов.

Чайковский в юности знал и любил сочинения Толстого; в особенности он восхищался повестями «Детство и отрочество», «Казак» и романом «Война и мир». Он интересовался и самой личностью великого писателя, питая к нему большое уважение. Со своей стороны, Л. Н. Толстой также обратил внимание на одаренного композитора и, приехав на короткое время в Москву, захотел с ним познакомиться. В письме к сестре А. И. Давыдовой от 23 декабря 1876 г. Чайковский сообщает о своей встрече с Толстым:

⁷ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, М., 1934, стр. 8—9.

⁸ Там же, стр. 45.

«На днях здесь провел несколько дней граф Л. Н. Толстой. Он у меня был несколько раз, и в том числе провел два целых вечера. Я ужасно польщен и горд интересом, который ему внушаю, и с своей стороны вполне очарован его идеальной личностью»⁹. Чайковский попросил Н. Г. Рубинштейна устроить в консерватории вечер для Л. Н. Толстого, что и было сделано. На вечере среди других музыкальных произведений была исполнена вторая часть Первого квартета Чайковского; музыка *Andante cantabile* произвела на Толстого столь сильное впечатление, что он не мог сдерживать слез. Это восхитило Чайковского до глубины души. Много лет спустя в своем дневнике 1886 г., вспоминая свое знакомство с Толстым, Чайковский написал: «Может быть ни разу в жизни однакож я не был так польщен и тронут в своем авторском самолюбии, как когда Л. Н. Толстой, слушая *Andante* моего 1-го квартета и сидя рядом со мной,— залился слезами»¹⁰.

Но самое интересное признание значения своей встречи с Толстым и бесед с ним об искусстве и творчестве Чайковский сделал в письме к Н. Ф. Мекк от 30 августа 1877 г. из Каменки. Он писал: «Нынешнему зимой я имел несколько интересных разговоров с писателем гр. Л. Н. Толстым, которые раскрыли и разъяснили мне многое. Он убедил меня, что тот художник, который работает не по внутреннему побуждению, а с тонким расчетом на эффект, тот, который насилует свой талант с целью понравиться публике и заставляет себя угождать ей,— тот не вполне художник, его труды непрочны, успех их эфемерен. Я совершенно уверовал в эту истину»¹¹. Советы Л. Н. Толстого были с радостью восприняты Чайковским потому, что в словах великого писателя, бывшего для него нравственным и художественным авторитетом, он услышал сформулированной мысль, бывшую основой его собственного понимания задач художественного творчества. И неслучайно именно в период создания двух произведений, завершивших московский период творчества Чайковского — Четвертой симфонии и оперы «Евгений Онегин», — Чайковский с радостью утвердился в своем творческом *credo*, подкрепленном мнением Толстого.

Подготавливавшееся долгое время нервное заболевание Чайковского закончилось кризисом. Неразумный, опрометчивый шаг — женитьба на А. И. Милюковой, приславшей ему письмо с объяснением в любви, девушке, оказавшейся недалекой и неразвитой, с мещанскими вкусами, к тому же психически неуравновешенной, ускорил наступление кризиса. Приступы отчаянной тоски, усугубленной сознанием непоправимости происшедшего, привели Чайковского к попытке самоубийства и тяжелому заболеванию. По решению врачей, композитор должен был надолго оставить работу в консерватории и выехать за границу. Его сопровождал брат Анатолий Ильич.

В Италии и Швейцарии Чайковский стал постепенно поправляться. Духовное состояние его все еще было тяжелым, однако возмратилась способность к труду; он занялся оркестровкой Четвертой симфонии и окончанием

⁹ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 100.

¹⁰ «Дневники П. И. Чайковского. 1873—1891». М.—Пг., 1923, стр. 210—211.

¹¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 45.

оперы «Евгений Онегин»; творческий труд стал для него лучшим лекарством.

Болезненное состояние Чайковского продолжалось до следующего — 1878 года. В феврале нового года композитор почувствовал себя полностью выздоровевшим. В одном из писем к Анатолию Ильичу из Сан-Ремо он писал: «Благодаря правильности жизни, подчас скучного, но всегда ненарушимого спокойствия, а главное, благодаря времени, которое заживает всякие раны, я вполне выздоровел от *сумасшествия*. Я несомненно был несколько месяцев сряду немножко *сумасшедшим*, и только теперь, вполне оправившись, я научился объективно относиться ко всему, что наделал во время этого краткого сумасшествия. Тот человек, который в мае задумал жениться на Антонине Ивановне, в июне, как ни в чем ни бывало написал целую оперу, в июле женился, в сентябре убежал от жены, в ноябре сердился на Рим и т. д., был не я, а другой Петр Ильич, от которого теперь остался только одна *мизантропия*, которая, впрочем, вряд ли когда-нибудь пройдет»¹².

С этого времени начинается новый период жизни и творчества Чайковского.



Последние два года жизни Чайковского в Москве, бывшие для него столь тяжелыми в нравственном отношении, принесли русскому искусству ряд гениальных произведений, окончательно определивших центральное значение драматической темы в творчестве композитора. Это — Третий струнный квартет (январь — февраль 1876 г.), балет «Лебединое озеро» (закончен в апреле 1876 г.), симфоническая фантазия «Франческа да Римини» (октябрь 1876 г.), Четвертая симфония (зима 1876—1877 г.). Кроме этих сочинений, Чайковский написал несколько других, развивающих лирико-жанровую линию его творчества. Последним произведением поворотного года была опера «Евгений Онегин», завершившая поиски новой лирико-психологической музыкальной драмы.

1876—1877 гг. по праву можно назвать периодом высокого подъема творческих сил Чайковского, в котором полностью сформировались самые характерные качества его дарования. Во всех драматических произведениях, как и в опере «Евгений Онегин», развита одна тема, раскрытая в разных аспектах, — контраст действительности и стремления человека к счастью. В квартете эта тема отражена в наиболее обобщенном плане — в контрасте образов жизни и смерти; в симфонической фантазии «Франческа да Римини» она воплотилась в повествование о любви и смерти в образах легенды эпохи раннего Ренессанса; в балете «Лебединое озеро» любовь противопоставлена коварству в образах волшебной сказки; в Четвертой симфонии и опере «Евгений Онегин» Чайковский развил эту тему, отрешившись от сказочных и романтических образов и обратившись к современной русской жизни. Сложная идейно-художественная концепция Четвертой симфонии, включающая в себя идю борьбы человека со всем, «что мешает порыву

¹² П Чайковский. Письма к родным, т. I. М., 1940, стр. 367.

к счастью дойти до цели»¹³, и выход из трагического положения в слиянии с жизнью народа, раскрыта с замечательной силой реализма. Музыкальный язык и драматургия своим новаторским характером выделяются из всего ранее созданного Чайковским.

То же в опере «Евгений Онегин». Долгие поиски темы и сюжета для «интимной, но сильной драмы»¹⁴ привели его к «Евгению Онегину», роману в стихах Пушкина, «энциклопедии русской жизни», по замечательному определению Белинского. Именно этот сюжет, в котором отсутствовала романтическая необычность ситуаций, где вместо фантастических или средневековых героев действовали простые люди, где все внимание композитора могло быть отдано музыкальному воплощению психологической драмы, этот сюжет оказался подходящим к новым эстетическим требованиям Чайковского.

Весьма показателен путь, проделанный композитором в поисках этого сюжета. Между завершением «Кузнеца Вакулы» и окончательным выбором «Евгения Онегина» в качестве оперного сюжета прошло около трех лет. За это время Чайковский строил различные планы будущих оперных произведений. Однако ни один сюжет не удовлетворял его требованиям полностью.

Первым был отвергнут оригинальный сценарий под названием «Царица поневоле». Его автор — литератор К. С. Шиловский, будущий помощник Чайковского по либретто «Онегина», — предложил сценарий «Царицы», по-видимому, в 1875 г. Сохранилось недатированное письмо композитора, в котором он подвергает критике сюжет. Мысли, высказанные в этом письме, показательны для процесса кристаллизации новой оперной эстетики Чайковского. После создания «Кузнеца Вакулы», оперы, хотя и сказочной, но с большим значением лирико-психологического элемента, Чайковский не хочет возвращаться к условностям Большой оперы. «Для музыки в твоём сценарии, — пишет он Шиловскому, — много хороших данных; пляски, хоры, шествия — все это прелесть, 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.»

Чайковского не удовлетворяет условность предлагаемого сюжета, отсутствие действия в сценарии. Но композитор пока еще не протестует против того, что в сюжете изображена жизнь древнего Египта. Он даже советует Шиловскому поискать интересных моментов в истории Египта и составить новый сценарий¹⁵.

Вероятно, именно совет Чайковского побудил Шиловского написать новое либретто под названием «Ефраим». Этот сюжет больше понравился композитору, он даже одно время колебался в выборе между ним и «Франческой». Сюжет «Ефраима» включает в себе любовную драму с классиче-

¹³ Слова Чайковского, характеризующие один из образов Четвертой симфонии. См. П. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 217.

¹⁴ Слова Чайковского из письма к С. И. Танееву от 2 (14) января 1878 г. См. П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 23.

¹⁵ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 428—429.

ским треугольником. Действие происходит при дворе египетского фараона в период пленения израильского народа. В либретто есть столкновение страстей — любви и ревности, есть выигрышные сценические ситуации, но в целом сюжет ничем не отличается от многих подобных сюжетов романтических опер с мнимыми отравлениями, раскрытыми изменами, испытаниями верности любви в необычайных перипетиях и т. п.

«Франческа да Римини», по-видимому, больше привлекала Чайковского. Это был сценарий оперы, написанный литератором К. И. Званцовым. Композитору понравилась подлинно трагическая ситуация драмы, основанной на эпизоде из V песни первой части «Божественной комедии» Данте, глубина и сила конфликта любви и ревности. Однако сочинение музыки даже не началось из-за несогласия с либреттистом. Все же, уже написав на этот сюжет симфоническую фантазию, Петр Ильич не совсем оставил мысль об опере «Франческа да Римини»¹⁶.

В конце 1876 г. на очень короткое время Чайковский заинтересовался либретто В. П. Авенариуса «Добрыня Никитич», составленным по мотивам русских былин. Видимо, его привлекли национально-русский колорит и поэтический «дух седой старины», который он ощутил при чтении либретто. Но сюжет «Добрыни» предполагал эпическую оперу, а это никак не устраивало Чайковского, стремившегося к психологической драме. Кроме того, вскоре увлечение новым оперным сюжетом всецело охватило его. Речь идет о самом серьезном и глубоко прочувствованном замысле Чайковского в предонегинский период — о замысле оперы «Отелло», по трагедии Шекспира.

Как уже упоминалось, в конце осени 1876 г. композитор был в Петербурге. Там он часто встречался с В. В. Стасовым и другими участниками бывшего балакиревского кружка, и, по-видимому, разговор неоднократно касался оперных сюжетов. Пришла ли мысль об опере «Отелло» самому Чайковскому или кто-нибудь посоветовал ему этот сюжет — неизвестно. Первое упоминание об «Отелло» мы встречаем в письме В. В. Стасова Чайковскому от 8 декабря 1876 г., из которого видно, что композитор еще в Петербурге попросил Стасова написать для него сценарий оперы. В этом письме Стасов пытается отговорить Чайковского от сочинения оперы «Отелло», считая его талант неспособным воплотить могучую трагедийную тему¹⁷. Однако Чайковский не оставляет полюбившегося ему сюжета. В ответном письме Стасову он признается, что теперь уже не может не написать «Отел-

¹⁶ В начале февраля 1876 г. в руки Г. А. Лароша попало либретто «Франческа да Римини», написанное известным литератором К. И. Званцовым. Ларош передал его Чайковскому для ознакомления, но по первому впечатлению оно не понравилось композитору. Однако уже 10 февраля Чайковский писал брату М. И. Чайковскому: «Хочу после квартета отдохнуть, т. е. буду заканчивать балет, а нового ничего писать не стану, пока не примусь за оперу. Я колеблюсь между *Ефраимом* и *Франческой* и, кажется, последняя возьмет перевес. Я тогда (помнишь?), кажется, несправедливо отнесся к этому очень ловко составленному либретто. Теперь оно начинает мне нравиться» (П. И. Чайковский. Письма к близким. М., 1955, стр. 105. В письме говорится о Третьем квартете и балете «Лебединое озеро»).

¹⁷ «Русская мысль», 1909, кн. 3. «В. В. Стасов и П. И. Чайковский. Ненаданные письма с предисловием и примечаниями В. Каренина».

ло»: «Теперь я ничем кроме „Отелло“, увлекаться не могу», — пишет Чайковский¹⁸.

Дальнейшая интенсивная переписка Стасова и Чайковского по поводу «Отелло» показывает, что композитор серьезно готовился к работе над оперой. Стасов, убежденный письмом Чайковского, уже 13 декабря высылает ему примерный сценарий. В течение последующих двух месяцев в письмах детально обсуждается план будущей оперы. Чайковский делает ряд чрезвычайно интересных замечаний, раскрывающих его отношение к вопросам оперной драматургии. Он предпочитает отбросить все второстепенное, исключить ряд действующих лиц (Родриго, Бианку) и сосредоточить внимание на главных образах: Отелло, Яго, Дездемоне. В середине февраля 1877 г. переписка обрывается и возобновляется через полтора месяца по поводу совершенно другого оперного сюжета.

Отказ Чайковского от проектирования оперы «Отелло» никак не отражен в документах. Существует предположение, что все же Стасов отговорил его писать эту оперу. М. И. Чайковский пишет другое, правда, только в виде предположения: «В течение этой зимы (1876/77 г. — Н. Т.) Петр Ильич приступил к сочинению симфонии № 4, и очень вероятно, что охлаждение к идее написать оперу на сюжет „Отелло“ объясняется увлечением, с которым он занялся этой новой работой»¹⁹.

Мысль Модеста Ильича, хорошо знавшего характер своего гениального брата, заслуживает пристального внимания, тем более, что она совпадает с общей эволюцией творческой эстетики Чайковского. В Четвертой симфонии Чайковский выступил как симфонист-драматург, опирающийся на реалистический творческий метод. Он отказался от романтики, от необычных образов, от исключительности ситуаций и положений. Содержание симфонии далеко от патетики романтического искусства. Герой симфонии (условно говоря) — это человек 70-х годов XIX в., жизнь, его окружающая, — русская жизнь того же времени. Трагизм симфонии заключается не в том, что герой попадает в исключительное положение и поставлен в необыкновенные условия, которые он не может побороть; трагизм Четвертой симфонии раскрывает драматическую сторону каждодневной жизни, кладущей жестокий отпечаток на многих людей. Очень вероятно, что, войдя всей душой в мир, созданный им в симфонии, вжившись в ее образы и ситуации, Чайковский почувствовал отчуждение от сюжета шекспировской трагедии, хотя соответствующей по идее и содержанию его идеалу психологической драмы, но действие которой происходит в давно прошедшие времена, в далекой Венецианской республике. Видимо, после создания Четвертой симфонии композитор хотел писать оперу непременно на *русский* сюжет. Может быть даже, в то время он осознал, что ему нужен *современный* сюжет.

Ответ его на предложение Стасова написать оперу по роману Альфреда де Виньи «Сен-Мартен» заключает в себе глубокую эстетическую мысль. Он

¹⁸ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 93.

¹⁹ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, Изд. 2. М., 1903, стр. 530.

пишет: «Ваш (превосходно, впрочем, составленный) сценариум 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 „Кардинал“²⁰ 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, напр.: любовь (материнская ли или полая — это все равно), ревность, честолюбие, патриотизм и т. п. Я желал бы драмы более интимной, более скромной, чем та громадная историческая драма...»²¹.

Здесь нет прямого отказа от любого романтического сюжета, Чайковский выражает здесь требование единства и целостности сюжета и драматургии. Однако фраза о желании писать оперу более интимную, более скромную, чем загроможденная побочными интригами драма «Кардинал», раскрывает истинные намерения Чайковского. Вскоре он отвергает еще один сугубо романтический сюжет, предложенный братом Модестом — «Инес де лас Сьеррас», по новелле Ш. Нодье, с избытком необычайных положений, воскресением мертвых, привидениями и проч. и останавливается окончательно на романе Пушкина «Евгений Онегин».

Третий квартет

Третий квартет отделен от Второго двухлетним промежутком. За эти годы Чайковский создал много крупных и мелких произведений и начал работать над балетом «Лебединое озеро». Поводом к созданию Третьего квартета послужило грустное событие: смерть скрипача Ф. Лауба, артиста. талантом которого постоянно восхищался композитор²².

В статьях Чайковского имя Лауба встречается неоднократно. Композитор высоко ценил замечательное дарование Лауба. «Москва должна гордиться, что обладает этим скрипачом-титаном», — писал Чайковский в 1871 г. В другой статье Чайковский, сравнивая Лауба с Иоахимом, отдал Лаубу первенство в «силе тона, в страстности и благородной энергии»²³.

²⁰ Так назвал будущую оперу В. В. Стасов. — Н. Т.

²¹ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 118.

²² Фердинанд Лауб принадлежал к группе первых профессоров Московской консерватории. Уроженец Праги, ученик Мильднера, преемник Иоахима в концертмейстерской работе в Веймаре, придворный скрипач в Берлине, Лауб вел жизнь гастрوليрующего артиста до того, как обосновался в Москве. С 1866 г. он стал профессором класса скрипки в Московской консерватории, участником квартета и концертмейстером оркестра РМО. Тяжелая болезнь заставила его в 1874 г. оставить работу в России. Он скончался в марте 1875 г. на 43-м году жизни у себя на родине.

²³ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II, стр. 33 и 72

Он оценил его и как солиста и как несравненного ансамблиста. Узнав о безвременной смерти Лауба, Чайковский писал с глубокой грустью, что «никого уже не приведет в трепет восторга рука, извлекавшая звуки, столь глубоко проникавшие в душу, столь сильные, мощные и вместе столь нежные и ласкающие»²⁴.

Заслуживает внимания мысль Н. Д. Кашкина о том, что Чайковский задумал Третий квартет непосредственно после того, как узнал о смерти Лауба. В своих «Воспоминаниях» Кашкин относит сочинение квартета к весне 1875 г., тогда как, судя по письмам композитора к братьям, квартет был написан в период с конца декабря 1875 г. по февраль 1876 г. На рукописи есть авторская дата: «18 февраля 1876 г.» Возможно, что идея создать квартет в память замечательного скрипача возникла у Чайковского еще весной 1875 г., но воплощена она была только в конце года.

Третий квартет сочинялся во время поездки композитора за границу с братом Модестом. В основном, первоначальные эскизы были сделаны, вероятно, в Париже, закончен же квартет был в Москве, куда Чайковский вернулся в конце января 1876 г. Первое домашнее исполнение квартета состоялось на вечере у Н. Г. Рубинштейна 2 марта 1876 г. После него композитор написал брату М. И. Чайковскому, что хотя квартет «очень хвалят, но я не совсем доволен»²⁵. Он опасается, что новое произведение недостаточно оригинально и что он «начинает повторяться». 16 марта квартет был снова исполнен в присутствии приехавшего в Москву великого князя Константина, председателя РМО. Публичное исполнение квартета состоялось 18 марта в концерте И. В. Гржимали и прошло с успехом; через три дня квартет снова был сыгран во втором квартетном собрании РМО. В Петербурге квартет был впервые исполнен 19 октября этого же года. Пресса после московского исполнения была самая благоприятная; однако после петербургского исполнения Ц. Кюи написал, что в квартете «жиденькие темки, но интересная обработка»²⁶. В конце 1876 г. вышла в свет партитура квартета.

В 1888 г. Третий квартет с большим успехом исполнялся в Париже в концерте Э. Колонна в присутствии автора, а в 1889 г. — в Лейпциге Бродский, Беккер, Новачек и Кленгель «феноменально», по словам автора, сыграли квартет. Этот же состав артистов исполнял квартет в Петербурге. Третий квартет при жизни композитора был очень популярен и довольно часто исполнялся как в России, так и за рубежом (например, в Филадельфии в 1891 г.).

Медленную часть квартета в 1877 г. Чайковский переложил для скрипки и фортепьяно.

Третий квартет, в еще большей степени, чем Второй, свидетельствует о проникновении симфонического начала в камерно-инструментальную музыку Чайковского. Особенность этого квартета по сравнению с предыду-

²⁴ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. II, стр. 246.

²⁵ Там же, т. VI, стр. 28.

²⁶ Эту же мысль Кюи развил в статье-фельетоне 1880 г. после одного из исполнений квартета (Ц. А. Кюи. Музыкальные заметки. Четвертое квартетное и третье симфоническое собрания Русского музыкального общества. «Голос», 5 ноября 1880 г.).

щими — отсутствие непосредственных связей с музыкально-бытовыми жанрами; зато в нем рельефно выступают связи с классическим симфонизмом, прежде всего Бетховена; хотя мелодический стиль квартета глубоко оригинален и несет на себе печать индивидуальности автора. Мелодическое начало, как всегда у Чайковского, очень сильно выступает в квартете, несмотря на сложность фактуры и многоплановость развития.

Построение цикла несколько напоминает Второй квартет: обрамленное медленными разделами сонатное *allegro*, небольшое скерцо, медленная часть, в которой сосредоточена скорбная лирика и быстрый финал жизнерадостного настроения.

Содержание Третьего квартета очень значительно. Из всех произведений московского периода именно в нем Чайковский поставил проблему жизни и смерти, столь значительную для его последующего творчества. Образы Третьего квартета сочетают в себе обобщенность и конкретность.

Необычно начало квартета: медленное *Lamento*, скорбная песня скрипки, оплакивающая невозвратимую утрату, звучит на фоне тихих строгих аккордов других инструментов. Перед изложением темы есть вступление, в котором намечаются интонации будущей главной партии *Allegro*. Оригинальна ладовая сторона вступления: после ми-бемоль-минорной тональности устанавливается гармонический си-бемоль мажор и в нем разворачивается прекрасная мелодия большого дыхания, проникнутая просветленной скорбью. Мелодия развивается из первой фразы лирико-повествовательного характера:



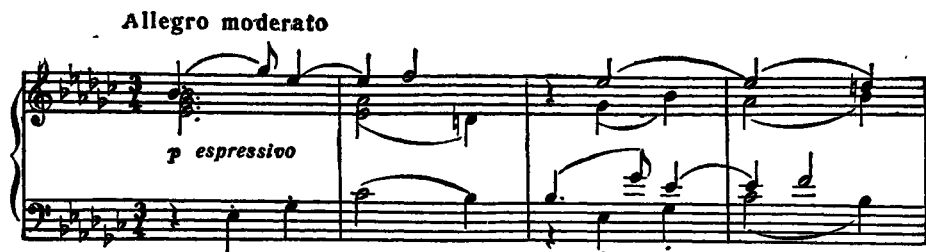
Развиваясь, мелодия ритмически обогащается. В кульминационной фразе разбивается остинаят размеренность ритмической фигуры, заложенной в основе темы, дуоли меняют единый ритмический рисунок, что способствует более свободному декламационному началу мелодии. Изложение темы как сольной мелодии первой скрипки с аккомпанементом придает ей характер печального монолога, полного глубокой душевной скорби:





Медленное вступление играет очень большую роль в квартете, оно создает основное настроение произведения, определяющее главную идею. В третьей части цикла возрождаются черты этого образа, как бы образная (но не тематическая) реприза.

Экспозиция Allegro занимает 145 тактов, это одна из самых развернутых квартетных экспозиций, напоминающая экспозиции в поздних квартетах Бетховена. Особенностью обеих тем является отсутствие протяженных мелодий. Обе темы содержат несколько контрастных тематических элементов, в чем опять можно видеть родство с Бетховеном. Главная партия имеет три тематических элемента: стремительный подъем с остановкой на слабой доле такта (мотив, происходящий из первого мотива вступления); короткий мотив жалобного характера, начинающийся с интонации восходящей сексты; бурно низвергающаяся страстная декламация:



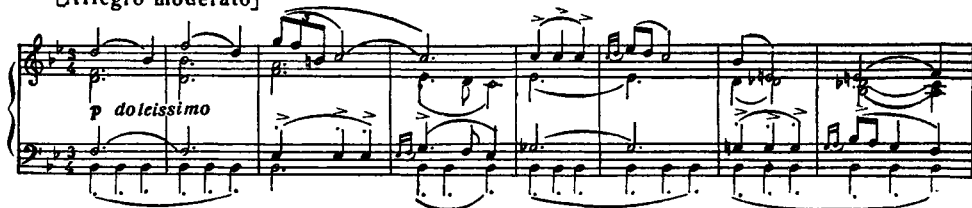
Allegro moderato



Общий характер главной партии тревожный, стремительный; все три тематических элемента разрабатываются уже в пределах экспозиции. Фактура насыщена полифоническими перекличками и имитационными ходами.

Хотя побочная партия отчасти контрастна главной — ладом, тональностью, большей напевностью, — в ней очень много общего с главной партией. То же насыщенное полифоническими приемами изложение, те же короткие мотивы-элементы, тот же ритмический контраст, противопоставляющий выдержанные четверти триолям:

[Allegro moderato]



В пределах экспозиции побочная партия меняется, спокойно-напевная мелодия приобретает более напряженный характер, простая гармонизация сменяется неустойчивыми аккордами.

Симфоническое начало музыки квартета в особенности выступает в разработке. Основой ее служат побочная партия и первый элемент главной. В ходе разработки объединяются различные тематические элементы, темы упрощаются, мелодия постепенно теряет конкретный характер, усиливается сходство с бетховенскими разработками. Перед репризой движение замедляется, зато обостряется гармония, появляются альтерированные аккорды двойной доминанты, подготавливая вступление главной тональности.

Новаторский прием формообразования выразился в том, что в репризу главной партии Чайковский ввел новую тему, самую светлую и кантиленную мелодию в Allegro, пленяющую непосредственностью чувства:

[Allegro moderato]

largamento



Показательно введение нового образа в музыку первой части, образа, полного душевного лиризма, открытого высказывания чувства. Именно в *Allegro*, где преобладают мрачные или драматические образы, Чайковский включил эту светлую песню жизни и любви. Она противостоит «оплакиванию» медленного вступления, а также обеим темам *Allegro*.

Первая часть завершается медленным заключением, репризой вступления. Теперь элегическая жалоба скрипки и виолончели изложена в главной тональности ми-бемоль минор и предваряется скорбным речитативом первой скрипки, рождающимся из побочной партии.

Итак, начало и конец первой части лежат в одной сфере печальной траурной лирики. *Allegro*, бурное и страстное, заключенное в этом обрамлении, контрастно по отношению к нему. Внутреннее же развитие *Allegro*, напряженное и полное драматизма, приводит к утверждению нового светлого образа — гимна жизни. Однако вся часть кончается образом скорби. В первой части идея всего цикла, завершающегося бодрым и жизнерадостным финалом, нашла свое отражение, но полностью еще не воплотилась.

Первоначально Чайковский предполагал непосредственно перейти от первой части к медленной. Потом, вероятно, усомнившись в целесообразности соседства двух частей, близких друг другу по содержанию, он разделил их небольшим скерцо. Скерцо содержит контраст двух образов: колющего, шелестящего «шуршания» с внезапными акцентами на скачках в крайних частях и нежной колыбельной песни в трио. В сочетании крайних частей и среднего эпизода скерцо Чайковский противопоставил друг другу и два разных типа квартетной фактуры. В крайних разделах все четыре инструмента, играя в одном ритме, в равной степени участвуют в изложении темы. В средней части на первый план выходит мелодия солирующего альтя, остальные инструменты аккомпанируют.

Общий характер скерцо иронический, причудливый. Оно проносится быстро, как хоровод призраков, рожденных необузданной фантазией. Свою роль в цикле — роль интермеццо между двумя драматическими частями — оно выполняет прекрасно. И инструментовка скерцо поражает мастерством применения различных эффектов игры на струнных инструментах.

Лирический центр цикла — *Andante funebre e doloroso* — лучшая часть Третьего квартета. Именно в ней проблема противоречия жизни и смерти воплощена с поразительной художественной силой. Композиция этой части несколько напоминает строение медленной части Второго квартета: она также начинается с темы аккордового склада (впрочем, гораздо более развернутой, чем во Втором квартете), которая играет роль своеобразного лейт-образа-рефрена. Эта тема, кроме начала, появляется в центре средней части *Andante* и проходит в репризе. Она также неизменна, как и тема *Andante* Второго квартета. Особый характер придает ей выдержанный верхний голос (1-я скрипка), тянущий квинтовый тон ми-бемоль-минорного аккорда, в то время как другие голоса движутся хроматическими полутонами. Образующиеся при этом звучания малых секунд выражают огромную внутреннюю напряженность. Аккордовый мотив сопоставляется с другим речитативно-декламационным:

Andante funebre e doloroso ma con moto



Andante funebre e doloroso ma con moto



Этот образ страдания души человека, столкнувшегося со смертью, сопоставлен с другим, наиболее трагичным, — образом смерти. Символом смерти является здесь суровый заупокойный напев, мрачная речитация. Кажется, что церковный хор поет в отдалении панихиду и сквозь него пробивается монотонное чтение ритуального текста. Пустые кварто-квинтовые звучания струнных в низком регистре, свободная декламационная ритмика в партии второй скрипки («чтец»), играющей один и тот же звук, — все это невольно ассоциируется с похоронным обрядом и наводит на мысль о программности музыки:

Andante funebre e doloroso ma con moto



Средняя часть вносит контраст в музыку *Andante*. После отрешенного сурового звучания мотивов «отпевания» внезапно прорывается чудесная лирическая мелодия, полная глубокого чувства. Она выражает переживания человека, понесшего потерю. Недаром Чайковский написал здесь исполнительское указание: «*piangendo e molto espressivo*»²⁷. Мелодия воплощает скорбь человеческой души; она родственна по интонационному строению третьему патетическому мотиву главной партии первой части:

²⁷ «Плача и очень выразительно» (итал.).

[Andante]



Развитие чудесной кантилены прерывается вторжением образа скорби, с которого начиналось Andante. И вновь звучит прекрасная мелодия, противопоставляя неподвижности смерти силу живых и теплых человеческих чувств. Рихард Штейн сравнивает эту мелодию с темой трио похоронного марша из си-бемоль-минорной сонаты Шопена²⁸. Может быть, в сравнении есть доля истины, так как в том и в другом случае светлая кантиленная тема выступает символом жизни и противостоит образам смерти. Второе проведение темы в си мажоре звучит особенно просветленно и в то же время удаленно, как мечта или воспоминание. И тем трагичнее возвращение мрачных подавляющих образов начальной части. Мечты и воспоминания отступают перед неумолимым и грозным лицом смерти.

Как и в других медленных частях драматических сонатно-симфонических циклов, в этом Andante большую роль играет принцип сонатного развития, хотя оно написано в сложной трехчастной форме. Воздействие мрачных образов на светлый, внедрение одного из них в изложение контрастной темы средней части, тональные соотношения указывают на влияние принципов сонатного развития на третью часть квартета. Глубокая мысль, развитость образов, многогранность содержания придают медленной части особую значительность и выделяют ее как наиболее глубокую по содержанию.

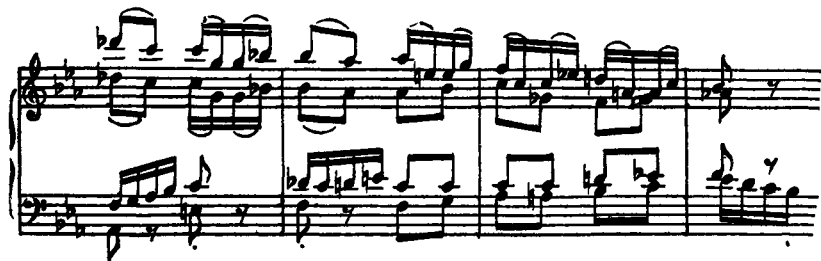
Финал квартета создает основной контраст по отношению к предыдущим частям цикла. После сосредоточенного драматического Allegro, обрамленного элегическим Andante, после фантастического скерцо и трагической медленной части финал звучит как веяние бодрого дыхания жизни, призыв к деятельности. Он идет в быстром темпе, в непрерывном движении, и сама его моторика как бы служит выражением жизнерадостных чувств, наполняющих музыку. Жизнь побеждает смерть, она бесконечна, и хотя умирают отдельные люди, жизнь идет своим чередом. И она хороша!

Главная партия финала построена на двух элементах — мотиве зова и танцевально-скерцозной теме, немного напоминающей главную тему финала Первой симфонии Шумана — воплощение весенней радости:

Allegro non troppo e risoluto



²⁸ См. R. Stein. Tschaiowsky. Stuttgart 1927, S. 416.



И вторая тема в характере шутивого остро ритмованного марша также напоминает музыкальные образы Шумана. Финал, в сущности, не имеет больших контрастов и проникнут единым настроением бодрости и радости жизни. Оживленная быстрая кода завершает квартет утверждением энергичного настроения, оттененного отзвуками скорбной темы вступления.

Третий квартет стал истоком широкой симфонизации камерно-инструментальной ансамблевой формы, он послужил своеобразной точкой отправления в последующем периоде развития русского квартетного стиля. Драматизация квартета, привнесение в него черт вокально-инструментальной образности тем, проявившиеся столь рельефно в первой и третьей частях цикла, органические связи музыки различных частей между собой, экспрессивная и колоритная инструментовка, — все эти черты оказали значительное воздействие не только на непосредственных преемников Чайковского — Танеева, Глазунова, Аренского, Рахманинова, но через много лет и на советских композиторов, работающих в области камерного инструментального ансамбля.

„Лебединое озеро“

Одним из значительных моментов творческой деятельности Чайковского в середине 70-х годов было сочинение балета «Лебединое озеро». Это было не первое обращение композитора к балетному жанру: из его писем к братьям, написанных в 1870 г.²⁹, явствует, что осенью этого года дирекция московских театров поручила ему написать музыку к балету «Сандрильона». История заказа и работы Чайковского над балетом «Сандрильона» мало известна: по-видимому, какая-то часть музыки была написана³⁰, но потом театральная дирекция решила поставить балет с уже существовавшей

²⁹ См. П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 234—235.

³⁰ В письме А. И. Чайковскому от 5 октября 1870 г. Чайковский пишет: «Я имел глупость взяться написать за ничтожную плату музыку к балету «Сандрильона», который будет поставлен в декабре, и так как условие заключено, то на попятный двор уже поздно, а между тем осталось всего два месяца, а я только что начал» (П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 235).

музыкой второстепенного немецкого композитора В. Мюльдерфера и расторгла соглашение с Чайковским. Позже Чайковский не возвращался к замыслу «Сандрильоны» и нигде в письмах не упоминал об этом балете. Однако есть основания предполагать, что наброски отдельных сцен «Сандрильоны» были использованы им в «Лебедином озере».

Чайковский с детства любил балет и хорошо знал его специфику. М. И. Чайковский пишет, что «в балете его главным образом пленяла фантастическая сторона, и балетов без превращений и полетов он не любил. От частых посещений он приобрел, однако, понимание в технике танцевального искусства...»³¹. Практическое знание балета сыграло положительную роль в работе композитора над его собственными балетными произведениями.

Чайковский справедливо признан реформатором балета, основоположником русской хореографической драмы, симфонизированных танцевальных поэм, лирических и эпических. Не ставя перед собой задач обязательной реформы жанра, он уже в первом своем балете выступил как новатор, внес в балетную партитуру симфоническое единство, цельность формы, сквозное музыкальное развитие. Положение музыки в балетном театре к 70-м годам продолжало оставаться столь же подчиненным, как и в прежнюю эпоху. Музыка играла чисто служебную роль и отражала все типичные недостатки, свойственные балетному театру в целом. При наличии огромного технического мастерства танцовщиков и танцовщиц балетный спектакль в целом был уязвим со стороны художественной. Неглубокие, развлекательные сюжеты, нередко «блеставшие» отсутствием логики действия, дивертисментный характер драматургии, отсутствие индивидуализации образов, подчинение действия чисто внешним эффектам, — все это было типично для балетного театра середины XIX в. Роскошь и занимательность постановки, чудеса машинной техники, внезапные перемены декораций выступали на первый план, оттесняя содержание балета. Сама сюжетная основа служила целям демонстрации танцевальной техники. За редким исключением, в балете отсутствовала ведущая художественная идея, так как цель спектакля не превышала задач развлечения публики. Опера ушла далеко вперед от балета, что отразилось и на ее хореографических сценах: они были несравненно осмысленнее и глубже, теснее связаны с общей драматургией спектакля.

Реформа Чайковского в балете была подготовлена как явлениями, имеющими косвенное отношение к балетному театру, так и некоторыми его положительными сторонами. Мы имеем в виду французский лирический балет, начало которого было положено известным балетом Адана «Жизель», шедшим на русской сцене с 1842 г. Чайковский очень любил «Жизель», его привлекала поэтичность балета, в котором разворачивалась лирическая любовная драма. Образ главной героини, верной и преданной, но обманутой Жизели, обрисованный с большой искренностью в музыке, был ему симпатичен: нравилось и сочетание лирической драмы с фантастикой.

Но, признавая воздействие «Жизели» на «Лебединое озеро» в развитии сюжета, не следует думать о влиянии музыки Адана на музыку Чайков-

³¹ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 116.

ского. Это — несравнимые величины. Музыка в балете «Жизель» мила, но недостаточно глубока, композитор лишь наметил в ней индивидуальные характеристики, говорить о симфонизации балетной партитуры здесь невозможно. Симфонизация «Лебединого озера» связана с другими источниками. Балетные сцены в операх Глинки с их яркой и целостно развивающейся музыкальной драматургией, симфонические и вообще инструментальные произведения в форме и движении того или иного танца, принадлежащие великим композиторам — Глинке, Шопену, Шуману, Веберу, — танцевальный элемент в собственной инструментальной и вокальной музыке, хореографические эпизоды в собственных операх — вот что непосредственно подготовило симфонизацию балета Чайковского.

Реформа Чайковского не разрушила основных традиционных форм балета — медленного и быстрого танцев, сюит классических и характерных танцев, массовых танцев и пантомимных сцен, — но самая сущность музыкальной драматургии балета стала иной, что заметно уже в «Лебедином озере». Специфика балета со сменой ритмов и характера движения послужила одним из средств развития единой и целостной музыкальной драматургии.

Условия, в которых сочинялась музыка «Лебединого озера», были не особенно благоприятными для композитора. Балет был заказан Чайковскому дирекцией московских театров весной 1875 г., вероятно, после премьеры оперы «Опричник» в Москве. Судя по собственным словам композитора, он согласился написать музыку к балету «отчасти ради денег... отчасти потому, что мне давно хотелось попробовать себя в этого рода музыке»³². Любя балетный театр, восхищаясь красотой и поэтичностью балета как жанра, Чайковский очень хорошо сознавал недостатки современного балета и стремился к новому музыкально-хореографическому спектаклю, в котором танец и музыка были бы в неразрывном единстве.

Предложение написать музыку к какому-либо балету было сделано Чайковскому, по-видимому, В. П. Бегичевым, в доме которого, как уже говорилось, часто бывал Чайковский в те годы. Н. Д. Кашкин в своих «Воспоминаниях» пишет, что на это предложение «Петр Ильич охотно согласился, но непременно пожелал при этом фантастического сюжета из рыцарских времен»³³. По-видимому, получив согласие композитора, Бегичев с помощью балетного артиста В. Ф. Гельцера сочинил сценарий «Лебединого озера», получивший одобрение Чайковского. Невольно возникает вопрос: почему же Чайковский, незадолго до того создавший оперу из украинской народной жизни, фортепьянный концерт на украинские народные темы, летом 1875 г. написавший чисто русскую Третью симфонию, пожелал для балета «фантастического сюжета из рыцарских времен»? Самым простым ответом может быть предположение, что композитор хотел «пристроить» оставшуюся «не у дел» музыку оперы «Ундина», в которой важное место занимали фантастические и рыцарские сцены. Однако вряд ли можно удовлетвориться лишь таким, чисто «утилитарным» объяснением. Чайковский

³² П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 412.

³³ Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1954, стр. 117.

разграничивал возможности оперы и балета. Не любя фантастическую оперу, он считал, что в балете фантастика вполне уместна и даже необходима. Поэтому естественно, что все три раза, когда он обращался к работе над балетом, он избирал фантастические сюжеты.

Известно, что Чайковский многое ценил в своей юношеской опере и очень любил ее сюжет, много лет волновавший его творческое воображение. Возможно, что желание написать фантастический балет из рыцарских времен было вызвано стремлением вернуться к теме «Ундины». Неслучайно сходство сюжета «Лебединого озера» и «Ундины». Основной идеей «Лебединого озера», как и в «Ундине», является испытание верности любви, от исхода которого зависят жизнь и счастье героини. Как и Ундина, Одетта, главная героиня балета, — фантастическое существо; она — дочь феи, внучка доброго волшебника. Верная, счастливая любовь и брак с человеком должны победить враждебные козни злой ведьмы, мачехи Одетты. Невольная измена Принца, пленившегося похожей на Одетту дочерью злого волшебника Ротбарта Одилией, приводит к размолвке влюбленных, а затем и к их гибели³⁴. Это очень близко к сюжету «Ундины», героиня которого также стремилась к счастью и любви, была предана возлюбленным и вернулась в родную водную стихию. Общность с «Ундиной» была внесена в сценарий «Лебединого озера», по всей вероятности, самим Чайковским.

Играли роль и некоторые другие обстоятельства, позволяющие предположить значительное участие самого композитора в создании сценария балета, во всяком случае его основы. Из воспоминаний племянника композитора Ю. Л. Давыдова известно, что еще летом 1871 г., находясь в гостях у сестры в Каменке, Чайковский сочинил одноактный детский балет под названием «Озеро лебедей», где участвовал и сказочный принц, и что для

³⁴ Здесь и в дальнейшем мы имеем в виду первоначальное либретто балета, на которое писал музыку Чайковский. Оно было напечатано незадолго перед премьерой балета типографией И. И. Мирнова в Москве, перепечатано в «Театральной газете» в 1876 г. (№ 100) и воспроизведено в «Приложении» к книге Ю. Слонимского «Чайковский и балетный театр его времени» (М., 1956, стр. 304—308; см. в этой книге подробное исследование истории создания балета «Лебединое озеро», стр. 78—95). Наиболее распространенный вариант сценария балета является более поздней редакцией и принадлежит М. И. Чайковскому, переделавшему либретто к постановке «Лебединого озера» в 1895 г. в петербургском Мариинском театре. Сохранив основные моменты развития содержания, М. И. Чайковский значительно изменил его внутренний смысл. Так, в авторской редакции Одетта и ее подруги превращаются в лебедей по воле доброго волшебника, охраняющего их от злых козней мачехи-совы. Одетту защищает талисман — корона на голове, которая спасает ее от ведьмы. Принц, невольно изменив Одетте, совершает проступок против любовной верности, но жизни Одетты не грозит опасность, пока корона на ее голове. Принц, во что бы то ни стало желая сохранить любовь оскорбленной его изменой Одетты, силой срывает с ее головы корону-талисман. Тогда Одетта умирает, но вместе с ней гибнет в волнах разбушевавшегося озера и Принц.

В редакции М. И. Чайковского над Одеттой и ее подругами тяготеет заклятие злого волшебника Ротбарта, превратившего их в птиц. Освободить их может только верная любовь, способная на самопожертвование. Измена Принца приводит Одетту и ее подруг к гибели. Не желая жить без Одетты, Принц закалывается. Ротбарт погибает.

Интересно отметить, что трагический конец, присущий обоим вариантам, в настоящее время изменен. Чаще всего в современных постановках балета любовь торжествует, а злой гений гибнет в единоборстве с Принцем. Лебеди же снова превращаются в девушек.

этого балета, разыгранного детьми Давыдовых, была им создана главная музыкальная тема балета, характеризующая Одетту³⁵. Вполне возможно, что основа сюжета «Лебединого озера» совпадала с ранним балетом и принадлежала композитору.

Ю. Слонимский в книге «Чайковский и балетный театр его времени» подробно рассматривает вопрос об истоках сюжета «Лебединого озера», приводя интересные и новые материалы; он сообщает о немецкой народной сказке из собрания И. К. А. Музеуса, носящей название «Лебединый пруд», в которой развит мотив превращения девушки в лебедя, вероятно, послуживший отправным пунктом для авторов сценария, а также приводит многие примеры развития этого мотива в сказочном творчестве вплоть до пушкинской «Сказки о царе Салтане»³⁶. Народно-фантастическая сторона сюжета «Лебединое озеро», безусловно, привлекала Чайковского, но в центре его внимания была лирическая драма любви и невольной измены, столь созвучная основной теме его творчества. В его трактовке любовь и борьба за счастье оказываются сильнее страха смерти, — влюбленные предпочитают умереть вместе, но не жить в разлуке. Ю. Слонимский правильно отмечает известную близость идеи «Лебединого озера» к «Ромео и Джульетте» — произведению, которое имело большое значение в творческой жизни Чайковского³⁷.

Привлекала композитора и главная героиня, любимый им образ чистой, самоотверженно любящей девушки, трагически погибающей. Драматическая сторона сюжета позволила ему создать подлинно симфоническую хореографическую поэму.

Интерес к сюжету и увлечение им содействовали скорости создания партитуры, несмотря на совершенно новую для Чайковского область творчества. Композитор серьезно и заботливо подошел к вопросу специфики балета. Н. Д. Кашкин свидетельствует, что, прежде чем начать сочинение музыки к балету, Чайковский «набрал из театральной библиотеки балетных партитур и начал изучать этот род композиции в деталях, в общем приемы ее были ему известны из посещений балета... сочинению музыки предшествовали долгие совещания с балетмейстером Большого театра, с помощью которого была выработана программа танцев и весь сценарий балета»³⁸.

Первая часть сообщения Кашкина не вызывает сомнений — в личной библиотеке композитора еще в 1889 г. находились партитуры разных балетов, шедших на московской сцене в 60—70-е годы³⁹. Что касается утверж-

³⁵ В «Воспоминаниях» племянницы Чайковского А. Л. Мекк-Давыдовой также говорится о постановке в их доме детского балета «Озеро лебедей», но она относит это событие к 1867 г. (см. «Воспоминания А. Л. Мекк-Давыдовой». ГЦММК, общий фонд, № 1074. См. также Ю. Слонимский. Чайковский и балетный театр его времени, стр. 89).

³⁶ Ю. Слонимский. Чайковский и балетный театр его времени, стр. 86—95.

³⁷ Там же, стр. 96.

³⁸ Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 117.

³⁹ Запись в дневнике Чайковского от 10 (22) января 1889 г. содержит следующее упоминание: «Вечером ... рассматривал партитуры балетов, когда-то данных мне Гербером» (П. Чайковский. Дневники, стр. 220). Ю. Гербер — скрипач, в 70-х годах — инспектор музыки в Большом театре.

дения о том, что Чайковский много работал с балетмейстером, то существует и противоположное свидетельство, принадлежащее К. Ф. Вальцу. В своих мемуарах «65 лет в театре» Вальц пишет: «П. И. Чайковский перед написанием балета долго добивался, к кому можно обратиться, чтобы получить точные данные о необходимой для танцев музыке. Он даже спрашивал у меня, что ему делать с танцами, какова должна быть их длина, какой счет и т. п.»⁴⁰. Это свидетельство доказывает отсутствие у композитора так называемого «балетмейстерского плана», в котором должно быть указано количество танцев, их размер, ритмы, характер. Кашкин говорит о балетмейстере, выработавшем сценарий балета, не называя его по имени. Известно, что в составлении сценария принимал участие В. Гельцер; известно также, что ставил «Лебединое озеро» балетмейстер Большого театра Ю. Рейзингер, мало талантливый, лишенный фантазии ремесленник. Возможно, что положение, описанное Вальцем, было еще до того, как в работу включился Гельцер, а Рейзингер совсем не консультировал Чайковского. Результатом взаимной отчужденности композитора и постановщика было то, что Рейзингер, начавший ставить балет по уже готовой музыке, пропускал некоторые номера, как, по его мнению, неудобные для танцев⁴¹. Он же потребовал от Чайковского включения «Русского танца» для прима-балерины, который и был сочинен композитором⁴². Был еще один вставной номер в партитуру III акта, написанный Чайковским по просьбе исполнительницы роли Одили (вероятно, А. И. Собошанской) — *Pas de deux*, партитура которого была утрачена⁴³.

Работа Чайковского над балетом продолжалась с августа 1875 г. по 10 апреля 1876 г., когда была закончена партитура (пометка на рукописи). Еще до полного окончания сочинения в конце марта начались репетиции I акта под *violon répétiteur*. Однако подготовительная работа очень затянулась, и первое представление «Лебединого озера» в бенефис танцовщицы П. М. Карпаковой состоялось только 20 февраля 1877 г. под управлением дирижера С. Я. Рябова. Еще до премьеры в издании Юргенсона вышел в свет клавирауссуг балета, сделанный Н. Д. Кашкиным по авторской партитуре. Балет имел не блестящий, но прочный успех и продержался на московской сцене до 1883 г., когда был снят из-за полного износа декораций. За эти семь лет постановка два раза подновлялась, причем в партитуру бесцеремонно вставлялась музыка танцев, взятая из других балетов, как это было принято тогда в Большом театре. В Петербурге балет был поставлен полностью М. Петипа и Л. Ивановым уже после смерти композитора⁴⁴. Первое представление состоялось 15 января 1895 г. в новой редакции сюжета

⁴⁰ К. В а л ь ц. 65 лет в театре. Л., 1928, стр. 108.

⁴¹ Н. Д. К а ш к и н. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 119.

⁴² Впоследствии переделан композитором в фортепьянную пьесу, ор. 40, № 10.

⁴³ Сохранилась партия *violon répétiteur*. Музыка по ней восстановлена В. Я. Шеллиным.

⁴⁴ В сборном спектакле памяти Чайковского, состоявшемся в Мариинском театре 17 февраля 1894 г., в программе которого были: I акт «Орлеанской девы», отрывки из «Опричника» и «Пиковой дамы», кантата «Москва», был исполнен также II акт «Лебединого озера» в постановке Л. Иванова с балериной П. Леняни в главной роли.

М. И. Чайковского и партитуры Р. Е. Дриго, вставившего в нее несколько фортепьянных пьес Чайковского⁴⁵ в собственной инструментовке, а также изменившего порядок номеров авторской партитуры⁴⁶.

Новаторский характер балета «Лебединое озеро» был отчасти угадан современной ему критикой. Вскоре после премьеры появился ряд статей, в которых подвергалась резкому осуждению хореографическая сторона спектакля. Музыка Чайковского в некоторых отзывах также получила отрицательную оценку. Но в рецензиях, принадлежавших наиболее авторитетным критикам Н. Д. Кашкину и Г. А. Ларошу, музыка оценивалась очень высоко. Кашкин похвалил большинство номеров партитуры, но не останавливался подробно на роли музыки в спектакле⁴⁷. Ларош, писавший свою статью через полтора года после премьеры (раньше он не смог посмотреть спектакль), прямо начинает со справедливого утверждения, что в «Лебедином озере» «музыкальная сторона решительно преобладает над хореографической», и дает оценку: «По музыке „Лебединое озеро“ — лучший балет, который я когда-либо слышал...» Вместе с тем Ларош подчеркивает, что музыка Чайковского вполне «балетная»: «Мелодии, одна другой пластичнее, певучее и увлекательнее, льются, как из рога изобилия; ритм вальса, преобладающий между танцевальными нумерами, воплощен в таких разнообразных, грациозных и подкупающих рисунках, что никогда мелодическое изобретение даровитого и многостороннего композитора не выдерживало более блистательного испытания... г. Чайковский подметил особенности балетного стиля... Его музыка — вполне балетная музыка, но, вместе с тем, вполне хорошая и интересная для серьезного музыканта»⁴⁸.

В этих высказываниях критика — чуткого музыканта — изложена правильная мысль: музыка «Лебединого озера», не разрушая традиций жанра, получила центральное значение в спектакле, стала основным средством выражения содержания балета. Новаторский характер партитуры Чайковского заключался в том, что несмотря на традиционную замкнутость чередующихся номеров, вся музыка балета объединена одной линией развития. Каждый акт «Лебединого озера» представляет собой определенную ступень в развитии лирической драмы.

I акт наименее насыщен действием, сценарий представляет лишь возможность чередовать танцевальные номера. Но в финале звучит знаменитая «лебединая песня», которая создает настроение, господствующее во II акте. Этот акт — лирический центр балета. Музыка здесь, несмотря на фантастическое содержание, пленяет задушевным лиризмом, искренностью чувств. III акт содержит важную драматическую кульминацию, производящую поворот действия «от счастья к несчастью». В IV акте наступает трагическая развязка. Музыка его наиболее симфонична.

⁴⁵ Ор. 72, № 11, 12, 14.

⁴⁶ См. об этом: Ю. С л о н и м с к и й. Чайковский и балетный театр его времени. Н. Д. К а ш к и н. Статьи о П. И. Чайковском, стр. 182—186.

⁴⁸ Г. А. Л а р о ш. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1. М., 1922, стр. 167—168.

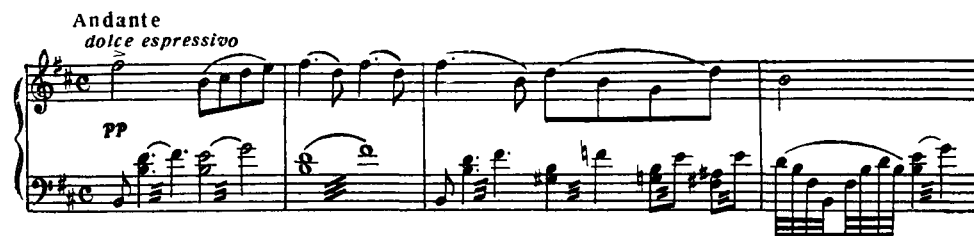
Единство и логика развития музыки балета достигнуты благодаря приемам и методу драматурга-симфониста. Можно указать на лейтмотивное значение тем, на родство музыкальных образов, на единство формы больших сцен, на план тонального развития, обобщающий музыку.

Но реформа Чайковского в балете сказалась не только в симфонизации, но и в новой трактовке традиционных танцев; в работе над балетом композитор использовал свой опыт оперного драматурга, насытив действенностью статичные формы балетного *Adagio*, классической и характерной сюит, массового танца. Он вдохнул жизнь в сцены-пантомимы, приблизил все танцы к *Pas d'action*, придав отдельным танцевальным номерам определенную функцию в развитии лирического действия. *Pas de deux* во II акте составило важнейший этап лирической драмы, ансамблевый танец *Pas de six* превратился в «сцену обольщения». Действенное значение приобрел «Вальс невест», неоднократно звучащий в течение III акта, ставший своеобразным рефреном этого акта; музыка его полна внутреннего волнения и напряженного ожидания. Сцена бури в IV акте, где музыка особенно симфонична, стала большим *Pas d'action*.

«Лебединое озеро» вполне может быть названо реформаторским балетом; именно первый балет Чайковского лежит у истока богатого развития последующего русского и советского балета.

Чайковский никогда не был сторонником системы лейтмотивизма в сценическом произведении, и в «Лебедином озере» можно говорить о лейтмотивизме только условно, так как здесь есть только одна лейттема — «лебединая песня». Эта музыка создает образ героини балета, нежной девушки-лебедя, выражает ее преданную любовь и трагическую судьбу. Впервые «лебединая песня» звучит в финале I акта в момент, когда, согласно сценарию, над садом замка пролетает стая лебедей. После веселых, беззаботных танцев музыка лебедей словно переносит в другой мир.

Трогательная проникновенная мелодия гобоя с его матовым тембром сменяет громкий, блестящий и виртуозный полонез с кубками. «Лебединая песня» отличается нежным, глубоким лиризмом, поэтической элегичностью. Глубокой грустью веет от этой песни, простой и в то же время неповторимо индивидуальной. В ней чувствуется и скорбь, и стремление вырваться из «магического круга», и кроткая покорность судьбе. Зерно темы имеет два варианта, второй звучит более надломленно и печально благодаря ходу на нисходящую увеличенную секунду. Важное значение имеет гармонизация мелодии, основанная на плаговых последованиях, и задержаниях:



«Лебединая песня» проходит три раза в течение I и II актов. Обрамляющее проведение ее во II акте отличается от экспозиционного проведения в I акте. Форма значительно расширена за счет репризы, вместо светлой мажорной коды в I акте здесь образ завершается драматически. Инструментовка тоже более полнозвучна и компактна.

В III акте тема «лебединой песни» используется как лейтмотив Одетты. Она появляется в момент выхода Одили и в момент роковой ошибки Принца. В последнем случае ее звучание сопровождается сценическим эффектом: в окно, трепеща крыльями, бьется белый лебедь с короной на головке. Здесь «лебединая песня» звучит не полностью. Чайковский использует только основу темы — первую фразу и разрабатывает ее гармонически, переноса из фа минора в ля-бемоль мажор и в уменьшенный лад. Мелодия звучит здесь иначе, чем раньше. Плавное неторопливое разворачивание сменяется быстрым, судорожным. Сопровождающие мотивы грозного характера, бурный фон тремолирующих струнных, — все это вносит в образ новые, драматические черты. Особо трагический колорит придан ему в коде III акта с фатально звучащими возгласами трубы и корнет à piston.

В музыке IV акта лейттема имеет очень большое значение: она служит основой симфонического развития последней сцены и апофеоза — победы любви над смертью. Тема лебедей звучит в сцене страстной мольбы Принца и его оправданий; в сцене бури она соединяется с мотивами бури и противостоит образу враждебных сил. В апофеозе тема транспонируется в одноименный си мажор. Торжество любви, победившей злые силы, несмотря на смерть влюбленных, выражено в светлом величавом гимне; невольно вспоминается кода увертюры «Ромео и Джульетты».

Развитие и симфонизация лейттемы придают музыке балета единство и целостность. Служа звеном, соединяющим I и II акты, она обрамляет II акт, внося в его форму внутреннюю законченность. Появляясь в кульминации III акта, она выступает основной силой драматизации музыки; и в IV акте она служит главной темой симфонического развития, являясь своеобразной расширенной репризой II акта. Мажорное ее проведение образует светлую торжественную коду балета.

Роль своеобразного лейтмотива (но только в пределах III акта) играет «Вальс невест». Первая тема вальса основана на очень простом мотиве, который тут же переносится на терцию выше. Это придает теме остроту и напряженность звучания, так как в первый раз мелодия плавно нисходит от V ступени к тонике, а во второй раз начинается с наиболее острой ступени лада (VII) и, вопреки тяготению вверх, также нисходит к V ступени. Остроту подчеркивает и гармонизация:



Чувство настороженности усиливается в дальнейшем развитии музыки. Одна из тем вальса (видимо, связанная с образом Принца) отличается особой лирической глубиной; она полна тоски и душевной тревоги, в ней предвосхищены интонации Четвертой симфонии. Этот эпизод контрастирует другим.

Тонкое драматургическое решение нашел Чайковский для выражения внутреннего действия: очарованный Одилеей Принц предлагает ей протанцевать с ним. И снова звучит «Вальс невест» в знак того, что невеста избрана. Тема «Вальса невест» в несколько измененном виде появляется в двух пантомимах III акта — ре-бемоль мажор (разговор Принца с матерью) и до мажор (радость).

Таким образом, «Вальс невест» объединяет действие и обобщает основное его содержание: выбор невесты.



Тематизм «Лебединого озера» можно разделить, в основном, на три группы: лирические образы, связанные с Одеттой, Принцем, их любовью, а также с лебедями; образы враждебных сил и «обольщения»; жанровая и характерная музыка, рисующая быт замка. С первой группой тематизма непосредственно связана главная героиня балета — Одетта, музыкальный «портрет» которой создан в «лебединой песне». Однако первую характеристику Одетта получает в самом начале балета — в Интродукции. Интродукция, как и обычно в сценических произведениях Чайковского, в действенно-симфонической, но сжатой форме передает основную идею произведения и как бы показывает основное направление будущего действия. В Интродукции «Лебединого озера» — два контрастных образа: светло-элегический и зловещий; их столкновение приводит к драматизации лирической музыки, в результате которой нежный, песенный образ превращается в трагически-декламационный. Общая тенденция к омрачению колорита и драматизации музыки выражается и в тональном движении, идущем от лейттональности музыки Одетты си минор к ре минору; большое значение имеет и переинструментовка лирической темы: первоначально она изложена в виде диалога гобоя и фагота; в ре-минорной репризе ее играет труба в высоком регистре (от чего усиливается напряженность самого звука) и далее — виолончели.

Лирическая тема Интродукции не может быть полностью отнесена к индивидуальной характеристике Одетты, она имеет более обобщающее значение, являясь музыкальным символом печальной судьбы девушек-лебедей, их томления о любви и счастье. Мелодия имеет ясно выраженный песенный характер. Типично для лирической темы Чайковского этих лет и диалогическое, контрастное по регистрам изложение, как бы интимная беседа влюбленных.

Близость интродукции к лейттеме балета определяется общей тональностью си минор и однотипным ритмом (такт ⁴/₄, чередование выдержанного звука и группы более мелких длительностей), одинаковым регистром, общим тембровым колоритом и мелодическими интонациями (сравнить первую строку примера на стр. 416 со второй строкой).

Тема Интродукции не так широко развернута, как лейттема, которая имеет более живой и трепетный характер, но исходные мотивы их близки друг к другу. Существует мнение о воздействии на обе эти темы украинского лирического песенного мелоса, для которого характерно сочетание элегического лиризма и повествовательности. Можно признать его справедливым, так как, несмотря на то, что нам не удалось отыскать украинскую песню, полностью совпадающую с темами Чайковского, отдельные их мотивы нередко встречаются в украинском фольклоре (в особенности начальные интонации темы Интродукции)⁴⁹.

Музыкальный образ Одетты обладает очень большой цельностью, единством интонационной характеристики. Если мы сравним ряд тем, характеризующих Одетту, включая и те, о которых говорилось выше, мы заметим общую для всех плавность, поступенность мелодического движения, нисходящее направление мелодии, выразительное опевание опорных звуков, входящих в состав гармонии, в некоторых моментах скрытые хроматизмы (предвосхищающие тему Татьяны из «Евгения Онегина»), частое применение V ступени лада, иногда фригийский оттенок, ритмику, в которой большое значение имеет контраст движения однотипными длительностями с пунктированными мотивами, придающий кантиленной мелодии декламационный оттенок. Приводим ряд тем, характеризующих главную героиню балета по мере развития драматического начала в лирическом образе:

The image displays four musical staves, each representing a different theme for Odetta from Tchaikovsky's ballet. All staves are in G major (one sharp) and 2/4 time.

- Staff 1:** Labeled "Moderato assai" and "Ob.". The melody begins with a half note G, followed by a quarter note A, and then a series of eighth and sixteenth notes descending. The dynamic marking is *p dolce*.
- Staff 2:** Labeled "Andante". The melody starts with a half note G, followed by a quarter note A, and then a series of eighth notes descending. The dynamic marking is *p dolce espress*.
- Staff 3:** Labeled "Andante mosso". The melody begins with a half note G, followed by a quarter note A, and then a series of eighth notes descending. The dynamic marking is *p*, and there is a *cresc.* marking at the end of the staff.
- Staff 4:** Labeled "Moderato" and "Ob.". The melody starts with a half note G, followed by a quarter note A, and then a series of eighth notes descending. The dynamic marking is *f espress*.

⁴⁹ См. Г. Тюменева. Чайковский и украинская народная песня. Сб. «Из истории русско-украинских музыкальных связей», М., 1956, стр. 200—201.



Все приведенные темы взяты, главным образом, из пантомимных сцен; Одетта обрисована выразительно и в танцевальных эпизодах. Это, прежде всего, центральное *Andante* II акта, музыка которого заимствована из «Ундины», и предваряющее его *Moderato assai* ми мажор — первое соло Одетты. В этой грациозно-кокетливой, скерцозной мелодии рисуется облик юной, жизнерадостной девушки, только что вышедшей из детского возраста, музыка искрится светлым восторгом:



Мелодия разворачивается смелыми бросками, изящная ритмика содержит пунктированные мотивы и синкопы. Близка к этой теме одна из мелодий *Andante* — ми-мажорная (та, что сменяет трепетно-взволнованную тему, вторую из заимствованных в «Ундине»); в ми-мажорной теме такое же смелое разворачивание диапазона, такая же броскость и полетность, как и в теме *Moderato assai*.

Лирика *Andante* соль-бемоль мажор выделяется даже в этом, столь богатом лирическими образами акте. Как уже говорилось в главе «Ранние опыты в оперном жанре», Чайковский использовал здесь дуэт Ундины и Гульбрандта из «Ундины», передав партию тенора солирующей виолончели, а партию сопрано — солирующей скрипке.

Органичность включения оперного фрагмента в балет доказывает близость балетных образов Чайковского к оперным. В данном случае близость образов Ундины и Одетты еще более оправдывает включение этой музыки в качестве центрального эпизода любовной сцены II акта «Лебединого озера». Первая тема *Andante*, полная глубокой нежности и сердечной преданности, оттенена трепетно-тревожной второй темой. В опере это объясняется ситуацией — Гульбрандт должен умереть от поцелуя Ундины; в балете ситуация не столь трагична, но музыка раскрывает волнение и страх девушки-лебедя, опасющейся любви и в то же время всем сердцем тянущейся к возлюбленному. После этих двух тем особенно торжественно и светло звучит третья тема (ми мажор), которая была сочинена Чайковским для балета⁵⁰.

Тематизм, которым обрисована Одетта в IV акте, отражает изменения, появившиеся в образе, вследствие трагического поворота действия. Отчаявшаяся девушка рассказывает подругам об измене возлюбленного. Смятенный, порывистый рассказ Одетты переходит в скорбные стенания. Две новые темы раскрывают глубокое горе девушки. Первая (см. вторую строку примера на стр. 417), — типичная для Чайковского, нисходящая от V ступени к тонике мелодия, замедленная к концу, подобно горестным жалобам; вторая (в какой-то мере предвосхищающая тему «Прости, небесное создание» из «Пиковой дамы») — более драматична и действенна; в ее развитии чувствуется устремленность к кульминации. Она непосредственно переходит в музыку бури.

К тематизму Одетты примыкает и характеристика девушек-лебедей, ее подруг. В книге «Чайковский и балетный театр его времени» Ю. Слонимский совершенно правильно говорит о новаторской трактовке Чайковским роли кордебалета; композитор подчеркивает общность судьбы Одетты и других девушек-лебедей, их близость к ней, участие в ее радости и горе. Танец прима-балерины и ее партнера не просто сопровождается кордебалетом, но превращается в подлинный музыкально-хореографический ансамбль. Тематизм танцев лебедей перекликается с музыкой, характеризующей Одетту.

Пугливая, трепетно-«порхающая» музыка выхода лебедей во II акте переходит в элегическую песню, полную затаенной печали. Эта выразительная декламационная мелодия очень близка темам Одетты. Пленительно и нежно звучит главная тема «Вальса лебедей», органично подготавливая центральное *Andante*. Удачно найденный контраст между начальной патетической фразой «Вальса» и скерцозными трельными мотивами определяет музыкальное развитие группового танца. Популярный фадиез-минорный эпизод «маленьких лебедей» служит оригинальным скерцозным моментом в лирической сюите. Яркое и характеристическое использование в танце разнообразных выразительных возможностей духовой деревянной группы предвосхищает будущие открытия Чайковского в сюитах и в более поздних балетах. Блестящая, бравурная быстрая кода всей сцены танцев лебедей выражает общее веселье, радость жизни, победившие сомнения и тревоги.

⁵⁰ В дуэте из «Ундины» есть только модуляция в ми мажор и первый квартовый ход.

Совершенно иначе звучит музыка танцев лебедей в IV акте. Подруги Одетты еще не знают о ее несчастье и недоумевают — почему ее так долго нет, музыка же говорит о большем, она полна безысходной, глубокой печали, она траурна и предвещает близкую трагическую развязку. В антракте к IV акту и в первой сцене Чайковский использовал дуэт Марьи Власьевны и Олены из своей уничтоженной оперы «Воевода». Почему он взял именно эту музыку? Здесь, видимо, имела значение общность ситуации: музыка оперного дуэта полна напряженного ожидания (основного настроения начала IV акта балета). Сыграла, вероятно, свою роль и интонационная общность темы дуэта с лейттемой балета, в особенности заметная в развитии. Еще более тесно примыкает к тематизму Одетты вторая тема первой сцены IV акта — грустный напев, который передается из регистра в регистр, звуча у флейты, у кларнета и фагота. Из этой темы зарождается основной мотив следующих за сценой «Танцев маленьких лебедей» си-бемоль минор. В либретто этот момент изложен так: «им (подругам.— Н. Т.) грустно без нее и они стараются развлечь себя, танцуя сами и заставляя танцевать молодых лебедей».

«Танцы маленьких лебедей» принадлежат к лучшим страницам музыки балета. Это — печальная народнопесенная музыка, в которой чувствуется глубокая душевная тоска. Тематический материал «Танца» исключительно выразителен: первая тема основана на мотивах, близких кантлене второй части Первой симфонии; тема средней части имеет скорее романсовый, чем песенный характер:



Мелодичность, прозрачность оркестровой фактуры, колоритная гармонизация выделяют этот танец, имеющий гораздо большее значение в развитии музыкальной драматургии балета, чем предписано либретто. Музыка говорит о юных мечтах и несбывшихся надеждах и органично подводит к следующей сцене — развязке лирической драмы.

Прекрасные страницы лирической музыки связаны с образом Принца. Чайковский создал в музыке I акта трогательный образ юноши, склонного к мечтательности, оттенив его чертами жизнерадостности и отзывчивости. Характеристика Принца дана в двух классических сюитах *Pas de trois* и *Pas de deux* с известным эпизодом скрипичного соло. В обеих классических сюитах медленные танцы по традиции чередуются с быстрыми, двудольные с трехдольными, коды написаны в вихревом движении. Однако музыкальное содержание резко отличает их от подобного рода сюит, обязательных для каждого балета.

Andante соль минор из *Pas de trois* — маленькая жемчужина элегической лирики Чайковского, проникнутой народнопесенным духом. Крайние разделы представляют собой канон двух солирующих инструментов — гобоя и фагота — на фоне струнных *pizzicato*; средняя часть построена на кантиленной мелодии струнных. Меланхолическое настроение первого раздела сменяет страстная нежность второго. Обращает на себя внимание диалогическое изложение, оно наводит на мысль о дуэтном танце. Возможно, что эта часть сюиты предназначалась композитором для маленького *Pas de deux* Принца с одной из солисток.

Еще сильнее выявляется контраст между беззаботным весельем окружающих и смутной тоской Принца в *Pas de deux*. Эта классическая сюита состоит из четырех частей. И здесь, как и в предшествовавшем *Pas de trois*, образ мечтательного, благородного Принца раскрыт в *Andante*, знаменитом скрипичном соло — мелодии большого дыхания, простой и вместе с тем глубокой. Она возникает непосредственно после вальса, как нежная лирическая песня, идущая из глубин человеческого сердца. Мелодия широко использует интонации задержаний к опорным гармоническим звукам. Кантилена, инструментальная по своему характеру, в то же время декламационно выразительна, в ней ощущается вокальное начало:



Светлая печаль этой музыки рассеивается в изящной, блестяще виртуозной вариации (также скрипичное соло в характере быстрой польки). Два вальса, разделенные *Andante*, создают жизнерадостные беззаботные образы, контрастируя с элегической лирикой *Andante*.

В дальнейшем развитии балета образ Принца охарактеризован темами его страстной любви к Одетте (*Andante* II акта); Принцу посвящены эпизоды в сцене «обольщения», о которой будет сказано ниже; его образ возникает и в музыке финала IV акта.

Лирике балета противопоставлены мрачные образы злых сил и обольстительные образы сцен «наваждения». Впервые столкновение лирических образов с образами зла дано в Интродукции. После широкого проведения первой темы, близкой теме лебедей, появляется образ мачехи. Это не мелодическая тема, а скорее зловещий мотив-символ. Чайковский применяет здесь контраст тембров: после нежной песни гобоя, подхваченной скрипками, выступает таинственный голос валторн, которому отвечают струнные пиццикато. Далее возгласы тромбонов, которым отвечает горестный стон деревянных:



Изменяется и гармоническое содержание; музыка, благодаря внедрению II низкой в си миноре, развивается в сторону безмолвных тональностей: фа минор, до минор и далее к ре минору. Под влиянием зловещих образов меняется и лирическая тема, о чем уже говорилось выше.

Образ колдуньи Совы появляется и во II акте, где он ярко контрастирует лирике «лебединого» тематизма. Во время свидания Принца и Одетты появляется Сова. Здесь применен тот же метод контраста, что и в Интродукции. Мелодии большого дыхания противопоставлен короткий, жесткий мотив; тональной и гармонической ясности — неустойчивость гармоний уменьшенного лада, плавной ритмике — резкие триольные «выкрики» всего оркестра. Этими же приемами в III акте обрисован образ колдуна Ротбарта.

К группе зловещих образов, противопоставленных лирическим героям, следует отнести и образы «обольщения», которым посвящено *Pas de six* в III акте, танцы, где, по словам сценария, «Принц оказывает явное предпочтение Одилии, которая кокетливо рисует перед ним». *Pas de six* — классическая сюита танцев, разнообразных по ритму и характеру. Первый из них — *Moderato assai*, — по-видимому, рисует облик обольстительной, но

холодной красавицы Одилии. В этом танце отсутствует тот трогательный лиризм, которым отличаются все эпизоды Одетты; это блестящая, виртуозная музыка, временами горделиво вызывающая, насыщенная хроматизмами, лишенная интимной задумчивости любовного дуэта. Шумное, блистательно-эффектное Allegro дорисовывает образ оболстительницы. Следующие два танца, вероятно, связаны с Принцем, с его сомнениями и надеждами: в блестящем облике гордой гостьи ему видятся нежные черты Одетты. Andante соль минор по настроению и песенному характеру музыки перекликается с соль-минорным Andante I акта. Эти два эпизода сближаются и общностью тональности, и инструментовкой, и способом изложения (канон деревянных духовых, причем в III акте голоса движутся параллельными терциями и секстами, отчего получается двойной дуэт). В особенности хороша вторая половина Andante, где дано яркое лирико-драматическое развитие темы (соп анима, соло гобоя), доходящее до грандиозной кульминации, разрешающейся в легких воздушных каденциях деревянных (кларнет, флейты). Вторая вариация ми мажор $\frac{6}{8}$ также связана с чувствами Принца, это взволнованный любовный диалог, в котором мужественный голос валторны соединяется с ласковой мелодией скрипок, он выражает восхищение Принца Одилией. После него сильнейшим контрастом врывается жестко звучащая вариация Allegro до минор, по музыке близкая образам зла. Это жестокий Ротбарт торжествует свою победу. Музыка вскрывает здесь драматизм ситуации, катастрофа приближается. Четвертая вариация и кода — вихрь, быстрое кружение, огромное нарастание стихии звучности всего оркестра, победное завершение сцены оболстения.

Кроме любовно-лирических образов, образов зла и оболстения⁵¹ важное место в музыке «Лебединого озера» занимает ряд танцев и сцен, рисующих «быт» замка и окружающую героя среду. К ним относятся: быстрый марш, которым открывается I акт, танец-полонез с кубками, марш III акта и Balabile оттуда же, а также сюита национальных танцев. По установившейся традиции в балеты обязательно вводилась характерная сюита из национальных танцев: русского, венгерского, испанского и других. Как правило, в балетных партитурах Пуни, Минкуса, Гербера и других композиторов, писавших музыку, лишь удобную для танцовщиков, в этих сюитах не было никакой характерности; оставались только определенные ритмические формулы тех или иных национальных танцев.

Чайковский пошел по иному пути; в сюите национальных танцев «Лебединого озера» он использовал не только ритмику, типичную для того или другого танца, но и создал национальную музыкальную характерность. В неаполитанском танце он использовал подлинную народную мелодию. Сюита национальных танцев III акта состоит из четырех эпизодов: чардаша, болеро, неаполитанского танца и мазурки. Чардаш, болеро и неаполитанский танец — маленькие циклы, состоящие из двух разделов: медленного и быстрого; сопоставление исходит из традиций народного танцевального

⁵¹ Во многих современных постановках (в частности, в постановках Большого театра в Москве) Pas de six пропускается; приходится сожалеть, что выбрасывается важнейшее драматургически насыщенное звено в развитии музыкального содержания балета.

искусства. Чардаш начинается унылым, протяжным медленным танцем с характерными для венгерской народной музыки синкопами, задержаниями и стремительной мажорной фриской, в которой использованы те же синкопы, но в вихревом движении. Болеро состоит из минорного героического первого танца в умеренном движении и второго — изящного, подвижного, виртуозного, написанного в одноименном мажоре.

«Неаполитанский танец» начинается с *Allegro moderato*, в котором главную мелодию ведет концентрирующий корнет à пистон, и заканчивается быстрой тарантеллой. Контраст в музыке всех танцев усилен сменой ритма. Мазурка служит финальной частью сюиты национальных танцев и, в качестве таковой, развита более широко, чем предыдущие танцы. В ней виртуозно применены оркестровые *tutti* в быстром движении. Первая тема мазурки — воинственно героическая, шумная с яркими синкопами, исполняется всем оркестром; она противопоставлена теме среднего раздела — женственно нежной и грациозной мелодии двух солирующих кларнетов.

Вся сюита национальных танцев представляет собой цельную и законченную, логично построенную форму. В музыкальной драматургии балета она играет отстраняющую роль — после нее особенно драматично и сильно звучит финал⁵².

Рассматривая музыку танцев, не имеющих непосредственного отношения к лирической линии сюжета, невозможно пройти мимо большого вальса I акта. Традиционный номер массового танца для кордебалета превращен Чайковским в лирическую хореографическую поэму. Вальс лиричен по музыкальному содержанию, его многочисленные темы напоены светлым искренним чувством, мелодии сменяют друг друга, дополняя и развивая общее для всего вальса настроение упоения жизнью. Образцом для этого вальса, вероятно, послужил «Вальс-фантазия» Глинки, к которому он близок и типом построения формы и принципом последовательного мелодического «расцветания». Вальс состоит из ряда эпизодов, многие из которых повторяются; общий принцип их сопоставления ведет к постепенному усилению мелодического начала. Первая изящно-пластическая тема построена на ряде самостоятельных мотивов; далее мелодия становится все более и более слитной и развернутой и в эпизодах си-бемоль мажор и ре минор достигаются наивысший лиризм и наибольшая кантиленность.

Блестящая кода заключает всю форму полнозвучным *tutti*. Живая, непрерывно развертывающаяся музыкальная драматургия вальса выражена не только в противопоставлении контрастных эпизодов, но и в «драматургии ритмов». Несмотря на то, что все эпизоды написаны в вальсовом размере $\frac{3}{4}$, каждый из них обладает индивидуальной ритмикой, отличающей его от предшествующих. Так, например, особенность ритма первого эпизода в скрытой синкопированности, второго — в чередовании двудольности и трехдольности, третьего — в чередовании движения и торможения. Все эти смены составляют живую и многообразную ритмическую ткань вальса.

⁵² В постановке Театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко В. Бурмейстер очень удачно и органично включил танцы национальной сюиты в сцену обольщения, сделав их танцами свиты Ротбарта, очаровывающего Принца.

Вопрос ритмической контрастности в балете — один из самых важных, — по-видимому, стоял перед Чайковским уже при сочинении им первого его балета. Характерной чертой «Лебединого озера», отмеченной уже современниками, были насыщение партитуры вальсовыми ритмами, сквозная роль вальса в ритмике балета.

Такое преимущественное использование ритмов вальса — лиричнейшего из танцев, опозитизированного Вебером, Шопеном и Глинкой, в балете, в центре которого находится любовная лирическая драма, было вполне понятным. Однако в «Лебедином озере» важное место занимают и двудольные ритмы. Уже не говоря о танцах, связанных с жанрами марша, польки, галопа, музыка многих лирических сцен-пантомим разворачивается в четырехдольном размере. Показательно, например, ритмическое варьирование, которому подвергается тема «вальса невест» в III акте: в сценах-пантомимах она изложена на .

Главная тема балета — «лебединая песня» — также написана в четырехдольном размере.

Но особенность ритмического развития «Лебединого озера» заключается даже не в контрастном чередовании двудольных и трехдольных эпизодов, а в многоплановости применения двудольных и трехдольных ритмов. Чайковский проявил замечательную изобретательность ритмики внутри единого метра, сочетая ее с простотой и удобством для танцовщиков, сделав «драматургию ритмов» важнейшим фактором общей музыкальной драматургии.

В музыкальном единстве и цельности «Лебединого озера» имеют огромное значение приемы формообразования, и, в особенности, основной из них — прием повторности в виде различного рода трехчастных и рондообразных форм и обрамления. Разнообразные, законченные внутри себя эпизоды объединяются в крупные группы благодаря обрамлению. Например, музыка быстрого марша, с которого начинается первая сцена I акта, повторяется значительно позже, уже после большого вальса и сцены-пантомимы № 3; II акт, как уже говорилось, обрамлен проведением лейттемы балета; большое обрамление лирической драмы составляют музыка финала I акта и последнее проведение лейттемы в си мажоре в финале балета. В III акте образуется оригинальная рондообразная форма благодаря неоднократному проведению «вальса невест». В формообразовании отдельных номеров также широко применен принцип репризности. В «Большом вальсе» I акта два раздела, каждый из которых образует сложную репризную форму, и большая кода, служащая своеобразной репризой тематического материала первого раздела и укрепляющая главную тональность.

Большинство эпизодов классических сюит имеет трехчастную репризную форму. В центре большой сцены II акта — «Танцы лебедей» — находится хореографический любовный дуэт на тему, заимствованную из «Ундины». Обрамлением служит «Вальс лебедей». Приведенные примеры и многие другие подтверждают мысль о единстве всего произведения, созданном при помощи реприз.

Действенным объединяющим средством служит также план тонального развития музыки. Интродукция начинается в си миноре и модулирует в

ре минор. Си минор наиболее часто встречается в балете, в нем написаны вступление и заключение ко II акту; IV акт завершает балет одноименным си мажором. В I акте одна часть номеров относится к кругу си минора, другая к кругу ре минора, как бы отражая этим тональное развитие интродукции. Это видно из следующей схемы тональностей I акта:

Интр.	№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6
h—d	D,h,D	A,fis,B,d.	A,C,D	B,g,E,F,B	D,h,fis,A,B,C	E
№ 7	№ 8	№ 9				
E	E	h				

Система h-moll: D,A,fis,E,G,C.

Система d - moll: D,F,Es,c,C,B.

Тяготение к тональности си минор можно заметить и в тональном плане II акта, где к кругу си минора относятся почти все номера: сцена встречи, выход лебедей, вальс лебедей, танец лебедей, Andante соль-бемоль (фа-диез) мажор.

Выбор тональностей в III акте указывает на желание композитора выделить его: здесь использованы тональности, далекие от си минора: фа, ли-бемоль и ре-бемоль мажор, а в моменты наивысшего драматизма — фа минор и до минор. Но IV акт снова возвращает господство си минора; схема его тонального развития ведет по хроматическому принципу от ля минора к си-бемоль минору, си минору (си мажору).

Трудно объяснить тональный план балета случайностью; известно, что Чайковский придавал очень большое значение тональному развитию в музыкальной драматургии оперы, вероятно, также внимательно он отнесся к этому вопросу и в процессе создания балета.

Новаторство «Лебединого озера» выразилось в новой по самому существу своему трактовке традиционных хореографических форм.

Мы уже говорили о преодолении замкнутости и статики традиционных балетных номеров, о придании действительного значения почти всем основным формам танца. В современном Чайковскому балете «действенный танец» (*Pas d'action*) применялся не очень часто и не имел большого значения. Чайковский, напротив, чрезвычайно поднял значение *Pas d'action*, как того требовало лирическое содержание балета. Фактически «Танцы лебедей» с Andante в центре превратились в *Pas d'action*, также как и *Pas de six* III акта и финальная сцена балета. Сюжет балета, средством развертывания которого служит форма *Pas d'action*, развит в лирических танцевальных сценах, а глубокое внутреннее действие выражено в танцевальных формах. Отсюда и тенденция превращения лирических танцев в *Pas d'action*, характерная не только для «Лебединого озера», но и для позднейших балетов Чайковского. Взаимному узнаванию, зарождению любви и росту чувства посвящены «Танцы лебедей» II акта, обольщению и очарованию Принца посвящен *Pas de six* III акта. Все эти сцены — важнейшие стадии лириче-

ской драмы, главные этапы внутреннего действия. Направив свое творческое внимание на лирико-психологическую сторону сюжета, Чайковский создал подлинно лирический балет, в котором в самих танцах выражена душевная жизнь юных героев.

Большое значение в балете имеют и пантомимные сцены; напомним, что сцены «полета лебедей» в I акте, плавания лебедей по озеру во II акте — пантомимные сцены, даже скорее картины, а не сцены. Большое значение имеет пантомима и в сцене бури в IV акте, по словам современников, очень занимавшей Чайковского. Он просил добиться сценически правдоподобной постановки в соответствии с его музыкой⁵³. Музыка всех пантомим «Лебединого озера» очень выразительна и симфонична. Чайковский не следовал в них обыкновению балетных композиторов, вводивших в музыку пантомимы ряд изобразительных инструментальных речитативов, мало связанных друг с другом. В музыке пантомим «Лебединого озера» развивается одна главная тема, характеризующая основное содержание. Как правило, она изложена в завершенной форме (большей частью, трехчастной репризой). Примером могут служить и сцена I акта — приход Принцессы-матери на праздник в саду Принца, и сцена встречи Принца и Одетты, уже не говоря о «Лебединой песне», о «буре», т. е. о самостоятельных симфонических эпизодах.

Чисто инструментальных эпизодов, не сопровождающихся живой картиной или пантомимой, в «Лебедином озере» очень мало; это Интродукция балета и Антракт к IV действию. Первоначально Чайковский хотел сделать второе проведение «Лебединой песни» инструментальным вступлением ко II акту, но потом передумал, зачеркнул в партитуре название «Антракт» и написал вместо этого: «Сцена. Лебеди плавают по озеру», превратив, таким образом, чисто симфонический номер в сцену-картину. В своих последующих балетах композитор широко использовал как сцены-картины (например, «Панорама» в «Спящей красавице» или «Шествие по заснеженному лесу» в «Щелкунчике»), так и чисто симфонические эпизоды, исполняемые при закрытом занавесе.

Значение «Лебединого озера» в творческом развитии Чайковского 70-х г. очень велико. Оно заключается не только в том, что он выступил как новатор в незатронутой им еще области балетного театра, но и в том, что он создал сценическое произведение, представляющее собой лирическую драму в чистом виде. Это была его первая «интимная, но сильная драма», к которой он стремился в своем оперном творчестве. Несмотря на сказочный сюжет, «Лебединое озеро» в какой-то мере, как чисто лирическое произведение, было предшественником оперы «Евгений Онегин». Связанное своим идей-

⁵³ К. Ф. Вальц в мемуарах «65 лет в театре» пишет: «По настоянию Чайковского был устроен настоящий вихрь — ветви и сучья у деревьев ломались, падали в воду и уносились волнами. Эта картина удавалась очень эффектно и занимала Петра Ильича» (см. К. В а л ь ц. 65 лет в театре, стр. 108). Н. Д. Кашкин в рецензии на премьеру «Лебединого озера» также пишет, что композитор интересовался последней сценой, «где музыка играет весьма важную роль» (см. Н. Д. К а ш к и н. Избранные статьи о П. И. Чайковском. М., 1954, стр. 183).

но-художественным, образным и эмоциональным содержанием с рядом прежде написанных Чайковским произведений — «Ромео и Джульеттой», «Ундиной», «Снегурочкой», Третьей симфонией, — «Лебединое озеро» послужило началом нового этапа в музыкально-театральном творчестве Чайковского. Чистота лирического жанра в сочетании с большой силой драматизма способствовала кристаллизации характерной для Чайковского эстетики лирического действия на сцене, раскрытого музыкальной драматургией и музыкальными образами.

«Евгений Онегин» был следующим огромным завоеванием на этом пути.

„Сербо-русский марш“ „Франческа да Римини“

Два симфонических произведения, сочиненные Чайковским в 1876 г., имеют различное значение в его творчестве. «Сербо-русский», или «Славянский», марш был написан по заказу дирекции Русского музыкального общества для специального концерта; впервые он был исполнен под управлением Н. Г. Рубинштейна 5 ноября 1876 г. в пользу Славянского благотворительного комитета. По-видимому, «Марш» был сочинен Чайковским в период между 17 и 25 сентября; авторская дата на рукописи партитуры Марша — «25 сентября 1876 г.»⁵⁴ «Марш» относится к той группе произведений Чайковского, которые он в письме к Н. Ф. фон Мекк охарактеризовал как сочинения, написанные «вследствие внешнего толчка», т. е. заказа. Для создания таких произведений композитор «должен себя специально настраивать»⁵⁵. Однако в данном случае Чайковский, вероятно, был увлечен гражданской идеей «Сербо-русского марша» — заказ был получен им в самый разгар событий сербско-турецкой войны 1875—1876 гг., в которой участвовало много русских добровольцев; эти события предшествовали русско-турецкой войне 1877 г. Общественность Москвы была взволнована, сочувствие сражающимся сербам и черногорцам выражалось в бурных манифестациях. Одна из таких манифестаций произошла и на концерте 5 ноября. Композитор в письме к сестре А. И. Давыдовой писал: «В прошлую субботу здесь играли в первый раз мой *Сербско-русский* марш, который произвел целую бурю патристического восторга»⁵⁶. Марш пришлось полностью повторить. Впоследствии «Марш» сделался репертуарной пьесой, оркестры часто исполняли его, в том числе под управлением самого автора. Патристические чувства Чайковского заставили его преодолеть боязнь и выступить в феврале 1877 г. в качестве дирижера-исполнителя своего «Марша»;

⁵⁴ М. И. Чайковский считает, что «Марш» был начат раньше 17 сентября, так как в письме композитора от этой даты написано, что он «почти ничего не сочинил». См. М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 501.

⁵⁵ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 371—372.

⁵⁶ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 86

композитор включал в программы «Славянский марш» и в период своей интенсивной дирижерской деятельности в конце 80-х — начале 90-х годов.

Авторская надпись на титульном листе чистовой рукописи гласит: «Сербо-русский марш на народно-словенские темы». По этому поводу Н. Д. Кашкин пишет в «Воспоминаниях»: «Чайковский, вполне разделявший тогдашнее настроение русского общества, охотно принял предложение Рубинштейна написать сочинение специально для этого концерта (в пользу Славянского комитета.— Н. Т.) и с жаром взялся за работу. Он добыл себе сборник сербских песен, но, к огорчению своему, не нашел в них ни одной, которая бы вполне ему нравилась, однако, в конце концов, все-таки выбрал две и написал марш, первоначально называвшийся „Русско-сербским“... „Славянский марш“ остается едва ли не самым сильным и ярким художественным памятником восторженных увлечений 1876—1877 г.»⁵⁷

Кашкин ошибочно указывает, что в основу «Марша» положены две песни; на самом деле Чайковский использовал не две, а три песни сербского народа. Их названия приведены в издании Юргенсона: «Солнце ярко не сияе», «Праг э ово милог срба» и «Эр пушчани пра не задае нему стра». Кроме того, в связи с программным патриотическим характером пьесы, композитор ввел в музыку «Марша» тему русского государственного гимна как символа России⁵⁸.

Характеризуя «Марш», Кашкин подчеркивает, что пьеса является не столько маршем, сколько большой музыкальной картиной, «в которой с необычайной силой и живостью отразилось тогдашнее настроение...»⁵⁹.

Анализ «Марша» подтверждает мысль Кашкина. Расположение тематического материала, соотношение образов и общая направленность развития музыки говорят о программной основе «Сербо-русского марша». Произведение представляет собой свободно трактованную сонатную форму с кодой-апофеозом. Каждый из разделов формы является как бы отдельной картиной: тяжелое существование угнетенного турками народа (первый раздел), народное восстание (второй раздел), битва (разработочный раздел) и, наконец, победа народа, на помощь которому приходит братский по крови народ России (апофеоз). Темы, положенные композитором в основу «Марша», использованы им не столько по их жанровому признаку, сколько по их способности воплотить тот или иной образ программы. Так, например, первый раздел «Марша» в характере траурного шествия (*In modo di marcia funebre*) основан на теме любовно-лирической песни «Солнце ярко не сияе». Мелодия этой песни проникнута глубокой печалью, интонации ее близки причитанию, и поэтому она вполне соответствует образу порабожденного народа. Как и многие сербские песни, «Солнце ярко не сияе» может быть отнесена к восточным напевам; лад песни содержит в себе увеличенную секунду из III ступени, образуя так называемый «цыганский» или «венгерский» звукоряд:

⁵⁷ Н. Д. К а ш к и н. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 122—123.

⁵⁸ В наше время тема гимна заменена темой хора «Славься» из оперы Глинки «Иван Сусанин».

⁵⁹ Н. Д. К а ш к и н. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 122.

Moderato. In modo di marcia funebre



Для сербского фольклора характерна переменность IV ступени лада, которая используется как натуральная и как повышенная. Типично и строение мелодии с нисходящим движением от V к тонике и опевание тонического звука. Приводим мелодии сербских песен аналогичного типа ⁶⁰:

Lento



Lento rubato



Разрабатывая народную мелодию, Чайковский создает ряд оркестровых вариаций на тему песни. Средняя часть, интонационно связанная с подлинной песней, создает образ иного плана. Это — «подземное бурление», прорывающееся в призывных трубных возгласах, суровых фанфарных

⁶⁰ Первая песня «Играли кони» заимствована из кн. И. Ямпольского «Музыка Югославии» (М., 1959, стр. 19). Песня «Коня седлаш» служит основой пятого руковета на народные темы югославского композитора Ст. Мокраньяца. См. И. Мартынов, Стеван Мокраньяц и сербская музыка. М., 1958.

ходах. Реприза темы «Солнце ярко не сияет» звучит с большим драматизмом на фоне фигураций средней части, в кульминации первого раздела она изложена в мощном *tutti*.

Второй раздел (побочная партия), как говорилось, связан с образом восставшего народа. Обе темы — «Праг э ова» и «Эр пушчани», на которых основан этот раздел, выдержаны в энергично подвижном характере:

Allegro



Allegro



Чайковский придал обеим темам характер военных походных песен: тембр валторн и труб придает первой теме колорит военного марша с призывными фанфарными раскатами. Вторая тема звучит как приветственное прославление народного войска. Искусно примененный эффект оркестрового эхо создает впечатление массовости, объемности образа.

В разработочном разделе «Марша» слышится шум битвы, здесь появляется тема русского гимна в сопровождении фанфар труб и корнетов. Реприза сонатной формы переносит центр внимания с темы «Солнце ярко не сияет» на эффектное проведение темы «Праг э ова» в главной тональности; позже к ней присоединяется тема гимна. Все это образует волну ющий мужественный апофеоз, завершающий «Марш» картиной грядущей победы.

«Сербо-русский марш» начинает собой ряд торжественных симфонических произведений Чайковского программно-героического характера. В последующие годы им будут созданы торжественная увертюра «1812 год» и другие пьесы героико-патриотического содержания; в них он использует мастерство широкого декоративного штриха, простые, но впечатляющие приемы, которые впервые применил в «Сербо-русском марше».

К группе произведений, написанных «по собственной инициативе, вследствие непосредственного влечения и неотразимой внутренней потребности»⁶¹, принадлежит второе симфоническое произведение, написанное в 1876 г., — фантазия «Франческа да Римини». Толчком к ее созданию было чтение «Божественной комедии» Данте в издании, украшенном иллюстрациями Густава Дорэ. Чайковский перечитал V песнь «Ада», где изложена печальная история Франчески да Римини. Это было в поезде по дороге из Монпелье в Париж в июле 1876 г. Но еще раньше, как уже упоминалось, «Франческа» привлекала к себе внимание композитора как оперный сюжет.

Увлечение драмой Франчески да Римини, по-видимому, сохранилось в душе Чайковского надолго. Чтение поэмы Данте и впечатление от иллюстраций Дорэ послужили новым импульсом к созданию произведения на сюжет «Франчески».

Непосредственная работа над симфонической поэмой началась значительно позже. Чайковский принялся за сочинение «Франчески» осенью 1876 г. Партитура была завершена 5 ноября. Фантазия сразу же завоевала успех у публики и критики. Она была впервые исполнена в Москве 25 февраля 1877 г. в Десятом собрании Московского отделения РМО, под управлением Н. Г. Рубинштейна, а в Петербурге — 11 марта 1878 г., под управлением Э. Ф. Направника.

После петербургского исполнения Г. А. Ларош написал большую рецензию, в которой, хотя и высоко оценил новую фантазию Чайковского, но по свойственной ему нелюбви к программному жанру симфонической музыки поставил ее ниже Третьей симфонии. Похвалив изобразительное мастерство Чайковского в картине адского вихря, Ларош «прохладно» отнесся к лучшей и сильнейшей стороне «Франчески» — ее среднему разделу, известному под условным названием «рассказ Франчески». Статья Лароша лишний раз доказывает, что даже отличные музыканты, современники Чайковского, далеко не во всем понимали сущность его творчества и новаторский характер его сочинений.

«Франческа да Римини» завершает группу программных симфонических произведений, написанных Чайковским в московский период жизни и деятельности. «Франческа да Римини» — важное звено в развитии Чайковского-симфониста. Обратившись к сюжету, заимствованному из мировой литературы, композитор создал высокий образец программной симфонической поэмы трагедийного характера.

«Франческа», как и «Ромео и Джульетта», — симфоническое произведение, в котором конкретные образы и картины отражены в глубоко обобщенном музыкальном содержании. Изобразительное начало подчинено здесь выразительности, раскрытию драматической ситуации, выявлению идеи произведения.

⁶¹ См. письмо к Н. Ф. фон Мекк от 24 июня 1878 г. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 371.

Гениальная поэма Данте вдохновляла многих художников, среди которых были мастера графики и музыканты. Большую известность приобрели рисунки к «Аду» Густава Дорэ, которые произвели впечатление на Чайковского. Из музыкальных произведений на тему «Божественной комедии» наиболее значительны симфония Листа «Данте» и его же фортепьянная соната «После чтения Данте». Оба произведения были известны Чайковскому.

Каждый из художников XIX в., обращавшихся к Данте, по-своему воспринимал «Божественную комедию», литературный памятник гуманизма эпохи раннего Возрождения. Не случайно V песнь «Ада» в особенности привлекала к себе внимание художников. В этой песне говорится о том, как Данте и Вергилий опускаются во второй круг ада, где в неутрахающем страшном вихре носятся души людей, «затмивших разум жаждой любовных наслаждений». Проблема свободного чувства, земных радостей и возмездия за «грех», противоречие любви и социального уклада и многие другие вопросы вставали перед художниками, едва только они обращались к истории Франчески. Ведь и сам Данте, поместивший согрешивших Франческу и Паоло в аду, относился к ним с большим сочувствием. Поэт восклицает: «Как упоительны были мысли, как пылки были желания, которые довели их до горького конца!» Он плачет при виде тени Франчески и после ее короткого, горестного повествования падает без сознания, «подобно мертвому телу». Таким образом, двойственность отношения к «греху любви» проявилась уже в самом первоисточнике.

Проблема противоречия земных страстей и тяготения человека к духовному совершенству — одна из центральных в творчестве Листа. Ей посвящена и симфония «Данте», в которой образ возмездия за грехи, олицетворяемого вратами ада с их грозной надписью, подавляет лирический образ любви Паоло и Франчески. Симфония «Данте» была написана Листом в зрелые годы (1855—1856 гг.); сонату «После чтения Данте» он сочинил раньше. Здесь оба начала уравнивают друг друга, образуя романтическое единство образов наслаждения и возмездия. В сонате, как и в симфонии «Данте», подчеркнут драматизм этого противоречия. Трагизм существования в единстве «земного» и «небесного» составляет сущность произведений Листа по Данте.

Чайковский подошел к теме V песни «Ада» иначе: он прочел ее как трагедию загубленной жизни Франчески и Паоло, его поразила драматизм ужасного возмездия за недолгое счастье. Мысль Данте, особенно близкая Чайковскому,

...Нет большей скорби,
Как вспоминать о времени счастливом
В несчастье...⁶²

глубоко трогала композитора. И не только потому, что для него самого воспоминания о счастливых днях детства и юности составляли вечный ис-

⁶² Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria.

точник радости, но и потому, что мысль Данте обобщает драматическое противоречие в жизни людей: неудержимый бег времени, сменяющий горем радость.

Но не только эта идея вдохновила фантазию Чайковского: его привлёк глубокий гуманизм Данте. Не кающейся грешницей выступает Франческа у Чайковского, а жертвой жестокого уклада жизни, удушающего всякое проявление человеческого чувства. В этом отношении «Франческа да Римини» близка «Ромео и Джульетте». Там было столкновение двух непримиримых антагонистических сил: любви — как величайшей жизненной силы и вражды — символа уничтожения. Здесь картина смерти, полная ужаса, противопоставлена повести о любви.

Как и в работе над «Ромео и Джульеттой», Чайковский, сочиняя «Франческу», не пошел по пути иллюстрации музыкой сюжета Данте. Он создал трагедийную симфоническую концепцию, пользуясь методом «крупного штриха», противопоставления больших разделов, написанных на самостоятельные темы, непосредственно не воздействующие друг на друга. Форма «Франчески» иная, чем в «Ромео», что можно объяснить несколькими причинами. Контраст здесь доведен до крайней степени: кончается повествование, в котором была обрисована картина страдания грешных душ в аду, и начинается другое, переносящее в мир человеческих чувств. Впоследствии Чайковский использовал этот прием доведенного до крайности контраста и в сонатной форме, но во «Франческе» он избрал трехчастную форму с самостоятельной средней частью. Сущность формообразования «Франчески» этим не исчерпывается: в средней части («Рассказе Франчески») он создал симфоническую драматургию средствами эволюции, трансформации и переосмысления образов. Лирические образы становятся глубоко трагическими.

Чайковский построил среднюю часть фантазии в виде оригинального вариационного цикла на две темы; цикл разделен на экспозиционный и репризный разделы тонально и тематически обособленным эпизодом. Такое построение дало богатые возможности активного драматического развития и переосмысления образов. Контраст между крайними частями фантазии и ее средней частью углубился контрастностью самой средней части и не только благодаря симфоническому развитию в вариационных частях, но и вследствие контрастности центрального эпизода по отношению к ним.

Программно-изобразительное начало, как уже говорилось, преломлено в фантазии как средство эмоциональной выразительности. Так, в крайних частях образы воспринимаются через основное настроение музыки: образ адских врат воспринимается как подавляющая, нечеловечески грозная сила, образ вихря — как выражение величайшего страдания и скорби.

Средняя часть вовсе лишена изобразительности. Можно говорить лишь о введении театрально-драматургического приема в самом конце средней части: кульминационное проведение темы любви прерывается звучащими как бы издали фанфарами валторн, после чего следует удар *tutti*, символизирующий катастрофу, смерть влюбленных. В остальном же средняя часть воспринимается как обобщенно-лирическая музыка.

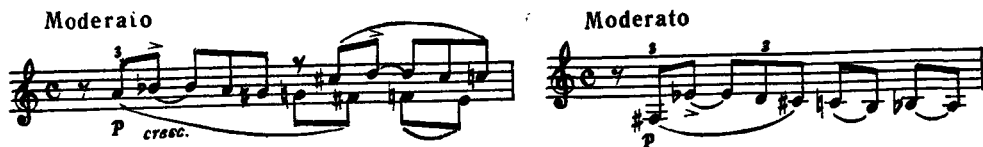
В изучении образного содержания инструментальной музыки Чайковского тематизм «Франчески» представляет особый интерес. В глубоко впечатляющих образах фантазии огромную роль играют мелодия, гармония, а также тембровое развитие. Противопоставление крайних частей средней части в большой мере основано на контрасте тематизма, совершенно различного в этих частях по характеру и изложению. Для крайних частей типичен метод постепенного складывания темы из накапливающихся отдельных мотивов, развивающихся как бы параллельно друг другу. Источником одних мотивов служит интонация «вздоха», скорбного стоны в виде секундового задержания:



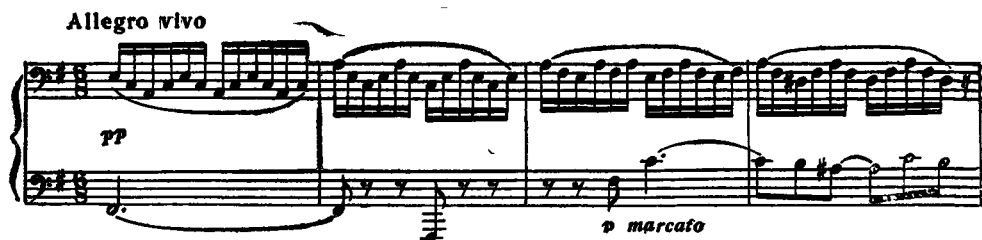
Allegro vivo



Источником других — нисходящий хроматический ход; источником третьих — широкий ход вверх и постепенное нисхождение:



Все эти мотивы создают настроение гнетущего уныния, которое усиливается благодаря непрерывающемуся фигуративному движению различных второстепенных мотивов «фона»:



Эта музыка соответствует строкам Данте:

Тут начали к нам долетать стенанья,
Щемящие сердца, и я пришел
Туда, где потрясают слух рыдания.

Сама тема первого раздела появляется только в 73-м такте от начала *Allegro vivo* и в 139-м такте от начала фантазии. Она звучит на высочайшем «ребне» кульминационной волны, подготовленной рядом волн последовательно возрастающего напряжения. Тема — это образ невыносимого отчаяния, выражаемого в иступленных воплях страждущих душ; в ней объединены характерные черты подготавливавших ее мотивов. Но теперь они образуют единую мелодическую линию декламационного типа, начинающуюся и оканчивающуюся кульминационными звуками. Обращает на себя внимание сходство с главной темой первой части Четвертой симфонии:

Allegro vivo



В *Allegro vivo* — два больших раздела, аналогичных друг другу, — две огромные волны, нарастающие к кульминации — проведению темы. Во втором разделе несколько усиливаются изобразительные приемы (хроматические пассажи деревянных и струнных), что позволило Ларошу сравнить музыку адского вихря с морем на картинах Айвазовского. Аналогия с бушующим морем правомерна, так как она в какой-то мере, может быть, руководила композитором; этому дают основание строки из V песни «Ада»:

Пришел я в край, где свет умолк навек,
Где воздух выл, как в бурю воеет море,
Когда все ветры меж собой в раздоре.

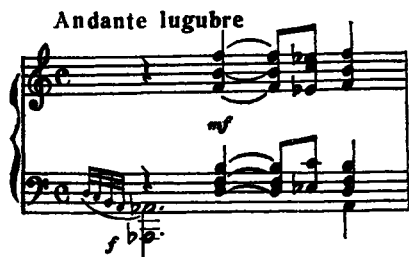
В подходе к кульминации второго раздела Чайковский выделил энергичные квартовые мотивы труб и валторн, которые звучат подобно тревож-

ным сигналам, вселяя в сердце зловещее чувство ужаса. Впоследствии этот прием войдет в арсенал выразительных средств в кульминациях драматических симфоний Чайковского.

Образам страдания в картине адского вихря противостоит тема вступительного раздела; она ассоциируется с образом адских врат с их грозной надписью:

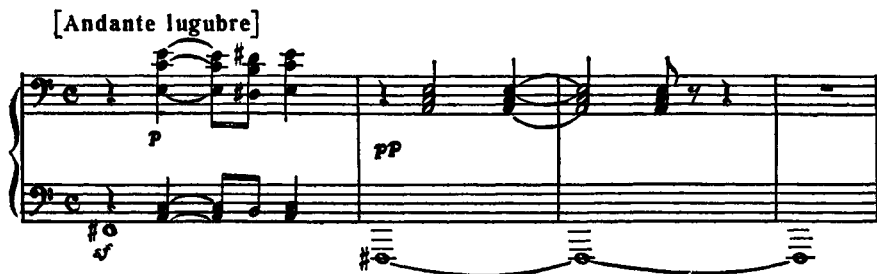
Через меня вступают в скорбную обитель,
Через меня вступают к вечным мукам,
Через меня вступают к навсегда погибшим
.
Оставь надежду всякую, сюда входящий.

Этот фатальный подавляющий образ возникает в самых первых тактах фантазии. Он создан гармоническими и тембровыми средствами:



Изобразительные приемы (ходы контрабасов и фаготов «уступами» по тритонам) сливаются здесь с выразительными приемами. Развивая традицию Глинки (фантастика «Руслана») и Листа (соната «После чтения Данте»), Чайковский создает фантастический образ адских врат, пользуясь выразительностью уменьшенного лада. Неопределенность функций аккордов, насыщенность хроматизмами в средних голосах, значение тритоновых интонаций в замкнутом круге мелодического движения,— все поражает воображение сурово-мрачным и таинственным колоритом. Большую роль играет тембровая характеристика: удар там-тама, *tirati* контрабасов и фаготов, аккорды «адских врат» в звучании инструментов медной группы.

Образ «адских врат» появляется еще раз в конце вступительного раздела, где звучит «лейтгармония ада»: септаккорд II ступени ми минора:



Он звучит дважды — у группы деревянных и у тромбонов, а в дальнейшем играет большую роль в гармоническом развитии музыки «адского вихря» и появляется даже в «рассказе Франчески» как символ возмездия.

Генеральный контраст по отношению к тематизму картины ада составляет тематическое содержание среднего раздела, исключительно богатого по мелодическому развитию⁶³.

Обычно принято называть две темы, служащие основой крайних разделов средней части фантазии, «темой рассказа» и «темой любви». Первая тема (ля минор, соло кларнета) — лирико-повествовательная; в ее трогательно искренних интонациях чувствуется близость к русской народной песне, что сознавал и сам композитор⁶⁴. Тема рассказа Франчески принадлежит к лучшим у Чайковского; мелодия широкого дыхания разворачивается из двух первых мотивов:



Родство с народной лирической песней выражено в свободном метрическом строении (семь тактов), уравновешенности развития мелодии, плавном подходе к вершинным звукам, образующим мягкую волнообразную линию скрытого голоса. Большое значение имеет и гармонизация мелодии, выдержанная в старинном духе, а также тембровая окраска. Общая приглушенная звучность контрастирует с предшествующим разделом, выделяя индивидуальное начало лирической средней части, противопоставленной крайним частям.

Повествовательный тон мелодии связан и с единым типом ритмического развития мелодии; ритмический импульс этой фигуры передается второй теме, которая также является одной из выразительнейших у Чайковского.

⁶³ Это не значит, что гармоническое развитие в средней части не играет большой роли; однако ведущее значение имеет мелодия.

⁶⁴ См. П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 31.

Andante non troppo



Как и другие темы любви, она протяжна, проникнута напряженным внутренним развитием, ярко устремлена к кульминации. В отличие от темы рассказа, тема любви представляет собой волнообразно восходящую линию с последующим длительным нисхождением.

Оттенок горестной печали в мелодии страстного характера придает этой теме особое настроение. Чувство стремится вылиться в широком мелодическом разливе, но сдерживается скорбью. Теплый, трепетный тембр скрипок, ведущих мелодию любви, подходит к искреннему излиянию чувств исповеди Франчески:

Любовь — владыка всех, кто любит,
Так сильно счастьем увлекла меня,
Что до сих пор она волнует сердце.

Мотивное строение темы любви роднит ее с темой рассказа; это создает единство музыки средней части. Большое очарование теме любви придает гармонизация с хроматическими средними голосами, внутренняя напряженность которой сдерживается длительным органным пунктом на тоническом звуке ми в басу (тремоло литавр *pp*). Гармоническое развитие темы любви укладывается в широко трактованный ми мажор с отклонениями в увеличенный лад.

Обе темы развиты вариационно. В первых вариациях мелодическое содержание почти не изменено, лишь несколько меняются тембровая окраска и фоновая фактура. Вторая вариация на первую тему переходит в модулирующее построение, ведущее к эпизоду средней части ми-бемоль мажор. Этот эпизод (который обычно связывают со сценой чтения влюбленными романа о Ланцелотте) своим светлым, нежно лирическим настроением оттеняет страстную печаль первого раздела средней части. Приветливая напевная мелодическая фраза английского рожка (далее гобоя) в мягко синкопированном ритме является той основой, на которой разворачивается дальнейшее развитие эпизода. Фразы мелодии разделены «всплесками» оstinатного

пассажа арф. Постепенно мелодия приобретает черты элегичности. Музыка модулирует в до минор, в мелодии все большее значение начинает приобретать интонация задержания.

В эпизоде очень сильно возрастает полифоническое развитие; звучит нежный любовный диалог (валторна и гобой, далее виолончель и скрипка; фагот с английским рожком). Светлая, открытая мелодия воспринимается как сердечное признание. Но постепенно идиллическая картина счастья омрачается, появляются нервно судорожные ритмы, музыка значительно драматизируется.

В репризе обе темы первого раздела предстают в новом аспекте: лирический образ превращается в драматический и даже в трагический. Тема «рассказа» очень сильно меняется, теперь она полна смятения и тревоги, чувствуется близость трагического исхода. В вариации, где тему играют в октаву все струнные, появляются грозные возгласы медных и бурные пассажи деревянных. Готовится генеральная кульминация, которая наступает в репризе второй темы. Образ любви становится фатальным образом непреодолимой страсти, силы, не поддающейся смирению. Тромбоны *fortissimo* провозглашают мелодию любви, в то время как остальные группы инструментов создают подвижный напряженный фон из контрапунктирующих мелодических элементов и аккордов. Любовь вырастает в могучую силу, она господствует над всем и все подчиняет себе.

Как уже говорилось выше, средняя часть в кульминации прерывается трагической развязкой — символом гибели влюбленных:



Многое в композиции средней части «Франчески» предвосхищает будущие драматические симфонии Чайковского с типичным для них перерастанием лирических образов в трагические и внедрением театрально-оперных приемов⁶⁵. Масштабы развития лирической темы, выявляющего ее многогранные выразительные стороны, выделяют среднюю часть «Франчески» как значительный шаг Чайковского в создании нового лирико-трагедийного симфонического стиля.

Средняя часть заканчивается гармонией «ада» — звеном, связывающим с репризой картины адского вихря. Реприза первой части сокращена почти вдвое в сравнении с экспозицией и переходит в бурную мрачную коду,

⁶⁵ Можно, например, сравнить окончание средней части «Франчески» с *Andante* Пятой симфонии, где также в момент лирической кульминации появляется грозная тема рока.

отчасти предвосхищающую окончание оперы «Евгений Онегин». Очевидно, этот музыкальный образ у Чайковского ассоциировался с чувством невозвратимости прошлого, навсегда погибших надежд.

Трагическая напряженность музыки такова, что и заканчивается фантазия несколько необычно: секстаккордом гармонии VI ступени ми минора:

И сострадания боль мое так сжала сердце,
Что я упал, как падает мертвец.



«Франческа да Римини» — завоевание Чайковского в области индивидуального оркестрового стиля. В ней композитор создал новый тип оркестровой фактуры, отличающейся от фактуры его предшествующих симфонических произведений. Состав оркестра расширен: к группе деревянных прибавлены третья флейта, английский рожок; к группе медных — два корнета à пистона и труба. В оркестр введены тарелки, большой барабан, там-там, а также арфа. Такой состав не только увеличивает возможности тембровой драматургии, но и способствует яркой изобразительности, красочности, декоративности. В «распределении ролей» между тембровыми группами Чайковский верен себе: лирическую тему средней части он поручает нежному голосу кларнета, тему любви — струнным, идиллическую мелодию эпизода — гобою и английскому рожку. Однако в эволюции музыкально-образного содержания композитор применяет и новые приемы. Мы уже писали о переосмыслении темы любви в репризе, где она звучит в партии тромбонов и труб. Этот прием контрастной смены тембровой характеристики служит эффективным средством превращения образа из лирического в экзотически-трагедийный.

Впервые ясно выступает трактовка низких регистров деревянных и тромбонов piano как средства создания мрачно-зловещего колорита в «лейт-аккордах ада». Характерна и инструментовка темы «адских врат» тромбонами, трубами и корнетами, которым отвечают в качестве оркестрового «эхо» деревянные с валторнами; на фоне их появляются мотивы-вздохи струнных. Глубокий, мрачный басовый голос в «лейтгармонии ада», с которой начинается раздел *Allegro vivo*, композитор поручает тубе.

В постепенном становлении основной темы раздела *Allegro vivo* большую роль играют средства тембрового развития. Так, первый мотив страдания играет валторна (см. пример на стр. 434) ей отвечают взвизгивающие восходящие пассажи флейт и «стоны» фаготов. Нисходящую линию грозных возгласов ведут контрабасы и фаготы. Струнной группе поручены или тремолирующие фигурации или пассажи по гамме тон — полутон. Тему исполняет весь оркестр, различные тембры как бы сливаются здесь в одном многоголосном стоне, здесь объединены различные параллельно существовавшие линии, выполнявшие до того разные функции. Выше говорилось о большом значении квартовых интонаций, начинающих переключку в построении, подготавливающем вторую кульминацию картины «адского вихря». Эти мотивы «возмездия» всегда связаны с тембром медных инструментов, что придает музыке особую драматическую выразительность.

В крайних частях фантазии много эпизодов *tutti*, но фактуру их нельзя назвать плотной или слитной — она состоит из непрерывно движущихся в разном направлении мелодических и тембровых линий. Употребление приема оркестрового «эхо» помогает создать впечатление объемности, пространственности звучания и ассоциируется с образом страшной адской бездны.

Замечательное оркестровое мастерство Чайковского выявилось во «Франческе» и в другом плане — в создании вариаций среднего раздела, а также в фактуре эпизода с выразительным арфовым *ostinato* и диалогами инструментов в разных регистрах оркестра. Новым приемом является и прекрасно найденное сочетание ведения мелодии флейтами и гобоями в октаву на фоне однотипной мелодической фигурации кларнетов в первой вариации на тему рассказа Франчески, прерывистые аккорды струнных в качестве сопровождающего элемента в репризе рассказа и многое другое.

В письме Чайковскому от 18 марта 1878 г., описывая первое исполнение «Франчески» в Петербурге, Танеев приводит мнение Кюи и других музыкантов о том, что «некоторые места написаны под влиянием „Нибелунгов“». В ответ на это Чайковский пишет: «Замечание, что я писал под впечатлением Нибелунгов, очень верно. Я сам это чувствовал во время работы. Если я не ошибаюсь, это особенно заметно в интродукции. Не странно ль, что я подчинился влиянию художественного произведения, которое в общем мне антипатично?»⁶⁶.

Если принять во внимание, что «Франческа» была задумана Чайковским как раз накануне посещения Байрейтских празднеств, проходивших в июле 1876 г., где он прослушал полностью тетралогия Вагнера, не удивительно, что оркестр «Нибелунгов» с его грандиозностью, красочностью и объемом звучания произвел на композитора сильное впечатление, отразившееся на оркестровке «Франчески». В частности, влияние «Нибелунгов» сказалося на трактовке медной группы. Однако по сравнению с громоздкой и плотной фактурой «Нибелунгов» фактура «Франчески» поражает своей подвижностью и прозрачностью, несмотря на применение мощных *tutti*. «Многосоставность в единстве» — так можно было бы определить оркестровую полифонию партитуры «Франчески».

Оркестровая выразительность «Франчески» произвела сильное впечатление на слушателей, начиная с первых исполнений. Ларош, например, писал об оркестре: «„Франческа да Римини“ — произведение необыкновенно блестящее, инструментованное с поразительным искусством. Ослепительная игра оркестровых красок, неистощимо богатых и беспрерывно сменяющихся, с начала до конца держит слушателя как бы под действием какой-то галлюцинации. Для читающего партитуру наслаждение наблюдать, как все замыслы автора осуществляются, как ни один задуманный им эффект не пропадает, как пышная инструментальная роскошь уживается в нем с мудрою экономией, с тонко рассчитанной градацией... Не прибегая к опошленным средствам и умея придавать нечто своеобразное даже приемам, уже бывшим в употреблении, Чайковский и ритмом, и гармонией, и оркестровой достиг потрясающего изображения „атмосферы“ знаменитого второго

⁶⁶ П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 34.

круга дантова ада. Он сумел выдержать мрачный и безотрадный тон, не прибегая к излишества и не нарушая чувства изящного...»⁶⁷.

Все другие критики также отмечали необычайное мастерство оркестровой выразительности Чайковского, проявившееся в его новом произведении. Сам композитор, впоследствии охарактеризовавший «Франческа» как не лучшее свое симфоническое произведение, все же очень хорошо понимал покоряющую силу выразительности «Франчески». Недаром он поставил ее в программу концерта в Кембридже 12 июня 1893 г., состоявшую из произведений композиторов, избранных докторами Кембриджского университета, которыми дирижировали они сами. Кроме этого концерта, он неоднократно дирижировал своей романтической фантазией и в других городах, в том числе в Париже и Берлине.

«Франческа да Римини» имеет важное значение в творческом развитии Чайковского. Несмотря на обращение к сюжету, далекому от современной жизни, в этой фантазии композитор вновь выступил как художник-гуманист, борющийся за право человечества на свободу и счастье. Тема протеста сильного самоотверженного чувства против гнета существующего уклада жизни, противоречащего свободе людей, выражала протест художника против современной ему общественной морали. И в этом смысле фантазия «Франческа да Римини» входит как важное звено в цепь произведений Чайковского, воплощавших основное содержание и основную направленность его творчества.

Вариации на тему рококо. Концертные пьесы для скрипки с оркестром

Вскоре после окончания «Франчески» Чайковский сочинил концертное произведение для виолончели с оркестром в виде цикла из восьми вариаций на тему в стиле «рококо». В письме от 15 декабря 1876 г. композитор сообщил брату Анатолию Ильичу, что пишет «вариации для Cello solo с оркестром»⁶⁸. Таким образом, можно считать, что сочинение вариаций падает на конец 1876 г. и на начало 1877 г.⁶⁹

Написав черновые эскизы и сделав клавираусцуг, Чайковский показал его своему товарищу по консерватории, виолончелисту В. Ф. Фитценгагену, которому посвящались «Вариации»; последний дал композитору ряд советов о некотором изменении партии солирующей виолончели. Предложения опытного артиста были, видимо, приняты Чайковским⁷⁰.

⁶⁷ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2, М.—Пг., 1924, стр. 45.

⁶⁸ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 95.

⁶⁹ До марта, так как в марте Чайковский начал работать над Четвертой симфонией.

⁷⁰ Об этом свидетельствуют разночтения партии виолончели в авторском клавираусцуге и автографе партитуры, в котором партия виолончели частично вписана рукой Фитценгагена, а оркестровые голоса и часть партии солиста — рукой Чайковского.

Дальнейшая судьба «Вариаций» сложилась несколько необычно. Они были впервые исполнены 18 ноября 1877 г. в Третьем симфоническом собрании Московского отделения РМО В. Фитценгагеном и оркестром под управлением Н. Г. Рубинштейна и имели большой успех. Автор не присутствовал на концерте, так как был уже в это время за границей. Пресса благожелательно отзывалась о новом сочинении Чайковского. В отсутствие композитора Фитценгаген передал рукопись для издания немецкой фирме Лейкардт, где она пролежала без движения долгое время. В 1878 г. Чайковский попросил Юргенсона вытребовать рукопись в Москву (вместе с рукописью «Вальса-скерцо» для скрипки) и издать ее. Он просил предоставить ему только последнюю корректуру, доверив первые Фитценгагену. Однако Чайковский не попал в Москву в предполагавшийся срок и не смог посмотреть ни одной корректуры. «Вариации» вышли в свет без участия автора. Фитценгаген же позволил себе очень вольно переработать авторскую рукопись, сделав большие переделки, совершенно изменившие форму пьесы⁷¹. В таком виде вышло в свет переложение для виолончели и фортепьяно в 1878 г., а в 1889 г. была напечатана и партитура «Вариаций» без изменений по отношению к клавираусцугу. В настоящее время авторская редакция «Вариаций» восстановлена и исполняется многими выдающимися артистами Советского Союза⁷².

При жизни Чайковского «Вариации» исполнялись не часто, что, очевидно, было связано со значительной как художественной, так и технической трудностью произведения для виолончелистов. Кроме В. Фитценгагена, ни один из крупных виолончелистов при жизни Чайковского не выступал с исполнением «Вариаций». В. Фитценгаген неоднократно с большим успехом играл их в России и за рубежом. Известно его выступление на музыкальном фестивале в Висбадене 3 июня 1879 г., когда его слушал Лист, высоко оценивший как исполнение, так и само произведение.

⁷¹ Фитценгаген поменял местами третью и седьмую вариации, поставил четвертую в качестве финальной (с переходом на коду), а восьмую вовсе исключил.

⁷² Вокруг различных редакций «Вариаций» в советском музыковедении образовалась обширная литература. Большую работу по восстановлению первоначальной рукописи Чайковского проделал В. А. Кубацкий, получивший автограф от А. А. Брандукова (клавираусцуг). Документальных данных, раскрывающих отношение Чайковского к редакции Фитценгагена, не сохранилось, и поэтому музыковеды и исполнители-виолончелисты спорят: имел ли право Фитценгаген произвольно изменять произведение Чайковского и была ли его работа одобрена автором «Вариаций».

В. Кубацкий, И. Ямпольский и другие освещают роль Фитценгагена резко отрицательно. В противовес им Л. Раабен считает, что в подготовке «Вариаций» к печати имело место содружество автора и исполнителя. А. Стогорский отрицает изданный вариант Фитценгагена (первое издание Юргенсона), но предлагает признать окончательной авторской редакцией автограф партитуры «Вариаций», в котором отражены поправки Фитценгагена (очень незначительные), не коснувшиеся существа музыкальных образов. А. Стогорский предлагает считать автограф клавираусцуга первой, а автограф партитуры — второй авторскими редакциями «Вариаций». Эта точка зрения представляется наиболее правильной.

См.: И. Ямпольский. Неопубликованные рукописи «Вариаций на тему рококо». — «Советская музыка. Третий сборник статей». 1945; Л. Раабен. Скрипичные и виолончельные произведения Чайковского. М., 1958, стр. 46—49; В. Кубацкий. Вступительная статья в т. 30 б и т. 55 б. «Полного собрания сочинений Чайковского». М., 1956; А. Стогорский. По поводу академического издания Чайковского. «Советская музыка». 1959, № 1, стр. 100; «Музыкальное наследие Чайковского». М., 1958, стр. 320—322.

Несмотря на то, что сам композитор, по-видимому, не придавал большого значения «Вариациям на тему рококо», это произведение сыграло важную роль в мировой концертной литературе для виолончели. «Вариации на тему рококо» можно назвать новаторским произведением. В них, как и в Первом концерте для фортепьяно, Чайковский не удовольствовался сочинением виртуозной пьесы для солирующего инструмента с оркестром, но создал подлинно симфоническую концепцию вариационного цикла. Музыкальное содержание «Вариаций» показательно для Чайковского: в «Вариациях» органично сочетается национально-русское начало с чертами классического стиля. «Вариации» — первое произведение Чайковского, в котором творчески переосмыслены образы и стилевые приемы музыки XVIII в.; впоследствии Чайковский не раз обращался к стилизации подобного рода: в «Моцартиане», пасторали из «Пиковой дамы», «Флорентинском секстете».

Состав оркестра в «Вариациях» — камерный, «моцартовский»; фактура прозрачная, ясная, с тонкими и выпуклыми мелодическими линиями каждой партии. Цикл предваряется вступлением, в котором проходят отдельные ритмические мотивы будущей темы. Выразительная фраза солирующей валторны непосредственно подводит к изложению темы.

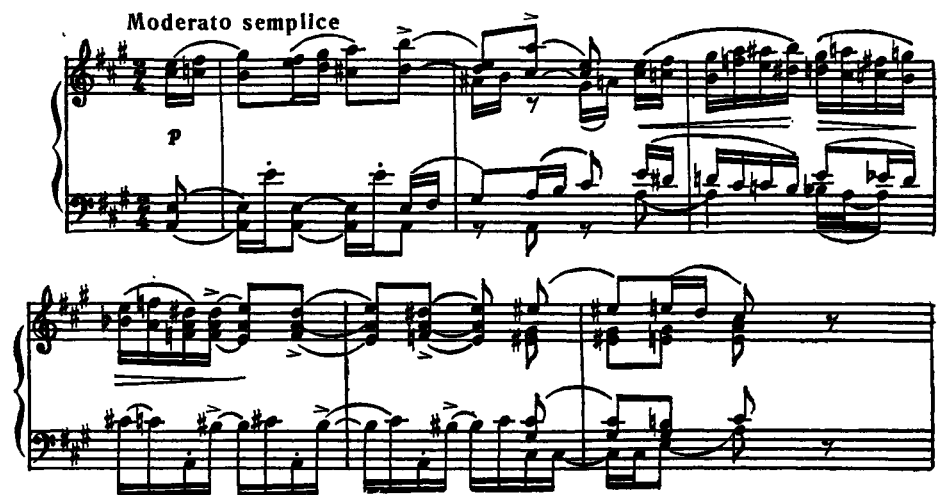
Тема, с которой вступает солирующая виолончель, выдержана в классическом стиле:



Рельефность ритмического рисунка и затактовое строение первого мотива сообщают теме активный характер, свойственный классическим темам. Однако в тактах 10—12 прорывается русское песенное начало: отклонение в параллельный минор привносит ощущение переменности лада. Таким образом, уже в самой теме чувствуется взаимопроникновение моцартовского и национально-русского элементов.

Тема имеет дополнение, которое играет важную роль в формировании всего цикла. Оно проходит почти полностью в партии оркестра (лишь заключительный каданс в виде широко распетой мелодической фразы поручен солирующей виолончели) и имеет характер послесловия. В гармониза-

ции (на фоне тонического органного пункта) сочетается простота с изысканностью благодаря насыщению фактуры средними хроматическими голосами:



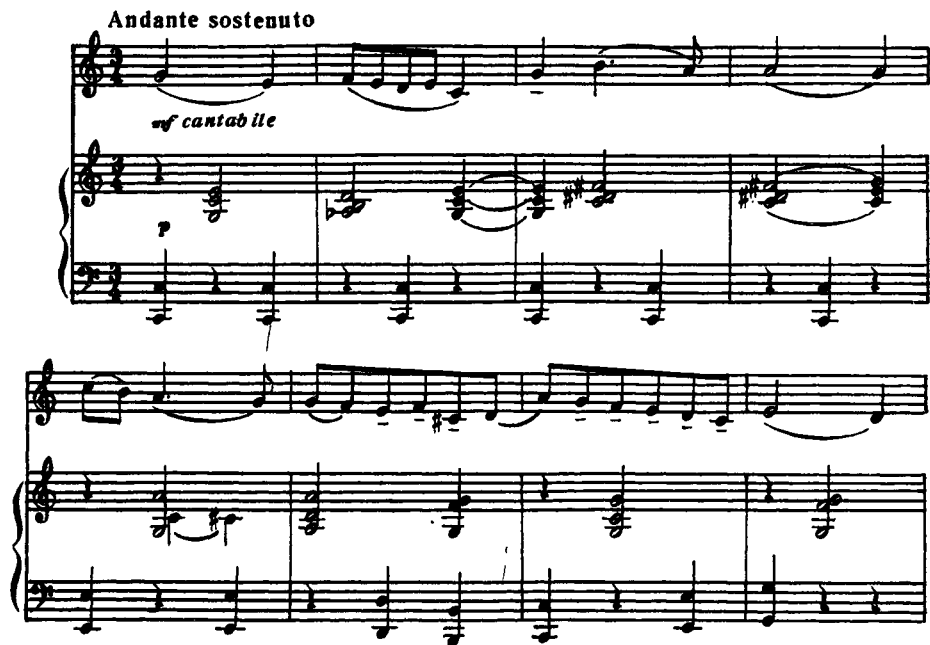
В ряде вариаций Чайковский сохраняет мелодический и ритмический осто́в темы с характерным затакто́вым началом. Цикл сочетает в себе классические и свободные вариации; к последним относятся две медленные вариации — третья и седьмая, в которых тема значительно преобразована. В третьей, ре-минорной вариации Чайковский создал чудесную лирическую песню-романс. Тема ее, отличающаяся от темы рококо, близка русскому бытовому романсу и прежде всего «Соловью» Алябьева.



Но нетрудно заметить, что эту мелодию роднит с основной темой цикла общность ритмического рисунка и общность направленности отдельных мелодических мотивов и фраз. В остальном она не только не родственна, но

даже контрастна теме рококо. Задумчивая искренность, тихая, глубокая печаль третьей вариации создают новый образ в цикле.

В другой медленной вариации (седьмой, до-мажорной) лирическое начало порождает иные образы. Здесь можно скорее говорить о близости к лирике балетных *Adagio* и балетных пантомим «Лебединого озера». В ясной широкой кантилене солирующей виолончели сливаются воедино песенность и декламационность; моментами можно ясно ощутить сходство с лирикой рассказа Фрэнчески из одноименной симфонической фантазии:



Обе лирические вариации играют важную роль в цикле.

Мы уже говорили о том, что «Вариации на тему рококо» приближаются к симфонии. Чайковский объединяет цикл из темы и восьми вариаций в одно целое, преодолевая разорванность формы, свойственную природе вариаций. Средством объединения служит порядок расположения вариаций в цикле, а также введение своеобразного рефрена. Форму вариационного цикла можно трактовать как аналогию пятичастному симфоническому циклу (как в Третьей симфонии), в котором значительную роль играет принцип симметрии. Так, тема, первая и вторая вариации как бы соответствуют сонатному *allegro*, третья вариация занимает место *Andante* цикла; четвертая, пятая и шестая составляют группу вариаций в характере скерцо и соответствуют третьей части симфонии; седьмая вариация играет роль вто-

рого Andante и восьмая составляет быстрый финал. Близость к симфоническому циклу подтверждается и тональным планом «Вариаций»:

Вступл., тема, 1 вар., 2 вар.,	3 вар.	4 вар., 5 вар., 6 вар.	7 вар.	8 вар.
I часть	II часть	III часть	IV часть	V часть
Allegro	Andante	Скерцо	Andante	Финал
A	d	A	C	A

Образное содержание музыки в группах вариаций подтверждает аналогию с симфоническим циклом: тема и две первые вариации выдержаны в классическом стиле (в частности, вариации являются фактурными и близко связаны с темой, легко объединяясь с нею в одно целое). В третьей вариации господствует лирика русской песенности, что вносит первый контраст в цикл; в группе трех скерцозных вариаций каждая имеет свой индивидуальный оттенок, но все они выдержаны в легком характере (четвертая представляет собой «полетное» скерцо, пятая — изящный гавот, шестая основана на противопоставлении тембров и регистров). Второе Andante цикла — седьмая вариация — вводит новый контрастный образ из сферы возвышенно-любовной лирики; виртуозная восьмая вариация с ее блестящими пассажами и непрерывным движением служит финалом цикла.

Единство и цельность формы цикла подкреплены, кроме того, новым приемом формообразования, изобретенным Чайковским: музыка дополнения темы, о котором говорилось выше, служит рефреном формы, постоянно появляясь в каждой вариации, что вносит в цикл оттенок рондообразности. В связи с содержанием и характером отдельных вариаций музыка рефрена несколько меняется, то звуча в миноре (третьей вариации), то превращаясь во вторую дополняющую тему (в среднем разделе четвертой вариации). В вариации-гавоте тема дополнения служит внутренним рефреном формы гавота. В седьмой вариации рефрен преобразуется в духе патетической лирики.

Но при всей симфоничности цикла в нем выражено и собственно концертное начало. Солирующая виолончель является ведущим голосом произведения; уже не говоря о многочисленных каденциях виртуозного и речитативно-выразительного характера, вся ее партия на редкость благодарна для исполнителя и показывает как технические, так и кантиленные возможности инструмента. Легкая, воздушная фактура партии сопровождающего оркестра служит многозвучным, но прозрачным фоном для солирующей виолончели. В некоторых местах роль оркестра усиливается, тема проходит в партии того или иного инструмента, иногда в партии оркестра появляется значительная контрапунктирующая мелодия.

В «Вариациях» Чайковский удачно применил приемы, найденные им в «Лебедином озере», например: кантилену виолончели на фоне мелких фигураций аккордами триолями в партии деревянных с аккордами струнных pizzicati (реприза в седьмой вариации) и др.

«Вариации на тему рококо» принадлежат к группе спокойно-светлых,

радостных произведений Чайковского, в которых отразились оптимизм и ясность духа композитора, хотя они сочинялись в тяжелую для Чайковского эпоху его жизни, когда мрачные настроения и глубокая тоска все чаще овладевали им. Это произведение свидетельствует о страстной любви композитора к жизни, поэзии и красоте.

Б. В. Асафьев тонко и чутко охарактеризовал «Вариации» следующими словами: «В них звучит обаяние приветливо встречающей мир души композитора, а чарование звучности ласково окутывает волю, как плющ ствол дерева, и заставляет ее подчиниться нежно и томно реющим вокруг звуковым видениям-образам. И здесь виртуозность склоняется перед простотой задушевности и поэзией звучания»⁷³.

Кроме «Вариаций на тему рококо», Чайковский в 1875—1877 гг. создал две концертные пьесы для скрипки. Первую он назвал «Меланхолической серенадой». Поводом к сочинению «Серенады» была просьба Л. С. Ауэра (с которым композитор познакомился у Н. Г. Рубинштейна в январе 1875 г.) сочинить для него концертную пьесу. «Серенада» была закончена до 13 февраля 1875 г., так как в письме М. И. Чайковскому от этого числа композитор пишет, что уже сочинил скрипичную пьесу для Ауэра⁷⁴.

Однако впервые «Меланхолическая серенада» была исполнена не Ауэром, а А. Д. Бродским, который сыграл ее с оркестром под управлением Н. Г. Рубинштейна в Седьмом собрании Московского отделения РМО 16 января 1876 г. «Меланхолическая серенада» принадлежит к немногим произведениям для скрипки с оркестром камерной формы и небольшого размера. Это чисто лирическая пьеса, в которой проходят два образа различного характера. Тематизм «Серенады» очень хорош, в нем ясно ощущаются связи с тематизмом фортепьянного концерта и предвосхищается лирика «Лебединого озера», над которым Чайковский начал работать через полгода. В музыке «Серенады» раскрывается мир интимных чувств, возвышенной любовной лирики.

Пьеса написана в трехчастной форме со средней частью на новом тематическом материале. Многогранность тематизма «Серенады», в которой развиты четыре темы, не выходит из сферы лирики, однако она затрагивает различные настроения от глубокой меланхолии (первая тема) до светлого гимна любви и радости (вторая тема средней части).

Главная тема «Серенады» близка романсовой мелодии, в ней ясно выступает декламационное начало — в характерном повторении одного и того же звука и отдельных мотивов; в то же время однотипность ритмического рисунка мотивов темы указывает на ее инструментальный характер. Диапазон мелодии невелик, она развертывается неторопливо, большую роль играют задержания, что сближает ее с побочной партией первой части концерта для фортепьяно. Есть в ней сходство и с другими лирическими темами Чайковского, например с мелодией из «Танца лебедей» в IV акте «Лебединого озера»:

⁷³ Игорь Глебов (Б. Асафьев). Инструментальное творчество Чайковского. Пг., 1922, стр. 63.

⁷⁴ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 395.



Другие темы «Серенады» контрастируют главной. Наивысший контраст создается вторым центральным образом, темой эпизода ми мажор, образующего светлую патетическую кульминацию всего произведения. Эта простая, но обаятельная мелодия производит чарующее впечатление.

Чувства и настроения, выраженные в «Серенаде», не претендуют на драматическое содержание, но лирика их понятна и близка каждому. И потому «Меланхолическая серенада» быстро завоевала популярность и до наших дней является одной из любимейших пьес в репертуаре скрипачей. Эта маленькая лирическая поэма привлекает не только искренностью чувства, но и обаянием совершенного мастерства.

В 1877 г. Чайковский написал еще одно небольшое концертное произведение — «Вальс-скерцо» для скрипки с оркестром, предназначавшийся для его любимого ученика — скрипача И. И. Котека⁷⁵. Впервые «Вальс-скерцо» был исполнен скрипачем С. Барцевичем в Третьем русском концерте в Париже в зале Трокадеро 9/21 сентября 1878 г. и вслед за концертом для фортепьяно явился одним из первых произведений Чайковского, с которым познакомилась публика за рубежом.

Виртуозная скрипичная техника использована в «Вальсе» для создания ярких контрастных образов, сменяющих друг друга. В пьесе проходит ряд образов. Каприччиозная первая тема с ее прихотливой ритмикой вызывает ассоциации с мелодиями русских вальсов начала XIX века, воспетыми русскими поэтами; под звуки этих вальсов сочинялись стихи и объяснялись в любви. Обе темы средней части проникнуты тонким изяществом; во второй из них есть что-то «шопеновское» — в орнаментальности мелодической линии, изысканном, но естественном модуляционном развитии.

«Вальс-скерцо» Чайковского можно причислить к произведениям, в которых опоэтизирован музыкально-бытовой жанр; сложившиеся в них формы танца служат выражению глубокого содержания.

Обе скрипичные пьесы с оркестром, как и «Вариации на тему рококо», доступны для исполнения только вполне зрелым исполнителям-артистам, так как интерпретация таких произведений требует, кроме виртуозного владения техникой игры на скрипке, еще и тонкого понимания стиля и умения дать многогранную звуковую градацию. Эти произведения, в которых композитор хотя и не ставил каких-либо сложных художественных задач, по мастерству выполнения и глубине образного содержания могут быть причислены к шедеврам мировой концертной литературы.

⁷⁵ Пьеса была сочинена, по-видимому, в феврале 1877 г. См. «Музыкальное наследие Чайковского», стр. 323.

Четвертая симфония

«Я очень доволен своей симфонией, это несомненно лучшее, что я написал...»

Четвертая симфония составила целую эпоху в творчестве Чайковского, она стала на его творческом пути тем произведением, в котором совершенно воплотились его эстетические принципы и новаторские искания в области симфонической музыки. По характеру содержания и силе, с которой развита в музыке главная идея, Четвертая симфония значительно отличается от предшествовавших ей произведений, хотя она крепко связана с ними и подготовлена ими. Рожденная глубокой внутренней потребностью композитора излить в музыку свою душу, «на которой многое накопело»⁷⁶, отразившая тяжелые личные переживания Чайковского, эта симфония явилась в то же время художественным обобщением мыслей и чувств многих современников композитора. Проблема поисков плодотворного пути в жизни, поисков цели и задач деятельности, проблема взаимоотношения развитой, высокоинтеллектуальной личности и народных масс, являвшиеся важнейшими вопросами русской идеологии второй половины XIX в., поставлены и самобытно разрешены в симфонии.

Широко известна программа Четвертой симфонии, изложенная композитором в письме к Н. Ф. фон Мекк от 17 февраля/1 марта 1878 г., почти через год после сочинения симфонии. Оставляя за собой право вернуться к этой программе, мы хотим подчеркнуть авторскую формулировку основной идеи симфонии: «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ»⁷⁷. В борьбе человека против грозных фатальных сил, препятствующих его счастью, выходом может стать отречение от личного, участие в жизни народа.

Эта мысль, естественно, наводит на заключение о близости содержания симфонии идеям народничества 60—70-х годов. Воздействие центральной для эпохи проблемы хождения в народ, бесспорно, отразилось в концепции симфонии. Однако сама идея имеет в трактовке Чайковского толкование и значение иные, чем те, которые мы встречаем в народнической литературе. Чайковский ясно сформулировал мысль о могучем оздоровляющем влиянии народа на личность; идти в народ надо не за тем, чтобы, подобно многочисленным героям-народникам, принести народу благо просвещения и помочь ему подняться до интеллигенции, но для того, чтобы, соприкоснувшись с народом, получить новую силу жизни. Не личность приносит народу свет и обновление, но народ принимает к себе человека и защищает его от грозного фатума. Такая постановка проблемы взаимоотношений личности и массы была более глубокой, более революционной и жизненной, чем идеи народников. Четвертая симфония явилась выражением более верной идеи, чем хождение в народ, она свидетельствует об убеждении

⁷⁶ Выражение Чайковского из письма к Н. Ф. фон Мекк. См. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 216.

⁷⁷ Там же, стр. 219.

художника в благоприятности сближения индивидуального и общего, о вере его в извечную могучую силу народа как движущую силу жизни.

Философская концепция симфонии, глубокое постижение сущности вопроса, над которым мучительно задумывались многие люди той эпохи, страстность, искренность и глубина, с которой содержание выражено в музыкальных образах, сделали Четвертую симфонию важнейшим «художественным документом» эпохи 60—70-х годов.

Факты, освещающие историю создания Четвертой симфонии, очень скупы. Известно, что первые наброски музыки появились зимой 1876—1877 гг., в период, тяжелый для Чайковского, когда он то мужественно боролся со все учащающимися приступами мучительной тоски, то предавался отчаянию. В упоминавшемся письме к Н. Ф. фон Мекк, содержащем программу симфонии, композитор признается: «Я жестоко хандрю прошлой зимой, когда писалась эта симфония, и она служит верным отголоском того, что я тогда испытывал. Но это именно отголосок. Как его перевести на ясные и определенные последования слов? — не умею, не знаю. Многое я уже и позабыл. Остались общие воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений»⁷⁸.

Черновые наброски всех частей, по-видимому, были готовы в мае 1877 г., непосредственно перед началом работы композитора над оперой «Евгений Онегин»⁷⁹. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 27 мая 1877 г. Чайковский пишет: «Симфонию свою я окончил, т. е. в проекте. В конце лета буду инструментовать ее»⁸⁰. Инструментовку симфонии композитор начал в августе 1877 г., во время пребывания в Каменке после женитьбы. Параллельно композитор работал над инструментовкой «Евгения Онегина». Вскоре обе партитуры были надолго оставлены автором в связи с тяжелым нервным заболеванием.

Возобновление работы над оркестровкой симфонии относится к началу декабря 1877 г.; тогда Чайковский временно остановился в Венеции и пребывал в мрачном душевном состоянии; он проводил в Россию брата Анатолия и дожидался приезда другого брата — Модеста. Работа над партитурой симфонии, сопровождаемая все растущим сознанием большой художественной ценности нового произведения, способствовала быстрому выздоровлению композитора. О замечательном влиянии работы над симфонией на его здоровье и настроение Чайковский неоднократно писал в письмах к братьям и к Н. Ф. фон Мекк.

Партитура Четвертой симфонии была закончена в Сан-Ремо 26 декабря 1876 г. (7 января 1877 г.) и немедленно отослана в Москву Н. Г. Рубинштейну. Первое исполнение Четвертой симфонии состоялось в Москве 10 февраля 1878 г. в Десятом собрании Московского отделения РМО под управлением Н. Г. Рубинштейна. Как это ни странно, новое сочинение Чай-

⁷⁸ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 220.

⁷⁹ «...Хочу приняться за оперу, но прежде должен кончить симфонию, которую пишу теперь ... Из нее у меня готовы первые три части в эскизах. За финал я принимался, но в последнее время не расположен к работе и потому откладываю до лета» (из письма Чайковского Н. Ф. фон Мекк от 3 мая 1877 г. См. «Переписку», т. I, стр. 19).

⁸⁰ Там же, стр. 22.

ковского прошло почти незамеченным. Успех концерта был средний, а в прессе за исключением небольшой сочувственной статьи С. Флерова, симфония не получила никакой оценки. Но в Петербурге, где Четвертая симфония была впервые исполнена 25 ноября 1878 г. под управлением Э. Ф. Направника, она имела колоссальный успех, скерцо пришлось повторить, финал вызвал настоящую оваацию. М. И. Чайковский, присутствовавший на концерте, писал брату: «Если возможен фурор после исполнения симфонических вещей — то твоя симфония произвела его. После первой части аплодисменты были умеренные, — ну как тебе сказать? — приблизительно, как всегда бывает после первой части Бетховенских или Шумановских симфоний; после второй части уже значительно более аплодисментов, так что Направник должен был даже поклониться; после скерцо — *fff* криков, топания и *bis*'ов — Направник кланяется один раз... другой... шум только усиливается, до тех пор, пока не поднимается дирижерский жезл. Тогда все замолкает и дает место твоим пиццикато. После этого опять крики, вызовы, поклоны Направника и проч. *Finale* оканчивает свои заключительные аккорды вместе с хлопанием, криками и топанием ног»⁸¹.

Петербургское исполнение вызвало много рецензий, тон которых был восторженный. Критик К. П. Галлер назвал Четвертую симфонию лучшим сочинением Чайковского; Г. А. Ларош, хотя и посетовал слегка на отклонение Чайковского от классических норм, но верно указал на трагический характер первой части симфонии; Н. Ф. Соловьев назвал Чайковского наиболее выдающимся современным русским симфонистом⁸².

Первое исполнение Четвертой симфонии за рубежом состоялось 25 (13) января 1880 г. в Париже, в концерте Шатле, под управлением Э. Колонна. Симфония прошла с большим успехом.

В последние пять лет жизни Чайковского Четвертая симфония стала репертуарным произведением, ее исполняли в различных городах России и за рубежом. Сам композитор дирижировал ею два раза: 20 (8) февраля 1889 г. в Дрездене и 1 июня (20 мая) 1893 г. в Лондоне.

Еще не закончив оркестровку симфонии, Чайковский неоднократно писал своим близким о горячей любви к новому детищу. Это чувство с течением времени не только не прошло, но усилилось. Четвертая симфония на всю жизнь осталась для композитора одним из самых дорогих его сердцу сочинений. Даже его любимейшая опера «Евгений Онегин», которую он сочинял почти одновременно с симфонией, в его мнении стояла ниже. «Когда я писал оперу, — сообщает он в письме брату А. И. Чайковскому в период инструментовки симфонии, — я не испытывал того чувства, какое дает мне симфония. Там я пишу наудачу: может быть, годится, а, может быть, ничего не выйдет. Симфонию я пишу с полным сознанием, что это произведение *недюжинное* и наиболее совершенное по форме из всех моих прежних писаний»⁸³. В 1888 г., закончив Пятую симфонию, он сравнивает ее с Четвертой и не в пользу Пятой; Четвертая же в его глазах остается до создания

⁸¹ Отрывок из письма М. И. Чайковского напечатан в книге «Музыкальное наследие Чайковского», стр. 224.

⁸² См. «Дни и годы П. И. Чайковского». М. — Л., 1940, стр. 194—198.

⁸³ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 301.

Шестой лучшим его симфоническим сочинением. В 1888 г. он пишет К. К. Романову, что Четвертая симфония «одно из любимейших моих детищ, одно из тех, которые от начала до конца написаны под наитием настоящего вдохновения, с любовью и искренним увлечением. Таких у меня не особенно много»⁸⁴.

Отразившая в себе глубокое творческое восприятие действительности, Четвертая симфония осталась в веках как несравненное создание гения Чайковского, вобравшее в себя всю горечь и муку поворотного года его жизни, отражение тяжелых переживаний, побежденных неумирающей волей композитора к труду, борьбе и радости жизни.

Современная критика отметила особенности цикла Четвертой симфонии: ее первая часть протяженностью почти равна трем остальным. Об этой непропорциональности частей писал Чайковскому С. И. Танеев в письме от 18 марта 1878 г.: «Первая часть несоразмерно длинна сравнительно с остальными частями; она имеет вид симфонической поэмы, к которой случайно присочинили три части и сделали из этого симфонию»⁸⁵.

Это высказывание тонкого и умного музыканта показательно как выражение первого впечатления от симфонии новаторского характера. Замысел и концепция симфонии настолько необычны, что поставили в тупик даже проницательных слушателей. Ища объяснения непропорциональности частей, Танеев склоняется к мысли, что причиной отклонения от классических норм служит программный характер музыки. В наши дни Четвертую симфонию также нередко называют «программной». Однако можно поспорить с этим утверждением, если понимать программность в смысле воплощения в музыке литературных образов и понятий. С нашей точки зрения, пояснение композитора, данное им в письме к Н. Ф. фон Мекк, имеет характер комментария, написанного значительно позже процесса создания произведения и к тому же обращенного хотя и к просвещенной, но профессионально неподготовленной слушательнице. Чайковский в общих словах, пользуясь словесными образами, поясняет Мекк настроение, выраженное в музыке отдельных частей симфонии, комментирует тот или другой образ, приводит ряд пояснений движения музыкальной мысли и формы. Однако к письму есть приписка, содержащая чрезвычайно интересное признание: «Сейчас, собираясь вложить письмо в конверт, перечел его и *ужаснулся* той *неясности и недостаточности* программы, которую Вам посылаю. В первый раз в жизни мне пришлось перекладывать в слова и фразы музыкальные мысли в музыкальные образы. Я не сумел сказать этого как следует»⁸⁶.

Судя по этой приписке (а также по самой музыке), Четвертая симфония имеет бесконечно более сложное, глубокое и многогранное содержание, чем то, которое изложено композитором. Но значит ли это, что нужно отбросить авторский комментарий? Конечно, нет! Авторское пояснение

⁸⁴ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III. М., 1903, стр. 275.

⁸⁵ П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 32.

⁸⁶ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 219—220 (курсив мой.— Н. Т.).

произведения есть драгоценный материал, благодаря которому можно более определенно говорить об основной идее и характере образов симфонии. В то же время не следует сводить все содержание только лишь к нему.

Возникает вопрос: в какой мере все же программна Четвертая симфония? Чем отличается характер ее программности от всего того, что было написано Чайковским до сих пор?

Отвечая на письмо Танеева по поводу Четвертой симфонии, Чайковский вполне определенно признал, что его новое произведение программно. Но тут же объяснил, что именно он считает программностью. «Что касается Вашего замечания, что моя симфония программна, то я с этим вполне согласен. Я не вижу только, почему Вы считаете это недостатком. Я боюсь противоположного, т. е. я не хотел бы, чтоб из-под моего пера являлись симфонические произведения, ничего не выражающие и состоящие из пустой игры в аккорды, ритмы и модуляции. Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности... Но не этим ли и должна быть симфония, т. е. самая лирическая из всех музыкальных форм?»⁸⁷

В этом высказывании Чайковский отождествляет понятие программности с понятием идейно-художественного образного содержания музыкального произведения. Если сопоставить эти его слова с ранее цитированным нами его высказыванием о двух разных видах программности (см. ч. II, стр. 171), то можно прийти к убеждению, что сам композитор не приравнивал Четвертую симфонию к таким своим программным сочинениям, как «Ромео и Джульетта» или «Буря», т. е. к произведениям, навеянным определенными литературными сюжетами и образно с ними связанными. Программность Четвертой симфонии не более, чем обобщенно философская концепция, выраженная в форме инструментальной драмы. Следовательно, здесь можно говорить о конкретной программности лишь в общем широком понимании этого термина⁸⁸.

В том же письме к Танееву Чайковский проводит параллель между своей Четвертой симфонией и бетховенской Пятой: «В сущности, моя симфония есть подражание Пятой бетховенской; т. е. я подражал не музыкальным его мыслям, но основной идее. Как Вы думаете, есть программа в Пятой симфонии? Не только есть, но тут и спору быть не может относительно того, что она стремится выразить. Приблизительно то же лежит в основании и моей симфонии...»⁸⁹⁻⁹⁹.

Итак, перед нами два авторских комментария к симфонии. Один — более развернутый и изложенный с помощью конкретных словесных образов (в письме к Н. Ф. фон Мекк), другой — более обобщенный, но в достаточной степени определенный в основной мысли (в письме к Танееву). И в обоих документах оговорка, что содержание музыкального произведения можно изложить словами лишь весьма приблизительно.

⁸⁷ П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 34.

⁸⁸ Своеобразное объяснение программности Четвертой симфонии Чайковского дано в работе И. Я. Рыжкина «Русское классическое музыковедение в борьбе против формализма» (М., 1951, стр. 114—125).

⁸⁹⁻⁹⁹ П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 34.

Чайковский указывает на Пятую симфонию Бетховена, как на некий образец, по концепции близкий его новой симфонии. О Пятой симфонии Бетховена много написано. Обычно ее содержание или, вернее, ее идейно-философскую основу видят в противопоставлении человеческой воли судьбе. Борьба человека с судьбой завершается победой человеческой воли. Созданная в первые годы XIX столетия, в замечательную эпоху, потрясшую Европу неслыханными до того бурями Французской революции и наполеоновских войн, Пятая симфония Бетховена напоена мятежным духом своего времени. Ее можно считать самым массовым из всех произведений Бетховена. Гениальный финал симфонии создает образ победившего революционного народа, воплощенный интонационным строем песен французской революции. Он венчает собой глубокую и сложную драму личной судьбы человека с его яростной борьбой за свои жизненные права. Но человек один не может успешно бороться с судьбой; лишь человечество, объединившись, может победить темные силы жизни, противостоящие всеобщему благоденствию. Таков итог идейно-философского развития содержания Пятой симфонии.

Образ судьбы пронизывает собой первую часть симфонии Бетховена; он звучит отголоском во второй части, этой благородной песне мужественного сердца, он же служит основой третьей части и лишь в финале исчезает под напором маршевых тем, создающих образ шествия народных масс.

В Четвертой симфонии Чайковского тема интродукции есть, по выражению композитора, «зерно» симфонии, «главная мысль»¹⁰⁰. Как некий обобщенный символ «роковой силы, мешающей порыву к счастью дойти до цели», эта тема неоднократно звучит в первой части. Тема интродукции до некоторой степени аналогична бетховенскому лейтмотиву из Пятой симфонии. И не случайно она вновь появляется в конце симфонии, перед кодой финала, посвященного могучему образу русского народа. Как и в симфонии Бетховена, основную мысль симфонии Чайковского можно сформулировать так: чтобы победить в жизненной борьбе, нужно быть с народом. Достоинно восхищения возрождение этой замечательной революционной идеи, воплощенной Бетховеном на заре XIX в., в симфонии русского композитора 70-х годов.

Но на этом кончается сходство Четвертой симфонии с Пятой симфонией Бетховена, так как характер образов и содержание симфонии Чайковского иные, чем у Бетховена.

Опорные точки симфонического цикла Чайковского — первая часть и финал. В первой части композитор создал инструментальную драму, раскрыв трагизм борющейся и страдающей одинокой человеческой личности; финал в основном посвящен образу народа. Две средние части раскрывают идею симфонии в других аспектах: лирическом (вторая) и скерцозном (третья).

Цикл Четвертой симфонии имеет много общего с циклами предшествующих симфоний, в особенности Первой. Первая часть посвящена душевному

¹⁰⁰ Выражения Чайковского из письма к Н. Ф. фон Мекк от 17 февраля/1 марта 1878 г. («Переписка», т. I, стр. 217—218).

миру человека; вторая связана с лирическим восприятием природы и быта: в третьей преобладает жанровый элемент, знаменуя переход к образам объективного мира; финал посвящен картине народной жизни. Общий план цикла Четвертой симфонии близок этой схеме, но качество содержания и направленность его другие. Первая симфония похожа на Четвертую, как походит первоначальный эскиз на законченную картину. Общие контуры сближают их, но содержание Четвертой более полно, многостороннее и глубоко.

Чайковский в письме к Н. Ф. фон Мекк подчеркнул, что содержание Четвертой симфонии чисто психологическое. Ощущение жизни как «чередования тяжелой действительности со скоропроходящими сновидениями и грезами о счастье» вызвало грандиозный, потрясающий силой и искренностью чувства протест художника, выраженный в создании развернутой симфонической драмы, проходящей через различные ступени развития.

Особенности содержания и концепции Четвертой симфонии привели Чайковского к созданию новаторской формы и к созданию нового выразительнейшего тематизма¹⁰¹.

Четвертая симфония — поворотное произведение в творчестве Чайковского; завершая собой поиски предшествующих лет, она открывает новый период его развития как драматического художника.

Четвертая симфония связана тесными узами с рядом предшествующих произведений Чайковского — симфонических, камерно-ансамблевых, музыкально-театральных. Как и в трех предшествующих симфониях, огромное значение в ней имеют лирический и жанровый элементы. Но процесс взаимопроникновения этих двух важнейших для музыки Чайковского характе-

¹⁰¹ О Четвертой симфонии существует обширная литература, начиная с первых отзывов после ее исполнения и до наших дней. Причиной пристального внимания музыковедов к этому произведению служат как исключительные художественные достоинства симфонии, так и значение, которое она имела в творчестве Чайковского и в русской симфонической музыке.

Все писавшие о симфонии сходятся на том, что она представляет собой инструментальную драму и является новаторским произведением. Однако существует много различных толкований в связи с общим характером ее содержания. Ю. Кремлев, например, соглашаясь с общим толкованием симфонии как «образного выражения глубоких дум композитора о смысле жизни, о возможности преодоления скорби через приобщение к переживаниям общества», считает, что, принимая во внимание остроту личных волнений композитора, «конечным содержанием созданной музыки стали не эти личные волнения как таковые, а претворенные в лирике эмоции многих людей, судьбы многих человеческих **жизней**». Он связывает драматическое содержание симфонии с трагизмом происходивших в эпоху создания симфонии событий: сербо-турецкой войной, жестокими расправами турок с болгарями, далее — русско-турецкой войной. Ю. Кремлев сближает образ фатума в симфонии с образом смерти, гибели массы людей на войне. См. Ю. К р е м л е в. Симфонии Чайковского. М., 1955, стр. 155—161.

Н. Николаева также говорит о воздействии на Чайковского обстановки общественной жизни тех лет, о впечатлениях войны и реакции внутри страны на композитора, но больше акцентирует лирический характер симфонии как «интимной, но сильной драмы» (слова Чайковского, характеризующие оперу «Евгений Онегин» в письме к С. И. Танееву). См. Н. Н и к о л а е в а. Симфонии Чайковского. М., стр. 118—123.

ров приобретает здесь новое качество. Хотя почти все музыкальные образы Четвертой симфонии опираются на бытовые музыкальные жанры — вальс, романс, плясовой наигрыш, марш и т. п., самое значение их в цикле иное, чем в предшествующих симфониях. В Четвертой симфонии жанровые черты музыкальных образов, может быть, даже и усилились, но изменилась их функция в общей идейно-философской концепции. Процесс взаимопроникновения лирического и жанрового начал (с постепенным ростом лирического), столь ясно выступивший в таких произведениях, как Третья симфония или Первый концерт для фортепьяно, привел в Четвертой симфонии к их новому качественному соотношению. Внешне усилившееся конкретно-жанровое начало почти полностью потеряло самостоятельное значение выражения бытовых образов как таковых. Вальс, песня, марш и т. п. включились в драматургию цикла как средство ее развития, стали образами, в соотношении которых выражается сущность и философия ее содержания.

Изменение взаимоотношения жанрового и лирического связано с новаторским характером Четвертой симфонии, которая стала первой многоактной инструментальной драмой Чайковского. Новые принципы композиции частей, отступления от традиционных симфонических приемов формообразования также связаны с этим ее свойством.

Первая часть симфонии, предваряемая интродукцией, является важнейшей частью цикла. Она определяет последующее развитие. Интродукция Четвертой симфонии играет иную роль в драматургии всего произведения, отличающую ее от больших самостоятельных вступлений, какие были во Второй, Третьей симфониях, Первом концерте для фортепьяно, Втором квартете и т. д. Здесь Чайковский создал интродукцию лейтмотивного значения, которая широко используется не только в первой части, но и в финале. В этом сказалась новаторская трактовка формы и драматургии симфонии, предваряемой медленным вступлением.

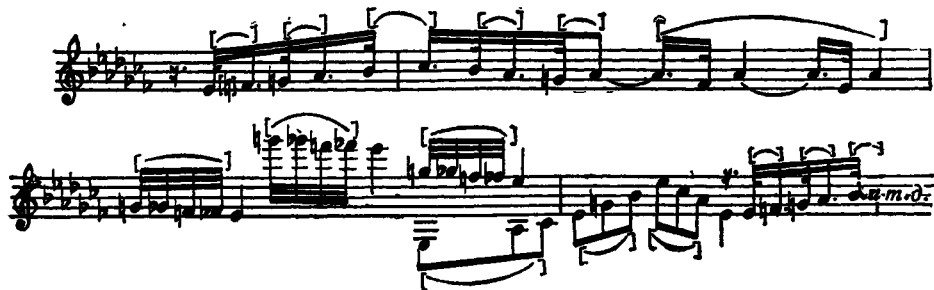
Чайковский в письме к Н. Ф. фон Мекк написал об интродукции и Allegro: «Интродукция есть *зерно* всей симфонии, безусловно главная мысль:



Это *фатум*, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая, как Дамоклов меч, висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу. Она непобедима, и ее никогда не осилишь. Остается смириться и бесплодно тосковать:



Безотрадное и безнадежное чувство делается все сильнее и более жгуче. Не лучше ли отвернуться от действительности и погрузиться в грезы.



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



Как хорошо! как далеко уже теперь звучит неотвязная первая тема аллегро (2). Но грезы мало-помалу охватили душу вполне. Все мрачное, безотрадное позабыто. Вот оно, вот оно счастье!..

Нет! Это были грезы, и *фагуг* пробуждает от них:



Итак, вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности со скоропроходящими сновидениями и грезами о счастье... Пристани нет... Плыви по этому морю, пока оно не охватит и не погрузит тебя в глубину свою. Вот, приблизительно, программа первой части»¹⁰².

Необходимо еще раз напомнить, что авторский комментарий, подчеркивающий основную идею симфонии, не охватывает всей сложности и многогранности музыки, всех деталей, — он написан в общих чертах. В частности, в приведенном отрывке нет ни слова о важнейшей стороне первой части — протесте и борьбе героя за свое счастье. Именно благодаря гениальному выражению в музыке драматизма борьбы человеческой личности против угнетающих сил (насилия, страдания, отчаяния) *Allegro* симфонии высоко поднялось над всеми предшествующими произведениями. Тема борьбы человека за счастье неоднократно воплощалась Чайковским в ряде программных симфонических произведений, а также в опере, но в Четвертой симфонии впервые она приобрела поистине всечеловеческое, обобщающее значение, превращающее конкретные границы сюжетов программных одночастных фантазий.

Первая часть симфонии имеет необычное строение: она начинается с интродукции, за которой следует сонатное *allegro* новаторского типа. В *Allegro* Чайковский ввел две крупные внутренние грани при помощи темы интродукции: между экспозицией и разработкой; между концом репризы и началом коды. Наиболее характерная для сонатной формы грань между разработкой и репризой отсутствует, так как начало репризы и конец разработки как бы сливаются друг с другом в момент высшей кульминации.

Сам композитор отлично сознавал необычный характер построения своей первой части и отмечал, что внес в эту форму много нового¹⁰³.

Новаторство формы *Allegro* тесно связано с его драматургическим планом, с контрастным противопоставлением образов. Основной контраст заключен в противопоставлении интродукции всем остальным образам первой части.

Тема интродукции — лейтмотив первой части симфонии. Зерном ее служит острая ритмическая интонация на одном звуке, своего рода сигнал тревоги¹⁰⁴. Это — образ фатума, тема «Дамоклова меча». Значение его в симфонии очень велико. Возникая в различные моменты музыки первой части, он противопоставит в качестве генерального контраста всем другим образам. Тема эта появляется и в финале, где играет роль основного противопоставления образу народа.

Своеобразно гармоническое развитие темы. Два резких удара оркестра, напоминающие начало бетховенского «Кориолана», служат ритмической и гармонической кульминацией возрастающей внутренней напряженности.

¹⁰² П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 217—218.

¹⁰³ См. там же, стр. 375.

¹⁰⁴ Ю. Кремлев связывает образ интродукции с «отзвуками войны», которая шла на Балканах; И. Кунин — с врезавшимися в сознание Чайковского с детских лет сторожевыми военными сигналами в Петербурге (см. Ю. Кремлев. Симфонии Чайковского, стр. 161—162; И. Кунин. Чайковский. М., 1958, стр. 217).

Здесь своеобразно развит глинкинский принцип одного выдержанного или повторяемого звука (в данном случае ля-бемоль), который играет роль общего тона сопоставляемых аккордов. Употребляется этот прием Чайковским, однако, не для колористических целей, как у Глинки, а для усиления внутреннего напряжения и «взрывчатости» образа:



Сочетание различных ритмов (в частности, синкопированного ритма в одном из голосов, сопоставленного с неуклонно мерным ритмом в других) придает теме напряженный неустойчивый характер. В момент ударов *tutti* выявлена активная энергия ритма. Однако тема «Дамоклова меча» не есть лишь воплощение могучей и страшной внешней силы, «мешающей порыву к счастью дойти до цели», она связана и с сознанием человека. Она — порождение сознания человека. Это одновременно и образ фатума и образ ужаса, вызываемого им, такова его многозначность. В последних тактах интродукции, когда грозная фанфара ложится на мягко взятый струнными протянутый квартсекстаккорд ми мажора и, далее, когда тоскливо звучат увеличенное трезвучие и минорная тоника в положении терции (с выдержанным ля-бемоль в виде верхнего тона), тогда в образе выступает человеческое начало, обрисовывается облик страдающего человека. Последняя фраза интродукции готовит главную партию *Allegro*: фаготы и кларнеты играют новый, качественно иной вариант темы «Дамоклова меча» с печальным и страстным взлетом на сексту и многократно повторенным мотивом вдоха. Это уже не образ фатума.

В дальнейшем развитии музыки первой части тема интродукции звучит как грозный сигнал в начале разработки и служит контробразом по отношению к главной партии в предкульминационном эпизоде разработки; появляется она и в начале коды. По словам Б. В. Асафьева, ее конструктивная цель состоит в том, чтобы «разрезать своим четким и импульсивно-волевым ритмом бурные сплетения извилистых линий первой темы. Таким образом,

тема вступления в своем устойчиво-могучем настоятельном и повелительном звучании властвует над всей структурой музыки симфонии, вмешиваясь как посторонняя, но властно-волевая сила»¹⁰⁵.

В проведении перед разработкой тема «Дамоклова меча» гармонизована так, что еще резче подчеркивается ее внутренняя конфликтность, — она звучит на II низкой си минора (после си мажора конца экспозиции). В коде, напротив, ей придано более мягкое звучание, она гармонизована трезвучием VI ступени главной тональности. Но тембровая окраска остается неизменной.

Интересно отметить одну особенность темы — ее статичный характер, особенно выделяющийся по сравнению с типичной для лирических образов Чайковского динамикой развития. Она производит впечатление грандиозного заторможения движения, суровой застылости, неподвижности, она как бы повисает в воздухе, действительно подобно Дамоклову мечу над головой человека. Благодаря этому эффективному средству она противопоставлена другим темам, живым, текучим, непрерывно развивающимся.

В произведениях Чайковского, написанных до Четвертой симфонии, можно найти образы, предвосхищающие тему интродукции, — от фанфарного триольного мотива в первой части «Зимних грез», валторновых возгласов в интродукции Второй симфонии, темы-лейтмотива опричнины в «Опричнике» до кульминационного момента среднего раздела «Франчески». В последующем творчестве Чайковский создает ряд тем, близких образу «Дамоклова меча», и всегда они связаны с трагическим началом жизни, гибелью человека, крушением надежд на счастье и т. п.

Allegro первой части имеет развитую, сложно построенную экспозицию, включающую в себя два основных раздела, контрастных друг другу: главную и побочную партии, которые уже в экспозиции проходят различные фазы развития. Роль темы главной партии в Allegro исключительно важна. Это поистине главная, ведущая тема симфонии, олицетворяющая образ страдающего человека. Она имеет настолько важное значение, что нередко подчиняет себе все другие образы. Ритм темы главной партии господствует на протяжении всего Allegro, что позволяет сделать вывод о всеобъемлющем ее характере. Все остальные образы, как бы контрастные по отношению к образу главной партии они ни были, несут на себе отпечаток этой темы. Личность условного героя симфонии воздействует на весь окружающий мир, который отражен как бы сквозь призму его восприятия.

Автобиографичность Четвертой симфонии позволила бы отождествить этот образ с самим композитором, однако этому препятствует широко обобщенный характер симфонической концепции. В данном случае такие «уточнения» ни к чему бы не привели. Правильнее связать образ главной партии с мироощущением, присущим многим людям, современникам композитора, с более обобщенным образом страданий и борьбы человека его эпохи.

¹⁰⁵ Игорь Г л е б о в (Б. В. А с а ф ь е в). Инструментальное творчество Чайковского. стр. 20—21.

Тема главной партии во всем противоположна теме интродукции, хотя между ними есть интонационная связь. Чайковский в цитированном письме к Н. Ф. фон Мекк написал о теме главной партии немного, он только подчеркнул эмоциональную сторону образа как выражения гнетущей душевной тоски. Современники (в том числе С. И. Танеев) были удивлены, что эта столь важная для симфонии тема написана «in movimento di valse», т. е. «в движении вальса». Почему композитору понадобилось здесь вальсообразное движение — было непонятно даже чутким слушателям. Вальсообразность темы главной партии относительна; тема написана на $\frac{9}{8}$ и начинается с затактового мотива (подхватывающего мотив стоны в последних тактах интродукции), ритмика темы в масштабе нескольких тактов однообразна, но сама основная ритмическая ячейка очень изысканна (см. 1-й прим. на стр. 458). Перебивание движения триолей синкопами (да еще с внутренним пунктирным ритмом) придает образу живой, трепетный характер. Развитие мелодии идет волнообразно, непрерывно, отдельные фразы ее представляют собой также маленькие внутренние волны. Мелодия разворачивается сперва как бы с трудом, словно преодолевая внутреннюю заторможенность, и идет в нисходящем направлении, но потом с большой интенсивностью устремляется вверх.

Образ главной партии неустойчив, он соткан из порыва и наполнен жадной вырваться из «магического круга». Мерность вальсового движения сообщает теме непрерывность, текучесть, но не влияет на интонационное содержание, далекое от танцевальной музыки. В основе темы лежит стонущий мотив, как бы глубокий, протянутый вздох. В этом мотиве есть общее с мотивом медленной части Второго квартета.

Беспокойный, тревожный характер темы усилен синкопированным ритмом сопровождающих аккордов. Тему исполняют струнные инструменты¹⁰⁶ (мелодию ведут первые скрипки и виолончели в октаву), и это очень показательно. Струнные, молчавшие в интродукции, выступают здесь на первый план. Их живой, трепетный тембр как нельзя лучше оттеняет лирический, глубоко человеческий характер образа, еще более индивидуализирует его.

Главная партия первой части — одно из лучших созданий Чайковского. Б. В. Асафьев пишет о ней: «Я не знаю русской симфонии, с которой можно было бы сравнить эмоциональную взрывчатость, гибкость и, одновременно, упругость первой темы первой части симфонии, ее качественную протяженность и стремление избежать кадансового разрешения»¹⁰⁷.

Необычно строение главной партии в целом. Принцип сонатной разработки, вызванный к жизни драматическим содержанием образа, проявляется здесь несравненно резче, чем в предшествующих симфониях. Разработочный раздел главной партии основан на имитациях и диалогах разных голосов оркестра, вступающих с лаконичным, но очень выразительным новым мотивом, образовавшимся от одного из восходящих мотивов главной

¹⁰⁶ Валторны только слегка поддерживают басовый голос.

¹⁰⁷ Игорь Г л е б о в (Б. В. А с а ф ь е в). Инструментальное творчество Чайковского, стр. 20.

темы. Он подобен скорбно-недоумевающему вопросу (обращенному в глубь собственной души). Задержания придают ему печальный, стонущий характер:



Гармонизация нового мотива вносит ощущение колебания, неустойчивости. В дальнейшем гармоническое движение направляется в сторону ля минора (через обострение субдоминантовых тяготений), здесь композитор использует возможности мажоро-минорной системы, что усиливает внутреннюю усложненность и напряженность. В ля миноре же проводится главная тема, несколько измененная и сжатая. Это проведение начинает кульминационную зону главной партии; тема становится все более драматичной, диапазон ее расширяется, диалогическая фактура с имитациями в контрастных регистрах оркестра усиливает напряжение. Развитие приводит к новому этапу, для которого характерно стремление разорвать, разбить мерность, замкнутость ритмической остинатности тем. Судорожная переключка аккордами в разных регистрах ненадолго нарушает господствующую ритмическую формулу. Однако этот драматический предъикт не приводит к качественному изменению образа. Напротив, он разрешается новым грандиозным проведением главной темы в главной тональности, т. е. подводит к генеральной репризе внутри главной партии. Здесь проходит вариант темы, созданный в ля-минорном проведении, более мрачный и драматичный, чем начальный.

В этой экспозиции Чайковский нашел активный метод развития и становления главного музыкального образа произведения. Он пользовался им широко в последующих симфонических сочинениях драматического содержания.

В противоположность ранним своим симфониям Чайковский в Четвертой отказался от непосредственного перехода главной партии в связующий раздел; наоборот, здесь он подчеркнул при помощи каденции границу, оттеняющую контрастность последующего по отношению к главной партии.

Побочная партия начинается с темы-предвестника. Это — светлая приветливая фраза в ля-бемоль мажоре, новый образ, отчасти родственный главному. Мотив имеет характер вопроса, но настроение здесь иное, чем в главной партии; это вопрос, полный надежды, ожидания, предчувствия счастья:

[Moderato con anima]



В первой части Четвертой симфонии Чайковский впервые после фантазии «Ромео и Джульетта» резко сопоставил контрастные разделы экспозиции. В побочной партии господствуют нежные, светлые чувства, возникают образы Прекрасного, образы грез об идеальном счастье, к которому стремится человек.

После разработанной главной партии композитор не мог удовлетвориться простым проведением лирической темы. Да и ток внутреннего движения музыки, полной страстной энергии, требовал развернутой побочной партии.

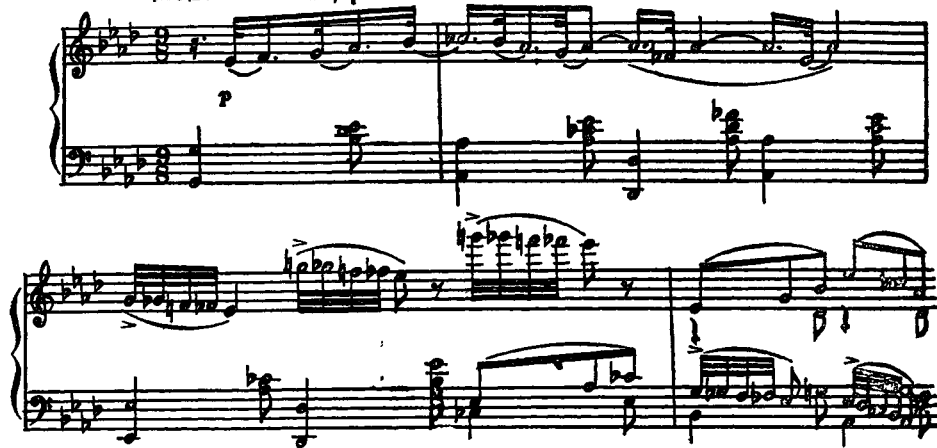
Раздел побочной партии представляет собой маленький цикл из двух частей, образно хотя связанных друг с другом, но различных по ладу и тональности. Сперва музыка идет в ля-бемоль миноре, потом в си мажоре. Заключительный раздел экспозиции, непосредственно примыкающий к побочной партии, утверждает си мажор. Во всем разделе побочной партии ощущается вальсовое движение в сочетании с оstinatным ритмом Allegro, т. е. ритмом главной партии. Но здесь вальс служит не только средством воплощения лирического образа как такового, но жанровостью своей в большей степени, чем раньше, конкретизирует его. Как уже говорилось, в творчестве Чайковского лирические образы принимают облик вальса. Уже в средней части скерцо Первой симфонии, в любовном дуэте IV акта «Опричника» и в дуэте из «Ундины» (музыка которого перешла в «Лебединое озеро», где поэзия вальса была одним из основных средств выражения лирического содержания балета) композитор включает вальсовые образы в свою лирическую симфоническую музыку. Вальс был для него не просто танцем как таковым, но музыкальной формой выражения поэзии жизни и юности. По свидетельству Н. Д. Кашкина, в черновой рукописи симфонии после си-мажорного эпизода рукой композитора было написано: «Souvenirs d'une bale», то есть «Воспоминания о бале».

Минорная тема побочной партии (кларнет соло) исключительно обаятельна¹⁰⁸. Ее ритмика, изысканная и одновременно простая, придает мело-

¹⁰⁸ Удивительно, что эта тема не сразу была воспринята современниками как лирический образ. Ларош, например, в рецензии писал, что эта тема «не только не грозного и не жалобного характера, но какого-то порхающего, прыгающего. Мельпомена, как в балетном превращении, мгновенно стала Терпсихорой»; далее он назвал ее «музыкальным кузнечиком». См. Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2. стр. 150.

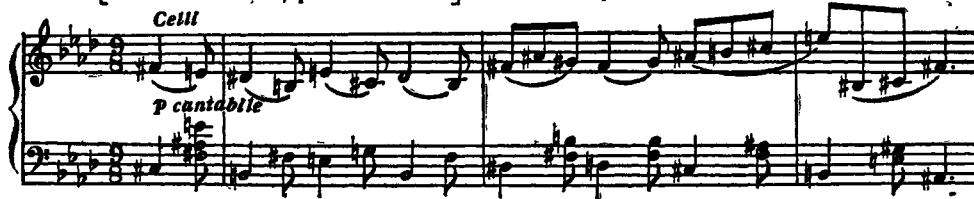
дии живое дыхание; ля-бемоль минор, сменяющий мажор темы-предвестника, вносит настроение мягкой элегичности. Инструментовка — диалог деревянных (на фоне легких басов струнных) с альтами, сопровождаемыми пассажами кларнетов и фаготов, — создает матовый, приглушенный колорит. Выразительна сама форма изложения темы, когда между первой фразой (кларнет) и ответом на нее (альты) как бы продлевается «последнее слово» — заключающий первую фразу мотив передается из голоса в голос на протяжении такта:

Moderato assai, quasi Andante



Однако диалогическое изложение только начинает богатое полифоническое развитие побочной партии. Музыка модулирует в си мажор: тема переходит в верхний регистр оркестра, в то время как в партии виолончелей появляется новая, тоже вальсовая тема с характерным ритмическим «покачиванием», светлая, спокойная, но с оттенком меланхолии:

[Moderato assai, quasi Andante]



В сочетании обе темы создают мягкий поэтический образ, овеянный легкой грустью и проникнутый глубоким чувством. Снова возвращается ля-бемоль минор, мелодии меняются местами, вторая (в минорном варианте) переходит к флейтам, первая — к фаготам. От «оминоривания» тема приоб-

ретаёт бóльшую страстность и глубину, образ вступает в новую фазу развития, становится ещё более индивидуализированным.

Мажорный раздел побочной партии вносит в лирическую атмосферу новый оттенок при помощи чуть большей конкретизации жанрового начала. Мягко, тихо, как бы издали звучат легкие удары литавр, намечающие опорные доли такта $\frac{3}{8}$. На воздушном фоне расцветает прелестная мелодия вальса, изложенная терциями (первые и вторые скрипки). Это новый вариант виолончельной темы предыдущего раздела побочной партии. Фразы вальсовой мелодии перемежаются другим тематическим элементом — нисходящим мотивом деревянных (аккордами) с четким танцевальным ритмом, в котором, однако, ясно выступает оstinатный ритм *Allegro*. Эта тема является производным вариантом главной партии, но содержание ее иное, она не противоречит здесь настроению светлой радости, поэзии юности и счастья:



О си-мажорной теме Чайковский в письме к Н. Ф. фон Мекк писал: «Какой-то благодатный, светлый человеческий образ пронесся и манит куда-то»; далее композитор прямо называет второй элемент образа «неотвязной первой темой *Allegro*», которая теперь звучит где-то далеко. Постепенно новый вариант главной темы превращается в выразительную эмоциональную мелодию (тема переходит к струнным), ее развитие приводит к появлению еще одной темы. Это — образ гимнического характера, полный светлого пафоса, родившийся как отдаленный вариант си-мажорного вальса (в увеличении). Он в наибольшей степени выражает чувство восторга, ощущение счастья, упоения радостью и прелестью жизни. Кажется, что воспоминания возродили былые сильные и страстные чувства. Тему ведут струнные в три октавы, мелодия разворачивается энергично и напористо, широко распетыми, смелыми интонациями, напоминая возвышенной патетикой развитие темы любви в фантазии «Франческа да Римини»:

Moderato con anima (Tempo del comincio)



Второе проведение темы (валторны) носит еще более открыто-торжествующий характер. Она становится подлинным гимном свету, счастью, радости жизни. «Вот оно, вот оно, счастье!»

Заключительная партия, тесно примыкающая к побочной, ярким tutti утверждает победу светлого, прекрасного, творческого начала, победу радости жизни над сомнением, тоской и отчаянием. Заклучительный раздел экспозиции пронизан ритмикой главной партии; насыщенность хроматическими гармониями и единое устремленное движение придают ей активный, волеутверждающий характер. Если бы было позволительно сделать словесный вывод из всего развития экспозиции, то он был бы таков: «Жизнь прекрасна, и человек должен жить и бороться».

Образ, созданный главной партией, от своего первого изложения в начале экспозиции до ликующей заключительной партии, переживает огромную эволюцию; благодаря превращению образа смятения и тоски в образ воли к жизни идея симфонии выступает с большой ясностью. Превращение темы вальса в гимн радости и счастья дополняет и обогащает процесс образного развития.

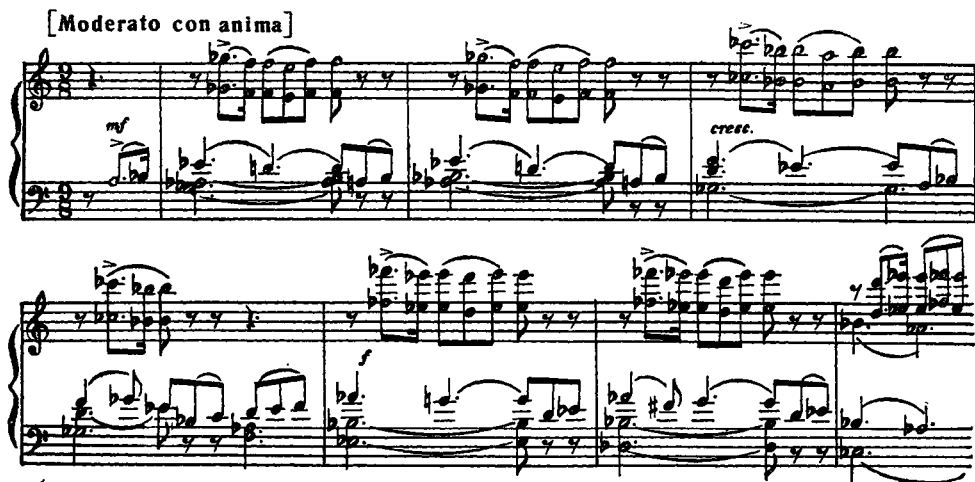
Экспозиция первой части симфонии представляет собой воплощение глубоко впечатляющей новаторской симфонической драматургии. Ни в одной из предшествующих симфоний нет такого подлинно диалектического единства и сращения контрастного и родственного, нет столь глубокого взаимопроникновения объективного и субъективного.

Разработка вместе с репризой главной партии составляет центр инструментальной драмы. В генеральной кульминации драматизм жизненных противоречий выражен Чайковским в масштабе трагического искусства. В письме-комментарии композитор почти ничего не говорит о содержании разработки, этого важнейшего раздела *Allegro*, тогда как именно здесь образ борьбы человека, его протест приобретает необычайно сильное выражение. В кульминации происходит резкое столкновение контрастных начал.

Разработка первой части Четвертой симфонии отличается от всех предшествующих разработок у Чайковского; она сразу же начинается с высокого напряжения — темы «Дамоклова меча», врывающейся в светлый мир только что закончившейся побочной партии. Проведение темы интродукции ставит резкую грань в развитии содержания музыки. После того как отзвучал «сигнал бедствия», как бы образуется провал. Исподволь разверты-

вается имитационная разработка варианта главной темы. Все как будто раскололось, распалось. Чувство счастья, ощущение жизненной полноты исчезло. Смятенно звучат первые фразы разработки; тема проходит то у струнных, то у деревянных, тональный план вступительного построения разработки создает развитие по минорным тональностям, отстоящим друг от друга на кварту (си — ми — ля — ре — соль), чем усиливается ощущение несобранности, разбитости. Новая фаза в до-минорном проведении основного варианта главной темы воспринимается подобно появлению на сцене главного действующего лица драмы. Стонущие мотивы струнных, сопровождающие это проведение, служат предвестниками следующего раздела разработки. Первый раздел, в котором образ сперва как бы расчленяется, а потом снова постепенно собирается воедино, предваряет центральный эпизод, который можно назвать «мольбой о счастье», — грандиозную вспышку чувств, «бунт» души, стремящейся во что бы то ни стало к счастью.

Эпизод представляет собой восходящую секвенцию, развивающую единственный, но очень выразительный мотив, преобразованный из главного мотива внутренней разработки главной партии в экспозиции. Секвенция имеет особый характер: она применена только в мелодическом голосе и отсутствует в других голосах, благодаря чему создается исключительная связность, непрерывность движения, без делимости на отдельные звенья:



Огромное значение в этом грандиозном разворачивании имеет гармоническое развитие, а также постепенное нарастание мелодических линий в разных тембрах оркестра. Развитие идет от ми-бемоль минора через ля-бемоль (соль-диез) минор, далее через ми мажор, фа-диез минор, соль мажор к ля минору — тональности, которая имела такое важное значение в экспозиции главной партии. Мелодия струнных, построенная волнами, подымает-

ся постепенно в диапазоне двух октав. Выразительность ее связана с повторением сходных, но не одинаковых мотивов, из которых каждый последующий расширяет немного общий диапазон. Как правило, звук, расширяющий диапазон, гармонизован задержанием к доминанте или тонике местной тональности секвенции, что создает непрерывность развертывания. Ощущение большого дыхания, усиления внутренней силы и энергии во многом объясняется замечательным приемом Чайковского — постепенным насыщением фактуры оркестровыми голосами. К моменту вступления темы «Дамоклов меча», прерывающей секвенцию, играют почти все инструменты, кроме труб и тромбонов, тембр которых композитор бережет для вступления грозной темы.

Большое расширение диапазона при внутреннем обогащении вызывает ассоциацию с ростом чувств, которые не могут вместить никакие границы; внедрение эпизода, эмоционально столь насыщенного, очень драматизирует разработку. В данном случае лирическое начало не только не ослабляет напряженности, но усиливает ее. Эпизод струнных играет роль предъикта к началу кульминационной зоны разработки. В развитие лирического образа резко врывается тема «Дамоклов меча». Она звучит в ля миноре и сопровождается новым, упрощенным по ритму, но более бурным и страстным вариантом главной темы. Изменения образа главной партии еще более его персонифицируют.

Борьба двух тем проводится с огромным напряжением. Противоречие между мятущейся, страдающей душой человека и грозной неподвижной силой, олицетворяющей зло, обострено до крайности. Уже при появлении темы «Дамоклов меча» как будто какая-то резкая судорога потрясает оркестр, плавное остигатное движение ломается, все спутывается, сжимается, спадает вниз. С каждым проведением темы интродукции главная тема звучит все трагичнее и отчаяннее. Тональное движение, сопоставляющее сферу фа минора и сферу си минора, обостряет образ еще сильнее. Предшествующее генеральной кульминации звучание грозного и фатального мотива медных на фоне непрерывно повторяющихся стонов струнных, возгласы темы интродукции, гармонизованные аккордом с увеличенной секстой, обостряют трагизм и создают ощущение близости неминуемой катастрофы.

Внезапное разрешение аккорда с увеличенной секстой в квартсекст-аккорд ре минора является началом новой фазы кульминации, ее вершины и самого трагического момента. Чайковский сочетает здесь ярко противоположные друг другу темы на фоне бурного тремоло органного пункта на доминанте ре минора у низких струнных и литавр: это — тема главной партии в своем основном варианте, низвергающаяся с потрясающей силой отчаяния (скрипки, альты и деревянные), и резко противопоставленная ей по ритму и восходящему направлению фатально мрачная тема тромбонов, как бы произносящая роковой приговор. Человеческое начало смято, стоптано, раздавлено грозной колесницей Джагернаута. Чайковский впервые в симфоническом творчестве создает столь грандиозную по масштабу кульминацию. Драматическое музыкальное развитие образует здесь сильнейший контраст образов в их единстве и противоположности. В этот момент музыкально-драматургическое развитие достигает высот трагедийного действия:

[Moderato con anima]



Реприза побочной партии несколько сжата, общий ее характер значительно изменен по сравнению с экспозицией. Здесь уже нет того безмятежного парения образов Прекрасного, нет обаятельной гимнической темы — образа счастья. Тембровая и тональная окраска иная — все звучит более приглушенно, тускло. Сопоставление ре минора и фа мажора не дает такого ощущения просветления, как сопоставление ля-бемоль мажора и си мажора. Тембр фагота, заменившего кларнет, и валторны, играющей вместо виолончелей, приносят колорит полутени, матовости, прикрытости. Только заключительная партия, утверждающая фа мажор, звучит бодро и жизнерадостно. Но это лишь мгновенный просвет. Едва она успевает прозвучать, как снова появляется грозная тема «Дамоклов меч». Начинается кода, выполняющая функцию последнего напряженно-кульминационного раздела Allegro. Для Чайковского эта кода была не простым заключением, а новой фазой борьбы и столкновения образов. В коду введен новый образ — светлая возвышенная тема в ре-бемоль мажоре (тональности, до того не использованной); тема звучит в партии деревянных несколько отрешенно, как послесловие трагедии, но мелодия ее полна внутренней теплоты и искреннего чувства:

[Allegro con anima]





Из нее образуется основная тема коды (также новая) — резко восходящая, устремленная вперед, но полная такой глубокой грусти, такой сердечной тоски, что ее невозможно воспринимать вне ассоциаций с душевными страданиями человека, глубокой болезненной печалью.

Последнее столкновение: тема коды звучит одновременно с грозным сигналом интродукции, напряжение вспыхивает с огромным накалом и разрешается в последнем проведении главной партии в фа миноре (тональная реприза).

В заключении Allegro, этом первом акте инструментальной драмы, с огромной силой выражены чувства мучительной неразрешенности противоречий, печаль, доходящая до степени отчаяния.

Композиция Allegro — настоящее чудо мастерства, последовательного непрерывного развития при контрастности и резкой противопоставленности образов. Все темы Allegro в какой-то мере родственны между собой, уже не говоря о ритмической остинатности музыки первой части, связанной с господством ритма главной партии. Даже светлая ре-бемоль-мажорная тема из коды первым мотивом совпадает с одним из мотивов темы интродукции, хотя по содержанию она далека от нее. Сложность и напряженность драматического развития музыки отразились и в тональном плане Allegro, в котором композитор непосредственно или на расстоянии сопоставил тональные сферы далеких и контрастных друг другу минорных тональностей: фа — ре; фа — си; ля-бемоль — ре и т. п.¹⁰⁹

Живая полифоническая ткань оркестровой фактуры, в которой огромное значение приобретает свободное развитие голосов, сопоставление одновременно звучащих тем, имитационное изложение не отяжеляют Allegro. Музыка звучит непринужденно, гибкие переходы различных градаций звучания и различных тембровых оттенков соответствуют драматическому развитию образов. Недаром Чайковский, посылая партитуру в Москву Н. Г. Рубинштейну, писал: «В первой части есть очень трудные и постепенные перемены *темпов*, на которые прошу тебя обратить внимание»¹¹⁰. Именно в ощущении единства и цельности движения при значительных отклонениях от постоянных темпов состоит трудность исполнения первой части, но в этом же заключаются и особая ее привлекательность и обаяние.

¹⁰⁹ Тональности главных разделов первой части образуют замкнутый круг по малым терциям: фа — ля-бемоль — до-бемоль (си) — ре — фа.

¹¹⁰ «История русской музыки в исследованиях и материалах». М., 1924, стр. 174.

Andantino in modo di canzone — следующий этап развития инструментальной драмы. Во многом контрастная первой, вторая часть симфонии сохраняет лирическую настроенность и проникнутость большим чувством, характерные для *Allegro*. Существенная черта второй части — симфоничность, значительность процесса внутреннего образного развития, не слишком часто встречающегося в медленных частях симфонического цикла у романтиков. Глубиной содержания и развитием, отраженным в изменении музыкальных тем и образов, *Andantino* напоминает медленные части симфоний Бетховена (особенно Седьмой), хотя тематизм Чайковского совершенно иной, чем у Бетховена.

Andantino написано в сложной трехчастной форме, в которой огромное значение имеет вариационный принцип развития; основной контраст заключен в своеобразном недраматическом противопоставлении средней части крайним. Реприза под воздействием средней части значительно меняет характер музыки. В изменении уже знакомого по первой части *Andantino* тематического материала в репризе большую роль играет фактурное и тембровое вариирование.

По комментарию композитора, лирическое содержание второй части обращено к прошлому, оно отражает воспоминания молодости в сочетании с грустно-меланхолическим раздумьем. Тонкие градации в переходах настроения от света к тени постепенно приводят к качественному изменению образа.

Первая тема — соло гобоя — типичный пример лирической инструментальной кантилены Чайковского. Тему эту нельзя назвать полностью песенной; хотя мелодия интонационно выразительна, как песня¹¹¹, сам тип

¹¹¹ В отдельных интонациях темы можно найти сходство с русскими и украинскими народными мелодиями, например с песнями «Ах, что же ты, голубчик» (Львов-Прач. Русские народные песни, № 18) и «Ой, дівчина Ульяна» («Українські народні пісні в двох книгах», к. 2. Київ, 1955, стр. 20):

Andante

Ах! что ты, го - луб - чик, не ве - сел си - дишь,

не ве - сел си - дишь и не ра - до - стей

Moderato

Ой, дів - чи - на У - ля - на, У - ля - на, У - ля - на,

над річ - ко - ю сто - я - ла, сто - я - ла, сто - я - ла.

строения мелодии отличен от песенного типа. Это — одна из редких у Чайковского тем, обладающих абсолютной ровностью всех ритмических долей, отчего она приобретает особую равномерность. В мелодии нет главной вершинной кульминационной точки, к которой направлено все развитие, она ровна и в смысле расположения местных кульминаций. Применение секвенции внутри темы также связано с ее инструментальной природой. Мерность движения, точность в чередовании двутактов, иногда разделенных цезурой, иногда слитных, сравнительно неширокий диапазон — все это придает лирическому образу спокойный характер. Интонационное содержание мелодии очень выразительно, декламационное начало проявляется в рельефе рисунка мелодии; большое значение имеют задержания. Выделение мелодии как таковой (тему сопровождают лишь легкие аккорды струнных пиццикато), тембровая окраска мелодии (гобой), простая гармонизация, в которую легкую остроту вносят лишь задержания, ясность построения формы, нередко используемой в самых простых видах, — все это вызывает в памяти другие музыкальные картинки Чайковского, связанные с вечерним сельским пейзажем с оттенком грустной, но светлой пасторальности:

Andantino in modo di canzona



Во втором проведении тема переходит к виолончелям, приобретая более теплый колорит. Затем появляется новый образ — энергичная, четкая по ритму и интонационно очень яркая тема. Ее исполняет малое tutti (без тя-

желой меди); в ней объединены два ритмических плана — в мелодии струнных более сложный ритмический рисунок, в партии духовых — более простой:



Тема средней части подготавливается светлыми, приветливыми фразами деревянных; впервые в Andantino чувствуется оживление, как бы проскальзывает легкая улыбка.

Средняя часть Andantino идет в фа мажоре, в более подвижном темпе, чем первая. Ее единственная тема предельно проста по ритмике и интонационному содержанию, а также по гармонизации:



С незначительными ритмическими и мелодическими изменениями в ней четыре раза повторена фраза, состоящая из нисходящего мажорного тетрахорда с задержаниями. В каждом двутакте меняется гармония, «подложенная» под сходные мотивные варианты. На основе простой наивной темы, в которой черты бытовой песни соединены с танцевальным ритмом, Чайковский создает чудесный лирический образ, развивающийся вширь и вглубь. Уже тембровые перемены вносят в образ эмоциональные оттенки. В третьем проведении (в ля-бемоль мажоре) расширен диапазон, захватывающий три октавы; тут готовится разработочный раздел, в котором приемом сек-

венционного развития Чайковский создает лирический подъем, доходящий до подлинной патетики. Господствует настроение очарования образами Прекрасного. Первоначально-характеристический образ превращается в лирико-патетический, перекликающийся с гимнической темой коды первой части.

Реприза темы среднего раздела в фа мажоре — ярчайшая кульминация, средоточие радостных чувств. Теперь это образ победы светлого, жизненного начала, в котором есть величаво-возвышенное чувство, вспышка неукротимой воли к жизни, стремления к счастью.

Тем более грустно звучит реприза первой темы, в нее введен новый речитативный эпизод на самом выразительном мотиве темы. Он усиливает лирическую углубленность музыки и звучит как монолог взволнованного сердца. В тембре струнных декламация звучит особенно выразительно. Движение от верхнего флейтового регистра к бархатистому нижнему регистру виолончелей соответствует движению чувства — от светлых надежд к глубокой грусти. Некоторые интонации мелодии виолончелей предвосхищают инструментальные речитативы сцены Татьяны и Евгения в последней картине «Евгения Онегина».

Andantino завершается заключительным проведением первой темы, но теперь она звучит тихо и очень печально. Проведение темы в тусклом тембре фагота, диссонансы, образуемые контрапунктирующими теме мотивами, каденция с сектаккордами VI у валторн, постепенный уход в низкий регистр оркестра — все это создает в заключении Andantino настроение, перекликающееся с настроением конца первой части.

Вторая часть симфонии развивает основную идею цикла в ином аспекте, чем первая: в чисто лирическом плане, но тонко и глубоко. Идея любви к жизни, стремления к счастью является здесь в образах восприятия окружающей жизни через мечты, воспоминания, наслаждение жизненными впечатлениями.

Третья часть развивает этот же аспект, но уже не в лирических, а в скерцозных образах. К скерцо Чайковский написал очень тонкий комментарий: «Это капризные арабески, неуловимые образы, которые проносятся в воображении, когда выпьешь немножко вина и испытываешь первый фазис опьянения. На душе не весело, но и не грустно. Ни о чем не думаешь; даешь волю воображению, и оно почему-то пустилось рисовать странные рисунки... Среди них вдруг вспомнилась картинка подкутивших мужичков и уличная песенка... Потом где-то вдали прошла военная процессия. Это те совершенно несвязные образы, которые проносятся в голове, когда засыпаешь. Они не имеют ничего общего с действительностью; они странны, дики и несвязны»¹¹².

«Игра воображения» отражена в крайних разделах трехчастной формы скерцо (Pizzicato ostinato); в трио появляются жанровые образы: уличная песенка, военный марш. В предыдущих частях музыкально-бытовые жанры

¹¹² П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. т. I, стр. 219.

служили выражением лирического содержания, подчиняясь главенствующему психологическому началу. Здесь образы окружающего мира, впечатления и наблюдения выступают как характеристические сценки окружающего быта. Хотя они появляются как мелькнувшее воспоминание прожитого дня, эти образы конкретны и подводят восприятие слушателя к грандиозной картине народной жизни в финале.

Как известно, в скерцо осуществлен интересный замысел оркестровки: контраст групп в чистом виде — струнных, играющих пиццикато, деревянных и медных. В коде все три элемента объединяются в остроумной оркестровой фактуре.

Идея оркестровки порождена содержанием музыки. В письме от 5 (17) марта 1878 г. к Н. Ф. фон Мекк Чайковский пишет: «Я никогда не сочиняю *отвлеченно*, т. е. никогда музыкальная мысль не является ко мне иначе, как в соответствующей ей внешней форме. Таким образом я изобретаю самую музыкальную мысль в одно время с инструментовкой. Следовательно, когда я писал *Скерцо* нашей симфонии, то представлял себе его именно таким, каким Вы его слышали. Оно немислимо иначе, как исполняемое *pizzicato*. Если сыграть его смычком, то оно утратит решительно все. Это будет душа без тела; музыка его утратит всякую привлекательность»¹¹³.

Первая тема скерцо имеет причудливый, фантастический колорит. Оркестровка подчеркивает острый, но легкий, «невесомый» характер образа. Интонационное строение темы очень просто: нисходящий мажорный тетрахорд, затем подъем к пятой ступени, короткая задержка в мягком «топтании» V—VI, скачок к верхнему тоническому звуку истрое нисхождение к исходному звуку — нижней тонике: гармонизация только трезвучиями с преобладанием плагальных оборотов:



Второе проведение модулирует в ля минор, подводя к среднему разработочному разделу. Границы между экспозиционным и разработочным разделами неощутимы; в течение всей первой части скерцо господствует один ритм сплошного быстрого «бега», движения восьмыми. Композитор хотел здесь очень подвижного темпа. В письме к Н. Г. Рубинштейну от 1 (13) января 1878 г. он писал: «Третья часть играется вся пиццикато. Чем темпо будет скорее, тем лучше, но я хорошенько не знаю, насколько возможно пиццикато в очень скором темпо»¹¹⁴. При быстром движении усиливается ощущение легкости, воздушности фактуры и общей устремленности вперед.

¹¹³ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 236.

¹¹⁴ «История русской музыки в исследованиях и материалах», стр. 174.

В разработочном разделе звучность расцвечивается тонкими эффектами, как, например, синкопированные ритмы, маленькие диалоги инструментов высокого и низкого регистров, острые каденционные мотивы, сопоставление ре минора, ля минора, фа мажора, натурального и гармонического, сравнительно длительные остиinato, опевающие бас доминанты ля минора, и т. п. После короткой репризы идет своего рода внутренняя кода, в которой появляются новые ритмические фигуры и каденционные формулы.

Стремительный «бег» внезапно прекращается продленным звуком верхнего ля у гобоя. Начинается трио. Ярким контрастом первой части звучит веселая «уличная песенка» (ля мажор) в первом разделе трио. Здесь Чайковский с большим мастерством воссоздает звучание народного инструментального ансамбля (два гобоя и два фагота) и передает характер народной плясовой музыки. Песенка как бы играется на дудках и рожках. В интонациях мелодии есть много общего с русскими плясовыми песнями; в частности, по ритмике тема напоминает «Барыню» и «Камаринскую». Впоследствии Чайковский создал ряд тем, интонационно и ритмически близких «уличной песенке» из скерцо Четвертой симфонии, как, например, приведенные темы из финала скрипичного концерта и финала трио:

[Allegro]. Meno mosso



Allegro vivacissimo



Allegro risoluto e con fuoco



Музыкальные образы во всех этих произведениях сходны между собой. Тема уличной песенки колоритно развита в среднем построении эпизода деревянных (фа-диез минор), где, кроме гобоев и фаготов, играют кларнеты с флейтами. Образуется диалогическая перекличка — имитация в партиях флейт и кларнетов, играющих орнаментированный первый мотив темы попеременно. Репризу темы композитор освежает новым тембром — флейты

пикколо, которая своим «свистом» в верхнем регистре оркестра придает юмористический характер сценке народного музицирования.

Эпизод ре-бемоль мажор — это военный марш, доносящийся издали. «вдали проходит военная процессия». Медные играют короткими звуками, прерываемыми паузами. Ритмическая схема основного четырехтакта верно передает характерную поступь парадного военного шествия. Тема медных по интонационному строению представляет собой вариант темы пиццикато:



Поэтому в конце трио свободно вводятся мотивы главной темы скерцо, предваряющие репризу первой части. Они являются отчлененными мотивами не только главной темы, но и «военного марша».

Реприза «Пиццикато остинато» почти точно повторяет экспозицию; после нее идет блестящее проведение темы «уличной песенки» в фа мажоре и эффектная кода, объединяющая все три элемента. Прием тонального объединения в конце части образов, ранее противопоставленных (фа мажор, ля мажор и ре-бемоль мажор), сближает сложную трехчастную форму, в которой написано скерцо, с сонатной. Таким образом, принцип сонатности проникает и в несонатные части цикла, способствуя большей динамике и единству драматургии.

Скерцо с его конкретными жанровыми образами «уличной песенки» и «военного марша» в известной степени контрастно предшествующим частям, в музыке которых была раскрыта вся глубина душевной жизни человека в различных его настроениях и состояниях. В скерцо показан не столько «герой» симфонии, сколько его впечатления. Перед ним встает мир окружающей жизни, простой, даже будничной, но чем-то удивительно привлекательной и интересной. Пусть образы этого мира фантастически преломлены сквозь призму «игры его воображения»; все-таки здесь ясно выступает второй план симфонии — народная жизнь. В финале она займет главное, центральное место.

Последняя часть Четвертой симфонии играет важную роль в общей идейно-художественной концепции цикла. Как и в предыдущих симфониях. Чайковский в финале обращается к образу народа. Однако значение финала в общей концепции этой симфонии несравненно глубже и важнее, чем в более ранних. Оптимистическое завершение инструментальной драмы Чайковский сформулировал в письме к Н. Ф. фон Мекк в следующих словах:

«Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам. Картина праздничного народного веселья. Едва ты успел забыть себя и увлечься зрелищем чужих радостей, как неугомонный *фатум* опять является и напоминает о себе. Но другим до тебя нет дела. Они даже не обернулись, не взглянули на тебя и не заметили, что ты одинок и грустен. О, как им весело! как они счастливы, что в них все чувства непосредственны и просты. Пеняй на себя и не говори, что все на свете грустно. Есть простые, но сильные радости. Веселись чужим весельем. Жить все-таки можно»¹¹⁵.

«Картина праздничного народного веселья» нарисована Чайковским средствами музыкального реализма. Атмосфера народных празднеств и гуляний хорошо была знакома композитору с детства. В письмах родителям из Петербурга одиннадцатилетний Чайковский с любовью вспоминает ярмарку в Ирбите, празднование масленицы на Воткинском заводе и в Алапаевске; в первые годы жизни в Москве молодой композитор часто бывал на народных гуляниях в Новинском и Сокольниках, посещал «балаганы». Впечатления от московских гуляний, возможно, отразились в финале Первой симфонии.

Работая над Четвертой симфонией, Чайковский заботился и о картинности музыки в более глубоком ее смысле.

Финал написан в форме свободного рондо с вариационными циклами в эпизодах¹¹⁶. Как и в предыдущих частях, на формообразование финала оказал влияние принцип сонатности. Финал делится на две части: экспозиционную и репризную (с кодой). Идеино-философское содержание симфонии не могло быть воплощено в традиционной форме, и композитор ввел перед кодой эпизод *Andante*, репризу интродукции симфонии. Конкретность и определенность главных образов финала, олицетворяющих могучую силу народа, служат средством выражения идейно-философской концепции. Такова их многозначность. Тема народной песни «Во поле береза стояла», служащая основой вариаций в эпизодах рондо, способствует конкретизации образов народного праздника, а в дальнейшем служит средством раскрытия лирико-драматического образа «героя» симфонии.

Тема, с которой начинается финал, является рефреном рондо. Этот активный образ, полный силы и мощи, ассоциируется с народом. Тема имеет два элемента. В самом начале финала проходит только первый, после темы «березы» излагаются последовательно оба тематических звена рефрена. Первый тематический элемент имеет обобщенный характер, он создает лишь общее праздничное настроение. Это мелодический ход нисходящего тетрахорда фа мажора и отвечающий ему бурный пассаж оркестра. Различная гармонизация тетрахорда (в первый раз начинает тонический аккорд, во второй — VI) создает внутреннее движение образа:

¹¹⁵ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 219.

¹¹⁶ Так как рондо построено на двух темах, то можно определить форму финала так же, как пятичастную по схеме: $ab\ a'b'a^2$.

Allegro con fuoco



Второй элемент более конкретен как определенный жанрово-музыкальный образ. В основе его лежат четкие плясовые ритмы; интонационное строение также указывает на близость к плясовой песне. Исполненная *tutti* фортиссимо, тема производит впечатление богатырской силы, неиссякаемой энергии:

Allegro con fuoco



Тема-рефрен сразу же вводит в атмосферу народного праздника. После первого исполнения симфонии в Петербурге Г. А. Ларош писал об этой теме, что «ее энергия и стремительность озаряют слушателя необыкновенным блеском»¹¹⁷.

Образ этот, противопоставленный как образу «Дамоклова меча», так и образу мятущейся личности, остается устойчивым до самого конца, достигая наивысшей силы и энергии в коде. Он является наиболее объективным в симфонии.

Тема песни «Во поле береза стояла», имеющая не меньшее значение, чем первая, претерпевает значительные изменения. Чайковский варьирует ее в двух циклах (в экспозиции и в репризе) и свободно разрабатывает, изменяя интонационно в связи с образным содержанием. Немалую роль в развитии этого образа играет тембровая и гармоническая выразительность.

Чайковский избрал для финала симфонии знакомую ему с детства хороводную песню «Во поле береза стояла», которая была записана и напечатана еще в XVIII в. в сборнике Львова-Прача. Чайковский взял более простой вариант, несколько отличающийся и от варианта Прача и от более поздней публикации Римского-Корсакова. Эту песню использовал в качестве

¹¹⁷ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 2, стр. 150.

темы главной партии «Увертюры на три русские темы» М. А. Балакирев в конце 50-х годов. В его произведении песня получила широкое вариационное развитие, выявившее колоритные возможности оркестра и подчеркнувшее народно-русский характер мелодии.

Песня «Во поле береза» принадлежит к разряду хороводных игровых песен, но благодаря быстрому темпу ее нередко считают плясовой песней¹¹⁸. Мелодия «Березы» подобно многим другим хороводным песням состоит из двух пар мотивов по схеме: aa^1bb^1 (у Чайковского второй мотив совпадает полностью с первым, третий — с четвертым).

Как это иногда встречается в русской народной музыке, в этой песне сочетаются два противоположных начала: задумчивая печаль и энергичность. В качестве типичного образца русской народной песни эта мелодия, безусловно, могла привлечь Чайковского. Но, кроме того, есть еще одно обстоятельство, возможно повлиявшее на композитора, на что и указывает Ю. Кремлев, — отдаленное интонационное сходство народной мелодии с его собственным лирическим тематизмом (нисходящее движение двух первых мотивов от V ступени к тонике и замыкающее его волнообразное движение в двух последующих мотивах¹¹⁹). Энергичная ударная ритмика плясовой песни также могла привлечь композитора возможностью драматизации образного содержания.

Драматизация музыки финала связана с его содержанием. Отношение личности к народу показано Чайковским как сложный, противоречивый и мучительный процесс. Н. Николаева в книге «Симфонии Чайковского» справедливо отмечает особенности воплощения идеи финала: в музыке финала нет тематического противопоставления лирического образа образу народа. Конфликт финала выражен в качественном изменении тем, связанных первоначально с картиной народного праздника¹²⁰.

В развитии второго элемента темы-рефрена энергичные ритмы постепенно приобретают характер судорожно трагических ритмов образа борьбы из первой части симфонии. Сходство усилено благодаря характеру гармонизации, хотя различной, но экспрессивной в обоих случаях.

Но еще более выпукло процесс внутреннего изменения образа и его драматизации выявляется в вариационных циклах на тему песни «Во поле береза стояла». Впервые тема песни появляется у деревянных духовых непосредственно после проведения первой темы финала, которая в данном месте служит введением. Чайковский изложил тему песни на $\frac{4}{4}$ (хотя во всех записях она фигурирует как напев на $\frac{2}{4}$), группирующихся по три такта. Это изменение размера позволило ему внести чрезвычайно характерный штрих: вместо шести четвертей в трех тактах размером $\frac{2}{4}$ он получил восемь четвертей в двух тактах $\frac{4}{4}$ и использовал лишние две четверти

¹¹⁸ В сб. Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» она помещена в разделе плясовых песен.

¹¹⁹ Обращает внимание сходство этой темы с другой народной мелодией, использованной Чайковским в хоре «Уж как по мосту-мосточку» в опере «Евгений Онегин».

¹²⁰ Н. Николаева. Симфонии Чайковского, стр. 153.

на паузирование в мелодии и вихревой пассажный мотив в партии струнных:

Allegro con fuoco

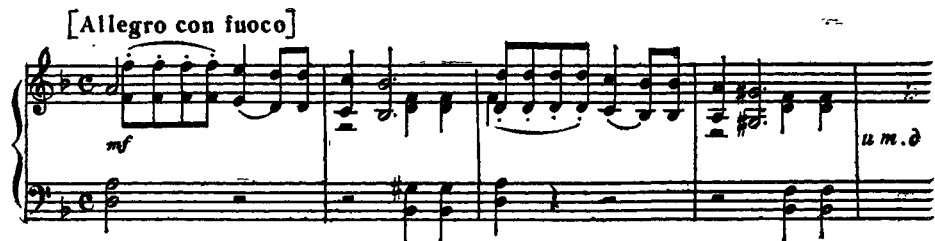


Изменение, внесенное в народную тему, придало ей энергичный и внутренне напряженный характер. Вариации выполнены в характерной индивидуальной манере Чайковского. Композитор то приближается к подлиннику, то свободно отходит от него. Не все современники поняли сразу роль, которую играет разработка народной темы в драматургии финала. Сравнивая финал Четвертой симфонии со знаменитыми вариациями на песню «Журавель» во Второй симфонии, С. И. Танеев отдал предпочтение более раннему сочинению. Вариации финала Четвертой показались ему малоинтересными и малоинтересными в смысле колорита¹²¹. Ошибка эта произошла оттого, что, не вникнув сразу в содержание симфонии, он хотел видеть в вариациях на народную тему блестящую оркестрово-колоритную разработку. Но центр тяжести для Чайковского лежал не в колоритном освещении народной мелодии, а в постепенном превращении ее в драматический образ. Четыре вариации экспозиционного цикла показывают процесс постепенного усиления стихийного начала от первой («гобойной») вариации до четвертой (где тему играют тромбоны под неистовый «разгул» бурных пассажей струнных и деревянных). Пятая вариация вносит контраст. Это — изящная скерцозная обработка темы с контрапунктами струнных, играющих стаккато. После блеснувшей на миг обаятельно светлой улыбки тревожно звучат отдельные интонации песни, переходящие из голоса в голос. Это уже не варьирование, а разработка. Здесь и каноническая имитация, и увеличение первого мотива, и изменение его ритмики, резкие возгласы валторн и т. п.

Однако напряженное нагнетание драматизма не приводит еще к кульминации, а снимается бурными пассажами; они готовят репризу темы-рефрена. Но внутреннее изменение образа скоро сказывается. После торжествующего мощного проведения tutti темы-рефрена наступает новая стадия развития темы песни — реприза вариационного цикла. Она в какой-то мере подготовлена драматическим изменением заключительного построения темы-рефрена и выступает как его результат. Теперь в цикле только три вариации. Музыка совершенно меняется по характеру и настроению: исчезают энергия и сила. В выразительном тембре скрипок возникает надлом-

¹²¹ П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 32.

ленный, печально элегический вариант темы «Березы». Мелодия нисходит от терции ре минора к VI ступени и застывает недоуменным вопросом на IV высокой. Она теперь похожа не столько на народную песню, сколько на будущую тему арии «Что день грядущий мне готовит?» из оперы «Евгений Онегин». Вопросительно-грустные интонации мелодии, идущей почти без сопровождения (лишь в момент продленных звуков мерно звучат аккорды), придают индивидуализированный оттенок образу:



В третьей вариации наступает просветление, словно луч надежды мелькнул в душе человека; теплым приветом веет от нового, мажорного, варианта мелодии «Березы». Но так же, как в первом вариационном цикле, после скерцозной вариации наступила драматическая разработка, за этой светлой мажорной вариацией следует еще более драматичный этап развития инструментальной драмы. Тема «Березы» перерождается в характерный для Чайковского мотив стона (III—II—I). Этот мотив передается из регистра в регистр, от одной группы к другой. Гармонизация подчеркивает трагическую направленность развития. Мотив «Березы» звучит грозно, фатально. Чувствуется, что развитие ведет к генеральной кульминации драмы. И вот она наступает! Снова звучит тема интродукции, образ грозного фатума, «Дамоклова меча». Она проходит здесь почти так же, как в начале симфонии, и ощущается как отодвинутая реприза интродукции, грандиозная тематическая арка. Здесь сходятся начало и конец произведения. Драма человека, казалось бы, возвращается к исходной точке, магический круг замыкается, порыв к счастью поникает перед непреодолимым препятствием.

Но кода симфонии все же снимает это драматическое противоречие. После скорбного инструментального речитатива и долгой паузы как бы издалека звучит веселый плясовой напев из темы-рефрена, он ширится и растет, и вскоре могучая волна народной жизни сметает впечатление грозной непобедимости «Дамоклова меча» и утверждает победу светлого начала. Кода финала написана с исключительным блеском, доходящим до подлинной оркестровой виртуозности. Легкость, подвижность сочетаются здесь с грандиозностью и силой.

Итак, первая многоактная инструментальная драма Чайковского оканчивается оптимистически. Трагические противоречия действительности побеждены волей к жизни, твердой верой в народ, оплот силы и бодрости.

Сложное многоплановое содержание Четвертой симфонии выражено в идеально отработанной органичной форме, в которой все части соотносятся целому и драматургия цикла связана с драматургией каждой части.

Как уже говорилось, тематическая арка между интродукцией и кодой симфонии (появление темы фатума перед кодой) скрепляет и объединяет весь цикл. Сближение первой части симфонии и ее финала неслучайно. Этот художественно-драматургический прием раскрывает в обобщенном плане основную идею симфонии — личность и народ. Но, кроме того, Чайковский применил и другие средства объединения цикла: интонационное родство тематического материала всех частей симфонии, общий тональный план и особые принципы инструментовки.

Интонационное единство тематизма симфонии имеет истоком тему интродукции и главную партию первой части. Это — наиболее важные для всего последующего развития цикла образы, основные «силы» симфонического действия. Темы последующих частей в большинстве родственны одним или другим мотивам, входящим в состав этих тем.

Из характернейшего мотива темы интродукции развивается важнейший интонационный элемент главной партии; из него же впоследствии вырастает новая тема в коде в мажорном и в минорном вариантах:



Тема главной партии стала истоком целого ряда музыкальных образов первой части (а также и других частей): промежуточной темы, контрапунктирующего мотива в си-мажорном разделе побочной партии:



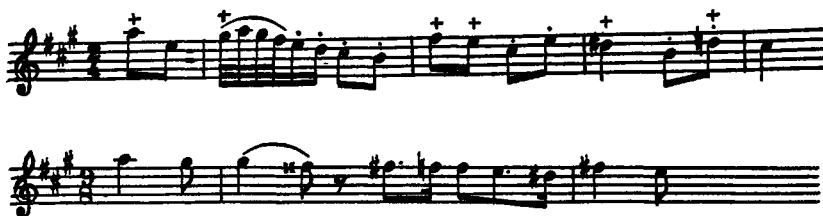
Основной мотив разработочной части главной партии, родившийся от ее первоначального вида, является зерном каденции, вводящей в эпизод разработки, и самого эпизода:



Мажорный вариант темы главной партии послужил основой темы средней части *Andantino*, главной темы скерцо, трио скерцо (эпизода «военной процессии»), а также темы-рефрена в финале:



Более опосредственные связи можно отметить между темой главной партии и трио скерцо:



Тема песни «Во поле береза стояла» родственна второй теме Andantino:



Безусловную общность можно обнаружить во всех трех темах побочной партии, причем третья из них в своем развитии сближается также и с главной партией:



Приведенные примеры глубоких интонационных связей тематизма симфонического цикла при различном, а иногда и противоположном образном содержании свидетельствуют о замечательном мастерстве Чайковского, проявившемся в создании развернутой формы, в которой контрастное и родственное едино.

Тональный план и модуляционный движение в симфонии — второе могучее средство объединения всех компонентов в одно целое. Сравнительная простота соотношения тональностей частей цикла, объединенных фа мажором, компенсируется сложностью внутреннего тонального плана каждой части. Попутно с тематическим анализом первой части говорилось о сложном, обостренном сопоставлении тональностей фа минор и ля минор в экспозиции главной партии, о конфликтном сопоставлении фа минора с ре минором, о противопоставлении ля-бемоль минора и фа минора и т. п. Композитор широко пользуется в первой части возможностями мажоро-минорной системы, по которой ля-бемоль минор, одноименный ля-бемоль мажору (параллели фа минора), может войти в круг фа минора. То же можно сказать и о ре миноре, параллельном фа мажору. Благодаря этому внутри части образуются одновременно тональная контрастность и единство системы тональных связей. В коду введена новая тональность ре-бемоль мажор, светло звучащая по отношению к главной; этим как бы углубляется любимая каденция Чайковского, типичная для драматических моментов: VI—I.

Andantino написано в си-бемоль миноре — тональности, субдоминантовой по отношению к главной тональности цикла. Средний эпизод идет в главной мажорной тональности, которая переключается с фа мажором репризы побочной партии первой части. Тональный план скерцо использует большетерцовые мажорные сопоставления фа — ля — ре-бемоль, часто встречающиеся в музыке XIX в. В финале острота содержания связана не столько с сопоставлениями главных тональностей отдельных разделов, сколько с самим гармоническим развитием музыки. Следует особо подчеркнуть остроту некоторых моментов, например в развитии темы-рефрена. Ход в низких голосах оркестра, а также аккорды в других голосах сопоставляют ля мажор, ля-бемоль минор, до-диез минор и приводят к лейтгармонии симфонии — двойной доминанте с увеличенной секстой. Мы уже писали о принципе гармонических смен при общем протянутом звуке ля бемоль в начале интродукции. В конце Allegro перед последним проведением главной партии использован этот же гармонический эффект; он служит как бы гармонической репризой интродукции, а полная реприза темы «Дамоклова меча» находится в финале перед кодой.

Можно привести еще ряд примеров экспрессивной и развивающей роли гармонии и единства гармонического движения в симфонии, но и сказанного достаточно для доказательства объединяющей функции гармонического языка в целом.

Замечательный мастер колоритной оркестровки в жанровых эпизодах и выразительной в лирических, Чайковский показал себя подлинным драматургом в распределении и использовании тембров в Четвертой симфонии. Тенденция к персонификации тембров, к лейттембровой драматургии ясно выступала в его программных сочинениях, написанных ранее. Она подготовила драматический оркестр Четвертой симфонии. Большую роль в процессе постепенного становления экспрессивного оркестрового стиля сыграли симфонизация оперы, тембровые характеристики образов героев опер и балета, обогащение выразительности сцен при помощи тембровой драматургии.

В Четвертой симфонии контраст оркестровых групп и противопоставлений регистров оркестра выступают в качестве средства создания развивающейся инструментальной драмы. Тембр труб и тромбонов олицетворяет образ грозного начала, тревоги, бедствия; образ человека с его страданиями, тоской, душевными метаниями, чувствами и стремлениями связан с тембром струнных инструментов, наиболее теплым, живым и гибким из голосов оркестра. Значение деревянных духовых в партитуре широко и многозначно. Они часто используются композитором в лирических эпизодах и особенно в предкульминационных моментах. Нежно-матовый тембр кларнета в среднем регистре создает настроение тихой затаенной грусти (первая тема побочной партии *Allegro*). В начале *Andantino* тембр гобоя способствует настроению пасторальной элегичности.

В Четвертой симфонии большое значение имеют подвижные оркестровые tutti с постепенным усилением или ослаблением звучности. Так, первая экспозиция образа народа в финале производит впечатление колоссальной силы и мощи, во многом благодаря оркестровому tutti; то же можно сказать и о коде финала и других моментах.

Фактура оркестровой ткани Четвертой симфонии по-новому развивает основной принцип Чайковского-симфониста — богатство самостоятельных мелодических линий в общей звучности, т. е. оркестровую полифонию. Многие эпизоды первой части и финала — замечательные примеры оркестровой полифонии, взаимодействия живых, самостоятельных голосов. Драматическое содержание симфонии вызвало в некоторых моментах одновременное проведение контрастных образов и тем. Ярким примером может служить генеральная кульминация разработки первой части.

Новое глубокое и многогранное содержание и драматический характер идейно-художественной концепции Четвертой симфонии вызвали и новые средства выразительности, новые принципы формообразования, мелодикоритмической, гармонической и тембровой драматургии.

Четвертая симфония — новый этап в развитии проблемы народности в творчестве Чайковского. В операх «Воевода», «Опричник», «Кузнец Вакула» образ народа занимает значительное место, хотя играет различную роль в драматургии. Массовые сцены этих произведений, в музыке которых такое существенное значение имеет народнопесенный тематизм, выполняют особое назначение в драматургии: Чайковский изображает среду, в которой действуют его лирические герои. Музыкальное единство обрисовки героев и народа подчеркивает органичность связи героев с породившей их средой. В особенности эти связи ясно выступают в «Кузнеце Вакуле».

В симфоническом творчестве Чайковского 60—70-х годов тема народа занимает более важное место, чем в опере. Начиная с Первой симфонии, в симфонических сочинениях 70-х годов композитор часто обращается к образу народа, народного праздника (исключая программные фантазии). Проблема личного и общего, личности и народа, в различной степени отраженная, — главная в его инструментальной музыке этого времени. Взаимоотношение лирического и народножанрового начал в симфонической музыке является главным вопросом идейно-художественного содержания симфонических произведений. Однако до Четвертой симфонии проблема эта ставится в лирическом плане. Даже в таких сочинениях, как фортепьянный концерт или Третья симфония, взаимопроникновение лирического начала и поэтизации быта не воплощается в драматическую концепцию, несмотря на драматизм ряда эпизодов.

Впервые у Чайковского проблема поисков путей в жизни раскрывается как драматическая концепция только в Четвертой симфонии. Тема народа играет в концепции симфонии важную роль, образ народа во многом определяет развитие ее драматургии.

В связи с этим меняется трактовка лирического и жанрового. Народное начало не только выражает национальный характер музыки, не только конкретизирует образ в этнографическом плане, но служит фактором развития драматургии психологической драмы. Отсюда новое отношение к народнопесенной теме, драматическая разработка этого образа в финале.

Если Глинка, говоря словами Одоевского, «возвысил народный напев до трагедии», то Чайковский углубил метод Глинки и развил его, используя народную мелодию как средство раскрытия психологической драмы¹²².

Четвертая симфония явилась новым этапом развития творческого реалистического метода Чайковского. Еще Ларош проникательно подметил одну особенность музыки симфонии: «Главное, что меня поражает в новой парти-

¹²² Интересно отметить, что на Западе Четвертую симфонию считают самой «русской» из симфоний Чайковского. И это мнение образовалось не только благодаря использованию подлинной народной песни в финале, но и вследствие «неистового» характера музыки. Немецкий музыковед Рихард Штейн, автор монографии о Чайковском, пишет о Четвертой симфонии: «В Четвертой симфонии обнаруживается более, чем в других, русский национальный характер с его двумя крайностями: мягкой, полной тоски и беззащитности меланхолии и диким, шумным разгулом. Поэтому мы называем ее в противоположность пятой, „романтической“ и шестой, „патетической“ — „русской“ симфонией» (см. R. Stei n. Tschaikowsky. Stuttgart, 1927, S. 331—332).

туре,— писал он в рецензии на первое петербургское исполнение,— это намерение автора захватить гораздо более широкую область, чем обыкновенная симфоническая, освободиться, если так можно выразиться, от официального „высокого слога“, которым пишут симфонические композиторы»¹²³. Этими словами Ларош подчеркнул реалистический характер Четвертой симфонии. Она написана простым музыкальным языком, в ней нет «высокого слога», нет преувеличенного романтического пафоса; но в ней много силы и искренности, в ней выражено человеческое чувство. Возвышенное проявляется в простом, в обыденном раскрыты трагические жизненные противоречия.

Субъективные переживания автора, отразившиеся в музыкальных образах, стали основой объективно-реалистической концепции, раскрывающей психику русской интеллигенции 70-х годов. То, что Чайковский показал драматическую сторону в повседневной жизни человека своего времени и выразил ее в музыкально-обобщенных образах симфонии с такой силой чувства, страстностью, с такой глубокой искренностью, свидетельствует, что он вступил на новый этап пути художника-реалиста.

Произведение, непосредственно последовавшее за Четвертой симфонией — опера «Евгений Онегин», показательно для нового этапа развития реалистического метода Чайковского в области оперного творчества.

„Евгений Онегин“

«Если была когда-нибудь написана музыка с искренним увлечением, с любовью к сюжету и к действующим лицам оного, то это музыка к „Онегину“. Я таил 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».

(ЧАЙКОВСКИЙ. *Письмо к Танцеву*)

Последнее произведение Чайковского, написанное в Москве,— опера «Евгений Онегин» — одно из самых вдохновенных и прекрасных его творений. Эта опера, названная автором «лирическими сценами по Пушкину», явилась одновременно гениальным завершением всего предшествующего периода творчества и началом нового этапа композиторского пути Чайковского. Она ознаменовала поворот к оперному реализму, понимаемому как воплощение в музыке жизненных коллизий без приподнятости и необычности романтического искусства, как раскрытие психологической драмы, развертывающейся в повседневной жизни. В этом отношении опера «Евгений Онегин» родственна Четвертой симфонии.

Выбор сюжета «Евгения Онегина» связан с поводом случайным; однако он завершил долгие творческие поиски композитора. Замысел оперы относится к середине мая 1877 г., когда Чайковский только что закончил сочи-

¹²³ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 151.

нение Четвертой симфонии. Как уже говорилось, он отверг в это время целый ряд оперных сюжетов, аргументируя свой отказ рядом соображений, среди которых ясно пробивается стремление освободиться от «царей, цариц, народных бунтов, битв, маршей, словом, всего, что составляет атрибут *Grand'opéra*»¹²⁴. Желание создать «интимную, но сильную драму» подготовило благодатную почву, на которую упало зерно — мысль об «Евгении Онегине».

Сюжет романа Пушкина был подсказан композитору певицей Е. А. Лавровской. Чайковский в письме к брату Модесту Ильичу подробно описывает свою реакцию на это предложение: «Мысль эта показалась мне дикой, и я ничего не отвечал. Потом, обедая в трактире один, я вспомнил об *Онегине*, задумался, потом начал находить мысль Лавровской возможной, потом увлекся и к концу обеда решился. Тотчас побежал отыскивать *Пушкина*. С трудом нашел, отправился домой, перечел с восторгом и провел совершенно бессонную ночь, результатом которой был *сценарий* прелестной оперы с текстом Пушкина»¹²⁵.

Композитор обратился за помощью к литератору К. С. Шиловскому, но многое в либретто написано им самим. В личной библиотеке Чайковского в Доме-музее в Клину хранится том сочинений Пушкина, над которым работал композитор. На многих страницах книги остались карандашные пометки Чайковского: зачеркнутые слова и строки, подчеркивание особо важных для характеристики героев слов.

Начался необычайно интенсивный, вдохновенный процесс создания музыки. Чтобы никто не мешал ему полностью отдаться творчеству, композитор в конце мая уехал из Москвы в имение Шиловского Глебово, расположенное в замечательно красивой местности Звенигородского уезда. Чайковский начал писать оперу со второй картины, но уже к 15 июня был готов в эскизах весь первый акт из трех картин. До 5 июля он работал над вторым актом, после чего наступил почти двухмесячный перерыв в связи с женитьбой композитора. В конце августа в Каменке он снова взялся за оперу, написал большую часть пятой картины и оркестровал первую картину I акта, а также сделал клавираусдуг написанного.

Оставшуюся часть оперы Чайковский сочинил за границей после выздоровления от нервного заболевания. Возможно, что некоторые эскизы последнего действия были подготовлены еще в Глебове¹²⁶. Оркестровка оперы шла параллельно с ее сочинением после окончания Четвертой симфонии. Из письма к брату А. И. Чайковскому известно, что сцена дуэли, например, была закончена 16 (28) января 1878 г.¹²⁷ 30 января (11 февраля) Чайков-

¹²⁴ П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 24.

¹²⁵ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 135.

¹²⁶ Об этом свидетельствует, например, такая фраза в письме к А. И. Чайковскому от 5 (17) января 1878 г.: «...очень много сделал и, между прочим, в полтора часа счинструментировал любимую твою арию „Любви все возрасты покорны!“» (см. П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 140). Так как А. И. Чайковский расстался с братом до того, как композитор смог работать после болезни, то, следовательно, ария, которую знал и любил Анатолий Ильич, была сочинена еще до заболевания Чайковского.

¹²⁷ П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 143.

ский сообщает Н. Г. Рубинштейну: «Я кончил оперу совершенно. Теперь только переписываю либретто и, как только все будет готово, отправлю в Москву»¹²⁸.

В процессе работы над оперой Чайковский довольно много писал близким о своем новом произведении. Лейтмотив писем — страстная влюбленность в текст Пушкина и необычайная увлеченность сочинением музыки. В письме к Модесту Ильичу, в котором композитор сообщает о своем решении писать оперу по роману Пушкина, читаем: «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...»¹²⁹. В письме от 9 июня Чайковский пишет: «Пусть моя опера будет несценична, пусть в ней мало действия, но я влюблен в образ Татьяны, я очарован стихами Пушкина и пишу на них музыку потому, потому что меня к этому тянет. Я совершенно погрузился в сочинение оперы»¹³⁰.

Сознание новаторского характера своей оперы у Чайковского соединялось с уверенностью в ее неуспехе на сцене. В письме к Н. Ф. фон Мекк он как бы заранее успокаивал себя: «...мне кажется, что она (опера.— Н. Т.) осуждена на неуспех и на невнимание массы публики. Содержание очень бесхитростно, сценических эффектов никаких, музыка, лишенная блеска и трескучей эффектности... Я... писал „Онегину“, не задаваясь никакими посторонними целями. Но 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 далеких от трагичности, от театральности, обыденных, простых, общечеловеческих чувствований, могут (я надеюсь) остаться довольны моей оперой»¹³¹.

Убежденность в том, что публика, посещающая оперный театр и привыкшая к романтической опере, не поймет «Онегину», заставила Чайковского обратиться к Юргенсону с просьбой издать оперу до ее постановки. Письмо композитора к Юргенсону от 4 (16) февраля 1878 г. содержит очень интересное высказывание: «Опера эта, мне кажется, скорее будет иметь успех в домах и, пожалуй, на концертных эстрадах, чем на большой сцене... Успех этой оперы должен начаться снизу, а не сверху. Т. е. не театр сделает ее известной публике, а, напротив, публика, мало-по-малу познакомившись с нею, может полюбить ее, и тогда театр поставит оперу, чтобы удовлетворить потребность публики»¹³².

Еще до окончания партитуры «Онегину» композитор написал письмо Н. Г. Рубинштейну и просил его поставить оперу в консерватории. Чайковского пугала мысль, что его «лирические сцены», проникнутые поэзией

¹²⁸ «История русской музыки в исследованиях и материалах», т. I, стр. 177.

¹²⁹ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 136.

¹³⁰ Там же, стр. 122.

¹³¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 44—45.

¹³² П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. I, М., 1938, стр. 32.

юных чувств и тонких настроений, попадут на казенную сцену императорского театра. «Как опошлится прелестная картинка Пушкина, когда она перенесется на сцену с ее рутинной и бестолковыми традициями», — писал композитор Н. Ф. фон Мекк в конце 1877 г.¹³³

Друзья и товарищи Чайковского по консерватории, ознакомившись с первыми картинами новой оперы, пришли в восторг. «Впечатление получилось огромное, — вспоминает Н. Д. Кашкин, — какое-то захватывающее дух»¹³⁴. Однако С. И. Танеев со свойственной ему откровенностью, хотя и очень хвалил музыку, недоумевал по поводу отсутствия действия в первой картине. Его письмо вызвало страстный ответ Чайковского, резко возражавшего против установившейся схемы драматургии романтической оперы и против обязательности сценических эффектов.

В начале 1878 г. в оперном классе консерватории начали разучивать I акт «Онегина». Но подготовка оперы затянулась. Большую трудность для исполнителей-учеников составил новаторский характер музыки и драматургии «Онегина». В декабре 1878 г. были подготовлены четыре картины оперы. Ларош, посетивший генеральную репетицию спектакля оперного класса, написал статью о новой опере Чайковского и дал высокую оценку «Онегину». Несмотря на то, что в этой статье содержатся ошибочные суждения, основная ее мысль пронизательна: «ценитель поэзии, знаток русского национального элемента найдет в этой партитуре жизненную правду и прекрасные бытовые черты, в то время как хороший певец, понятия не имеющий о Пушкине, с любовью разучит партию из новой оперы, ценя в ней средство выказать свои артистические данные». Ларош правильно подчеркнул слияние в «Онегине» правдивости, новаторства музыки с красотой и выразительностью вокальных партий¹³⁵.

Премьера оперы была назначена на март 1879 г. Спектакль состоялся 17 марта в помещении Малого театра. На представлении присутствовала вся образованная часть московского общества и так называемая «светская» публика. Роли исполняли ученики: М. Климентова (Татьяна), А. Левицкая (Ольга), М. Рейнер (Ларина), Э. Коншина (няня), С. Гилев (Евгений), М. Медведев (Ленский), В. Махалов (Гремин и Ротный), Д. В. Тархов (Трике), Д. М. Тархов (Зарецкий). Хор и оркестр были составлены из учеников консерватории¹³⁶, дирижировал Н. Г. Рубинштейн, который подготовил оперу к исполнению с помощью С. И. Танеева. Декорации для спектакля частично были подобраны из фондов Большого театра, частично заново написаны К. Ф. Вальцем. Костюмы, выполненные с учетом стиля двадцатых годов, были сделаны по заказу Н. Г. Рубинштейна и И. В. Самарина на средства Русского музыкального общества.

Накануне премьеры, 16 марта, состоялась генеральная репетиция. Чайковский приехал в Москву непосредственно перед самым ее началом и вошел в зал театра уже после того, как опера началась. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 19 марта 1879 г., описывая свои впечатления от спектакля, композитор

¹³³ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 124.

¹³⁴ Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 132.

¹³⁵ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 140.

¹³⁶ В оркестре приняли участие также преподаватели консерватории.

сообщает: «Приехал я в Москву перед самым началом репетиции. Она происходила при костюмах и полном освещении сцены, но зала не была освещена. Это дало мне возможность сесть в темном уголку и без всякой дозуки прослушать свою оперу. Я ощутил большое удовольствие. Исполнение в общем было очень удовлетворительное. Хор и оркестр исполняли свое дело прекрасно. Солисты, разумеется, оставляли желать весьма многого... Эти часы, проведенные мною в темном уголке театра, были единственными приятными из всего моего пребывания в Москве»¹³⁷.

Далее Чайковский описывает чествование, которое устроили ему товарищи по консерватории перед спектаклем в день премьеры, и само первое представление. По мнению композитора, «Онегин» на репетиции шел «бесконечно лучше, чем на спектакле». Композитор радовался впечатлению, которое новая опера производила на его товарищей. «Николай Григорьевич, — пишет он, — который очень скуп на похвалы, сказал мне, что он *влюблен* в эту музыку. *Танеев* после первого акта хотел мне выразить сочувствие, но вместо того разрыдался... Вообще все без исключения выражали мне свою любовь к „Онегину“ с такой силой и искренностью, что я был радостно удивлен этим»¹³⁸.

Мнения современников, отметивших этот знаменательный день, расходятся в вопросе — имела ли опера успех у публики. М. И. Чайковский пишет, что «все первые представления „Евгения Онегина“ сопровождались сравнительно слабыми аплодисментами», и склонен считать, что опера не имела успеха у публики¹³⁹. Он объясняет это, во-первых, недостаточно хорошим исполнением молодых учеников консерватории, во-вторых, необычностью спектакля, столь близкого к современности, и, в-третьих, тем, что публика была шокирована «вольным обращением» с Пушкиным. Действительно, в первых спектаклях опера заканчивалась не уходом Татьяны от Онегина, но любовными объятиями героев, прерываемыми появлением князя Грешина. Это отклонение от романа вызвало протест публики. В следующих постановках Чайковский исправил конец оперы по Пушкину.

Н. Д. Кашкин пишет о «полууспехе» первого представления «Онегина»: «Затрудняюсь сказать, имел ли „Евгений Онегин“ большой успех на первый раз. Кажется, вполне решающего успеха не было», — пишет он, объясняя это тем, что «при всей ясности музыка эта, особенно в лучших ее частях, не может сразу быть понятой малообразованными в музыкальном отношении любителями, составлявшими главный контингент слушателей. С другой стороны, не совсем довольны были почитатели Пушкина... потому что оценить достоинств музыки они не могли, а заметить отступления от Пушкина, хотя и весьма немногие, было совершенно в пределах их компетенции»¹⁴⁰.

Иначе свидетельствует Г. Ларош, специально приехавший из Петербурга на премьеру и написавший большую статью о новой опере в «Московских

¹³⁷ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 83.

¹³⁸ Там же, стр. 84.

¹³⁹ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. II, стр. 281

¹⁴⁰ Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 142.

ведомостях» от 22 марта 1879 г. Разобрав достоинства и недостатки оперы, тактично остановившись на вопросе отступления от Пушкина, Ларош пишет о впечатлении публики: «Сочувствие публики, вообще очень горячее и единодушное, делилось между композитором, удостоенным многократных вызовов, и исполнителями. Порой можно было забыть, что имеем дело с учениками Консерватории, и принять певцов и оркестр за готовых артистов. Особенной похвалы достоин общий ансамбль, то дружное одушевление и та нередко поразительная отчетливость, с которыми спелись и сыгрались молодые таланты. Нечего и говорить о том, что в дирижерстве на каждом шагу чувствовалась мощная рука и живой, чуткий темперамент г. Николая Рубинштейна»¹⁴¹.

Остальная пресса не заслуживает серьезного внимания. Перечитывая статьи, написанные после спектаклей «Онегина» музыкально малограмотными критиками, легко заметить один «лейтмотив» — возмущение отходом композитора от традиционного оперного стиля. Один из критиков пишет, например: «Действующим лицам некогда петь, а речитатив почти всегда усыпляющим образом действует на публику. ...Обидно слушать, как Татьяна читает свое письмо, а Трике с чувством поет...». В другой статье читаем: «Реализм еще раз сослужил плохую службу искусству вообще и самому композитору в частности... И какую, в самом деле, музыку можно написать на такие слова: „Здравствуйте, как Ваше здоровье?“»¹⁴².

И только лишь критик О. Левенсон пророчески заметил: «Произведение г. Чайковского, несмотря на отсутствие драматической жизни, сделается, вероятно, одной из популярнейших пьес нашего оперного репертуара благодаря национальному сюжету и прелестной музыке»¹⁴³.

Но публике опера все же пришлась по душе. Свидетельством большой заинтересованности новой оперой является то, что клавираусдуг, выпущенный Юргенсоном, разошелся в баснословно быстрый срок. Осуществлялось предположение Чайковского. Кружки любителей разучивали «Онегина» и ставили его в домашних спектаклях¹⁴⁴. Молва о талантливости новой оперы заставила заинтересоваться ею императорский театр.

Первое представление «Евгения Онегина» на сцене Большого театра состоялось 11 января 1881 г., в бенефисный спектакль главного дирижера Э. Бевиньяни. Состав исполнителей свидетельствует о большом внимании театра к новой опере. Татьяну пела примадонна А. Верни, Онегина — П. Хохлов, Ленского — Д. Усатов, Ольгу — А. Крутикова, Ларину — М. Юневич, няню — М. Винчи, Гремина — А. Абрамов, Трике — А. Барцал. Опера прошла с огромным успехом. Чайковский присутствовал на этом спектакле и в письме к Н. Ф. фон Мекк от 12 января 1881 г. выразил свои впечатления: «Я выдержал сильный напор самых разнообразных эмоций как на всех предшествующих репетициях, так и в этот вечер. Сначала

¹⁴¹ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 144.

¹⁴² См. сб. «Чайковский на московской сцене», стр. 79, а также «Дни и годы П. И. Чайковского», стр. 211.

¹⁴³ «Дни и годы П. И. Чайковского», стр. 212.

¹⁴⁴ Так, уже в конце февраля 1879 г. «Онегин» был поставлен в Петербурге под рояль кружком любителей в доме Ю. Ф. Абаза.

публика отнеслась к опере очень холодно, но чем дальше, тем более возрастал успех, и кончилось все более чем благополучно. Разумеется, успех оперы сказывается не в первый вечер, а впоследствии, когда определится, насколько она имеет притягательной силы. Но, как бы то ни было, я имею полнейшее основание быть вполне довольным знаками одобрения, которыми был приветствован вчера. Исполнением и постановкой оперы я весьма доволен. Особенно же хороши были: *Онегин* (Хохлов) и *Верни* (Татьяна). Бевиньяни вел оперу очень ловко, и ему я более всех обязан ее вчерашним успехом»¹⁴⁵.

Постановка новой оперы Чайковского на императорской сцене вызвала обширную прессу. Большинство статей и рецензий снова останавливается на пресловутом вопросе воплощения пушкинских героев на сцене и т. п., меньше внимания уделяя самой музыке. В частности, порицаются оба исполнителя главных ролей — Верни и Хохлов, которые якобы не создали на сцене образы, близкие Пушкину. Это обстоятельство доказывает, сколь «литературным», а не «музыкальным» было восприятие большинства рецензентов. Ведь самому композитору больше других понравились именно Верни и Хохлов, стало быть, пели они хорошо и создали музыкально верные образы, удовлетворившие самого творца музыки. Справедливость, впрочем, требует сказать, что в целом музыка Чайковского нравилась многим своим безыскусственным, искренним лиризмом. Однако и теперь, как и в 1879 г. после консерваторского спектакля, новаторский характер оперы почти не был понят. Все же с московской постановки начинается длительная и необыкновенная (по возрастающей любви публики к опере) сценическая жизнь «Евгения Онегина».

В Петербурге «Евгений Онегин» был впервые представлен на сцене 25 апреля 1883 г. музыкально-драматическим кружком любителей. Опера шла со всеми хорами и под оркестр, составленный также из любителей. Музыкальную подготовку осуществил К. К. Зике, который и дирижировал спектаклем, режиссером выступил Н. А. Потехин. Спектакль имел большой успех и вызвал ряд сочувственных рецензий.

Успех «Онегина» и все большая заинтересованность новой оперой Чайковского в широких кругах заставили дирекцию императорских театров подумать: не подойдет ли она петербургскому театру в качестве репертуарного произведения столичной сцены. 19 октября 1884 г. состоялась премьера «Онегина» в петербургском Большом театре. Опера шла под управлением Э. Ф. Направника, роль Татьяны исполняла Э. К. Павловская, Онегина — И. М. Прянишников, Ленского — М. Е. Михайлов, Ольги — М. А. Славина. Композитор в общем остался доволен постановкой и исполнением. Более всего его радовал огромный, триумфальный успех оперы у публики. С этих пор, по словам М. И. Чайковского, петербургская публика «точно помешалась на этой опере и попасть в дни ее представлений в театр стоило невероятных хлопот и усилий»¹⁴⁶. Оценивая художественную ценность постановки, тот же М. И. Чайковский хвалит безусловно только

¹⁴⁵ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 466.

¹⁴⁶ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. II, стр. 672.

IV. Finale.

Allergo confuro.

Handwritten musical score for the IV. Finale, marked *Allergo confuro.* The score is written on multiple staves, including parts for:

- Vicario
- Te I
- Te II
- Cl.
- Cl. in B
- Fag.
- Organo
- Trombe T.
- Trombe Ten.
- Trombe Bass.
- Timp.
- Timpani
- Violoncelli
- Violini
- Viola
- Celli
- Contrabasso

The notation includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings. The bottom of the page features the signature *Allergo confuro.* and the number 160.



Л. В. Собинов в роли Ленского.
Рис. П. Бенделя. 1939 г.

Э. Ф. Направника. «Никогда еще,— пишет он,— сложная партитура этой оперы не была передаваема так законченно и совершенно в подробностях и в целом». Певцы же, исполнявшие главные роли, хорошо пели и играли, но М. И. Чайковский затруднился назвать их исполнение безупречным. «Впоследствии,— пишет он,— петербургская публика видала куда более совершенных Татьян, Онегиных, Ленских, куда более тщательную и роскошную постановку»¹⁴⁷.

Петербургская постановка «Евгения Онегина», особенно со следующего сезона, когда Чайковский по настоятельной просьбе директора театров И. А. Всеволожского написал для шестой картины (бал в Петербурге) экосез (он заменил им хор гостей, сплетничающих об Онегине), положила начало интерпретации интимной лирической оперы, где все внимание должно быть устремлено на внутреннюю психологическую драму, в духе *Grand'opéra*. Отсюда пошла до сих пор еще не изжитая тенденция превращать дом небогатой помещицы Лариной в роскошное палаццо, скромную светлицу Татьяны — в высокую комнату с балконом и колоннами, провинциальный бал — в нарядно обставленный праздник и т. п.

Пресса, освещавшая петербургскую премьеру, пожалуй, в целом оказалась недоброжелательной по отношению к Чайковскому. Статьи К. Галлера («С.-Петербургские ведомости»), П. Макарова («Биржевые ведомости»), Н. Соловьева («Новости») и других критиков отдают должное Чайковскому-симфонисту, но отказывают ему в даровании оперного композитора. Новаторский стиль оперы не понят ими. Наиболее критической явилась статья Цезаря Кюи, в которой член «могучей кучки» называет «Евгения Онегина» произведением «мертворожденным, безусловно несостоятельным и слабым», а музыку в целом — «тоскливо-однообразной»¹⁴⁸.

Нельзя сказать, что все эти отзывы не произвели никакого впечатления на композитора, однако сознание небывалого, массового успеха его любимого произведения позволило ему отнестись к ним более легко и спокойно. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 18 ноября 1884 г. Чайковский, сообщая о все возрастающем успехе «Онегина», пишет: «Из двух зол: *нелюбовь публики* или *нелюбовь прессы* — я, конечно, предпочитаю последнее, но часто недоумеваю, почему эти господа так меня не любят и почему с тех пор, как не пишет Ларош, я не встречаю о себе сочувственных отзывов в печати»¹⁴⁹.

Еще до петербургской премьеры «Евгений Онегин» был поставлен на тифлисской сцене (8 февраля 1883 г.). Вскоре опера пошла в Харькове, Киеве, Казани и других городах. В 1888 г. состоялась первая зарубежная постановка «Евгения Онегина». Опера была представлена в Пражском театре под управлением автора 24 ноября (6 декабря). Чайковский был в восторге от исполнительницы главной роли Б. Форстер-Лаутерер, создавшей пленительно-поэтичный образ Татьяны. «Татьяна такая,— писал он в одном из писем,— о какой я никогда и мечтать не мог. Овации были невероятные, и кажется, что опера понравилась»¹⁵⁰.

¹⁴⁷ М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. II, стр. 667.

¹⁴⁸ «Неделя», 4 ноября 1884 г.

¹⁴⁹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 325.

¹⁵⁰ П. И. Чайковский. Письма к близким стр. 411.

В начале 90-х годов «Евгений Онегин» появился и на немецкой сцене¹⁵¹. Его отлично поставил в Гамбургском оперном театре молодой Густав Малер, о котором Чайковский писал: «...здесь капельмейстер не какой-нибудь средней руки, а просто *гениальный*. Вчера я слышал под его управлением *удивительнейшее* представление „Тангейзера“. Певцы, оркестр, Поллини, режиссеры, капельмейстер (фамилия его *Малер*) — все влюблены в „Евгения Онегина“... Певица, исполняющая *Татьяну*, очень симпатична»¹⁵².

В конце XIX и начале XX в. «Евгений Онегин» был поставлен и на других зарубежных сценах. В России эта опера продолжала оставаться самой любимой и популярной. Но только после Октября гениальное произведение сделалось поистине всенародным достоянием. В настоящее время опера идет на всех сценах Советского Союза, исполняется на разных языках народов СССР. За рубежом, в странах Европы, Америки, Азии и Австралии «Евгений Онегин» также стал одной из самых репертуарных опер. Музыка оперы Чайковского теперь всемирно известна. Многие лучшие исполнители мира показали себя отличными, талантливыми интерпретаторами ролей Татьяны, Ленского, Онегина. В истории же русского оперного исполнительства эта опера сыграла настолько важную роль в развитии национальной оперно-исполнительской культуры, что эта тема может послужить основой отдельной большой книги¹⁵³.

«Евгений Онегин» — наиболее совершенное воплощение оперной эстетики Чайковского этих лет, произведение, подытожившее большой период его творческой работы в Москве. Создав «Онегина», Чайковский поднялся на высоты подлинного мастерства. Это — новый этап развития лирического оперного творчества, основанного на новых принципах музыкальной драматургии. Важную роль в успехе Чайковского сыграли сюжет и тема.

Создав в Четвертой симфонии новаторское реалистическое произведение инструментальной музыки с образами и языком современности, без романтического пафоса, Чайковский сознательно поставил в качестве неотложной художественной задачи создание оперы на современный сюжет. Его уже не удовлетворяли легендарные или исторические либретто; стремясь к психологической музыкальной драме, он понял, что эта проблема связана с вопросом воплощения в музыке образов современной жизни.

Чайковский проявил большую смелость, обратившись к роману Пушкина «Евгений Онегин». Выбор сюжета, столь близкого современности, противоречил давно установившимся оперным традициям, которых не нарушали даже весьма революционно настроенные молодые петербургские компо-

¹⁵¹ Этот спектакль состоялся 7(19) января 1892 г. под управлением Г. Малера. Роли исполняли: Онегина — Эйгорн, Ленского — Кронбергер, Татьяна — Беттаг, Ольги — Польна, няни — Вейнер, Лариной — Тома, Гремينا — Виганд, Трике — Вейдман.

¹⁵² П. И. Чайковский. Письма к близким, стр. 506.

¹⁵³ См. И. Нестьев и Б. Ярустовский. Сценическая история «Евгения Онегина». Сб. «Чайковский и театр», М., 1940; Г. Крист. Работа Станиславского в оперном театре. М., «Искусство», 1952; С. Н. Дурыйлин. П. А. Хохлов. М.—Л., 1947; Ив. Ремизов. Леонид Витальевич Собинов. М., 1960.

зиторы. Во всей современной Чайковскому оперной литературе только два произведения — «Травиата» Верди и «Кармен» Бизе — были написаны на сюжеты, в которых непосредственно отражалась современная жизнь. И оба эти произведения при первом представлении провалились, в чем немалую роль сыграло именно изображение современной жизни! Но это не испугало, а скорее привлекло Чайковского, высоко ценившего обе оперы, в особенности «Кармен». Одним из свойств идеальной лирической оперы для Чайковского была возможность передать в музыке чувства, мысли и страсти своих современников так, как они есть. Ведь именно по поводу «Онегина» композитор изложил соображения, чрезвычайно важные для его оперной эстетики (в письме к С. И. Танееву): «...мне нужны люди, а не куклы; я охотно примусь за всякую оперу, где хотя и без сильных и неожиданных эффектов, но существа, подобные мне, испытывают ощущения, мною тоже испытанные и понимаемые... Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое»¹⁵⁴.

В свое время Белинский в глубоком и верном анализе романа Пушкина особо подчеркнул его общественный смысл и общезначимость. Его выражение по поводу «Евгения Онегина» — «энциклопедия русской жизни» — послужило своеобразным обобщением признаков истинной народности произведения Пушкина. Подробно охарактеризовав образы трех главных действующих лиц романа — Евгения Онегина, Ленского и Татьяны, Белинский увидел в них характерные типы русских людей эпохи Пушкина¹⁵⁵.

Второй важнейшей особенностью романа Пушкина Белинский считает реализм изображения характеров действующих лиц и картин жизни, столичной и провинциальной¹⁵⁶.

В 70-е годы XIX в. роман Пушкина оставался любимой книгой интеллигенции, несмотря на общественное воздействие новых взглядов на творчество великого поэта, низводящих его. Страстно любил Пушкина и Чайковский, очарованный, по его словам, с детских лет образом Татьяны и тем совершенством, с каким Пушкин раскрыл силу ее любви к Онегину. Относясь критически к распространенным в 60—70 годы взглядам на Пушкина как на поэта прошлой эпохи, «старого литературного кумира, разваливающегося в своей ветхости» (Писарев), Чайковский понимал Пушкина несравненно глубже и правильнее, чем многие его современники. В этом вопросе показателен его спор с Н. Ф. фон Мекк, разделявшей вульгаризаторские воззрения крайних представителей натуральной школы. В одном из писем к композитору она аттестует себя как «сторонницу Писарева», из

¹⁵⁴ П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 23—24.

¹⁵⁵ «В „Онегине“ мы видим поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития». «...в лице Онегина, Ленского и Татьяны Пушкин изобразил русское общество в одном из фазисов его образования, его развития, и с какою истинною, с какою верною, как полно и художественно изобразил он его» (В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII. М., 1955, стр. 432, 502).

¹⁵⁶ «К числу великих заслуг Пушкина принадлежит и то, что он вывел из моды и чудовищ порока и героев добродетели, рисуя вместо них просто людей» (В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 445).

чего Чайковский должен понять ее отношение к Пушкину. В письмах 1883 г. в связи с посещением ее детьми спектакля «Евгений Онегин» в Большом театре Мекк снова пишет о Пушкине, умаляя значение великого поэта. Чайковский в любезной и вежливой форме дает своей корреспондентке отповедь. В письме от 28—30 сентября 1883 г. он глубоко и верно анализирует роман Пушкина и его героев и особенно подчеркивает правдивость и реализм, с которыми поэт изобразил отношения между молодыми героями в «Онегине». Он видит в романе Пушкина глубокую жизненную драму, выраженную просто, без романтических эффектов.

Как чуткий и умный художник Чайковский глубоко чувствовал значительность темы произведения Пушкина, он понимал, что проблемы, поставленные поэтом в романе, не изжили себя, что они могут волновать людей 70-х годов, как волновали современников поэта. Проблемы любви и долга, морали и чести, нравственных законов жизни продолжали оставаться значительными вопросами современности. Одна из тем романа, ставшая основной идеей оперы, — столкновение романтических мечтаний, иллюзий молодых героев, стремящихся к счастью, с традиционным общественным укладом, с обычаями и прозаической действительностью, в особенности занимала Чайковского и казалась ему остро актуальной. Однако во взглядах передовых общественных кругов произошли настолько большие изменения по сравнению с эпохой Пушкина, что композитору пришлось преодолеть немало трудностей. Мы уже писали о том, что первоначально Чайковский закончил оперу вопреки Пушкину не уходом Татьяны, в душе которой чувство высокого нравственного долга превышает любовь к Онегину, но победой чувства любви. Такая трактовка была не случайной, она была порождена новой эпохой, новыми взглядами на нравственность.

В нашем литературоведении неоднократно высказывалась верная мысль об отражении в образе пушкинской Татьяны нравственных качеств жен декабристов, последовавших за своими мужьями в сибирскую ссылку. Высокое гражданское понимание супружеской чести и долга, которым награждал поэт свою героиню в девятой главе романа, бесспорно связано с теми идеальными образами, которые показала ему сама жизнь в лице Марии Раевской-Волконской, Александры Муравьевой и других декабристок. Татьяна как идеал русской женщины с ее цельной и глубокой натурой не могла чувствовать и поступать иначе, чем эти женщины.

Но в 60-е годы жизнь выдвинула на первый план другую идею, другую проблему — свободу женщины в любви, составившую важную часть всего большого «женского вопроса», в свою очередь входившего в растущее общее освободительное движение. Эта проблема нашла, как известно, широкое отражение в русской литературе и публицистике тех лет, в том числе в гениальнейших творениях русской прозы — «Анне Карениной» Л. Н. Толстого, «Идиоте» Достоевского, «Обрыве» Гончарова, уже не говоря о «евангелии новой эпохи» — романе Чернышевского «Что делать?». Такое проявление высокой нравственности во времена Пушкина, как верность нелюбимому, но уважаемому мужу, отказ от разрушения семьи, нежелание пользоваться «украденным» счастьем, стало в 60—70-е годы предметом осуждения передовых кругов общества. Превыше всего возносится право женщины на

свободный выбор в любви, право ее разорвать семейные связи, если прежняя любовь погасла и родилась новая, и т. п. Сам Чайковский непоколебимо был убежден в правоте естественного закона следования велениям сердца. Это достаточно ясно доказывается всеми другими его оперными произведениями, героини которых порывают с семьей ради любви (Мария, Лиза), приносят в жертву любви жизнь (Кума) и т. п. Однако все же, поразмыслив над этим вопросом в связи с «Онегиным», Чайковский в конце концов остался верен Пушкину. И в этом сыграли роль не только пиетет перед великим поэтом, желание точно следовать ему, но и глубокое проникновение в сущность изображаемого характера. Ведь Татьяна в последней главе поэмы, хотя и любит Евгения — ее сердце осталось верным на всю жизнь первому выбору, но отлично сознает, что он далеко не тот идеальный герой, которым казался ей когда-то. Не случайно Пушкин рассказал о посещении Татьяной дома Онегина, чтении его книг, о постепенном знакомстве ее с сущностью человека, которого избрало ее сердце. Продолжая любить Евгения, Татьяна не простила ему его «проповеди» в саду, которая осталась в ее сердце глубоким оскорблением. И теперь, видя его у своих ног, влюбленного в «равнодушную богиню роскошной царственной Невы», она испытывает всю горечь разочарования в любимом человеке¹⁵⁷. В душе Татьяны нет борьбы, любовь к Евгению сочетается с сожалениями о прошлом («А счастье было так возможно, так близко»), в ее чистой душе нет места соблазну. Она, по выражению Б. В. Асафьева, стоит «не за условную мораль, а за жизненный долг, за человеческую этичность чувства и этичность взаимоотношений, за верность познанным как необходимость, принятым на себя обязательствам»¹⁵⁸.

Чайковский в последней картине не совсем точно следует Пушкину. В противоположность поэту, он раскрыл глубокую внутреннюю борьбу в душе Татьяны, переходы от подчинения чувству долга к стремлениям отдаться любви. Но все же конец оперы в окончательной редакции логически вытекает из всего предшествующего развития характера Татьяны.

Чайковский несколько изменил образы пушкинских героев, придал им новые качества. Отталкиваясь от Пушкина, он привнес в них собственное восприятие, собственное понимание. В ряде музыковедческих трудов и книг, посвященных «Евгению Онегину», говорится о том, что Чайковский «осовременил» героев Пушкина, придал им черты, сходные с людьми эпохи 60—70-х годов¹⁵⁹. Это наблюдение, в основном правильное, не учитывает того, что в «осовременивании» романа Чайковский вряд ли руководствовался сознательным намерением; просто его понимание было современным его эпохе, как у всех темпераментных, горячо чувствующих жизнь художников.

В известной статье Белинского Татьяна охарактеризована как тип русской женщины эпохи 20-х годов, не устаревший и в 40-е годы. Белинский

¹⁵⁷ «Как с Вашим сердцем и умом

Быть чувства мелкого рабом?».

¹⁵⁸ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, стр. 127.

¹⁵⁹ См., например, Е. Берлянд-Черная. Пушкин и Чайковский. М., 1950.

видел подвиг Пушкина в том, что он «первый поэтически воспроизвел в лице Татьяны русскую женщину». Чайковского, видимо, привлекли те черты в образе Татьяны, которые Белинский описал следующими словами: «Татьяна — существо исключительное, натура глубокая, любящая, страстная. Любовь для нее могла быть или величайшим блаженством, или величайшим бедствием жизни, без всякой примирительной середины. При счастье взаимности любовь такой женщины — ровное, светлое пламя; в противном случае — упорное пламя, которому сила воли, может быть, не позволит прорваться наружу, но которое тем разрушительнее и жгучее, чем больше оно сдавлено внутри»¹⁶⁰.

Та характеристика, которую дал Чайковский своей героине в письме к Н. Ф. фон Мекк, очень близка приведенному высказыванию Белинского. Чайковский пишет, что Татьяна — «полная чистой женственной красоты девическая душа, еще не тронутая прикосновением к действительной жизни; это мечтательная натура, ищущая смутно идеала и страстно гоняющаяся за ним. Не видя ничего подходящего к идеалу, она остается неудовлетворенной, но покойной. Но стоило появиться лицу, по внешности отличающемуся от среды пошло-провинциальной, она вообразила, что это — идеал, и страсть охватила ее до самозабвения. Пушкин превосходно, гениально изобразил мощь этой девической любви, и я с самых ранних лет моих всегда бывал потрясен до глубины души глубокою поэтичностью Татьяны после появления Онегина»¹⁶¹.

Образ Татьяны в опере по существу своему остался пушкинским, композитор лишь усилил в нем черты большей душевной зрелости.

Обрисовка Ленского в опере лишена того мягкого оттенка легкой иронии, с которым его иногда изображает Пушкин. Для Чайковского Ленский не только мечтатель, далекий от жизни, не только поэт, воспитанный в «Германии туманной», поклонник Канта, но прежде всего живая юная душа, неудержимо стремящаяся к идеалу. Ему чужд рационализм, он живет, подчиняясь только чувству. Чайковский очень возвысил момент трагической гибели юного поэта; его Ленский терпит жестокое поражение не только в том, что разочаровывается в созданном им самим образе Ольги, не соответствующем действительности, но и в том, что его прекрасная мечта о любви и верности растоптана пошлостью и обиденщиной. Возлюбленная в его глазах стала провинциальной барышней-кокеткой, друг проявил вероломство. Разочарование в Ольге и в Онегине было для Ленского, созданного Чайковским, поражением жизненной веры. Активная, страстная натура его не покорилась обстоятельствам, он взбунтовался против пошлости и коварства и заплатил за свой бунт жизнью.

Тема «бунта» юных героев против существующей действительности была очень близка композитору. В образе Ленского он отразил черты характера многих горячих юношей, своих современников, жертвовавших жизнью за свои идеалы, в которые они свято и непоколебимо верили. Чайковский любил своего героя и горячо ему сочувствовал. Различие между его Ленским

¹⁶⁰ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 484—485.

¹⁶¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 227.

и героем пушкинского романа заметили чуткие современники Чайковского, например, Тургенев.

Существует мнение, что образ Онегина меньше удался Чайковскому, чем другие образы оперы. Основание ему дал сам композитор, охарактеризовав Евгения в письме к Н. Ф. фон Мекк, ранее упоминавшемся нами, словами «скушающий столичный лев». Это и легло в основу мнения об отсутствии сочувствия композитора к своему герою. Нам кажется это мнение необоснованным, так как оно противоречит музыкальной драматургии оперы. Чайковский дает своего героя в точном соответствии с романом Пушкина, в котором, как известно, Онегин выведен далеко не строгим героем. А в последнем акте, где Евгений становится выразителем основной темы оперы, его партия отличается искренностью и силой чувства и образ его представлен с подкупающим психологическим реализмом. Не имея возможности вследствие специфики оперы как сценического жанра представить во всей полноте быт и жизнь Евгения, как они описаны Пушкиным, Чайковский воссоздал в его образе характерные черты молодого человека пушкинской эпохи, образ, заслуживший впоследствии название «лишнего человека», своего рода знамение последекабристской эпохи.

Второстепенные персонажи оперы, воспроизведение быта, жизни русской провинции и столицы в опере очень точно соответствуют описаниям и — что важнее — самому духу романа Пушкина.

Из писем Чайковского видно, что он стремился сохранить в опере близость к роману Пушкина. Однако глубокие различия между произведением повествовательным, каким является роман в стихах Пушкина, и музыкальной драмой, предназначенной для театра, заставили композитора кое-что переделать в сценарии оперы. Первоначальный вариант сценария Чайковского, изложенный в письме к брату Модесту Ильичу (очень близкий к окончательному варианту)¹⁶², свидетельствует о том, каким путем шла

¹⁶² «Вот тебе этот сценариум 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*. Старухи уходят 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 Таней. *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 Тани с целой вереницей тетюшек и кузин. Они поют хор. Появление генерала. Он влюбляется в Татьяну. Она ему рассказывает свою историю и соглашается выйти за него замуж. *Картина 2.* В Петербурге. Татьяна ждет Онегина. Он является. Огромный дуэт. Татьяна после объяснения поддается чувству любви к Евгению и борется. Он умоляет ее. Является муж. Дога берет верх. Онегин в отчаяние убегает» (Письмо к М. И. Чайковскому от 18 мая 1877 г. П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VI, стр. 135).

мысль композитора при переделке романа в театральное произведение. Он начал с завязки психологической драмы — зарождения любви Татьяны к Онегину, т. е. с момента первого появления Евгения в доме Лариных. Попутно в первой картине предполагалось изобразить патриархальную жизнь в поместье Лариной и обрисовать характеры обеих сестер и молодых героев. У Пушкина о первом посещении Онегиным соседей сказано всего несколько строк¹⁶³, так что Чайковскому пришлось самому создать сюжетное развитие первой картины. Он сделал это с большим мастерством. Все сцены до появления гостей рисуют обстановку действия (музицирование сестер, разговор их матери и няни за варкой варенья, хоры крестьян, пришедших объявить помещице об окончании жатвы), а также характеризуют сестер — Ольгу в ее арии, Татьяну в отдельных репликах, подчеркивающих ее мечтательность. Вторая половина картины посвящена новой фазе действия психологической драмы: Татьяна видит Онегина и влюбляется в него. С. И. Танеев упрекал Чайковского, что его героиня, как увидела Онегина, так сразу в него влюбилась вопреки Пушкину, который в главе шестой (строфы VI, VII, VIII и далее) рассказывает, как постепенно любовь овладела сердцем Татьяны. Чайковский сослался на слова из письма Татьяны:

Ты чуть вошел, я вмиг узнала,
 Вся обомлела, запылала
 И в мыслях молвила — «Вот он!»

Его героиня влюбляется с первого взгляда, что вполне естественно для ее страстной и цельной натуры. Первоначально задуманный квинтет заменен в опере квартетом. Сцена шестая (двойной дуэт-диалог), естественно, заняла центральное положение в первой картине, Чайковский посвятил ее лирической характеристике своего любимого героя — Ленского, отчасти и других героев. Для того чтобы связать первую картину с последующей, композитор закончил ее репликой няни: «Моя голубка! Склонив головку и глазки опустив, идет смиреннько. Стыдлива больно! А и то! Не приглянулся ли ей барин этот новый?».

Первая картина вызвала возражение Танеева, который находил ее статичной: «Вся первая картина,— писал он Чайковскому,— состоит в том, что к Лариным приехали гости, и больше ничего». В другом письме он говорит, что «характеры действующих лиц не выясняются из действия, а каждый сам о себе говорит». Ответ Чайковского весьма знаменателен. Он пишет: «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 разясняются 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 — дезушка очень, в сущности, бесцветная, поэтому и действовать ей 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: сцениками, сценическим представлением, поэмой, чем Вам угодно... Мне кажется, что все сценические неудобства выкупаются прелестью пушкинского стиха»¹⁶⁴.

Сценарий второй и третьей картин оперы Чайковский сделал точно по Пушкину. Нововведением был лишь небольшой монолог Татьяны в третьей картине: «Здесь он! Здесь Евгений!», который должен был компенсировать пушкинское описание в строфах XXXVIII—XLI третьей главы волнения Татьяны при известии о приезде Онегина и ее стремительного бега по саду. Зато четвертая картина потребовала значительных изменений по сравнению с романом. Как известно, в романе Пушкина Ленский, затаив ревность, ничем ее не обнаруживает и лишь рано уезжает с бала. На следующее утро он шлет Онегину вызов на дуэль. Вечером он посещает невесту, но скрывает от нее свой вызов. Все это было невозможно изобразить в театральном произведении. Чайковский должен был резко обострить конфликт и представить его зрителю в сцене ссоры. Существенное отступление от Пушкина было вызвано не только спецификой оперы как сценического жанра, но также желанием композитора драматизировать психологическое содержание. Это ему удалось. И общая и музыкальная драматургия четвертой картины сделали ее центром II акта и кульминационным моментом драмы Ленского.

Третье действие оперы построено несколько иначе, чем предполагалось в первом варианте сценария. Чайковский исключил сцену в Москве, где Татьяна встречается со своим будущим мужем (причем весьма неправдоподобно рассказывает ему свою историю), и заменил ее картиной бала в Петербурге и сценой первой встречи Онегина с Татьяной после длительной разлуки. Таким образом, восстановилось важнейшее звено развития психологической драмы и была использована важная для сюжета глава Пушкина. Чайковский нашел нужным обрисовать новую обстановку жизни Татьяны в Петербурге, дать характеристику ее мужу, которого он назвал князем Грениным; в центре картины он поставил момент встречи. Сценические законы заставили его завершить эту картину ариозо Онегина, охваченного внезапно вспыхнувшей любовью к Татьяне. Таким образом, в начале III действия композитор как бы вернулся к ситуации первой картины, чем подчеркнул целостность и единство лирической темы (встреча и внезапно вспыхнувшая любовь).

Последняя картина оперы соответствует последней главе романа с уже упоминавшимися отступлениями от Пушкина. Современная критика считала недостаточно драматичным такое окончание оперы и в то же время, как уже говорилось, упрекала Чайковского за изменения образов Пушкина. Однако, если принять во внимание особый характер оперы, то только такая заключительная сцена и возможна.

¹⁶⁴ П. И. Чайковский. С. И. Танеев Письма, стр. 28.

Драматургия «Евгения Онегина» отличается особой стройностью и логикой действия. Она лаконична при всесторонности и полноте воплощения идеи и содержания. Ни один из эпизодов оперы не может быть исключен, все они выполняют определенные функции в драматургическом развитии и органично соединены друг с другом. Хотя Чайковский назвал свое произведение «лирическими сценами по Пушкину», он создал в нем целостную драматургию, подчиненную единому драматургическому принципу и единой идее. Как уже говорилось, главная тема оперы — столкновение мечты о счастье с действительностью. Эта тема воплощена в судьбе героев оперы: Татьяны, Ленского, Онегина; Татьяна является главной героиней произведения (поэтому ее образ получает наиболее последовательное и постоянное развитие), но как носительница идеи оперы она выступает в I акте. Этот акт сам по себе очень закончен. Он имеет три основные стадии драматического развития: завязку (1-я картина), развитие (2-я картина) и развязку (3-я картина). В течение I акта образ Татьяны проходит через ряд этапов и складывается в многогранный характер.

Во II акте носителем идеи оперы выступает уже не Татьяна, а Ленский. Это «его» акт, хотя экспозиция образа поэта была дана в первой картине оперы. Драма Ленского проходит более быстро те же стадии развития, что и драма Татьяны. Завязка драмы, ее развитие и кульминация даны в четвертой картине, трагическая развязка (смерть героя) — в пятой картине, служащей финалом II акта.

В III действии в роли страдающего героя, стремящегося к счастью, выступает Евгений Онегин. Драма Онегина также проходит все стадии развития и, соединяясь в конце оперы с драмой Татьяны, завершает оперу печальной развязкой. Действие каждого акта отделено от последующего значительным временем, что также усиливает самостоятельность каждого из них.

Итак, три героя, три судьбы, отражающие единую тему, единую идею столкновения идеалов молодости, романтики с трезвой действительностью!

Драма молодых героев показана в обстановке быта 20-х годов XIX в., провинциального и столичного; выступает верная, правдиво написанная картина жизни определенной исторической эпохи.

Является ли «Евгений Онегин» трагедией? По содержанию своему и теме произведение это глубоко драматично (что и чувствовал сам композитор¹⁶⁵), но по характеру драматургии и сценическому жанру «Онегин» не может быть причислен к трагедийным операм. Смерть Ленского, крушение надежд Татьяны на счастье, а потом и драма Онегина показаны с иных

¹⁶⁵ В письме к Н. Ф. фон Мекк от 28 сентября 1883 г. Чайковский пишет: «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 скушающий столичный лев от скуки и 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» (П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 227).

позиций, чем это обычно бывает в трагедии. Здесь нет трагического героя, есть лишь глубоко трагические ситуации, возникающие, однако, не из стечения необыкновенных событий, но из обстоятельств каждодневной жизни.

В письме к А. С. Суворину от 15 октября 1889 г. А. П. Чехов признался, что очень любит музыку Чайковского, «особенно „Онегина“»¹⁶⁶. Это признание не случайно. Чайковский в «Онегине» отчасти предвосхитил тот принцип драматургии, который мы теперь привыкли связывать с именем Чехова, создавшего в своих пьесах психологические произведения, не богатые внешними событиями, но внутренне очень содержательные.

В области русского театра у Чайковского был, однако, не только последователь, но и предшественник. Мы имеем в виду И. С. Тургенева, в особенности такие его пьесы, как «Месяц в деревне». Чайковский создал в «Онегине» драматургию, близкую принципам Тургенева.

В борьбе за отражение жизни русского общества в типичных его проявлениях Тургенев смело искал новые драматургические формы. Интерес к внутренней жизни людей, к их отношениям, к их чувствам и мыслям привел писателя к созданию реалистической психологической драмы. В пьесах Тургенева отсутствует сложность фабулы, действие развивается в обстановке обыкновенных жизненных условий, большое значение имеет изображение бытового фона. Тургенев нередко писал одноактные пьесы, в которых все внимание сосредоточивал на взаимоотношениях героев. Его пьесы не имеют внешних эффектов, но богаты внутренним действием. В центре их — психологический конфликт, но взятый не сам по себе, а в связи с противоречиями социально обусловленной действительности. В этом отношении наиболее показательна пьеса «Месяц в деревне»; напряженная психологическая драма (в результате которой изменится судьба почти всех героев) выражена в ряде диалогических сцен. В основе пьесы лежит столкновение различных характеров действующих лиц. То же можно сказать и о «Нахлебнике», этой наиболее драматичной из пьес Тургенева, и о тонкой психологической комедии «Где тонко, там и рвется».

Основной драматургический прием Тургенева — диалог. Каждый из его героев получает индивидуализированную речевую характеристику, отличающую его от других персонажей. В диалоги Тургенев нередко вносит скрытый внутренний смысл, что позже получило название «подтекста».

Психологическая драма как основа действия, отсутствие внешних событий, составляющих сложную и запутанную интригу, большое внимание к высказываниям героев, в которых выражаются как характер, так и чувства, индивидуализация действующих лиц — все это сближает драматургию Тургенева и Чайковского, в частности позволяет увидеть много общего между пьесами Тургенева и оперой «Евгений Онегин» (включая и многочисленные упреки в «несценичности» произведений Тургенева и Чайковского). Была ли драматургия «Онегина» создана под воздействием пьес Тургенева или нет, не имеет значения. Весьма возможно, что Чайковский видел некоторые пьесы Тургенева на сцене и, конечно, читал их, так как Тургенев до конца

¹⁶⁶ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. 14. М., 1949, стр. 415.

жизни композитора был одним из любимейших его писателей. Важно отметить общность тенденций и известное сходство оперы «Евгений Онегин» с драмой Тургенева «Месяц в деревне». Тургенев, вероятно, почувствовал эту общность оперы Чайковского с собственным драматургическим творчеством, он очень высоко ставил дарование Чайковского и восхищался оперой «Евгений Онегин».

В «Евгении Онегине» Чайковский наиболее совершенно воплотил те принципы музыкальной драматургии, которые складывались в его творчестве на протяжении десяти лет. Здесь композитор нашел тот тип оперной драматургии, который послужил в дальнейшем основой его богато симфонизированных опер 80-х годов¹⁶⁷.

В «Онегине» Чайковский последовательно провел принцип оперного симфонизма, воплощенный в органическом взаимодействии вокального и инструментального начал. Стремясь к созданию чисто лирической оперы, Чайковский создал новаторскую оперную форму, не порывая с установленными основами общей оперной драматургии. В «Онегине» есть сольные эпизоды (ария и ариозо), ансамбли, хоры, финал. Однако все эти традиционные оперные формы трактованы композитором иначе, чем в классической или романтической опере. В сущности, сольные эпизоды «Онегина» представляют собой сцены-монологи или обращения, а дуэты имеют значение диалогов. Хоровые сцены нередко превращаются в насыщенные содержательным действием эпизоды, выполняющие важную функцию в общем движении действия.

Приведем примеры. Большая монологическая сцена Татьяны во второй картине оперы (сцена письма) никак не может быть приравнена к арии в классической или романтической опере, где в большинстве случаев сольная форма служит средством выражений чувств героев и лирических отступлений, отстраняющих на какое-то время развитие действия как такового. Сцена Татьяны при всей значительности ее чисто лирического содержания знаменует собой развитие сюжета оперы, так как она представляет определенную стадию лирического действия. Такова особенность самого внутреннего, психологического действия оперы. То же можно сказать о заключительной сцене-диалоге, являющейся важнейшим звеном развития драмы, завершением ее.

Функция массовой сцены в «Онегине» ясно видна из анализа первой сцены четвертой картины. Как известно, это сцена-вальс гостей на провинциальном балу. Чайковский не ограничивается здесь введением просто танцевального эпизода, обрисовывающего быт в доме Лариной, но попутно дает острые характеристики гостей в эпизодах рондообразной формы, в ко-

¹⁶⁷ Музыкальной драматургии «Евгения Онегина» посвящено много исследований: замечательная работа академика Б. В. Асафьева, написанная в 1941—1943 гг. и содержащая анализ интонационного стиля и драматургии оперы; исследование Б. М. Ярустовского «Оперная драматургия Чайковского» (М., 1947), в котором рассматриваются характернейшие черты и особенности оперного стиля Чайковского; глава с анализом «Евгения Онегина» в книге Вл. Протопопова «Оперное творчество Чайковского» (М., 1957) и др.

торой написана сцена (старые помещики, провинциальные дамы, барышни). Но этим еще не исчерпывается драматическая роль сцены — сюда же введена линия, развивающая фабулу: Онегин, танцуя с Татьяной, слышит, как его аттестуют маменьки, чьи голоса сливаются с основной темой-рефреном вальса; здесь же следуют гневная реплика Евгения и его решение ухаживать за Ольгой, приглашение ее на танец вопреки желанию Ленского. Все это действие органично включено в танцевальный по своей музыкальной природе эпизод, который теперь приобретает значение действенной сцены. Ничего подобного мы не встречаем ни в одной из предшествующих опер Чайковского, где танцевальные эпизоды являются просто вставными инструментально-хореографическими номерами («Пляска опричников и женщин» в «Опричнике», «Пляски запорожцев» и «Русский танец» в «Кузнец Вакуле»).

Еще большее значение имеет эпизод мазурки перед финалом четвертой картины. Чайковский использует контраст бравурной первой части мазурки и ее меланхолического трио: именно на фоне этого трио начинается разговор двух друзей, переходящий в ссору. Композитор очень естественно прерывает музыку мазурки, как только ссора привлекает всеобщее внимание и танцы прекращаются.

Полонез и, в особенности, введенный в 1885 г. экосез шестой картины имеют более ограниченное значение, выполняя главным образом функцию характеристики новой среды и быта, окружающего княгиню Грмину.

Оперно-симфоническое развитие обычно связано с различными контрастными музыкальными сферами, их противопоставлением и взаимодействием. В музыке «Онегина» мы не найдем таких резких контрастов музыкальных сфер, какие впоследствии использует Чайковский в своих трагедийных операх — «Мазепе», «Чародейке», «Пиковой даме». Однако и здесь налицо три различные сферы в музыке: лирическая, бытовая и драматическая (связанная с идеей судьбы). Эти сферы имеют неравноценное значение, самую важную роль играет лирическая сфера, внутри которой можно различить три тематические группы, связанные с образами главных героев оперы. Вряд ли можно говорить о значительном противопоставлении внутри лирической сферы, скорее существует близость тематизма в характеристике Ленского и Татьяны (на что указывалось неоднократно). Характеристика Онегина в первых двух актах в известной степени противопоставлена характеристике Ленского и Татьяны, но *внутри* лирической сферы музыки. К лирической же сфере примыкает музыкальный образ князя Грмина.

Музыкальные темы, при помощи которых Чайковский изображает окружающий его героев быт, очень разнообразны. Здесь и народные хоры, народнопесенный рассказ няни, вальс и мазурка на провинциальном балу, и чопорный полонез в столице. К этой же сфере относятся характеристики некоторых второстепенных лиц, например Трике, Зарецкого. Музыкальная обрисовка быта составляет контраст лирической сфере оперы, однако сглаженный общностью интонационной основы лирического тематизма и «музыки быта». Наиболее резко выступает контраст между первыми двумя сферами и образами «судьбы». Тематизм «судьбы» лаконичен, темы судьбы появляются в наиболее драматических местах — перед ответом Онегина Татья-

не в третьей картине, в пятой картине (сцена дуэли), в седьмой картине. Но именно темы «судьбы» и их контраст по отношению ко всему остальному являются фактором глубокой драматизации музыки.

В чисто лирических сценах (первая, вторая картины) симфоническое развитие осуществляется благодаря многогранному и непрерывному развитию основных музыкально-лирических образов. Чайковский в «Онегине» почти не пользуется принципом лейтмотивизма, даже в такой мере, как в «Опричнике». По существу, здесь можно говорить о двух лейтмотивах Татьяны, широко развитых в I акте и появляющихся снова в III акте; в остальном Чайковский для характеристики героев и ситуаций пользуется другими, более обобщающими средствами. Это не значит, что композитор не пользуется здесь инструментальными характеристиками, напротив, они имеют большое значение, но чаще всего и эти темы не имеют лейтмотивного, сквозного значения.

В исследованиях об «Онегине» и его мелодическом стиле музыковеды установили органичную связь мелодики оперы с музыкальным бытом эпохи. Но, как правильно подчеркивает Б. В. Асафьев, в музыке Чайковского многочисленные, часто встречающиеся в мелодике бытового русского романса обороты приобретают неповторимую индивидуальную выразительность. «Чайковский...», — пишет Асафьев, — обладал чуткой восприимчивостью к интонациям в их общезначимости как реальностям музыки и ощущением закономерностей массового музыкального восприятия. Только личный тон его дарсания и сила симфонизма, бушевавшие в нем и превращавшие любой элемент музыки в становление, в развитие, обуславливали в его стиле господство симфонического *преобразования* общезначимых интонаций над их „эпическим“ воспроизведением и „натуралистическим“ показом»¹⁶⁸.

Благодаря этому свойству композитора, тонко подмеченному Асафьевым, язык «Евгения Онегина», оставаясь близким русскому романсному стилю, исключительно индивидуален. Ни в одном из предшествующих сочинений Чайковский не добился такой замечательной чистоты и единства стиля, как в «Онегине». По поэтической выразительности, музыкальной красоте и проникновенности мелодика «Онегина» — плод вдохновенного мастерства, заставляющий считать это произведение рубежным в творчестве Чайковского, вершиной его работы в области музыкального театра.

В многочисленных рецензиях на первые спектакли «Евгения Онегина» легко отметить одну общую особенность: почти в каждой задевается вопрос мелодического стиля оперы или, как выражаются в большинстве случаев рецензенты, вопрос «речитативного» языка оперы. «Действующим лицам некогда *петь*, а речитатив почти всегда усыпляющим образом действует на публику»; «разве не скука слушать оперу, с начала и до конца состоящую из речитативов?»; «Партия Татьяны бледна и суха»¹⁶⁹ и т. п. Только Г. Ларош написал, что «богатая мелодическая струя бьет ключом из каж-

¹⁶⁸ Б. В. А с а ф ь е в. Избранные труды, т. II, стр. 88.

¹⁶⁹ «Чайковский на московской сцене», стр. 79.

дой страницы партитуры»¹⁷⁰. По приведенным выше фразам (кроме высказывания Лароша) очевидно, что сущность мелодической реформы, проведенной Чайковским в «Онегине», ускользнула от критиков.

Эта мелодическая реформа, результатом которой было создание ариозного музыкального языка, была вызвана к жизни методом Чайковского-драматурга, раскрывшего в своей музыке «интимную, но сильную» психологическую драму. Воплощение в музыке процесса внутренней жизни героев, движения их чувств требовали непрерывно развивающейся мелодии. Пользоваться только традиционными формами завершенной арии и речитатива было невозможно при поставленной художественной задаче. Да и сам пушкинский текст, игравший такую огромную, вдохновляющую композитора роль, не подходил к установившимся формам не только классической, но и романтической оперы. Чайковский создал в «Онегине» тот, столь поразивший его первых слушателей, ариозный стиль, в котором нет ясного отграничения арий и дуэтов от всего остального и в котором стихи Пушкина, музыкально распетые, не только не потеряли своего поэтически-выразительного смысла, но приобрели новую эмоционально воздействующую силу. Письмо Татьяны, признание Ленского, «исповедь» Онегина, ответ Татьяны в последней картине — все это стихи Пушкина, превратившиеся в одухотворенную мелодию, подчиненную их глубокому внутреннему смыслу.

Во многих исследованиях, посвященных «Евгению Онегину», неоднократно отмечалось большое значение для стиля оперы предварительной работы Чайковского над романсами (в особенности любовно-лирическими), в которой проблема связи текста и мелодии и зарождения «зерна» мелодии из выразительно произнесенной поэтической фразы имела огромное значение¹⁷¹. Нужно прибавить к этому и опыт, приобретенный композитором в сочинении лирических сцен «Кузнеца Вакулы».

В работе над «Онегиным» Чайковский был поставлен перед трудной, но привлекавшей его задачей: превратить в мелодию стихи своего любимого поэта. Все лучшие по музыке эпизоды, все важнейшие этапы психологической драмы связаны со стихами Пушкина. Отсюда естественно перейти к вопросу, поставленному нами в начале этого раздела: какую роль сыграли стихи Пушкина в создании ариозного стиля оперы и как они повлияли на эпизоды, не связанные с пушкинским стихом.

Б. М. Ярустовский в содержательной книге «Оперная драматургия Чайковского» устанавливает пять видов речитатива, употребляемого Чайковским: «сухой» речитатив, отличительной чертой которого является метрическая и темповая свобода декламации (этот тип речитатива, по справедливому замечанию Б. М. Ярустовского, имеет общность с интонациями речитативов классической оперы; его назначение — «разъяснить» действие); мелодически организованный речитатив, т. е. мелодические фразы, обладающие значительной интонационной выразительностью; обычно в этих моментах композитор «облегчает» оркестровую ткань, чтобы подчеркнуть дек-

¹⁷⁰ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1, стр. 143.

¹⁷¹ См. В. Асина-Гроссман. Русский классический романс XIX века, стр. 280.

ламационно-мелодическое содержание вокальной партии. Третий тип речитатива, созданный Чайковским, — так называемый речитатив «in tempo», он связан с развитой партией оркестра, нередко играющей в таких моментах главную роль. Четвертый тип близок к третьему, но значительно более ярок в интонационном отношении, он же непосредственно подводит к пятому, наиболее высокому виду речитатива — ариозному, который создан в «Онегине». Б. М. Ярустовский называет его «цепью небольших миниатюрных ариозо»¹⁷². Этот тип речитатива непосредственно смыкается с ариозо, легко переходит в него и легко вычленяется из него. Эпизодов, написанных в таком роде, в «Онегине» очень много, они составляют основу оперы.

Сущность ариозного стиля, будет ли он связан с речитативом или с более развитой формой ариозо, заключается в последовательном широком развитии «зерна», т. е. тематического эмбриона, большей частью запоминающейся интонации, рожденной выразительно нараспев произнесенным поэтическим текстом. Это тематическое образование широко развивается в связи с поэтическим текстом.

Замечательный пример такого «превращения» поэтической декламации в музыку — ариозо-признание Ленского из первой картины.

Ариозо-признание является широко развитой репризой сцены Ленского и Ольги, с которой начинается двойной дуэт (№ 6). Тема, выражающая нежную, радостно-светлую любовь Ленского к Ольге, проходит в оркестре (скрипки), предвосхищая интонации его признания:



Вслушиваясь в интонацию трех коротких фраз-восклицаний Ленского, идущих на этом фоне: «Как счастлив я! Я снова вижу с Вами!», можно проследить, как музыкальное интонирование исходит от текста. Слова: «Я снова вижу с Вами» — выделены и звуковысотно (самый высокий в этом диапазоне звук ми) и конструктивно (первая фраза, еще не раскрывающая всей силы эмоции, затем вторая, более взволнованная и как местная кульминация — третья фраза: «Я снова вижу с Вами!»):



На наивную реплику Ольги: «Вчера мы виделись, мне кажется» — следует ответ Ленского: «О, да! Но все ж день целый, долгий день прошел в разлуке! Это вечность!». В этой фразе мелодия как бы вырывается из оков.

¹⁷² Б. Ярустовский. Оперная драматургия Чайковского, стр. 189.

Действіе второе.

Квартира первая.

Просторная зала в доме Аракина, в два этажа с хорами. Свѣтлые
козелки и кресла.

Евгений I-й.

При подвѣсѣ занавѣса гости вѣсело и шутливо танцуют балет. По
сценѣ плавают плавающие около карточного стола или сидят у стола
Познаны танцоры сидят у стола друг под друга и наблюдают за тан-
цующими. Старушка Арина безпрестанно то похихивает, то хитро улы-
бается въ бровяхъ замѣ. Среди гостей находимся Охлопкин, Меркинъ, Туркинъ,
Потанинъ. Евгений то танцует съ Ольгой, то отдѣляется отъ нея, редкая ей.
Охлопкин пощипываетъ пощипываетъ за плечо въ танцующихъ. Онъ видимо стѣсняется,
знаетъ, но сидитъ рядомъ съ Машей, которая держитъ себя мило и
искусственно.

Общій хоръ.

Вотъ такъ сиротинъ, никакъ не полади,
Взвѣсивъ душой, вѣсели хоти руби.
Давно уже наизустъ такъ не полади,
На славу твою, неправда ли тебѣ полади!

Страница либретто оперы «Евгений Онегин».

Автограф Чайковского



Сцена из 3-й картины. Татьяна — М. Эйхенвальд.
Онегин — П. Хохлов.
Большой театр. 90-е годы

интонации ее с исключительной чуткостью передают оттенки чувства — грусти и досады в словах «день целый», в особенности ощущаемых в оркестровой фразе, сопровождающей эти слова, и всепобеждающее чувство радости и восторга в следующей широкой распетой фразе:



Эту лирическую сцену сменяет учтивый сдержанный диалог Татьяны и Онегина. Ариозо-признание Ленского начинается с темы любви поэта, изложенной в его вокальной партии. Внутренний подтекст ариозо вытекает из свойств характера влюбленного юноши; сначала он говорит отдельными фразами, прерываемыми сильным волнением, робостью, но потом чувство его вырывается наружу и изливается в непрерывном потоке мелодии. Сперва оркестр настойчиво «помогает» ему, выражая недосказанное, но потом центр музыкального развития перемещается в вокальную партию. В интонационном содержании и развитии ариозной мелодии, начиная со средней части ариозо («Всегда, везде одно мечтанье») большое значение приобретает несколько перефразированный текст Пушкина. Смысл отдельных комплексов поэтических строк оттенен тональными отклонениями и сменами музыкальных тем, родственных друг другу, вытекающих из темы ариозо.

Так продолжается до репризы ариозо, когда снова появляется основной мотив-зерно со словами «Я люблю тебя». Реприза ариозо широко развита и заключает в себе высшую кульминацию всего эпизода. Мелодия льется непрерывным потоком, без пауз, оркестр сопровождает ее лишь легкими аккордами струнных, диапазон расширяется вверх, задевая красивейшие теноровые верха, но все выразительные средства подчинены естественной и правдивой декламации. Отдельные интонации, из которых складывается этот непрерывный поток страстно распетой речи, оттеняют отдельные слова и мысли, но все в целом поэтично и чутко выражает чувство юноши, охваченного первой чистой и возвышенной любовью. Б. В. Асафьев называл это ариозо «исповедью романтика», к этому хочется прибавить, что оно является также исповедью чистого сердца.

Не менее ярким примером может служить «распетость» стихов Пушкина в сцене письма Татьяны. В этом эпизоде в особенности ясно выступает процесс постепенного перехода ариозно-речитативной мелодии в напевно-декламационную.

Оплодотворяющая роль поэзии Пушкина в творческом процессе Чайковского особенно очевидна, если учесть воздействие всей системы художественных образов романа на тематизм музыки и принципы его развития.

О тематизме «Евгения Онегина» написаны содержательные исследования, среди которых первое место занимает работа Б. В. Асафьева¹⁷³. В ней автор подробно рассматривает тематические связи и постепенное развитие интонационного языка оперы и исследует вопрос генезиса тематизма «Онегина». В основе стиля оперы, по мнению Асафьева, лежит тот многообразный интонационный комплекс, который был создан в течение XIX в. в русском бытовом романсе. В работе В. В. Протопопова, посвященной «Евгению Онегину»¹⁷⁴, детально анализируется метод оперного симфонизма Чайковского в «Онегине», основанный на единстве и родстве тематизма.

В «Евгении Онегине» нет резко противопоставленных интонационных сфер. Контрастные сферы «Онегина» — лирическая, бытовая и драматическая — не антагонистичны друг другу; они крепко связаны между собой, нередко взаимодействуют и соединяются. Так, например, лирический романс-дуэт, с которого начинается опера («Слыхали ль вы?»), играет роль первой характеристики Татьяны (не случайно в кульминации дуэта проходит лейтмотив Татьяны) и одновременно рисует быт помещицкой усадьбы. Есть у этого дуэта еще одна, глубоко скрытая драматургическая функция: вторая его строфа соединяется с другим дуэтом — задуховным разговором старших — Лариной и няни; в квартете, несмотря на настроение элегической умиротворенности, мечтательные девушки, ожидающие любви и счастья, противопоставлены прожившим жизнь старым женщинам, знающим, что «в жизни нет героев» и что «привычка свыше нам дана, замена счастию она». То же можно сказать о народной песне «Болят мои скоры ноженьки», которая, совпадая по настроению с душевным состоянием Татьяны, служит одновременно характеристикой быта усадьбы Лариных. О драматургическом значении вальса и мазурки в опере уже упоминалось.

Характерная черта драматургии «Онегина» — единство и целостность интонационного языка; она выражает главное качество оперы — близость к подлинной жизни. «Интимная, но сильная драма» разворачивается в будничной повседневной обстановке. В опере не подчеркнута необычность ситуаций и положений, и поэтому в ней отсутствуют резкие противопоставления и контрасты. Контрастная драматургия здесь применена в ином виде — контраст как бы скрыт внутри психологического действия и воплощается в развитии образов и ситуаций. Лирическое начало постепенно перерождается в драматическое и выступает как бы в новом качестве. Ярким примером может служить музыка пятой картины оперы. Она начинается с трагического образа судьбы и переходит в арию Ленского «Куда, куда вы удалились», являющуюся обобщением лирической сферы музыкальной драмы. В сцене дуэли дуэтино «Враги!» переводит музыкальное развитие из лирической сферы в глубоко драматическую, а развязка драмы — смерть Ленского, сопровождаемая проведением темы его арии в новом качестве, может быть названа трагической вершиной музыки оперы.

¹⁷³ Б. В. Асафьев. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского М.— Л., 1944.

¹⁷⁴ Вл. Протопопов и Н. Туманина. Оперное творчество Чайковского.

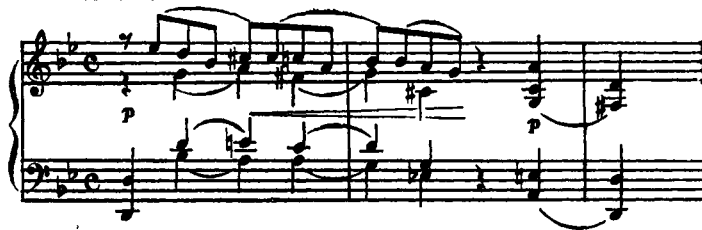
В развитии тематизма лирической сферы оперы большое значение имеет индивидуализация его в связи с характеристиками. Уже говорилось о некоторой общности тематизма Татьяны и тематизма Ленского, обусловленной сходством натуры героев. Однако в обрисовке Татьяны и Ленского много и различного. Еще более индивидуализирован образ Евгения Онегина, но и он не выпадает из лирической музыкальной сферы оперы.

Образ Татьяны, любимой героини Чайковского, обрисован с особой нежностью. Он дан в развитии, и в то же время образу Татьяны свойственны неизменные черты. Чайковский пользуется для создания образа Татьяны композиционными средствами: он то дает ей «рассредоточенную» характеристику (в 1-й картине), то, наоборот, чрезвычайно сконцентрированную (в сцене письма), то развивает ее образ в тесной связи с другими.

Одной из сторон многогранной и развитой системы тематизма, характеризующего Татьяну, являются лейтмотивные характеристики. Чайковский не ввел в «Онегина» систему лейтмотивов — он вообще был против такой ограниченности приемов музыкальной драматургии, однако оба лейтмотива Татьяны, созданные им в I акте оперы и развитые в музыке именно этого акта (в III акте они появляются лишь как мотивы-воспоминания), играют важную, организующую роль в тематизме; из них рождается музыкальный образ Татьяны. «Местное» лейтмотивное значение того или иного тематического материала при общности всей тематической системы образа — типичный прием в драматургии «Онегина».

Начальная тема оперы — лейтмотив мечтаний Татьяны, ставший для многих людей символом пленительной поэзии и чистоты, имеет свои прообразы. Можно указать среди них на тему Гориславы из «Руслана и Людмилы» Глинки, на тему Инесы из «Африканки» Мейербера, наконец, на романс самого Чайковского «Зачем же ты приснилась?»:

Andante con moto



[*Allegretto agitato*]

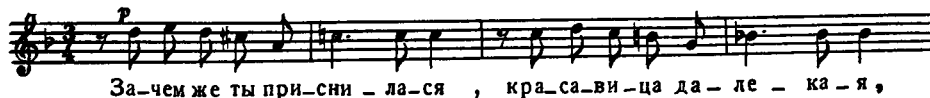
con espressione



Andantino con moto



Moderato assai



Однако секвенция Татьяны существенно отличается от этих тем. Ни в одной из них нет такой декламационно-речевой выразительности, слитой с непрерывностью инструментально-секвенционного развития. Тема Гориславы, хотя выразительна, но лаконична и внутренне законченна; тема Инессы имеет холодноватый мелизматический характер; тема романса Чайковского значительно проще и менее глубока, чем лейтмотив Татьяны. Если иметь в виду тему Татьяны во всех ее многочисленных вариантах, данных по мере развития музыкального образа, то можно ясно ощутить, в чем ее неотразимая впечатляющая сила. Чередование размеренного движения восьмыми в хроматически нисходящей секвенции сменяется новым ритмическим мотивом в восходящей части темы, сопоставление двух ритмических типов вносит в мелодию элемент свободной декламационности, как бы превращая ее во взволнованную речь без слов. Форма изложения темы аналогична структурам симфонических лирических тем Чайковского, о которых говорилось неоднократно; в теме Татьяны иные масштабы (в ней всего восемь тактов), но принцип тот же: «зерно» темы — нисходящая секвенция, затем развитие, устремленное к кульминации (восходящая часть), и кульминация, в роли которой выступает реприза «зерна» темы.

Большое значение имеет и сам мелодический рисунок темы, чисто музыкальными средствами передающий возрастающую открытость выражения чувства. В хроматически нисходящих мотивах чувство более замкнуто, но потом оно освобождается, изливаясь в выразительных восходящих фразах более высокого диапазона. Гармоническое содержание темы имеет здесь первостепенное значение. Мелодия гармонизована цепью доминант с их разрешениями в тонические сектаккорды. Прелесть гармонизации заключается в неясности, завуалированности тональности и лада. Начало оперы, например, идет в соль миноре, но тема излагается на органном пункте ре, который ощущается как устойчивый тон. То же в последующих проведениях, где тема разворачивается в сфере соль минор — си-бемоль мажор («Как я люблю под звуки песен этих»), либо ми минор — соль мажор («Да, как же, мама, повесть мук»), либо си-бемоль минор — ре-бемоль мажор (вступление ко второй картине). Особенную прелесть этой теме придают подвижные гибкие контуры, кажется, что она складывается в присутствии слушателя, как вдохновенная импровизация.

Эта тема имеет большое значение в музыкальной драматургии первой и второй картин. Музыкальный образ Татьяны получает особенно широкое развитие во второй картине, но и в первой она выделена композитором как главное действующее лицо. Ее мечтам о счастье, стремлению к идеалу посвящена сжатая инструментальная интродукция, построенная на развитии только одной темы (лейтмотива Татьяны). Эта монотематическая интродукция представляет собой образец действенного симфонического развития в лирической музыке Чайковского. В ней соприкасаются два полюса драматургии оперы: образ мечтаний юной Татьяны Лариной, рождающийся из первых, еще неполных, как бы робких, проведений лейтмотива. И образ, полный внутренней напряженности и скрытого драматизма, перекликающийся с горьким признанием княгини Греминой в последней картине оперы: «Зачем скрывать? Зачем лукавить?». Все это сложное психологическое содержание воплощено при помощи лишь одной лейттемы Татьяны.

В первой картине тема Татьяны проходит неоднократно, в сопровождении вокальных фраз. Впервые она звучит в кульминации дуэта, затем в момент, когда, растроганная песнями крестьян, девушка говорит о своих мечтах. Еще раз тема появляется при объяснении Татьяны: «Да как же, мама, повесть мук сердечных влюбленных двух меня волнует»; здесь тема конкретизируется, раскрывая сочувствие бедным влюбленным. На развитии отдельных мотивов темы основана взволнованная музыка перед появлением гостей; возглас Ольги «Это он!», подразумевающий Ленского, в соединении со звучанием музыки, характеризующей Татьяну, приобретает значение предчувствия Татьяны («Она сказала: Это он»).

С лейттемой отчасти интонационно связана фраза Татьяны в беседе с Онегиным: «Задумчивость — моя подруга». Заключение первой картины развивает мажорный вариант основного «зерна» лейттемы. Обрамляя всю первую картину, заключение вносит просветление, настроение вечернего успокоения. Тональная окраска темы (ля-бемоль мажор) соединяет первую картину со второй, которая начинается в фа миноре.

Во второй картине лейттема Татьяны играет существенную роль в сцене с няней и в особенности в оркестровом вступлении. Можно высказать предположение, что композитор начал сочинение оперы с этого вступления; музыка глубоко и правдиво передает душевное волнение и тоску Татьяны:

Тоска любви Татьяну гонит,
И в сад идет она грустить.
И вдруг недвижны очи клонит,
И лень ей далее ступить:
Приподнялася грудь, ланиты
Мгновенным пламенем покрыты,
Дыханье замерло в устах,
И в слухе шум, и блеск в очах...

В начале второй картины Чайковский вводит новую тему, которую условно можно назвать темой тоски Татьяны. Это — характерная для его лирико-драматического языка фраза, начинающаяся с горестного возгласа,

сменяющегося вздохом. С этой новой темой непосредственно соединяется декламационная часть лейтмотива:

Andante mosso



Дважды проводит композитор новую тему, после чего вновь выступает на первый план лейтмотивов, создавая образ тоскующей задумчивой девушки. Няня обращается к ней с ласковыми фразами. В ответ снова звучит лейттема, как бы говоря за безмолвную Татьяну. Няня начинает свой рассказ, который в музыкальной драматургии сцены играет роль временного отстранения от центрального тематизма.

Рассказ няни внезапно прерывается новой темой, приобретающей значение второго лейтмотива Татьяны. Это — тема любви; она получает широкое развитие в сцене письма и вытесняет первую лейттему — образ мечтаний девушки (тема мечтаний проходит здесь еще только один раз в начале сцены письма). Новая тема принадлежит к лучшим, вдохновенным созданиям Чайковского в опере. Сам композитор страстно любил эту музыку. Н. Д. Кашкин, вспоминая генеральную репетицию «Евгения Онегина» 16 марта 1879 г., где он сидел рядом с композитором, рассказывает, что Чайковский при появлении этой темы прошептал ему на ухо: «Какое счастье, что здесь темно! Мне это так нравится, что я не могу удержаться от слез»¹⁷⁵. Первоначально мелодия любви проходит в вокальной партии Татьяны на фоне тремоло струнных («Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую»), затем она звучит в партии оркестра (виолончели), и здесь именно раскрывается ее смысл, Татьяна говорит: «Я не больна, я, знаешь, няня, влюблена!». В качестве темы любви новая лейттема начинает сцену письма и появляется в сцене рассвета как образ тайных неотступных дум девушки. Развитием темы любви и завершается вторая картина.

Тема любви типична для страстно-возвышенных, взволнованных лирических мелодий Чайковского. Она вырастает из первого мотива — вырази-

¹⁷⁵ Н. Д. К а ш к и н. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 141.

тельного беспокойного возгласа и разворачивается в виде напряженно восходящей секвенции, стремящейся к кульминации:

Andante con moto



Тема любви тонально неустойчива. Ее ритмическая основа и экспрессивная гармонизация оттеняют бурное волнение Татьяны. В первом проведении тема начинается в до мажоре, но быстро отклоняется в ре минор, переходит в си минор и далее в ля минор. Наиболее полное и широкое ее проведение дано в конце второй картины. Здесь Чайковский отбрасывает заключающее тему нисходящее движение, разворачивает ее вверх, охватывая все более широкий диапазон. Развитие темы отражено и в средствах оркестровки: первое инструментальное проведение, как уже говорилось, в партии виолончелей (именно это место вызвало слезы Чайковского); в начале сцены письма ее играют скрипки на струне соль, в сцене расцвета — виолончель соло (очень тонкий прием, создающий образ безмолвной речи души) и в конце картины — все струнные с постепенным прибавлением деревянных до малого *tutti*.

Богатый и разнообразный лирический тематизм содержит сцена письма, замечательный образец оперного симфонизма молодого Чайковского. Монолог Татьяны начинается с вдохновенного патетического ариозо «Пускай погибну я!». Ему предшествует проведение темы любви в оркестре, а также бурное вступление, ритмическая основа которого неоднократно будет использована Чайковским в аналогичных моментах. Ариозо «Пускай погибну я!» сразу же создает высокую степень эмоционального напряжения. Устремленная вверх мелодия, в которой ясно проявляется инструментальный принцип развития (значительное количество слогов, распетых двумя звуками, повторность фраз, периодичность строения), воплощает текст с тонким чувством декламации. Мелодия подчеркнута обнажена, ее сопровождает аккомпанемент оркестра аккордами синкопированного ритма (изредка дублировка вокальной фразы). Диапазон мелодии, размашистость ее контуров, смелые и активные ритмические и мелодические интонации создают

настроение страстной решимости, раскрывают живую пылкую натуру героини оперы:

Allegro non troppo

Му-скай по-гибну я, но пре-жде я во-слепи-тель-ной на-де-жде

Второй раздел сцены письма — ре-минорный эпизод, замечательный пример постепенного перехода от декламационного речитативного изложения к широкому ариозному пению. Однако он характерен и как пример взаимодействия инструментальной и вокальной музыки.

Сложный мир мыслей и чувств, охвативших душу девушки, впервые полюбившей и решившей признаться своему избраннику, воплощен композитором с правдивостью выражения; стыд и уязвленная гордость смущают Татьяну; ей грустно, тоска давит ее сердце, но она должна писать, она не может молчать. Все эти противоречивые ощущения обобщаются в простой, выразительной мелодии гобоя; она служит главной темой всего ре-минорного эпизода:

Moderato assai, quasi Andante

Ob.

Постоянное возвращение к звуку ля — V ступени ре-минорного звукоряда — привносит характер задумчивого вопроса, девушка как бы заглядывает в будущее. Ре-минорный раздел повторяется в сцене письма с другими словами, но между двумя проведениями есть разница: в первый раз душа Татьяны скована, она боится излить свое чувство, вокальные фразы отрывисты, разделены паузами, в них еще нет того единства, того непрерывного течения, которое характерно для эмоционально открытых мелодий Чайковского. Мелодия гобоя более ясно говорит о том, что происходит в ее

душе, чем слова. Между двумя проведениями ре-минорного эпизода (как и после первого ариозо) Чайковский ввел речитатив. Татьяна «откладывает письмо в сторону» (ремарка Чайковского) и произносит слова о неизбежности совершающегося: «Пусть будет то, что быть должно со мной!». В речитативе проходят знакомые контуры первого лейтмотива. Мягкие нерешительные интонации первых слов сменяются энергичными.

Ре-минорный раздел письма непосредственно переходит в следующий — до-мажорный. Теперь ведущее значение приобретает вокальная партия, оркестр аккомпанирует, изредка подавая реплики страстно-выразительными фразами. Тема нового раздела очень проста — это ярко устремленная вверх мелодия, построенная волнообразно. Развитие темы приводит к новому образу — средней части до-мажорного раздела:

[Moderato] *Meno*

Ты в сно - ви - де - ньях мне яв - ля - - ся ,

не зри - мый , ты луж был мне мил ,

Эта тема контрастирует всем предыдущим, она предваряет главный образ сцены письма — тему заключительного раздела «Кто ты: мой ангел ли хранитель?». Эпизод средней части до-мажорного раздела создает новое настроение — упоение нежностью в доверчивом обращении к избраннику сердца. Плавно, мягко нисходящие интонации словно постепенно рождаются, это как бы возникающие мысли Татьяны.

В заключительном разделе сцены ре-бемоль мажор появляется тема страстного обращения Татьяны к Онегину, тема его избрания. Вначале она проходит в оркестре, раскрывая душевное состояние девушки: она полностью отдалась своему чувству, исчезли сомнения и тревога, любовь

пробудила в ней дремавшие силы, она неизмеримо выросла и окрепла душой за эту ночь.

Andante



Последний раздел сцены поражает силой и единством симфонического развития; тема проходит неоднократно, каждый раз приобретая новые черты. В генеральной кульминации — проведении со словами «Вообрази, я здесь одна!» — лирическая мелодия перерастает в страстный гимн любви и жизни, в чудесный, полный неотразимой притягательности призыв счастья. И как вершина кульминации все увенчивает оркестровая реприза — тему торжественно, ликующе провозглашает труба соло. Это поистине песнь всепобеждающей любви! После кульминации идет выразительное заключение: «Кончаю! Страшно перечесть!».

Не случайно Чайковский создал самую высокую кульминацию в конце сцены. Он подчеркнул этим важнейшие для образа Татьяны слова:

Вообрази: я здесь одна,
Никто меня не понимает,
Рассудок мой изнемогает,
И молча гибнуть я должна.
Я жду тебя: единым взором
Надежды сердца оживи,
Иль сон тяжелый перерви,
Увы, заслуженным укором!

Как много раскрывают эти слова Пушкина в образе Татьяны, в ее стремлении к счастью! В любви к Онегину эта недюжинная, богато одаренная девушка видит свое спасение, возможность будущей наполненной смыслом жизни. Выросшая в семье, где ее никто не понимает, она тянется всем сердцем к иной, деятельной жизни, и любовь к Онегину должна открыть ей эту новую жизнь. Это близко генеральной теме творчества Чайковского, его

пониманию любви как высокого жизнеутверждающего чувства, способствующего расцвету всех самых лучших свойств человеческой натуры.

Тематизм сцены письма Татьяны кажется простым и несложным. Однако за плавной поступенностью или волнообразным строением мелодий скрыты напряженная творческая мысль, единство музыкально-драматургической концепции, последовательно проведенный принцип все большего доминирования музыкально-симфонического обобщающего начала. Композиция сцены в целом, ее тональный план, принципы формообразования ее крупных разделов образуют единство.

Чайковский здесь пользуется родством тональностей по системе мажороминора. Приводим схему тонального развития сцены письма:

Вст. часть	I раздел	II раздел	III раздел	IV раздел
E — cis — Des	Des — cis — A	d — F —	C — a — b	Des — f — Des
Тема любви в ор- жестре и вступление к ариозо	«Пускай погиб- ну я!»	a — d «Я к Вам пишу»	Ges — g — c C — b — a — F «Другой! Нет, ни- кому на свете»	«Кто ты: мой ангел ли...»

Цельности композиции сцены письма способствует и основной принцип формообразования, примененный здесь композитором. В каждом из эпизодов воплощен один прием: в качестве средней части вводится речитативный эпизод, реприза основного тематического материала значительно изменена и развита. В особенности же волновое нарастание симфонического развития выявлено в заключительном разделе, в котором средняя часть мала, а центральная тема проводится несколько раз, все более и более расширяясь.

Наличие больших контрастов в сцене письма, движение «внутреннего» действия, музыкальная характеристика героини, данная в развитии ее чувств, — все это воплощено Чайковским в новаторской форме. Сам композитор рассматривал сцену письма не как законченный сольный эпизод оперы, подобный, например, арии Оксаны во второй картине «Вакулы», но как сцену-монолог, важнейший этап развития лирической драмы. Он категорически протестовал против исполнения сцены письма в концертах как отдельного номера.

Прелестная искренняя музыка небольшого дуэта Татьяны с няней после сцены письма подчеркивает некоторые черты в облике юной героини оперы: наивную непосредственность, впечатлительность, неуверенность в себе.

В третьей картине оперы Чайковский перед «исповедью» Онегина поместил небольшое, но очень выразительное ариозо Татьяны. Академик Б. В. Асафьев писал о нем: «Образ Татьяны вырастает в одном уже этом высказывании до глубоко поэтически обобщенной идеи о скромном величии страданий русской женщины. Здесь звучит девически-скорбное сознание своей ошибки и уже провидится этически-высокое сочувствие ошибкам других, чувство долга, готовность помочь и отказ от личного счастья»¹⁷⁶.

В этом маленьком монологе Чайковский создал обобщенный образ русской женщины, страдающей и терпеливой. Героиня Пушкина надеется на

¹⁷⁶ Б. В. А с а ф ь е в. Избранные труды, т. II, стр. 110.

любовь Онегина, она узнает о своем поражении, только выслушав его «исповедь». Не то у Чайковского. Его Татьяна — более зрелое и проницательное существо, она предчувствует беду, она полна тоски и отчаяния. Волнение, страх перед встречей с Евгением, выраженные в первых судорожных восклицаниях: «Здесь он! Здесь Евгений!» — сменяются какой-то роковой уверенностью в своем поражении. Показателен текст, сочиненный (вероятно, Чайковским) в этом месте:

Ах, для чего, стенанью вняв души больной,
Не совладев сама с собой,
Ему письмо я написала!
Да, сердце мне теперь сказало,
Что насмеется надо мной
Мой соблазнитель роковой!

Татьяна знает свою печальную участь, она даже заранее покоряется ей. В оркестре звучит выразительная мелодия солирующей валторны, то протяжно произносящей «роковой приговор», то грустно «вздыхающей». На этом фоне разворачивается мелодия ариозо Татьяны, нисходящие горестные интонации которой как бы отражают в искажающем зеркале трепетную тему ее надежд, раскрывая глубокое горе девушки:

Adagio

Ах! для че-го, сте-на-нью вняв ду-ши боль-ной,
не сов-ла-дав са-ма с со-бой, е-му пись-мо я на-пи-са-ла.

Образу Татьяны посвящена и музыка антракта перед четвертой картиной оперы. Прошло около полугода после свидания в саду, но Татьяна все любит Онегина:

Что было следствием свиданья?
Увы, не трудно угадать!
Любви безумные страданья
Не перестали волновать
Младой души, печали жадной;
Нет, пуще страстью безотрадной
Татьяна бедная горит;
Ее постели сон бежит;
Здоровье, жизни цвет и сладость,
Улыбка, девственный покой,
Пропало все, что звук пустой,
И меркнет милой Тани младость:
Так одевает бури тень
Едва рождающийся день.

Антракт к четвертой картине оперы основан на теме Татьяны «Кто ты: мой ангел ли хранитель?», которая прерывается мотивом страстного бурного отчаяния. Лирическая тема перерастает в образ, полный драматизма.

В четвертой картине партия Татьяны невелика; она выступает в квинтете «В вашем доме» с темой Ленского; композитор выразил глубоко драматическую общность чувств обоих героев. Хотя квинтет разворачивается как чисто лирический эпизод, в нем ясно выступает напряженное внутреннее развитие. Кульминацией его служит проведение первоначальной темы (темы Ленского) в си мажоре, где верхнюю мелодию поет Татьяна. После этого все на мгновение умолкает и тихо звучит лишь одинокий скорбный голос Татьяны. Здесь ее образ выходит снова на первый план. Все же во II акте, как уже говорилось, главное действующее лицо — Ленский.

В III акте перед Чайковским стояла задача показать Татьяну в новом облике «равнодушной богини роскошной царственной Невы» и в то же время раскрыть глубину души своей героини. В шестой картине Чайковский создал музыкой внешний облик Татьяны, с его новым неотразимым обаянием элегантно-величавого спокойствия. Выход Татьяны в шестой картине сопровождается приветливой темой в оркестре в характере медленного вальса или менуэта. В этой теме удачно воплощено то особое обаяние Татьяны, ставшей княгиней Гремовой, которое подчеркнул Пушкин:

Она была нетороплива,
Не холодна, не говорлива,
Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех,
Без этих маленьких ужимок,
Без подражательных затей...
Все тихо, просто было в ней.

[Allegro moderato]

con dolcezza ed eleganza



Новая тема Татьяны становится подлинным лейтмотивом музыкального развития последующих сцен шестой картины. Разрабатывая ее как образ элегический, Чайковский развивает ее в момент узнавания Онегиным Татьяны. Радостно и светло звучит она в качестве фона разговора Онегина с князем; после короткого разговора Татьяны с Евгением, где реплики княгини спокойны и холодны, а его — прерывисты и полны смущения, мелодия эта звучит, как в первоначальном изложении: Татьяна уходит с бала.

Кроме этого «портрета» героини оперы в новом облике, Чайковский дал косвенную характеристику Татьяны в арии князя Грешина. Ария — возвышенный гимн в честь чистой и прекрасной подруги, которой поклоняется супруг, противопоставляющий ее окружающей толпе светской черни; она вносит новый, благородный оттенок в образ Татьяны и характеризует самого князя как личность, возвышающуюся над обществом, достойную уважения и внимания. Музыкальная основа арии — величавая благородная декламация красивой напевной мелодии низкого мужского голоса. Средняя часть арии, более подвижная и энергичная, оттеняет возвышенную лирику крайних частей. Несмотря на то, что ария князя Грешина является вполне законченным традиционно-оперным сольным номером, ее введение в музыку шестой картины вполне уместно. Она дополняет представление о Татьяне в III акте.

Чайковский не прошел мимо следующих строк Пушкина:

Княгиня смотрит на него...
И что ей душу ни смутило,
Как сильно ни была она
Удивлена, поражена,
Но ей ничто не изменило:
В ней сохранился тот же тон,
Был так же тих ее поклон.

Музыка имеет право на большую откровенность, чем слово. Поэтому композитор раскрыл в музыке (и с большой правдивостью) душевное состояние Татьяны, встретившейся с Онегиным. Он дал ей реплику в сторону во время разговора с гостями на балу: «О, боже, помоги мне скрыть души ужасное волнение» на выразительной интонации страстного возгласа-мольбы. В момент, когда князь представляет Татьяне Онегина, Чайковский ввел в партию кларнета *pianissimo* тему любви из второй картины оперы. Эта мгновенно погасающая вспышка чувства, выражение душевной тревоги, усмиренной волей, тонко рисует новый облик Татьяны.

Andantino mosso

Мой друг , по-зволь те-бе пред-ста-вить род-ню и

p molto espressivo *cresc.*

дру-га мо-е-го , О-не-ги-на !

mf dim. *p*

В седьмой картине Татьяна предстает во всем величии своего сердца. Сильное чувство, бросившее Онегина к ее ногам, заставляет ее снова открыть перед ним свою душу.

Седьмая картина — важнейшее звено в развитии образа Татьяны. Здесь именно открываются новые душевные качества Татьяны, слушатель соприкасается уже не с юной душой, мечтающей об идеальном счастье, но со зрелым благородным женским сердцем. Татьяна в седьмой картине — один из самых возвышенных и прекрасных образов, созданных русским классическим искусством.

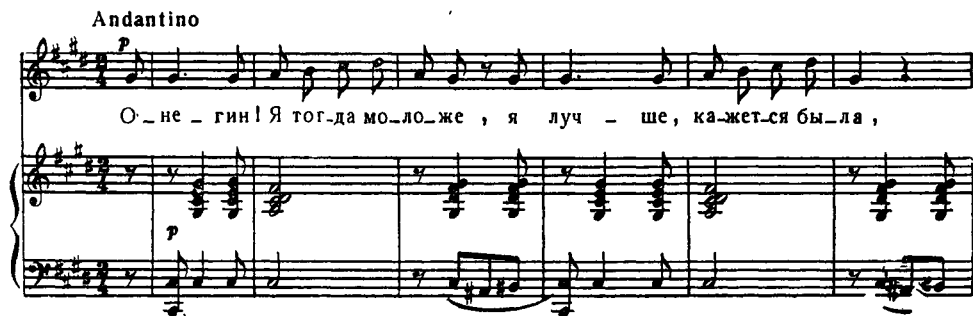
Как уже говорилось, Чайковский значительное внимание уделил здесь воплощению в музыке душевной борьбы Татьяны. Образ героини оперы в

седьмой картине дан в развитии; в первой половине сцены в партии Татьяна преобладает чувство горестного сожаления и даже возмущения притязаниями Онегина, отвергнувшего ее юную любовь и покоренного ее теперешним гордым обликом.

Но в дальнейшем, когда мольбы и страстные признания Евгения находят отклик в ее сердце, прежняя любовь сразу заполняет его и на мгновение побеждает чувство долга. Татьяна слушает признания Онегина, даже больше — она говорит ему, что все еще любит его, она умоляет оставить ее, не тревожить ее сердца.

Всего этого нет (за исключением признания в любви) у Пушкина, но могло бы быть. Чайковский перенес здесь акцент с темы противопоставления высокого нравственного долга любовным притязаниям Онегина на тему жестокой душевной борьбы всепоглощающего чувства любви и сознания супружеского долга. Толкование драматической ситуации как психологической драмы чрезвычайно типично для Чайковского, искавшего возможности выразить содержание оперной сцены симфоническим методом, т. е. методом сугубо действенным, основанным на контрасте и борьбе двух противоположных начал в единстве.

Тематизм, которым охарактеризована Татьяна в седьмой картине, разделяется на две группы (впрочем, родственные друг другу): тематизм, интонационно развитый в ее монологе-обращении: «Онегин! Я тогда моложе, я лучше, кажется, была», и ряд тем в дуэте-диалоге с Онегиным («Онегин, в вашем сердце есть» и «Зачем скрывать»). Тема, послужившая основой монолога-обращения, новая для образа Татьяны. До этого в ее партии не встречалось мелодий, проникнутых чувством такой горестной безнадежной печали. Даже тема ариозо третьей картины более непосредственно эмоциональна. Для темы монолога характерна сдержанность, сконцентрированность чувства внутри себя, суровое достоинство, непреклонная воля:



Интонационное строение этой мелодии очень просто: она разворачивается в сравнительно узком диапазоне, постоянно возвращаясь к исходному звуку — квинтовому тону до-диез-минорного лада. Оттенок горестного чувства придает мелодии острота интонаций. Идеальная декламация стихов Пушкина выделяет строку «И я любила Вас и что же» скрытой интона-

цией заполненной септимы, благодаря которой расширяется диапазон мелодии и подчеркивается неустойчивость гармонии.

Вторая часть монолога (со слов: «Тогда, не правда ли, в пустыне») развертывается в ариозо, в котором в качестве основного принципа продолжает оставаться декламация пушкинского стиха. Гордое возмущение Татьяны выражено модуляцией в ми мажор, резким расширением диапазона, смелыми бросками мелодии. Кульминация дана в непрерывном мелодическом потоке, в котором ряд аналогично построенных фраз создает замедленное нисхождение после подъема.

Ритмическое строение и динамические оттенки вносят в эту часть монолога речитативное начало, венчающееся выразительной фразой со сдвигом в новую тональность (до мажор) — «И мог бы в обществе принести Вам соблазнительную честь».

Итак, уже в монологе можно видеть движение образа от суровой замкнутости и сдержанности к горделивому негодованию. Этот процесс выражен в непрерывном симфоническом развитии и составляет внутреннюю сущность душевного состояния Татьяны.

Горестное чувство невозвратимости прошлого воскресает в выразительной фразе Татьяны, подхватываемой Онегиным: «Счастье было так возможно!».

Мольбы и страстные признания Онегина трогают Татьяну. Появляется новая широкая мелодия, в которой раскрывается благородное великодушное сердце Татьяны. Это смелая свободная линия широкого диапазона. Она начинается ярким восклицанием — ходом на большую сексту и бурно устремляется вверх снова к терции мажорного лада:

Andante molto mosso
f con anima

О - не - гин, в Ва-шем сер-дце есть и гордость и пряма - я честь!

Непосредственно следом за этими фразами звучит признание Татьяны. Фраза: «Зачем скрывать, зачем лукавить? Я Вас люблю!» — воплощена выразительнейшими интонациями. Первые слова переданы скорбной, горестной интонацией, заключенной в диапазоне нисходящего тритона, но после этого композитор дает яркий возглас на высоком звуке «Ах!» и еле слышно, почти на октаву ниже — признание «Я Вас люблю». Выразительность музыки усилена сдвигом из ре-бемоль мажора в ре мажор, в котором

оркестр проводит предшествующую тему Татьяны. Кажется, что музыка внезапно озаряется нежным ясным светом:



Но просветление исчезает очень скоро и в ответной реплике Онегину: «Нет! Прошлого не воротить» — снова звучат суровые, волевые интонации. Реприза темы, показанной в примере на стр. 529, превращается в напряженный, динамичный дуэт-диалог. Партия Татьяны становится все более драматичной, в ее репликах, подобных стонам сердца, раскрыта изнемогающая в борьбе душа. Наконец, с возгласом «Прощай навек!» — кульминацией этого раздела — Татьяна уходит. В оркестре звучат суровые аккорды — образ судьбы, после которых последняя реплика Онегина непосредственно завершает оперу.

Многогранный и непрерывно развивающийся музыкальный образ главной героини оперы проходит длительную и сложную эволюцию, но остается в сущности образом возвышенно-лирическим. От начала оперы до ее заключения характеристика Татьяны проходит стадии элегической лирики, страстной патетики и глубокого внутреннего драматизма. В этом отражается эволюция одного из самых замечательных созданий гения Чайковского и мирового музыкального театра.

Ленский после Татьяны бесспорно был любимым героем Чайковского. Характеристика Ленского принадлежит к лучшим страницам «Онегина», в его партии Чайковский создал не только замечательно живой и привлекательный образ, но внес широко обобщающие черты, позволяющие рассматривать некоторые эпизоды Ленского (например, арию пятой картины) как музыкальное обобщение основной идеи оперы.

Музыкальный язык партии Ленского лиричностью близок партии Татьяны. Но натура Ленского более страстная, пылкая и непосредственная, проявляется в более эмоционально открытой музыке. Чайковский, характеризуя Ленского, все время дает почувствовать, что он — поэт, влюбленный в красоту, поклоняющийся созданным им идеалам. Поэтому его речам с первого же появления на сцене свойственны приподнятость, скрытая (а иногда и открытая) восторженность. Его выход предваряется светлой приветливой фразой оркестра; ответ на вопрос Лариной: «Прелестно здесь!

Люблю я этот сад» — мог бы служить основой лирического ариозо или романса, настолько выразительно распеты эти несколько слов. Даже в мало-значительных репликах Ленского композитор выявляет особое горение, теплоту и искренность, с которыми Ленский относится ко всем явлениям жизни.

Развитая музыкальная характеристика Ленского дана в ариозо признания, о котором уже говорилось в связи с вопросом воплощения стихов Пушкина в мелодию. Эта сцена раскрывает Ленского как влюбленного поэта, идеализирующего свою возлюбленную. Второй акт оперы выдвигает Ленского в качестве главного героя лирической драмы. Его реплики в сцене с Ольгой («Ужель я заслужил от Вас насмешку эту?» и др.) очень выразительны. Речитативы отличаются особой напевностью и широтой диапазона.

В сцене с Онегиным (до квинтета) реплики Ленского выражают эволюцию его чувств. Сперва он пытается говорить спокойно, но потом гнев и возмущение выливаются в драматических, декламационных фразах («Онегин! Вы больше мне не друг!» и др.). В квинтете Ленскому принадлежит ведущая партия. Мелодия его ариозо отличается тонкой внутренней проникновенностью. Она не эффектна, не драматична, в ней нет напряженности его недавних реплик. Чувство глубокого горя воплощено здесь во внутренней углубленности образа. Кажется, что юноша задумался и как бы всматривается в то, что происходит в его душе:



В дальнейшем развитии музыка квинтета превращается в многогранное высказывание всех главных героев. Партия Татьяны в нем аналогична партии Ленского, что, как говорилось, выражает общность их чувств.

Музыкальный образ Ленского получает завершение в сцене перед дуэлью. Центральным моментом в его лирической характеристике является ария «Куда, куда вы удалились», служащая не только обобщением всего предшествующего развития образа, но и обобщением всей лирической музыкальной сферы оперы.

Тема арии Ленского, первоначально проходящая в оркестровом вступлении в партии виолончелей, принадлежит к мелодиям, типичным для Чайковского. Это ярко выраженная нисходящая линия минорного звукоряда от

III ступени к V. Темы подобного рода встречаются неоднократно в инструментальных сочинениях Чайковского.



Есть родственные этому образу мелодии и в творчестве романтиков. Похожий мелодический образ в пьесе Листа «Долина Обермана» и в опере Шумана «Геновеа». Однако ни та, ни другая мелодии не обладают обобщающим значением темы Ленского.

Общность темы арии Ленского и темы последнего раздела письма Татьяны была отмечена многими исследователями; общность эта несомненна, хотя смысл и характер мелодии очень различны. Тем не менее мелодию Ленского следует отнести к образам любви у Чайковского, но любви, полной сомнения, перерастающей в чувство неудовлетворенности жизнью. Нередко можно слышать мнение, что в арии Ленского заключено роковое начало, что музыка ее полна тоски и безнадежности. Думается, что это неверно. Естественно, что композитор вложил в уста Ленского монолог глубокого раздумья о жизни и смерти. Но Ленский любит жизнь, счастье манит его, образ возлюбленной возникает в его воображении, и он обращается к ней. Сама трагическая ситуация такова, что вызывает вопрос: «Что суждено юному герою?», но в музыке арии, в особенности в ее средней части, воплощены и любовь к жизни, и надежды, и желание сразиться с судьбой. Глубокой, искренней и печально-задумчивой музыке крайних разделов арии с нисходящими, понижающимися интонациями выразительными ходами на тритон противопоставлены мотивы призыва: «Желанный друг! Сердечный друг!», обращенные к Ольге (и к счастью жизни). Сочетание грусти и сомнения с надеждой на счастье, чувство страстной любви к жизни придает музыке арии особую внутреннюю содержательность, жизненность и красоту. Мелодия большого дыхания, широко распетая, как бы поглотила декламационное начало, стихи воплотились в музыку, оплодотворив ее своим со-

держанием, интерпретированным с большой глубиной, искренностью и правдивостью.

Трагическая развязка драмы Ленского музыкально выражена симфоническим развитием его тематизма, придающим образу иное, новое качество. В сцене поединка в измененном, как бы искаженном, виде проходят мотивы любовного признания Ленского из первой картины: в момент его смерти в оркестре звучит тема арии — вопрос, обращенный к судьбе, на который теперь получен трагический ответ.

В образе Ленского Чайковский нашел свой идеал молодого лирического героя, впервые наметившийся в «Кузнеце Вакуле» в образе самого Вакулы, опозитизированного композитором. В дальнейшем оперном творчестве Чайковский не раз обращался к этому привлекательному образу, придавая черты сходства с Ленским другим своим героям: Андрею — в «Мазепе», Юрию — в «Чародейке», Водемону — в «Иоланте». Но ни в одном из них он не достиг такой цельности, такого совершенства, которыми отличается чудесный, поэтичнейший образ Ленского в «Евгении Онегине».

Музыкальная характеристика Евгения Онегина также целиком принадлежит к лирической сфере оперы. Однако интонационный язык, которым композитор обрисовывает своего героя, отличается от характеристики Татьяны и Ленского. Онегин — образ, сильно изменяющийся, и в этом отношении он обрисован иначе, чем Ленский (в образе юного поэта Чайковский подчеркнул не только развитие характера, но и постепенное раскрытие его особенностей). Онегин III акта — образ иного содержания, чем в первых двух. Эмоционально-лирическое начало выступает в его музыкальной характеристике не сразу, оно проявляется ненадолго лишь в арии третьей картины, но полно и широко выражено лишь в шестой и седьмой картинах. Хотя нам кажется несколько преувеличенной мысль Б. В. Асафьева о близости Онегина последнего акта к Герману из «Пиковой дамы», тем не менее можно согласиться с ним, что в III акте Онегин говорит языком подлинной страсти. Это объясняется содержанием: Онегин впервые полюбил, и его образ становится носителем центральной идеи произведения.

Онегин в опере Чайковского близок образу Пушкина, но сама специфика оперы, произведения театрально-драматического, не позволила композитору обрисовать главного героя романа столь же полно и последовательно. В первых двух актах драматургическая функция образа Онегина в значительной мере связана с противопоставлением его Татьяне и Ленскому. Лишь в III акте он становится главным героем, центральным действующим лицом лирической драмы. Его музыкальная характеристика как бы «рассредоточена», его партия в III акте отчасти противоположна первым обрисовкам.

Онегин не имеет своего лейтмотива, но композитор не ограничивает его характеристику вокальной партией и нередко дополняет ее самостоятельными оркестровыми темами.

Характеристика Онегина в первых актах исключительно цельная по своей интонационной природе. Он появляется впервые в пятой сцене. После

светлой эмоционально открытой реплики Ленского: «Mesdames! я на себя взял смелость» и т. д. — звучит первая фраза Онегина: «Я очень счастлив»; в ответ на реплику Лариной, представляющей ему дочерей, Онегин снова говорит короткую фразу: «Я очень, очень рад». Эти две сжатые фразы, выделяющиеся своим лаконизмом по сравнению с более пространственными фразами Ленского и Лариной, уже несут в себе эмбрион будущей музыкально-интонационной характеристики Евгения.

Не трудно понять, чем руководствовался композитор, создавая первую экспозиционную характеристику своего героя; он исходил из романа Пушкина. Онегин появляется в доме Лариных случайно, им движет ленивое любопытство, он хочет видеть избранницу своего юного друга-поэта и убедиться — как это можно не скучать в доме провинциальных помещиков. Визит соседкам не нарушил обычного для него состояния душевной скуки и хандры. Проведя юность в блестящем столичном обществе, Онегин чувствует себя бесконечно выше простого «деревенского» семейства Лариных, он снисходительно любезен, но спокойно замкнут; ему кажется, что он намного старше собравшейся молодежи, он слегка «позирует», рисуется перед молодыми девушками. Все эти оттенки очень тонко отражены в музыке.

Значительную роль здесь играет гармоническая сторона музыки. В момент выхода гостей на сцену длительно подготавливавшийся в предшествующей сцене ми минор внезапно сменяется соль мажором. Мягко звучит приветливая реплика Ленского, модулирующая в ре мажор. Аккорды, сопутствующие его фразам, очень светлые, лишь мажорные. В первой реплике Онегина дана пониженная II ступень в ре мажоре, что привносит оттенок сдержанности, затененности. После гостеприимных реплик Лариной вторая реплика Онегина модулирует в минор (в III ступень ре мажора — фа-диез минор). Модуляция в тональность III ступени, столь часто встречающаяся в русском бытовом романсе, в данном случае вносит своеобразную аффектированность, усиленную и самой мелодической интонацией. Все это создает впечатление сдержанности и некоторой «позы» — молодой столичный денди рисуется перед неискушенными провинциалками:



Потемнение светлого колорита введением пониженных ступеней лада и отклонений в минорные тональности типично и для последующей характеристики Онегина в первой картине оперы. Двойной дуэт в сцене № 6 драма-

тургически построен в трехчастной форме, средняя часть посвящена характеристике Онегина. Обрисовывая его образ, Чайковский использует ритмику, напоминающую движение менуэта.

Маленькое ариозо Онегина в конце первой картины «Мой дядя самых честных правил» основано на развитии тематизма из сцены № 6. Здесь композитор дает своего рода репризу первого ариозо Онегина «Скажите мне». Во втором ариозо элемент патетической риторичности в особенности выявляется в заключительных фразах Онегина: «Но, боже мой, какая скука» и т. д. Этот оттенок снова связан с «оминориванием» музыки своеобразной патетикой возгласов Онегина подчеркнутым каденционным оборотом:

[Moderato]



Центральным моментом характеристики Онегина в первых картинах служит монолог-обращение к Татьяне в третьей картине. Ему предшествует оазвернутая фраза струнных в оркестре — музыкальный портрет Онегина:

Andante non tanto



Спокойно-плавная мелодия скрипок образует контраст с взволнованно-драматической музыкой предшествующего ре-минорного ариозо Татьяны. «Здесь он! Здесь Евгений» (контраст темпа, лада, колорита). Мелодия, создающая выпуклый образ спокойного, эlegantного Онегина, принадлежит к числу выразительных инструментальных речитативов Чайковского. Для нее типичны очень широкий диапазон, свободное ритмическое изложение. В начальных, «благожелательных» интонациях еще не так заметна патети-

ка последующих. «Оминоривание» мажорной темы (опора на II и VI ступени) придает ей мягкую задумчивость. Вспоминаются слова поэта:

Но, получив посланье Тани,
Онегин живо тронут был:
Язык девических мечтаний
В нем думы роем возмучил;
.....

И в сладостный, безгрешный сон
Душою погрузился он.
Быть может, чувствий пыл старинный
Им на минуту овладел;
Но обмануть он не хотел
Доверчивость души невинной.

Речитатив «Вы мне писали...», предшествующий арии-монологу, представляет собой замечательный образец постепенного перехода от декламационной, свободно ритмованной мелодии к ариозной, организованной конструктивно и ритмически. С точки зрения интонационного развития, этот речитатив очень типичен для целостной музыкальной характеристики героя; более значительные слова, например: «Мне Ваша искренность мила», выделены выразительным декламационным приемом с ходом на широкий интервал — септимы или октавы, гибким ритмом, вытекающим из распевания пушкинского стиха. Но и этот речитатив не чужд аффектированности, рисовки. При словах: «Она в волнение привела давно умолкнувшие чувства» — скрытый хроматически нисходящий голос привносит оттенок нарочитой меланхоличности. Рядом с этими фразами особенно просто, сердечно, с глубокой тоской звучат слова Татьяны, введенные композитором: «О, боже! Как обидно и как больно!». Инструментальный речитатив (виолончели), вводящий в си-бемоль мажор, в котором начинается ария, утверждает настроение спокойно-холодной благожелательности.

Ария состоит из двух разделов: *Andante non troppo* и *Piu mosso*, из которых первый основан на ариозно-декламационной мелодии, а второй — на широко распетой кантилене. Чайковский создает замечательную декламацию текста Пушкина в первом разделе арии. Композитор всегда называл этот эпизод «арией». И это действительно ария новаторского типа, которая вырабатывалась Чайковским постепенно уже в «Кузнеце Вакуле»; ариозный стиль был развит и в других операх.

В арии Онегина развит один тематический материал; различные варианты одной темы-зерна, как бы вытекающие друг из друга, создают впечатление плавного развертывания одного музыкально-декламационного мотива. Это соответствует представлению о спокойной, обдуманной речи, последовательном изложении мыслей.

Во втором разделе арии («Мечтам и годам нет возврата!») Онегин говорит с более непосредственным чувством, и в музыке появляется большая эмоциональность; композитор усиливает здесь чисто музыкальное начало. Тема второго раздела арии более напевна, она захватывает широкий диапа-

зон, кантилена сочетается в ней с декламационностью. Иногда отдельные фразы как бы разрывают текучесть мелодического потока.

Ария третьей картины создает целостный образ героя оперы с его ранним разочарованием в жизни, несколько напускной холодностью и глубокой скрытой способностью откликаться на человеческие чувства.

Чрезвычайно характерны отдельные реплики Онегина в четвертой картине и его партия в квинтете перед финалом; гнев Онегина выражен в финальной сцене превосходной декламацией с постепенным повышением внутреннего напряжения.

Новая важнейшая стадия развития музыкального образа Онегина — III акт. Здесь в его партию постепенно проникает и затем получает полное господство эмоциональное начало. Первое явление героя оперы в шестой картине сразу же привносит новые черты в его облик. Тоска, неудовлетворенность жизнью скрыты в интонациях первых реплик, а также в инструментальной теме, сопровождающей их.

Монолог Онегина на балу справедливо считается не лучшим эпизодом его партии — он несколько неопределенен по интонациям, речитация в нем преобладает над широкой ариозной мелодией. Однако и здесь кульминационная фраза: «Где окровавленная тень» — выделена и подчеркнута. Эта драматическая вершина монолога раскрывает глубокий внутренний подтекст: Онегин не может забыть гибели Ленского, он чувствует себя виновным в ней. В дальнейшем драматическое начало растворяется в спокойно-иронических интонациях последующих фраз Онегина.

В сцене появления Татьяны на балу речитатив Онегина подчинен главной теме — оркестровой мелодии, рисующей княгиню Грмину. Благодаря этому его интонации несколько сглаживаются. Но в сцене короткого разговора с Татьяной Чайковский прекрасно показал волнение и смущение Онегина в несвойственной ранее его партии неустойчивости, отрывистости интонаций.

В ариозо Онегина, раскрывающем внезапно охватившее его чувство любви к Татьяне, Чайковский использовал тематический материал письма Татьяны. В баритоновой тесситуре, в измененном тембре мелодия несколько теряет, на первый план выступает страстная патетика.

Развитие образа Онегина в седьмой картине тесно связано с общим музыкально-драматическим развитием. В этой картине Евгению принадлежат три ариозо, из которых первое и второе аналогичны по музыке («Ужель в мольбе» и «Нет! Поминутно видеть вас!» — слова их заимствованы из письма Онегина); третье («О, не гони меня») является лирической кульминацией образа Онегина. Музыкальное содержание первых двух ариозо глубоко лирично, чувство изливается в музыке с большой непосредственностью и страстностью. Вместе с тем Чайковский вводит интонации, сходные с прежней характеристикой Онегина, а также размер , одинаковый с арией третьей картины. В партии Онегина в седьмой картине выделены особо значительные слова, но исчезла спокойная размеренность мелодии-речи — страсть захватила Евгения всецело. Широта пения, выразительно распетые слова любовных признаний, сочетание декламационной выразительности с кантиленой — типичные черты ариозо Онегина:

Adagio con moto

Нет! По-ми-нут-но ви-деть Вас, по-всю-ду сле-до-вать за

Ва - ми, у - [лыбку]

Ми-минорное ариозо «О, не гони меня, ты любишь» иного содержания. Онегин уже предчувствует гибель своих мечтаний о любви Татьяны, интонации его полны отчаяния, речь выражает глубокое страдание и грусть утраты. Патетические фразы в конце ариозо: «Тебе другой дороги нет!» — не разбивают замкнутого магического круга обреченности его чувства. Ариозо непосредственно подготавливает заключительную фразу оперы, вопль души Онегина, крик сердца, потерявшего навсегда мечту о счастье¹⁷⁷.

Характеристика образов главных героев, данная столь многопланово и в непрерывном развитии, раскрывает глубину содержания психологической драмы; этими симфонизированными характеристиками почти исчерпывается лирическая сфера оперы, определяющая музыкальное содержание «Евгения Онегина».

Господствующая в опере лирическая сфера оттенена бытовыми сценами, изображающими среду, в которой живут герои. Провинциально-помещичий быт в доме Лариных опоэтизирован композитором. Сцена прихода крестьян с «последним снопом» рисует идиллическую картину. Но она является лишь

¹⁷⁷ Как известно, первоначально опера кончалась словами Онегина, полными безнадежности: «О смерть, о смерть, иду искать тебя!», но потом это показалось композитору не соответствующим Пушкину, и он заменил их на: «Позор! Тоска! О жалкий жребий мой!». См. по этому вопросу письмо Чайковского К. К. Альбрехту («Чайковский на московской сцене», стр. 275—276).

фоном для показа обстановки, в которой зарождается лирическая драма. Чайковский не имел возможности широко использовать реалистические описания деревни, которые содержатся в романе Пушкина; народная жизнь послужила в опере лишь фоном драмы героев. Глубоко народный образ няни играет в опере значительную роль; как и у Пушкина, няня является другом и поверенной Татьяны. Уже в первой картине дана лейтхарактеристика няни, которая во второй картине служит основой ее неторопливого рассказа о себе. Переменность лада, свободная ритмика, плавные интонации, часто встречающиеся в народнопесенном языке, придают этой теме яркую индивидуальность.

Крестьяне поют две песни: протяжную и хороводную. Разделенные небольшой сценой, они составляют типичную для русской народной музыки сюиту из двух контрастных песен. Содержание первой песни — любовная тоска. Песня изложена в виде строф, состоящих из запева и припева. Музыка протяжной «Болят мои скоры ноженьки» близка народным лирико-эпическим песням. Запев песни содержит основное мелодическое зерно, из которого вырастает хоровой припев.

Источником второй, «Уж как по мосту» послужила известная народная мелодия «Вейся, не вейся, капуста». Текст ее, происходящий от старинного песенного текста о молодце-скоморохе, указывает на игровой характер песни. Мелодия состоит из повторения очень простой попевки, нисходящей от V ступени мажорного звукоряда к тонике. Строение типично для подобного рода народных песен: а, а, b, b. Приводим несколько русских песен со сходной мелодией¹⁷⁸:

Moderato assai

Уж как по мо-сту, мо-сточ-ку , по ка - ли-но-вым до-соч-кам

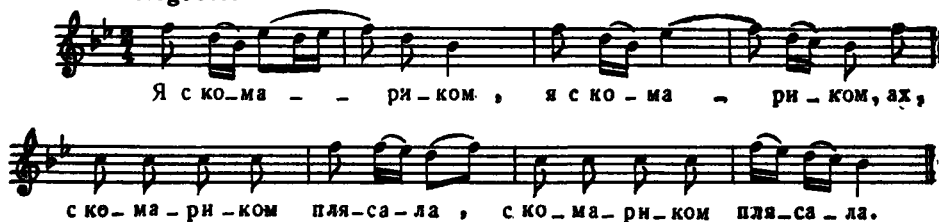
вай - ну, вай-ну, вай-ну, вай - ну , вай - ну, вай-ну, вай-ну, вай-ну .

¹⁷⁸ Песня «Я вечер млада» — из сб. Н. А. Римского-Корсакова «40 русских песен», № 39; песня «Я с комариком плясала» — А. К. Лядов. 50 песен русского народа, № 49.

Allegro moderato



Allegretto



Оба хора в опере написаны в развитой симфонизированной форме. Роль их в музыкальной драматургии первой картины значительна: они вносят колорит народной крестьянской русской музыки и косвенно связаны с характеристикой сестер Лариных. Протяжная песня подготавливает характеристику Татьяны, плясовая — Ольги. Хор «Уж как по мосту-мосточку» — единственная сцена первой картины в быстром темпе и в качестве таковой вносит контраст в течение действия, оживляя его стихийно-плясовым началом в духе финала Четвертой симфонии.

В опере есть еще один народный хор — песня девушек, обрамляющий третью картину. Веселый, живой, основанный на светлой задорной мелодии гибкого подвижного характера, этот хор в богато развитой симфонизированной форме имеет свою драматургическую функцию: он образует контраст по отношению к событиям лирической драмы, развертывающимся в этой картине. В сравнении с хорами первой картины, создающими фон, параллельный лирическому действию, этот хор создает фон противоположный, контрастный.

Массовые хоровые сцены, изображающие праздник в доме Лариных, написаны в соответствии с изображением провинциального быта помещиков у Пушкина:

С утра дом Лариных гостями
Весь полон; целыми семьями
Соседи съехались в возках,
В кибитках, в бричках и в саях.
В передней толкотня, тревога;
В гостиной встреча новых лиц,
Лай мосек, чмокание девиц,
Шум, хохот, давка у порога,
Поклоны, шарканье гостей,
Кормилищ крик и плач детей.

Для изображения этого пестрого сблища Чайковский использует два танца: вальс и мазурку. Уже говорилось о принципах использования танцевальных сцен и, в частности, рондообразной формы вальса для обрисовки отдельных групп гостей. К характеристике провинциального быта примыкают и куплеты Трике, введенные, в соответствии с Пушкиным, в действие четвертой картины. В музыке куплетов Трике Чайковский использовал распространенную в провинциальном быту 20—30-х годов французскую песенку композитора Боплана, возможно, записанную Чайковским по памяти. Простенькая мелодическая песенка, появляющаяся в момент завязывающейся ссоры Ленского с Онегиным, служит ярким контрастом по отношению к лирико-драматической музыке. В сцене ссоры хор гостей играет очень важную роль, здесь уже нельзя говорить о «фоновой» роли хора, напротив, он становится участником лирической драмы, которая, таким образом, выходит из границ чисто личных отношений и как бы выносятся на общее суждение. Меньшее значение имеет хор гостей столичного бала в шестой картине оперы.

В характеристику среды и быта входят также музыкальные образы второстепенных действующих лиц: Ольги, Лариной, Зарядного.

Музыка провинциального быта, как уже говорилось, в «Онегине» только в известной степени контрастирует с лирической сферой. Этот контраст не бросается в глаза, не играет активной роли в драматургии, а скорее служит средством многопланового реалистического показа драмы. И все же эта музыка, создавая образ той «действительности», которая вытеснила мечты героев о счастье и светлой жизни, их идеалы и надежды на будущее, противостоит чистой красоте лирических сцен. Ведь это музыкальное воплощение повседневности, обыденности, хотя бы и в облике провинциального и столичного праздников, в какой-то мере и есть выражение той силы, которая погубила представления Ленского о жизни, разрушила мечты Татьяны, пытавшейся вырваться из этого замкнутого круга.

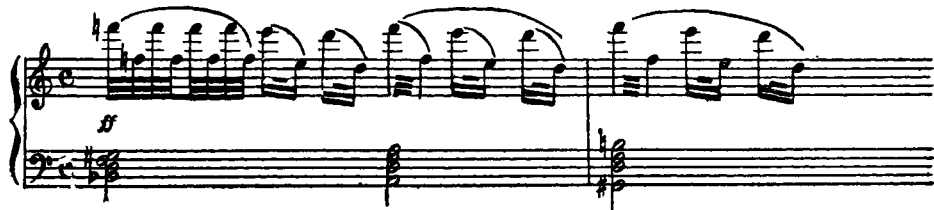
Чайковский не ограничивает драматургию «Онегина» противопоставлением лирики быту — внутри самой лирической музыкальной сферы рождается контрастное начало, которое условно можно назвать драматическим. Оно связано с идеей судьбы, недостижимости счастья. Подоплекой этой идеи служит стихийно ощущавшаяся композитором невозможность счастливой, свободной жизни в условиях общественного бытия его героев; он выразил ее как образ трагической судьбы. Надо отметить, что Чайковский внес в либретто несколько строк, подчеркивающих значение темы «судьбы». В сцене появления гостей в первой картине уже есть элемент предопределенности — Татьяна сразу же влюбляется в Евгения. Музыкально этот момент несколько завуалирован: Татьяна поет слова «Я дождалась, открылись очи, душа сказала: это он» и т. д. в квартете, где, кроме нее, еще трое участников одновременно выражают свои чувства. Благодаря этому слова Татьяны не доходят до слушателя, а музыка квартета имеет несколько нейтральный характер. В сцене письма Татьяны Чайковский преимущественно пользовался текстом Пушкина. Но в один из речитативов

он ввел свои слова: «Увы, не в силах я владеть своей душой. Пусть будет то, что быть должно со мной!». Таким образом, и здесь появляется намек на предопределенность.

Тема судьбы вновь появляется в третьей картине: еще не зная о том, как принял Евгений ее признание, Татьяна убеждена в печальном исходе — такова судьба! Тема роковой предопределенности проходит и в музыке пятой картины; если в арии Ленского ей противопоставлены сила чувства и стремление к счастью и любви, то в дуэтино «Враги!» она выступает на первый план. В седьмой картине оперы тема судьбы сливается с темой долга и получает новый этический смысл.

Музыка эпизодов оперы, связанных с темой судьбы, имеет общность выразительных средств, «монообразность» идеи судьбы. Впервые музыкальный образ судьбы появляется в монологе Татьяны третьей картины:

Moderato mosso



Гармонический мотив судьбы — столь любимый Чайковским ход в миноре: двойная доминанта в виде аккорда с увеличенной секстой на VI ступени лада, тонический квартсектаккорд и снова двойная доминанта в виде уменьшенного септаккорда. Мелодический мотив — нисходящий ход от III ступени к I, часто встречающийся в инструментальной музыке Чайковского как образ печали и тоски. Дополняющие штрихи — взволнованные фигурации странных, уменьшенные сектаккорды отрывистого ритма, «восклицания», горестные «вздохи» и «всхлипывания» в оркестре — имеют чисто декламационный склад; обобщением служит «говорящая» скандирующая звуки мелодия валторны (см. пример на стр. 524).

Все эти музыкальные элементы развиты в последующих эпизодах. «Роковые» аккорды звучат в момент гибели Ленского:

[Vivace]



По сравнению с предыдущим примером мы видим здесь близкий вариант: те же аккорды двойной доминанты в ре миноре с проходящим секстаккордом ми мажора, являющимся III ступенью до-диез минора, главной тональности предшествующего построения.

Во вступлении к пятой картине перед проведением в оркестре темы арии Ленского звучит мотив «скандирующих» валторн, начинающийся с трагического аккорда двойной доминанты на IV высокой ми минора:



Во вступлении к седьмой картине — эти же аккорды, а также скорбный мотив III—II—I в ми и до-диез миноре, но теперь они связаны не с предсказанием смерти, как в пятой картине, а с гибелью надежд Онегина и страданиями Татьяны:

[Moderato] Più mosso



Особенно выпукло «монообразность» темы судьбы выступает в музыке в момент выхода Онегина в седьмой картине. Здесь те же ритмы, та же фактура, та же гармония, что и в третьей картине. Возможно, что композитор сознательно дал здесь своеобразную репризу, вызванную сходством ситуаций. В третьей картине Татьяна должна была выслушать холодную отповедь Онегина; здесь они меняются ролями:

Allegro non tanto



В заключении оперы эти музыкальные элементы широко развиты вплоть до последнего возгласа Онегина.

Приведенные примеры доказывают единство и цельность музыкально-драматургической концепции «судьбы» в опере. Единый тип и характер музыкально-выразительных средств говорят сами за себя.

Но, кроме описанного гармонического мотива судьбы, есть в опере тема, или мелодическая интонация, которая проходит как сквозной образ через музыку всех картин в партиях действующих лиц и в оркестре, тема, которую можно также считать символом печальной судьбы героев. Так ментитрует ее композитор в седьмой картине, сопровождая словами: «Счастье было так возможно! Так близко!». Эта тема является музыкальным символом основной идеи оперы: гибели мечты о счастье при соприкосновении с действительностью. В отличие от гармонической темы судьбы, данной сразу, эта тема складывается постепенно. В работах Б. В. Асафьева и В. В. Протопопова подробно рассматривается вопрос постепенности становления этого образа и его широких связей со всем интонационным языком оперы. Мы ограничимся рядом примеров из разных эпизодов оперы, показывающих значение этой темы в лирической музыке. Мелодическое ее строение представляет собой дальнейшее развитие короткого нисходящего мотива III — II — I, о котором только что шла речь:



а) 

б) 
 Что день грядущий мне го — го — вит?

ж) 

з) 

и) 
 не рас-се-ят веч-ной, то-ми — тель-ной тос — ки

к) 
 Он взо-ром от-не-нным мне ду-шу воз-му — тил

л) 
 Что в Ва-шем сер-дце я наш — ла

м) 
 Сча-стье бы — ло там воз — мож — но

Целостность музыкальной драматургии «Онегина» определяется не только единством интонационного языка, но и широко разработанной системой тональных связей. В «Онегине» нельзя говорить о лейттональностях, но модуляционное развитие в музыке связано с развитием психологической драмы. Уже упоминалось о смене тональностей в сцене письма Татьяны в связи с анализом ее драматургии. Показателен также и тональный план седьмой картины, схему которой мы приводим (сфера ми и до-диез минора):

Вступление	Речитатив Татьяны и выход Онегина	Монолог Татьяны	1-е ариозо Онегина	Дуэтино
cis	e	cis	F	b
2-е ариозо Онегина	Ариозо Татьяны «Онегин! В Вашем сердце есть»	«Нет! Прошлого не воротить» и 3-е арриозо Онегина	«Онегин! Я твердо останусь»	Заключение оперы
F	Des—D	e	C	e

Характеристики отдельных героев оперы связаны с какой-либо одной тональностью, либо с группой тональностей, т. е. тональным кругом. Партия Ленского, например, изобилует эпизодами в ми мажоре и ми миноре, партия Онегина — в си-бемоль мажоре и фа мажоре; ре мажор является тональностью нейтральных, «фоновых» сцен (вальс, сцена Зарецкого). Однако специфика оперы как жанра театрального, качественно отличающегося от инструментальной музыки, не позволяет видеть в распределении тональностей каких-либо систематически соблюдаемых законов.

Воздействие инструментально-симфонического метода на оперное произведение сказалось в принципах формообразования. «Евгений Онегин» является интересным примером применения некоторых принципов инструментальных форм в сценической музыке. Здесь Чайковский широко развил найденное им в предшествующем оперном и симфоническом творчестве единство инструментального, вокального и музыкально-театрального мышления. Анализ форм «Онегина» позволяет сделать очень интересные выводы.

Чайковский широко использовал здесь принцип репризных построений и не только на близком расстоянии, но и на более отдаленном. Мы уже говорили о своеобразной репризности в ариозо Онегина шестой картины «Увы! Сомнений нет!» по отношению к первому, вступительному разделу письма Татьяны, а также о применении приема «воспоминания», т. е. проведения тем из первых картин оперы в последней.

Принцип музыкально-композиционной репризности проведен композитором в ряде сцен. Примером может служить народная сцена из первой картины: она начинается с хора, за которым в качестве средней части идет сцена Лариной с крестьянами («Здравствуй, матушка-барыня!»), после нее снова звучит хор (с другим тематическим материалом).

Принцип повторности с изменениями (динамизированной репризы) положен в основу ряда сцен оперы с так называемым волнообразным развитием музыки. Уже в первой картине двойной дуэт Ленского и Ольги. Татьяны и Онегина (сцены № 6 и № 7) представляют собой образец такого волнообразного строения, усложненного контрастностью экспозиции различных героев оперы. Каждый из диалогов имеет свою расширенную репризу (ариозо Ленского «Я люблю Вас» и ариозо Онегина «Мой дядя самых честных правил»). Этот прием в данном месте отражает сценическое движение (пары проходят по сцене поочередно¹⁷⁹) и выражает развитие внутреннего лирического действия. О значении принципа репризности в сцене письма Татьяны уже говорилось. Введением неоднократных динамических реприз в этой сцене Чайковский добился очень большой музыкальной обобщенности содержания при ощущении непрерывности последовательного развертывания лирического содержания.

Своеобразно применен принцип репризы в шестой картине. Как уже говорилось выше, в музыке этой картины большое значение имеет тема «кня-

¹⁷⁹ Образцом этого сценического приема, влияющего на музыкальную форму, послужила, по словам композитора, сцена из III акта оперы Гуно «Фауст».

гини Греминой». Впервые она появляется в тональности ре-бемоль мажор и излагается в виде законченного периода. Реприза этого проведения находится перед ариозо Онегина (момент ухода Татьяны с бала); все же, что заключено между двумя ре-бемоль-мажорными проведениями,— широкая разработка темы, ария Гремينا, сцена представления Онегина и т. п., играет роль большой средней части трехчастной формы.

В седьмой картине, когда лирическая драма проходит высочайшую стадию напряженности, композитор широко пользуется «волнообразным» развитием при помощи повторений. Так, вначале вступление оркестра на тему будущего монолога Татьяны, речитатив ее «О, как мне тяжело!» и сам монолог представляют собой динамическую репризную форму с широко развитой репризой; между повторяющейся музыкой двух первых ариозо Онегина в качестве средней части помещено дуэтино «Счастье было так возможно!», что также образует репризную трехчастную форму; широко распетое кантиленное ариозо Татьяны «Онегин, в Вашем сердце есть» (ре-бемоль мажор) — первое звено трехчастной репризной формы, средней частью которой служит ариозо Онегина «Не можешь ты меня отринуть», а репризой — дуэт «Онегин! Я тверда останусь», в котором тема, ранее изложенная в ре-бемоль мажоре, идет в до мажоре (что придает особую яркость и напряженность этому моменту).

Все приведенные примеры доказывают, что в «Онегине» Чайковский положил в основу найденный им ранее принцип строения симфонизированной оперной сцены. Это было значительным усилением симфонизации оперы. Сочетание приемов развития, характерных для произведений инструментальной музыки, со сценически действенными формами позволило создать непрерывно развивающуюся музыкально-драматическую форму.

В отдельных эпизодах оперы Чайковский пользовался тем методом формообразования, который в наибольшей степени подходил для данного момента. Так, более обобщенные по содержанию арии Ольги, Ленского, Гремينا он написал в трехчастной форме, массовую сцену-вальс — в рондообразной, народные хоры — в куплетно-вариационной форме, тонально намекающей трехчастность, и т. д. Чутко был найден метод изложения в маленьком дуэтино пятой картины «Враги!». Этот эпизод написан в виде канонической имитации, в которой баритон отстает от тенора на две четверти и поет терцией ниже. Выразительнейшая мелодия, выделяющаяся на фоне строго выдержанного органного пункта доминантового баса тональности до-диез минор и мрачных выдержанных аккордов медных, раскрывает единство мыслей молодых героев перед дуэлью. Они поют одну мелодию и в то же время их голоса не совпадают, что тонко выражает драматическую напряженность ситуации. Этот пример показывает живое, творческое отношение Чайковского к традиционным формам и методам музыкального изложения и умение его использовать особенности формы для выражения содержания.

Характеристика оперы, созданием которой закончился период молодых лет великого композитора, будет не полной, если мы ничего не скажем об оркестре «Онегина». Чайковский добился в «Онегине» идеальной звучности оперного оркестра. В оркестре «Онегина» нет ни перегруженности дета-

лями и частностями «Кузнец Вакулы», ни грубоватости оркестра «Опричника». Оркестровая ткань «Онегина» прозрачна и ясна по рисунку, полнозвучна (особенно в фортиссимо), выразительна в применении групп и солирующих инструментов. Наибольшее значение в этой лиричнейшей опере Чайковского имеет струнная группа. Скрипки, виолончели со своим теплым живым тембром царят в лирических кульминациях оперы. Но большое значение имеет и группа деревянных духовых инструментов. Идиллическое звучание их в сцене рассвета придает тонкую поэтичность музыке, а солирующий гобой в ре-минорной части письма Татьяны является важнейшим элементом создания настроения. Экономное, но чрезвычайно выразительное использование медных в трагических местах обнаруживает в Чайковском оркестратора-драматурга, знающего, когда, какой тембр «выпустить на сцену» для наивысшей эффективности драматургии.

Оркестр «Онегина» по сравнению с оркестром последующих опер Чайковского более камерный, более прозрачный по фактуре, это было связано с характером и жанром самой оперы, которую автор назвал «лирическими сценами по Пушкину».

«Евгений Онегин» — идеальный образец русской лирической оперы, ставший источником многих последующих оперных произведений как самого Чайковского, так и его многочисленных последователей. В этой новаторской опере сказались типичные черты национального оперного стиля. В «Онегине» Чайковский сосредоточил внимание на лирической драме молодых героев. Он исключил многое из романа Пушкина вследствие специфики оперного жанра, но образы и характеры героев, воплощенные им в музыке, развивались, как образы пушкинские. Так понять Пушкина и так воплотить художественную сущность его романа мог только крупный художник-реалист. В «Онегине» Чайковский создал новый тип реалистической психологической драмы. Анализ музыкальной драматургии оперы показывает своеобразие произведения Чайковского по сравнению с романтической оперой. Композитор отказался от необычных и эффектных положений и создал подлинно лирическое произведение, камерное, скромное, но глубокое и сильное, отразившее в музыкальных образах жизнь его современников.

Заключение

Четвертая симфония и «Евгений Онегин» завершают московский период творчества Чайковского, длившийся около двенадцати лет. Этот период составил важнейший этап творческого пути великого композитора. 1877 год — важный рубеж в жизни и творчестве Чайковского. Он делит пополам его творческий путь.

Окидывая взором богатое творческое наследие Чайковского 60—70-х годов, можно увидеть целеустремленность его развития. Произведения московского периода воплощают единое творческое направление. Все написанное в эти годы является плодом искреннего и глубокого вдохновения, все пережито композитором, на всем сказалось воздействие крепнущего, зреющего художественного мастерства.

Художник молодой, исключительно впечатлительный, жадно воспринимающий окружающую жизнь, не столько размышляющий над ней, сколько чувствующий ее,— таким представляется нам Чайковский на рубеже 60 и 70-х годов. Этот период сменяется временем глубокой, вдумчивой работы художника-реалиста, отражающего в музыкальных образах явления окружающего мира.

Представитель передовой художественной интеллигенции своей эпохи, он не довольствуется только творческой работой, но ведет насыщенную общественную деятельность, выступает как педагог, публицист и критик.

Двенадцать лет, прожитых в Москве,— эпоха, в которую созрел и вернулся композиторский дар Чайковского; этот период подготовил и создал в нем того великого художника-гуманиста, который остался в веках как защитник и поборник прав человека, борец против угнетения личности.

В Москве Чайковский сформировался как художник нового времени. Богато одаренная творческая натура композитора, склонного к психологизму, особенностям его музыкального таланта способствовали индивидуальному преломлению передовых идей эпохи в его произведениях. Столь характерное для времени критическое, обличающее начало в его творчестве преобразовалось в идею борьбы против темных сил жизни. Эта тенденция проявляется уже в первых композиторских опытах, становясь все более и более явной с каждым новым крупным сочинением. Как уже не раз говорилось, реализм Чайковского рос и укреплялся в переосмыслении эстетики романтизма, композитор шел, однако, не от полного отрицания ее основ, но через наполнение положений романтизма новым содержанием, характерным для его эпохи. Правдивое отражение жизни было главной целью Чайковского. Яснее

всего процесс созревания реалистического творческого метода отразился в эволюции его оперного творчества.

Развитие оперного творчества Чайковского московского периода завершается высокой кульминацией — сочинением оперы «Евгений Онегин», в которой композитор не только создал новый тип реалистической музыкальной драматургии, опирающейся на симфонический метод, но и новый музыкальный язык. Созданием этого замечательного произведения Чайковский внес ценнейший вклад не только в русскую, но и в мировую историю музыкального театра. «Евгений Онегин» принадлежит к числу тех гениальных произведений, которые не стареют и с каждой новой эпохой воспринимаются слушателями все с большей глубиной и все сильнее обогащают эстетическое восприятие людей. Именно в «Евгении Онегине» Чайковский достиг наивысшей гармонии между своими художественными убеждениями и их практическим воплощением.

К концу московского периода у Чайковского сложилась система взглядов на оперу, она отражена в статьях и письмах композитора и воплощена в его произведениях.

Взгляды молодого Чайковского на оперу определились в процессе его собственного труда оперного композитора. Впоследствии он писал в письме к Н. Ф. фон Мекк: «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»¹.

Уже в начале 70-х годов у Чайковского сложилось вполне определенное мнение, что в опере не следует придерживаться какой-либо исключительной теории. В письме Д. А. Оболенскому по поводу условий конкурса на оперу «Кузнец Вакула» Чайковский очень ясно высказал свое мнение. Перечисляя различные взгляды на оперу, существующие в современности, он писал: «...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»².

Чайковский, безусловно, отрицает предвзятость суждения об операх на основании лишь теоретико-эстетического подхода к ним. Для него опера прежде всего музыкально-драматическое произведение, воплощающее в себе определенный художественный замысел автора. Для того чтобы замысел полностью дошел до слушателей, композитор, по мнению Чайковского, должен соблюдать определенные условия, однако не зависящие от предвзятой теории, а вытекающие из сюжета, жанра, драматургии оперного произведения. В ряде писем В. В. Стасову (особенно в период обсуждения с ним сценариев «Отелло» и «Кардинала») Чайковский говорит о необходимости ясного и лаконичного действия в опере. Порицая в одной из статей либретто оперы Мейербергера «Африканка», он пишет, что никакой композитор не мог бы написать хорошую оперу на это нелепое, загроможденное со-

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 268.

² П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 308.

бытиями и побочными деталями либретто. В письмах о сценарии «Отелло», присланном ему Стасовым, Чайковский подчеркивает, что действие будущей оперы должно быть сжатым и понятным для зрителей. Он помнит об условности оперы как жанра театрального, об ее специфических отличиях от драмы. Ему нужно минимальное количество действующих лиц, чтобы не измелчить общий план, нужна непосредственность развития сюжета. Он просит исключить второстепенных действующих лиц, обойтись без лишней женской роли, сократить диалоги, не имеющие прямого отношения к сути оперы, и т. п.

Подвергая критике оперное творчество Серова, в числе недостатков последнего он находит «отсутствие органического сплетения отдельных нумеров». Уже в 1872 г. (когда написана эта статья) Чайковский сознательно стремился к единству и цельности оперной драматургии, к объединяющему началу музыки в опере. Сам он достиг совершенного решения поставленной задачи лишь в «Евгении Онегине».

Верные суждения высказывает Чайковский в статьях, посвященных Вагнеру (1872). Он говорит о природе и специфике оперы и требованиях так называемой «правды», связанных с уничтожением оперных форм, сложившихся в течение предшествующих эпох, ради правдоподобия жизни. Чайковский с большой глубиной раскрывает понятие художественного реализма в опере по сравнению с натурализмом, который, по его мнению, возникнет, если композитор будет приспосабливать певческую мелодию к оркестровой партии в качестве линии не самостоятельной, а лишь «объясняющей» симфоническую музыку при помощи текста. Вывод Чайковского в отношении вагнеровской теории отрицательный: перенесение акцента на чисто инструментальную сторону в опере приводит к уничтожению оперы как жанра музыкально-драматического искусства.

Уже в 70-е годы складывается убеждение Чайковского о важности реалистической обрисовки характеров оперных героев средствами музыкального развития — одно из основных положений его зрелой оперной эстетики. Он говорит об этом в ряде писем, в том числе ранних. Например, в письме к К. С. Шиловскому по поводу предложенного ему последним оперного сценария «Царица поневоле» композитор пишет: «Для музыки в твоём сценарии много хороших данных: пляски, хоры, шествия — все это прелесть, — но нужны также характеры, движения, словом, завязка и развязка...»³. В письме к брату М. И. Чайковскому он отказывается от предложенного сюжета Ш. Нодье «Инес де лас Сьеррас», так как в нем нет *интересных характеров*, без которых не может существовать опера.

Работа над «Евгением Онегиным» укрепила оперные воззрения Чайковского и дала ему возможность при помощи метода оперного симфонизма отразить развитие характеров героев в музыке.

Оперная эстетика молодого Чайковского послужила основой глубокой и логичной системы оперной драматургии, развитой композитором во второй половине его творческого пути.

³ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V, стр. 428.

В области инструментального творчества московский период представляет собой более целостный и единый процесс по сравнению с оперным творчеством. Чайковский любил работать над инструментальными произведениями, хотя сознавал, что симфония более сложная для восприятия массового слушателя форма, чем опера. В письме к Н. Ф. фон Мекк, цитированном нами в связи с ранними оперными опытами, Чайковский пишет, что условия, которые должен соблюдать композитор в работе над оперой, иногда «парализуют чисто музыкальное вдохновение автора». В отношении чисто музыкального он ставит симфонию и квартет выше оперы и прибавляет: «В симфонии ли сонате я свободен, нет для меня никаких ограничений и никаких стеснений, но зато *опера* имеет то преимущество, что дает возможность говорить музыкальным языком *массе*»⁴.

В годы жизни в Москве композитор написал большое число инструментальных сочинений, превышающее количество вокальных. Чайковский нашел свой оригинальный язык и стиль уже в первых симфонических сочинениях. Симфония «Зимние грезы», созданная в первый год жизни в Москве, явилась глубоко индивидуальным по стилю произведением, в котором сказались многие особенности Чайковского-симфониста. Манера развивать содержание цикла от лирических частей к жанровым, направленность развития образов, глубина и значительность симфонической концепции в целом — все это было многообещающим началом. Последовавшие за Первой симфонией Вторая и Третья и, особенно, Четвертая симфония подтвердило право Чайковского наследовать величайшему симфонисту мирового музыкального искусства — Бетховену, Черты, заложенные в Первой симфонии, богато развились в последующих произведениях этого плана; в них отточилось и выросло замечательное мастерство Чайковского, сложилось его музыкальное мышление.

В каждой из симфоний Чайковский завоевывал новую вершину симфонической музыки. Создав глубоко лирическую Первую симфонию, посвященную чувствам человека, созерцающего природу и быт, Чайковский написал более «объективную» Вторую; в Третьей симфонии взаимопроникновение личного и народного выразилось в органичном синтезе лирики и жанра. Драматическая Четвертая симфония — новая ступень развития Чайковского-симфониста и новый этап мирового симфонизма. В этом произведении композитор создал широко обобщенную музыкально-симфоническую драму современного человека, поставил и своеобразно разрешил насущные проблемы современности, создал новаторскую симфоническую драматургию и новые приемы музыкально-образного развития. Четвертая симфония, как и «Евгений Онегин», завершая московский период творчества Чайковского, в то же время выходит за рамки рассматриваемого нами этапа. От нее тянутся ясно просматриваемые пути к последующим трагедийным симфоническим произведениям Чайковского, написанным в зрелые годы его жизни.

⁴ П. И Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 268.

В московский период складывается эстетика программного симфонизма Чайковского, хотя высказывания композитора по этому вопросу в большинстве своем относятся к более позднему времени. Вопрос программности симфонической музыки — один из центральных вопросов в развитии симфонической музыки XIX в. В проблеме программности музыки отразилось тяготение романтиков к идее синтетического произведения искусства: для художников-реалистов, стремившихся к правдивому конкретному отражению жизни в произведениях искусства, принцип программности явился мощным фактором объединения общего и частного. Чайковский, который впоследствии уподобил различие между программной и непрограммной музыкой различию между эпической и лирической поэзией, обращался к программным сочинениям в связи с той или иной заинтересовавшей его темой, близкой ему по идее. Интерес современников к программной музыке, выразившийся, в частности, в создании большого числа талантливых программных сочинений композиторами «могучей кучки», не мог не задеть Чайковского. Проблема программности инструментальной музыки «носилась в воздухе». Интересно, однако, отметить, что два программных сочинения Чайковского — «Ромео и Джульетта» и «Буря» — были предложены композитору петербургскими его друзьями, и он не сразу пришел к решению писать эти сочинения, хотя потом создал подлинные шедевры.

Взгляды Чайковского на программность несколько отличались от понимания ее петербургскими композиторами. Если для Балакирева, Римского-Корсакова (а также и для Стасова) большое значение имела последовательность воплощения сюжета в музыкальных картинах, то для Чайковского центральным вопросом создания программного сочинения был вопрос музыкального воплощения основной идеи, главного конфликта сюжета. В избрании литературных сюжетов сказалась драматическая природа дарования Чайковского, его склонность к обобщению в музыкальной форме сущности произведения. Конкретность образов имела большое значение для Чайковского, так как, создавая музыкально-симфоническую концепцию произведения, он в этих случаях отталкивался от литературных образов. Поэтому его темы и музыкальные характеристики, обладая способностью к обобщению, в достаточной мере конкретны.

В последующем периоде творческой деятельности Чайковский реже обращался к программным симфоническим произведениям. Из его поздних программных сочинений только одно, впоследствии уничтоженное им самим — симфоническая баллада «Воевода», по Мицкевичу-Пушкину, было им написано по собственному почину. Возникновение двух других — увертюры-фантазии «Гамлет» и симфонии «Манфред» — связано с советами других людей. Типичной стороной инструментального творчества позднего периода Чайковского было органическое сочетание лирико-драматического (порой трагического) и программно-эпического начал, что в какой-то мере было подготовлено его работой над симфониями и программными симфоническими сочинениями московского периода.

Как и в последующие годы, Чайковский в Москве стремился к наиболее точному донесению до слушателя своих замыслов и идейно-художественных концепций. Поэтому существеннейшей стороной его творческого процесса была работа над музыкальным языком. Не стремясь быть во что бы то ни стало оригинальным, не думая о сходстве своей музыки с уже существующими произведениями, Чайковский уже тогда создал собственный язык.

Он смело использовал в произведениях интонационный строй современного ему музыкального быта, в котором жили и переосмыслились как интонации, унаследованные от прошлого, так и рожденные новой эпохой. Все лучшее и жизнеспособное, наиболее выразительное в народном интонационном языке развивалось и сохранялось в песенном творчестве народа. Композитор опирался на эту интонационную базу, широко используя городскую и крестьянскую песню, романс. В этой широте подхода к народному творчеству Чайковский оказался более прозорливым, чем композиторы «могучей кучки», ошибочно отрицавшие многое в городском фольклоре как якобы псевдонародное.

Интонационная база Чайковского была очень широка и многообразна; кроме народного искусства, истоком его стиля было творчество композиторов прошлого и современников. В одном из поздних писем к С. И. Танееву он подчеркнул, что считает себя преемником многих музыкальных течений: «...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 иная сила превозмогала другие, и я впадал в подражание, но как бы то ни было, все это делалось само собой, и если я в чем уверен, так это в том, что в своих писаниях я являюсь таким, каким меня создал бог и каким меня сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую. Я не изменил себе ни разу. А каков я, хорош или дурен — пусть судят другие»⁵.

Музыка Чайковского уже с первых шагов его композиторской деятельности обладала ясно выраженной индивидуальностью стиля. Однако ни одно явление, даже наиболее самобытное, не рождается вне зависимости от предшествующего и существующего в искусстве. В музыкальном языке Чайковского можно найти следы воздействия стиля других композиторов: Бетховена, Шумана, Глинки, Верди, Вагнера, Даргомыжского, Мейербера; но все эти влияния настолько переплавились в его собственном интонационном строе, что стали незаметны.

⁵ П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, стр. 169.

Реалистический характер дарования Чайковского, проявившийся в творчестве московского периода, побудил его обращаться к очень широким пластам тематического материала. Поэтому в его сочинениях, не только оперных и вокальных, но и в инструментальных, можно найти наряду с лирическими возвышенными образами образы обыденные. Однако последние утрачивают свой характер в общем процессе развития концепции сочинения. Музыкальный образ, как бы ни было банально его происхождение, настолько опоэтизирован в целом, что перестает быть тривиальным, теряя свою первоначальную сущность. Поэтичнее страницей из произведений московского периода творчества можно назвать вторую часть Первого фортепьянного концерта. Реалистический характер этой музыки углубляется смелым драматургическим приемом композитора: он сопоставляет музыкальный образ, полный светлой и благоуханной поэзии (первая тема) с мелодией уличной французской песенки. Немалая доля прелести музыкального содержания этой части заключена именно в сопоставлении возвышенного и тривиального. В скерцо Четвертой симфонии использован эффект сопоставления бытовых жанровых тем «военной процессии» и «подгулявших мужичков» с острой и оригинальной темой «игры воображения». Можно привести и многие другие примеры, вплоть до сопоставления куплетов Трике и квинтета, начинающегося с ариозо Ленского «В Вашем доме» в «Онегине». Манера Чайковского сопоставлять поэтическое и обыденное тесно связана с общим направлением русского реализма, раскрывавшего прекрасное в том, где раньше его и не искали, — в повседневной жизни.

Для Чайковского не существовало проблемы различия между «высоким» и «низменным» в искусстве; в этом смысле его эстетика сближается с эстетикой русских поэтов демократического направления, которые вели борьбу с поклонниками «чистого искусства». Новый быт, новые социальные типы, новые явления жизни, широта отражения действительности — все это требовало демократизации поэтического языка, введения в него оборотов простой речи. Это не означало, разумеется, отрицания лирики, воспевающих возвышенных чувств, тематики любви и других проявлений духовной жизни людей. Перед художниками 60—70-х годов был высокий пример: начало демократизации поэтической речи было положено в поэзии Пушкина.

Чайковский никогда не считал то или иное явление жизни недостойным воспроизведения в искусстве потому лишь, что в нем отражена сама жизнь со всеми ее противоречиями поэтического и обыденного, даже грубого. Страстность обращения к живой действительности, желание представить предмет своего творчества во всем многообразии оказали сильное влияние на его музыкальный язык, на его творческий стиль. Демократизация музыкальной речи, обращение к бытовой музыкальной речи, к современному музыкальному быту насытили его искусство высоким реализмом, так как он вдохнул возвышенную поэзию в самые простые явления.

Московский период творчества Чайковского наиболее непосредственно связан с проблемами и задачами эпохи. Поэтизация быта, передача в музыкальных образах прелести простой жизни, образов природы, поэзии взаимоотношений между людьми с их пылкими страстями или нежными чувствами — составляют существенную сторону творчества молодого Чайков-

ского. В дальнейшем он будет реже обращаться к милым, но скромным образам простого быта, его гений будет захвачен идеей воплощения трагической стороны жизни. Меньшее значение будет иметь непосредственно выраженное народно-жанровое начало в его творчестве, он придаст простому неповторимо тонкую и даже изысканную форму. Чайковский станет мастером огромного масштаба, создателем философских трагедийных концепций, основанных на антагонистических противоречиях, автором лирико-психологических драм; его творчество будет отражать не только Прекрасное, но и Ужасное в жизни людей.

Создав Четвертую симфонию и «Евгения Онегина», Чайковский как бы простился со своей молодостью. Он полностью осознал всю сложность и противоречивость жизни, понял до конца необходимость борьбы за свое искусство. Он мог бы мысленно окинуть взором все свои завоевания и все потери и начать новый этап творческого пути, простившись с иллюзиями юности. Новые задачи, вставшие перед ним, рожденные новой эпохой, привлекали и манили к себе; возросшее мастерство позволило ему свободно и в совершенной форме воплощать свои творческие замыслы и стремления.

Главы этой книги были посвящены творческому пути Чайковского от первых композиторских опытов до величайших завоеваний русского симфонизма и русской оперы — Четвертой симфонии и «Евгения Онегина». Освещению второго этапа жизни и творчества великого композитора будет посвящена другая книга.

Список иллюстраций

<i>П. И. Чайковский. 1868 г. (Фронтиспис)</i>	
<i>Воткинск. Дом, в котором родился Чайковский</i>	48
<i>Вид Петербурга 40-х годов</i>	48
<i>Романс «Мой гений, мой ангел». Автограф</i>	49
<i>Диплом Чайковского</i>	64
<i>А. Г. Рубинштейн. 60-е годы</i>	65
<i>Обложка первого издания «Русского скерцо» и «Экспромта» ор. 1 с дарственной надписью Чайковского В. С. Шиловскому</i>	96
<i>Н. Г. Рубинштейн. 60-е годы</i>	97
<i>Дезире Арто в одной из оперных ролей. 60-е годы.</i>	112
<i>П. И. Чайковский. 1863—1864 г.</i>	113
<i>Обложка рукописи романсов ор. 6 с замечаниями цензора и ответом издателя П. И. Юргенсона</i>	192
<i>Страница из письма Чайковского Н. А. Римскому-Корсакову от 7 сен- тября 1876 г.</i>	193
<i>Страница рукописи второй части Первого квартета</i>	208
<i>Эскиз декорации IV акта оперы «Опричник» Ап. Васнецова. Опера С. И. Зимина. 1911 г.</i>	209
<i>Е. Кадмина в роли Леля («Снегурочка» Островского, 1873 г.) . . .</i>	336
<i>Обложка первого издания клавирауцуга оперы «Кузнец Вакула». 1875 г.</i>	337
<i>П. М. Карпакова — первая исполнительница роли Одетты</i>	352
<i>Рисунок Г. Дорэ к «Божественной комедии» Данте</i>	353
<i>Страница рукописи партитуры Четвертой симфонии</i>	496
<i>Страница либретто оперы «Евгений Онегин». Автограф Чайковского</i>	497
<i>Л. В. Собиннов в роли Ленского. Рис. П. Бенделя. 1939 г.</i>	512
<i>Сцена из 3-й картины. Татьяна — М. Эйхенвальд, Онегин — П. Хох- лов. Большой театр. 90-е годы</i>	513

Содержание

<i>Предисловие</i>	5
<i>Введение</i>	15

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

1840—1865

<i>Детские годы. Первые музыкальные впечатления</i>	33
<i>В Училище Правоведения</i>	44
<i>В Петербургской консерватории</i>	55
<i>Творчество консерваторских лет</i>	75

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

1866—1870

<i>В Москве</i>	95
<i>Симфония «Зимние грезы»</i>	111
<i>Ранние опыты в оперном жанре</i>	132
<i>Программные симфонические сочинения.</i>	163
<i>Камерное фортепьянное и вокальное творчество. Сборник народных песен</i>	189

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

1871—1875

<i>Новый этап московской жизни</i>	207
<i>Первый квартет</i>	222
<i>Опера «Опричник»</i>	233
<i>Вторая симфония</i>	254
<i>Музыка к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка»</i>	277
<i>Симфоническая фантазия «Буря»</i>	295
<i>Второй квартет</i>	309
<i>«Кузнец Вакула»</i>	322

<i>Первый концерт для фортепьяно с оркестром</i>	341
<i>Третья симфония</i>	361
<i>Вокальные произведения первой половины 70-х годов</i>	371
<i>Сочинения для фортепьяно 1874—1876 гг.</i>	379

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

1876—1877

<i>Завершение московского периода жизни и творчества</i>	389
<i>Третий квартет</i>	398
<i>«Лебединое озеро»</i>	406
<i>«Сербо-русский марш». «Франческа да Римини».</i>	427
<i>Вариации на тему рококо. Концертные пьесы для скрипки с оркестром</i>	442
<i>Четвертая симфония</i>	450
<i>«Евгений Онегин»</i>	490
<i>Заключение</i>	549
<i>Список иллюстраций</i>	557

Надежда Васильевна Туманина

ЧАЙКОВСКИЙ

Путь к мастерству

1840—1877 гг.

*Утверждено к печати
Институтом истории искусства
Академии наук СССР*

Редактор издательства *Ю. А. Розанова*

Художник *А. Ф. Серебряков*

Технический редактор *Т. В. Полякова*

РИСО АН СССР № 159—91В. Сдано в набор 4/VI 1962 г.

Подписано к печати 30/VII 1962 г.

Формат 70 × 90^{1/8}. Печ. л. 35 + 11 вклеек. Усл. печ. л. 41,83

Уч.-надат. л. 41,2 (39,9 + 1,3 вкл.). Тираж 5200. Т-08075

Изд. № 524. Тип. зак. № 561

Цена 3 р. 90 к.

Издательство Академии наук СССР

Москва, Б-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография Издательства.

Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
40	8 сн.	Гасмана	Тасмана
41	11—12 св.	и в недели	и в конце недели
73	3 сн.	«Африканским развалинам»	«Афинским развалинам»
259	4 сн.	содержанием	созерцанием
302	12 сн.	«стачки»	«статки»
421	16 сн.	безмолвных	безмольных
423	8 св.	концентрирующий	концертирующий
424	14 св.	на .	на $\frac{4}{4}$.
451	10 сн.	1876 г. (7 января 1877 г.)	1877 г. (7 января 1878 г.)
537	6 сн.	размер ,	размер $\frac{3}{2}$,
542	6 сн.	странных	струнных
542	6 сн.	сектаккорды	септаккорды